



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

### **Usage guidelines**

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

### **About Google Book Search**

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>

BH  
203  
V58

UC-NRLF



⌘B 147 904

Die

# Tragische in der Welt und Kunst

und

## der Pessimismus

Von der Tübingen Universität  
mit dem I. Preis gekrönte Schrift  
von A. Bögele

YC1A1082



**Otto Hager's Buchhandlung**

(Aug. Fr. Prechter's Nachf.)

in Stuttgart Calwerstraße 21 und vom Verfaſſer ſelbſt  
1904

REESE LIBRARY  
OF THE  
UNIVERSITY OF CALIFORNIA.

*Class*





Das  
**Tragische in der Welt und Kunst**  
und  
**der Pessimismus**

---

Von der Tübinger Universität  
mit dem I. Preis gekrönte Schrift  
von **Dr. A. Bögele**



**Otto Hager's Buchhandlung**

**(Aug. Fr. Prechter's Nachf.)**

in Stuttgart Calverstraße 21 und vom Verfasser selbst

1904

BH203  
V58

SE

Druck der Buch- und Verlagsdruckerei Dufzler u. Maier, Gernstätt.



Motto:

„Nur in finstren Nächten strahlet  
Herrlich schön der Sterne Bracht.“

## V o r w o r t.

Vor einigen Jahren wurde von der philosophischen Fakultät in Tübingen das Thema: „Der Begriff des Tragischen soll unter besonderer Rücksicht auf die Lehren Schopenhauers und seiner Nachfolger untersucht werden“ als Preisaufgabe gestellt. Dem Unterzeichneten wurde für diese nunmehr gedruckt vorliegende Schrift unter vier Bewerbern der erste Preis zuerkannt. Der als Preisrichter damals fungierende Aesthetiker Prof. Dr. v. Köstlin wünschte, daß die Arbeit des Unterzeichneten als ein Beitrag zur Aesthetik gedruckt werden möchte.

Der Verfasser ist nun diesem Wunsche, wenn auch etwas spät, nachgekommen. Er hat noch einzelne §§ ergänzen bezw. vervollkommen zu müssen geglaubt.

Die Schrift zerfällt in zwei Teile. Der erste behandelt die einschlägigen Lehren der Vertreter des Pessimismus (von Schopenhauer, Bahnsen, Ed. v. Hartmann).

Im zweiten Teil wird der Begriff des Tragischen unter Berücksichtigung bedeutender Aesthetiker und insbesondere unter Anlehnung an die tragischen Meisterwerke aller Zeiten in seinen einzelnen Bestandteilen aufgezeigt und entwickelt. Die letzten §§ des zweiten Teils führen



den Leser in die tiefsten Tiefen und höchsten Höhen der Tragik. Da zeigt sich so recht, daß der Künstler, speziell der tragische Dichter, ein Prophet unvergänglicher Ideen im Werdeprozeß des Staubes ist, daß der Schmerz als solcher nichts Aesthetisches hat, daß die mehr oder weniger schrillen Dissonanzen der Wirklichkeit doch irgendwo und irgendwann einmal in eine Harmonie sich auflösen müssen. An der Hand der vom Dunkel zum Licht schreitenden Kunst konnte einerseits hinabgeleuchtet werden in die Schrecknisse der Natur und in die Wehen und Leiden der Menschheit, andererseits hingewiesen werden auf jene Macht und Weisheit, Schönheit und Gerechtigkeit, welche da und dort in der Welt sich offenbart, auf die Fülle und Herrlichkeit der im Mikrokosmos wie Makrokosmos niedergelegten Ideen.

Schönthal im Mai 1904.

Dr. Bögele.

I. Teil.

**Darstellung und Kritik  
der auf das Tragische sich beziehenden Lehren  
Schopenhauers und seiner Nachfolger.**

---



I. Kapitel.  
Darstellung und Kritik  
der einschlägigen Lehren Schopenhauers.

---

§ 1.

Schopenhauers Ansicht vom Trauerspiel  
im Leben und in der Kunst.

Die Wissenschaft hat nach Schopenhauer, dem Philosophen des Pessimismus, die Aufgabe, die Welt dem Verstande durch Darstellung in Begriffen faßlich zu machen, die Kunst hat nach ihm ebenfalls den Zweck der Welterklärung, indem sie die Ideen der Dinge enthüllt. In der Welt aber sieht Schopenhauer nur Elend und Jammer. Das Rätsel dieses Weltjammers löst sich ihm mit dem kurzen Schelling'schen Satz: „Wollen ist Ursein“. Wille ist in der Gravitation der Himmelskörper wie in der Molekularbewegung des Stäubchens, Wille in dem Wachsen und Leben der Pflanze so gut, wie in dem von Tieren und Menschen. Wille ist nach dem Begründer des philosophischen Pessimismus das Alleinige, dem Realität oder Sein zukommt. Wollen aber sei nichts anderes, als Mangel haben,<sup>f</sup> Not leiden. Damit sei im Prinzip schon das durchgängige Weltelend gegeben. Die Welt sei mit einem Wort ein großes Trauerspiel. „Das Leben jedes einzelnen ist, wenn man es im Ganzen und Allgemeinen übersieht und nur die bedeutungsvollsten Züge heraushebt“, schreibt Schopenhauer in seinem Hauptwerk „Welt als Wille und Vorstellung“ Band I 4. Aufl. S. 380, „eigentlich immer ein Trauerspiel.“ Das Schicksal habe aber zum Jammer unseres Daseins auch noch den Spott fügen gewollt.

Man weiß somit, welche Welterklärung Wissenschaft und Kunst nach dem Philosophen des Pessimismus zu geben haben: daß das Leben im Mikrokosmos wie Makrokosmos, in der Welt im Großen wie im Kleinen ein Trauerspiel sei.

Die einzelnen Künste gliedert Schopenhauer nach der niedrigeren

ober höheren Stufe der Willensäußerungen, welche sie darzustellen haben. Die höchste Kunst ist demgemäß diejenige, welche es mit dem organisch bewußten Wesen, speziell dem Menschen als der vollkommensten Willensobjektivation zu tun hat. Die Idee der Menschheit, das wahre Wesen der Menschen zu enthüllen, ist der große Vorwurf der Poesie. Mit den mehr objektiven Dichtungsarten Epos und Drama hat die Tragödie den allgemeinen Inhalt gemein: Darstellung bedeutender Charaktere in bedeutsamen Situationen, an denen sich die Charaktere entfalten<sup>1</sup>. Daß es gerade eine bedeutsame Situation sein müsse, in der die Charaktere darzustellen seien, macht Schopenhauer klar am Bilde des Wassers<sup>2</sup>. Wie nämlich das Wasser alle seine Eigenschaften überhaupt sein Wesen nicht voll und ganz zeigen könne, wenn es nur im spiegelglatten See ruhe, sondern erst dann, wenn es bald im Bach fließe, bald im Wasserfall zerstäubend niederfalle, bald im Springbrunnen als Strahl emporstrebe, so verhalte es sich auch mit dem vielseitigen Wesen des Menschen. Erst dann, wenn dieses unter allen Umständen, namentlich in schwierigen Verhältnissen, Hindernissen, Kämpfen, Leiden und Gefahren erscheine, komme es zur vollen Aeußerung. Was der Wasserkünstler an der flüssigen Materie leiste, das leiste z. B. der Architekt an der starren Materie und der epische und dramatische Dichter an der Idee der Menschheit. Die bedeutsame Situation, in welcher die tragischen Charaktere aufzutreten haben, muß speziell trübe und traurige Färbung haben. Der Dichter der Tragödie stellt nach Schopenhauer<sup>3</sup> dar den namenlosen Schmerz, den Jammer der Menschheit, den Triumph der Bosheit, die höhnnende Herrschaft des Zufalls und den rettungslosen Fall der Gerechten und Unschuldigen. „Es ist der Widerstreit des Willens mit sich selbst, welcher hier auf der höchsten Stufe seiner Objektivität am vollständigsten entfaltet furchtbar hervortritt.“

Zur tieferen Erfassung des Wesens vom Tragischen untersucht Schopenhauer die Genesis desselben. Er findet drei Quellen, aus denen das Trauerspiel hervorgeht. Das Unglück kann vom Dichter herbeigeführt werden: einmal durch außerordentliche, an die äußersten Grenzen der Möglichkeit streifende Bosheit eines Charakters, sodann durch blindes Schicksal und endlich durch die

<sup>1</sup> Welt als Wille und Vorstellung I (4. Aufl.) S. 296.

<sup>2</sup> daselbe S. 297/98.

<sup>3</sup> Welt als W. u. B. 4. Aufl. I S. 298.

bloße Stellung der Personen gegen einander. Den letzten Fall, den Schopenhauer den beiden anderen weit vorzieht, hat man sich näherhin so zu denken: „Charaktere, wie sie in moralischer Hinsicht gewöhnlich sind, unter Umständen, wie sie oft eintreten, sind so gegen einander gestellt, daß ihre Lage sie zwingt, sich gegenseitig sehend und wissend das größte Unheil zu bereiten, ohne daß dabei das Unrecht auf irgend einer Seite allein sei.“ Hier zeige sich uns das größte Unglück nicht als eine Ausnahme, nicht als etwas durch seltene Umstände oder monströse Charaktere Herbeigeführtes, sondern als etwas aus dem Tun und den Charakteren der Menschen leicht und von selbst, fast als wesentlich Hervorgehendes, und es rücke eben dadurch fürchtbar nahe an uns heran. Jene Glück und Leben zerstörenden Mächte erscheinen von der Art, daß auch zu uns ihnen der Weg jeden Augenblick offen stehe. Das größte Leiden werde herbeigeführt durch Verflechtungen, deren Wesentliches auch unser Schicksal annehmen könnte, und durch Handlungen, die auch wir zu begehen jeden Augenblick fähig wären. Im Anschluß an diese Erwägungen schreibt Schopenhauer: „Dann fühlen wir uns schauernd schon mitten in der Hölle.“ Als ein vollkommenes Meisterwerk dieser Art sei „Clavigo“ zu nennen. „Hamlet“ gehöre auch hierher, wenn man bloß sein Verhältnis zu Laertes und Ophelia betrachte. Auch „Wallenstein“ habe diesen Vorzug. „Faust“ sei ganz dieser Art, wenn man bloß die Begebenheit mit Gretchen und ihrem Bruder als Haupthandlung ansehe.

Aber mit dem bisher Angeführten ist der tiefste Sinn des Tragischen nach Schopenhauer noch nicht erschöpft. „Der wahre Sinn des Trauerspiels,“ schreibt er<sup>1</sup>, „ist die tiefere Einsicht, daß, was der Held abbüßt, nicht seine Partikularsünden sind, sondern die Erbsünde, d. h. die Schuld des Daseins selbst.“ Die Urschuld, Erbschuld werde im tragischen Untergang abgebüßt. Die einzige Schuld, die Sünde κατ' ἐξοχην sei das Dasein selbst. Von ihr soll der tragische Held erlöst werden. Eine andere Schuld anerkennt Schopenhauer nicht, oder kann er wenigstens konsequenter Weise nicht anerkennen bei seiner Beugung der Willensfreiheit und seiner Annahme vom angeborenen und unveränderlichen Charakter<sup>2</sup>. Aber trotzdem spricht er von einer ungerechten Welt, von

<sup>1</sup> Welt als W. u. B. I S. 300.

<sup>2</sup> Vgl. Schopenhauer „Die beiden Grundprobleme der Ethik“.

ungerechten und bösen Menschen. Die Forderung einer poetischen Gerechtigkeit beruht nach ihm<sup>1</sup> auf gänzlichem Verkennen des Wesens des Trauerspiels. Dieselbe sei gar nicht vereinbar mit dem Zweck der Kunst überhaupt: Der Darstellung und Erklärung der Welt. Die Welt sei ungerecht, also habe auch die Kunst speziell die Poesie ungerecht zu sein. Das Postulat jener poetischen Gerechtigkeit sei nur von der jüdisch-christlichen Weltanschauung an die Kunst gestellt worden. Schopenhauer ist nämlich dieses Postulat gleichbedeutend mit der Vorstellung von der Vergeltung in einem jenseitigen Leben, welche ins Reich der Träume gehöre. Das Fortleben nach dem Tode erscheint ihm als etwas Bitteres. Nur im Nichtsein, im Nirvana sieht er die süße Erlösung. Schopenhauer beruft sich für seine Ansicht, daß die poetische Gerechtigkeit ein unberechtigtes Verlangen sei, auf Shakespeare. Er weist hin auf den unverschuldeten Untergang jener herrlichen Frauengestalten: Ophelia, Desdemona und Cordelia. —

Um die tragische *κάθαρσις* (Reinigung, Läuterung) zu verstehen, muß man nach Schopenhauer die Wirkung des Schönen und Erhabenen auf das Subjekt beziehen. Der Eindruck des Schönen ist nach ihm dann vorhanden, wenn die Erkenntnis, Intuition, Contemplation ohne Kampf den Sieg über den Willen und sein Interesse erringt. Der Eindruck des Erhabenen gehe aus einem Kampf und Sieg der Erkenntnis über den Willen hervor. Der Eindruck des Tragischen endlich sei dann eingetreten, wenn die Erkenntnis gleichsam nach äußerstem Kampf mit dem Willen den Willen zur Selbstverneinung bewege. „Unser Gefallen<sup>2</sup> am Trauerspiel gehört nicht dem Gefühl des Schönen, sondern dem des Erhabenen an; ja es ist der höchste Grad dieses Gefühls; denn wie wir beim Anblick des Erhabenen in der Natur uns vom Interesse des Willens abwenden, um uns rein anschauend zu verhalten, so wenden wir uns bei der tragischen Katastrophe vom Willen zum Leben selbst ab!“

Noch genauer schildert uns Schopenhauer den Vorgang der tragischen Reinigung bezw. Läuterung auf folgende Weise: In diesem Individuum trete der Weltwille gewaltig, in jenem schwächer hervor, hier mehr, dort minder zur Besinnung gebracht und gemildert durch das Licht der Er-

<sup>1</sup> „Welt als Wille und Vorstellung“ I S. 299.

<sup>2</sup> Ebenda 2. Aufl. II. Band S. 433.

kenntnis, bis endlich im einzelnen diese Erkenntnis geläutert und gesteigert durch das Leiden selbst den Punkt erreiche, wo die Erscheinung, der Schleier der Maja sie nicht mehr täusche, die Form der Erscheinung, das Prinzip der Individuation von ihr durchschau werde, der auf diesem beruhende Egoismus eben damit ersterbe, wodurch nunmehr die vorhin so gewaltigen Motive ihre Macht verlieren und statt ihrer die vollkommene Erkenntnis des Wesens der Welt als Beruhigungsmittel des Willens wirkend die Resignation herbeiführe, das Aufgeben nicht bloß des Lebens, sondern des ganzen Willens zum Leben selbst.

---

§ 2.

Kritik.

Ehe wir die Lehren Schopenhauers vom Tragischen in der Welt und in der Kunst einzeln kritisieren, schicken wir voraus, daß für die Wahl des Pessimismus oder Optimismus in Wirklichkeit nicht so fast objektive Gründe als subjektive Wahlverwandtschaften (Gemütsverfassung u. dgl.) den Ausschlag geben. Aber im allgemeinen wird doch ein gesunder Sinn sich so wenig für den metaphysischen Pessimismus Schopenhauers entscheiden können als ein gesundes Auge dauernd das Dunkel lieben kann. Rein empirisch angesehen, mag am Ende auf unsrer Erde die Unlust überwiegen. Aber der Standpunkt der bloßen Empirie kann für höhere Fragen der Philosophie, Aesthetik und Ethik nicht ausschlaggebend sein. Uebrigens scheiden sich die beiden Gebiete des Optimismus und Pessimismus nur in abstracto (in der Theorie) von einander so scharf; in concreto (im einzelnen Fall) greifen sie hundertfach ineinander: Licht und Finsternis, Schwarz und Weiß, Leben und Tod, Gut und Böß pflegen in Wirklichkeit in allen Schattierungen und Nuancen und nur selten rein und ungemischt zu Tage zu treten. Daß schon dies Prinzip, auf dem die ganze düstre Weltanschauung Schopenhauers ruht, nemlich der blinde erkenntnislose Wille, ein einseitiges, verkehrtes ist, verrät er eigentlich selbst damit, daß er seine Aesthetik auf die platonischen Ideen aufgebaut hat und in ihr die Erkenntnis, die Intuition oder Contemplation die Hauptrolle spielen läßt. Es heißt die Kunst herabwürdigen, wenn Schopenhauer ihr den Zweck zuschreibt, die



Welt zu erklären zumal eine so traurige wie er sie sich denkt. Die Kunst hat nicht einem einseitigen Intellektualismus zu dienen. Wenn sie einen Zweck verfolgt, so ist es der, zu erfreuen, zu ergötzen, zu erheben. Die Kunst, von der Schiller sagt, daß sie im Gegensatz zum ernstesten Leben heiter sei, hat leider diesen ihren Grundcharakter verloren im System des Pessimisten. Die tragische Kunstgattung, die nach allen besonnenen Aesthetikern nicht ohne Erhebung ist, wird vom Pessimisten einseitig düster aufgefaßt und ihr dann eine übertrieben hohe Bedeutung zuerkannt, gleich als ob die Poesie gerade in ihrer höchsten Erscheinung nichts besseres zu tun hätte als Propaganda zu machen für die trübe Weltanschauung eines kranken Philosophen.

Das ist der Hauptfehler Schopenhauers, daß er das Tragische vom bloßen Unglück und Leiden nicht zu unterscheiden vermag, daß in seinem System tragisch und traurig identische Begriffe sind. Bei ihm leuchtet nicht hervor, daß das Tragische ins Gebiet des Kunstschönen gehört, daß es wohl eine Störung der Harmonie ist, aber eine solche, die wieder zur Harmonie zurückkehrt oder wenigstens auf eine solche in der Ferne hindeutet. Die Illustration mit dem Bilde des Wassers, durch welche Schopenhauer die Notwendigkeit einer bedeutenden Situation, in der sich die Charaktere entfalten sollen, dartut, ist geschickt gewählt und macht namentlich die Tiefe des Gehalts ersichtlich, der sich im Tragischen eröffnen kann. Aber Schopenhauer vergißt, daß sich hier nicht bloß die schlimmen und traurigen Eigenschaften des Wassers sondern auch die guten und erfreulichen zeigen müssen. Ähnlich ist es auch mit der Tragik. Das Tragische gibt zwar am tiefsten Aufschluß über das Elend der Welt, über die Schwäche und Bosheit des Menschen, aber es klärt auch auf über die lichte Seite der Welt und läßt einen wohlthuenden Blick tun in die herrlichen Anlagen und Eigenschaften der Menschen. So gewiß man nach dem Dunkel und der Nacht, die man zur Abwechslung lieben kann, doch wieder nach dem Lichte sich sehnt, und freudig den goldenen Tag begrüßt, so gewiß muß die Tragödie etwas Verfühnendes haben, wenn es auch keine volle, sondern nur mehr angedeutete Veröhnung ist. Den Lebensernst hat die Tragödie vor der Komödie voraus, aber das, was die Komödie als ihre schönste Blüte treibt, die reine Heiterkeit, kann sich auch noch zu jenem gesellen. Hegel<sup>1</sup> sagt, die Komödie habe zur Grundlage, womit

<sup>1</sup> Hegel Aesthetik III S. 559.

die Tragödie schließen könne: Das in sich versöhnte keltere Gemüt, die absolute Freiheit des Geistes. Wenn Schopenhauer als Inhalt des Tragischen „den namenlosen Schmerz, den Triumph der Bosheit“ usw. angibt, so läßt er außer Acht, wie oft sich das Edelste und Herrlichste neben dem Häßlichsten und Verkehrtesten findet, wie die Erhabenheit des Willens, Gemüts und Geistes gerade im Dunkel der Leiden und Drangsale aufs Leuchtendste hervortritt, wie im äußeren Elend dem Gerechten ein kostbarer Schatz im eigenen Innern bleibt, wie zuletzt nicht selten das Gute doch über das Schlechte siegt, wenn letzteres auch scheinbar triumphiert, wie auch aus der schreiendsten Ungerechtigkeit wieder Gerechtigkeit aufdämmert.

„Nur in finstern Nächten strahlet  
Herrlich schön der Sterne Pracht.“

Anzuerkennen ist, daß Schopenhauer wenigstens „ein großes Unglück“ als Inhalt des Trauerspiels fordert. Wenn er dagegen die Quelle und Ursache des Tragischen vorzüglich in der bloßen Stellung der Personen zu einander sieht, so ist das nicht ohne Weiteres zu billigen. Das Tragische wird dadurch zu sehr in die Sphäre des Gewöhnlichen und Alltäglichen herabgezogen. Dazu kommt, daß diese Quelle bei dem schroffen Monismus, wie er sich durch den allein realen und schöpferischen Weltwillen ergibt, für Schopenhauer nur die einzige Quelle sein kann, während für den Blick eines gesunden Realisten das Leben und Los eines jeden Menschen wesentlich durch zwei Faktoren bedingt und bestimmt zu werden pflegt: durch einen inneren Faktor (sein eigenes Wollen und Handeln) und durch einen äußeren Faktor (Umgebung, Volk, Sitte u. dergl.). Die bloße Stellung der Personen gegen einander ist nach Schopenhauer nichts anderes als die Zerstreuung des Weltwillens in einzelne verschiedene Willenserscheinungen und die dadurch bedingte Möglichkeit und Notwendigkeit, wie Schopenhauer meint, eines gegenseitigen Kämpfens und Leidens. Allein wie soll denn der Wille, der als Weltprinzip seinem Wesen nach doch nur ein einheitlich Wollendes sein kann, sich selbst bekämpfen können? Ein und derselbe Wille kann doch nicht zur gleichen Zeit Entgegengesetztes wollen.

Darin, daß Schopenhauer das Tragische uns möglichst nahe rückt, ist eine Wahrheit zu erblicken. Dasselbe ist wirklich uns näher, als die meisten ahnen. Es schlummert in eines jeden Menschen Leben und ein kleines Ereignis kann am Ende hinreichen, die ganze

Kolossale Macht tragischen Unglücks zu entfesseln. Personen, die vielleicht sonst keine besonders hohen Anlagen gezeigt hätten, können, in gewisse Verhältnisse gezwängt, zu tragischen Helden heranreifen. Aber etwas Außergewöhnliches ist doch immer dabei. Soll nämlich ein kleines Ereignis die ganze Schwere einer Tragödie heraufbeschwören, so ist dies nur unter außerordentlichen Umständen möglich. Wohl mag ein Böglein die zerstörende Macht einer Lawine in Szene setzen, aber dazu ist die außergewöhnliche Situation eines hohen Berges nötig. Wie im Reich der Natur, so ist es auch in der Tragik des Geistes. Sollen „Charaktere wie sie in moralischer Hinsicht gewöhnlich sind“ zu tragischen Helden sich emporheben, so kann dies nur unter besonderen Verhältnissen geschehen. Dieser Fall wird übrigens verhältnismäßig selten sein. In der Regel werden es in irgend einer Beziehung außergewöhnliche, irgendwie erhabene Charaktere sein, die zu tragischen Helden sich gestalten. Clavigo, Hamlet, Wallenstein und Faust sollen Beispiele sein für die Genesis des Tragischen aus gewöhnlichen Menschenverhältnissen. Doch kann man an diesen Tragödien bzw. Werken klassischer Poesie leicht nachweisen, wie jedesmal irgend etwas Außergewöhnliches mitunterläuft. Bei „Clavigo“ liegt das Motiv der tragischen Verstoßung seiner Geliebten darin, daß ein besonderer Glückswechsel vorgeht mit dem armen unbekanntem Fremdling, indem dieser Archivar des Königs und eine angesehene wissenschaftliche Größe wird. Durch diese zu rasche Wendung des Glücks übermütig gemacht genügte ihm die frühere bescheidene Braut nicht mehr. Was Hamlets tragisches Verhältnis zu Laertes und Ophelia betrifft, so ist zu betonen, daß Hamlet selbst gewiß kein gewöhnlicher Mensch war, sondern ein mit Intelligenz und Gemühtiefe fast überreich ausgestatteter Geist, sodann, daß sein Benehmen gegen Laertes und Ophelia zu erklären ist nur unter Voraussetzung jener ungewöhnlichen Szene, die er mit seines Vaters Geist gehabt hatte, und ihn alle Geisteskraft auf eine einzige Aufgabe konzentrieren ließ. Bei Wallenstein ist, sollte nur die Episode von Max und Thekla von Schopenhauer gemeint sein, zweierlei zu beachten: 1) daß Max und Thekla fast zu abstrakt reine und edle Gestalten für ihre rauhe Kriegsumgebung sind, 2) daß der schwere Kampf zwischen Ehre und Liebe, den Max zu kämpfen hat, und der ihn treibt, in der Schlacht den Tod zu suchen, hervorgegangen ist aus einer keineswegs gewöhnlichen Lage der Dinge. Im andern Fall, wenn je das Stück als Ganzes hier gemeint sein sollte,

würde das Moment des Außergewöhnlichen auf der Person Wallensteins allein schon liegen. —

Wenn Schopenhauer bei der tieferen Ergründung des Wesens des Tragischen auf die Idee gekommen ist, im tragischen Prozeß die Abbüßung des Daseins als der Erbschuld zu erblicken, so wird dies der gesunde Menschenverstand niemals billigen. Das Dasein liegt nicht in unserer Hand. Es wäre ungerecht, wenn wir das abbüßen sollten, was wir nicht verschuldet haben. Zudem hat Schopenhauer nicht bewiesen, daß das Dasein an sich eine Schuld, eine Sünde ist. Man kann ja im Tragischen gewiß auch von einer Erbsünde und von einer Erbschuld sprechen, aber man muß sie anders auffassen als der Philosoph des Pessimismus. Man hat Tragödien wie den „Oedipus“ des Sophokles, in dem der Fluch, welcher auf dem Labdakidenhause ruht, zur Darstellung gelangt, als vortrefflich anzuerkennen. Es liegt immerhin ein tiefer Sinn darin, von einem Unsegen zu reden, der durch die Uebeltat eines Ahnherrn hervorgerufen in seinen Folgen nachwirkt auf ein ganzes Geschlecht. Dazu kommt, daß das unglückliche Los desjenigen, der nicht so fast wegen eigener Sünde als wegen der Schuld eines durch Bande des Blutes mit ihm Verbundenen leidet, erschütternder und rührender wirken kann, als das desjenigen, der sich durch persönliche Sünde in tragisches Verhängnis gestürzt hat. Jene Auffassung vom Tragischen als einer Abbüßung der Schuld des Daseins ist schon deshalb zu verwerfen, weil dadurch das Tragische zu einem bloßen Vernichtungsprozeß degradiert würde. Ueberhaupt ist für den tragischen Helden die Annahme einer Schuld gar nicht nötig. In besonderen Fällen kann der tragische Held ganz ohne Schuld und ohne Makel in's schrecklichste Unglück geraten, wie die großartigste Tragödie, welche sich auf Golgata an Jesu Christi vollzogen hat, dargetut. Im Allgemeinen genügt die Annahme eines Fehlers, eines Makels oder einer kleinen Schwäche. Aristoteles<sup>1</sup> will in seiner grundlegenden Poetik dem tragischen Helden nur einen Fehler, nicht schwere Schuld, nicht Schlechtigkeit oder Lasterhaftigkeit zugeschrieben wissen. In Wirklichkeit und im Leben trägt auch der Edelste und Beste der Menschen, der sittlich hochstehende Charakter durch

---

<sup>1</sup> Aristoteles spricht im XIII. Kapitel seiner Poetik von einer *ἀμαρτία* im Gegensatz zu *μοχθηρία*, *κακία*, *πονηρία*.

irgend eine Unvollkommenheit, irgend einen Makel seiner menschlichen Natur Rechnung. Das Verkehrte bei Schopenhauer ist, daß er von „Partikularsünden“ nichts wissen will, daß er die Willensfreiheit für eiteln Schein erklärt. Auf der andern Seite behauptet freilich Schopenhauer wieder, des Menschen Taten seien wirklich ganz sein eigen und ihm anzurechnen<sup>1</sup>. Will man die Konstanz und Konsequenz einer Willensrichtung, welche die mühsam erworbene Frucht vieler Kämpfe ist, nur für eine angeborene Notwendigkeit halten, dann verkennt man den ganzen psychologischen und ethischen Prozeß, den ein entschiedener Charakter kostet und man nimmt dem Menschen seine spezifische Würde. Gerade auch im Interesse einer gefunden Tragik, die nicht bloß das Traurige und Schreckliche, sondern auch das Erhebende und Erfreuliche des Menschenwesens zu erschließen hat, muß man Einsprache erheben gegen die Leugnung der Willensfreiheit. Häufig besteht die Freude am tragischen Helden darin, daß wir seine innere Freiheit bewundern, die er trotz äußerer Not- und Zwangslage sich bewahrt hat.

Mit der falschen Auffassung der Welt überhaupt sowie des Wesens des Tragischen als Abbildung des Daseins und mit der Leugnung der Willensfreiheit muß sich notwendig auch eine falsche Ansicht über die poetische Gerechtigkeit ergeben. Wenn Schopenhauer die Welt gerecht nennt, weil sie nur der Ausdruck und Spiegel des Willens sei, soweit dieser es so gewollt und weil er es so gewollt habe<sup>2</sup>, wenn er von einer vollen Gleichheit des Verhältnisses zwischen menschlicher Schuld und menschlichem Schicksal redet und geradezu schreibt: „Könnte<sup>2</sup> man allen Jammer der Welt in eine Waagschale legen und alle Schuld der Welt in die andre, so würde gewiß die Zunge einstecken,“ so ist allerdings für ihn eine poetische Gerechtigkeit gänzlich überflüssig. Aber Schopenhauer schlägt in seiner Inkonsistenz oft genug den entgegengesetzten Ton an und klagt bitter über die Ungerechtigkeit der Welt, nennt das Schicksal „grausam“ (Parerga und Paralipomena I S. 352), spricht von der Ungerechtigkeit als dem allgemein herrschenden Naturgesetz (Grundprobleme der Ethik S. 152) nicht nur in der Tier- sondern auch Menschenwelt, spricht von der Unmöglichkeit der Annahme

<sup>1</sup> W. a. W. u. B. 4. Aufl. II S. 676/77.

<sup>2</sup> „Welt als W. u. B.“ I S. 390, S. 415, ferner Schopenh. Parerga und Paralipomena II Band S. 323.

<sup>3</sup> „Welt als W. u. B.“ I S. 416.

eines Gottes, es sei denn, daß man sich einen denken wollte, dessen „unerfüllliche Nachgier und studierte Grausamkeit“<sup>1</sup> sich weiden würde „an der end- und zwecklosen Dual der Wesen, welche er müßigerweise in's Dasein gerufen“ habe. Man sieht, wie Schopenhauer in Extremen sich Lewegt, dort eine adäquate Gerechtigkeit in der Welt erblickt, die tatsächlich nicht vorhanden ist und hier wieder eine haarsträubende Ungerechtigkeit, die das viele Gute verkennt, das immerhin noch in der Welt vorhanden ist. Wenn aber selbst der Pessimist, der die Willensfreiheit leugnet, sich wendet und dreht, um eine Schuld irgendwo zu entdecken, nur damit er die Ungerechtigkeit als eine bloß scheinbare bartue, so zeigt sich in eben diesem Zuge jene gesunde Regung des Herzens, die den von keinem Vorurteil Eingenommenen, der die Welt doch weniger geordnet und harmonisch findet als er es nach seinem Gerechtigkeitsfönn für das Richtige und Wahre halten kaun, treibt, hoffend aus dem Schoß der Zukunft zu anticipieren, was die augenblickliche Gegenwart noch nicht bietet, die den Dichter treibt, das Mangelnde an der wirklich herrschenden Gerechtigkeit bezw. die oft im Leben zu Tage tretende grelle Ungerechtigkeit durch eine poetische Gerechtigkeit annähernd zu ergänzen. An der Verwerfung der poetischen Gerechtigkeit ist bei Schopenhauer seine falsche Auffassung von der Kunst überhaupt mitschuld. Schon Aristoteles bezeichnet als Aufgabe der Kunst die Nachahmung (*μύησις*) der Wirklichkeit nicht im Sinne einer Kopierung, sondern einer freien idealisierenden Gestaltung. Nach Schopenhauer hat aber die Kunst keinen andern Zweck als die platte Wirklichkeit photographisch gleichsam zu reproducieren. Bei Schopenhauer hat es keinen Sinn mehr, in der Kunst von einem Zurückgehen auf die Ideen zu sprechen, wenn er doch nur die gemeine Wirklichkeit in ihrer traurigen Erscheinung wiedergegeben wissen will. Es gibt nun aber einmal über der gemeinen Wirklichkeit und ihrem beschränkten Gesichtskreise noch eine höhere ideale Wahrheit, ein Typisches. Die Wirklichkeit wird nicht so zur poetischen Gerechtigkeit verklärt, daß sie Lügen gestraft oder als falsch umgestoßen würde; sie soll vielmehr als zurechtbestehender Durchgangspunkt bestehen bleiben. Um die poetische Gerechtigkeit als ein Postulat zu erkennen, bedarf es nicht, wie Schopenhauer meint, der Beeinflussung durch eine jüdisch-christliche Weltanschauung, sondern nur eines idealen Sinnes und einer echten Kunstauffassung. Wenn Schopen-

<sup>1</sup> Schopenhauer Parerga u. Paralip. 2. Aufl. II S. 475.

hauer den schrecklichen Untergang jener edlen Frauen Cordelia, Ophelia, Desdemona in Shakespeare's Tragödien als eine Gegeninstanz gegen die poetische Gerechtigkeit anführt, so verliert dieser Einwand schon deshalb seine Spitze, weil man hier sagen kann, daß die poetische Gerechtigkeit nicht so fast die Belohnung des Guten als die Selbstzerstörung des Bösen aufzeige. Wir halten indessen auch in Beziehung auf das Gute einen gemäßigten Eudämonismus in der Weise für ganz am Platze, daß wir mit Locke<sup>1</sup> ein unvergoltenes Verschwinden des Guten für unmöglich halten.

Ähnlich wie mit dem Urteil über die poetische Gerechtigkeit ist es auch mit der Ansicht über die tragische Reinigung, Läuterung κάθαρσις schlimm bei Schopenhauer bestellt. An sich hängen ja poetische Gerechtigkeit und tragische Reinigung enge zusammen. Wer jene verwirft, hat einen Bestandteil dieser genommen. Wer in der Welt nur Nachtseiten und keine Lichtseiten erblickt, wer nur Elend und Jammer in ihr sieht, der kann auch das Leben nicht mehr für lebenswert halten, keine Erhebung zum Leben wünschen und erwarten, sondern nur im Tod und Nichtsein das letzte Rettungsmittel sehen. Wenn Schopenhauer für die Betrachtung des Schönen ein uninteressiertes Wohlgefallen als notwendige Bedingung voraussetzt, den Eindruck des Erhabenen auf einen Kampf und Sieg der Erkenntnis über den Willen zurückführt und die Ertötung des Egoismus als eine Frucht des Tragischen betrachtet, so liegt in all dem eine aner kennenswerte Wahrheit. Aber Schopenhauer geht zu weit und überschreitet das Maß der Wahrheit. Er fordert ein Zurücktreten nicht bloß der schlechten und selbstischen Seite des Willens, sondern auch der guten und univ ersellen Seite desselben. Er verlangt mit einem Wort das Zurücktreten des ganzen Willens. Schopenhauer unterscheidet nicht zwischen fehlerhaftem Egoismus und berechtigter Selbstbehauptung. Er sieht als letzte Wirkung des Tragischen an: nicht bloß die Abstreifung des Egoismus, sondern das Aufgeben der Persönlichkeit, des ganzen Menschen. Es macht aber den Eindruck, wenn Schopenhauer auf der anderen Seite wieder schreibt, näher betrachtet sei kein absolutes Nichts (kein ganz eigentliches nihil negativum) auch nur denkbar<sup>2</sup>, eigentümliche und letzte Tendenz der Tragödie sei das Bewußtsein anzuregen, daß es für ein anderartiges Wollen auch eine

<sup>1</sup> Locke Mikrokosmos u. Makrokosmos III S. 358.

<sup>2</sup> „Welt als Wille und Vorstellung“. I. S. 484.

andere Art des Daseins gebe<sup>1</sup>, und wenn er von einer großen Unsterblichkeitslehre<sup>2</sup> der Natur spricht, als ob ihm selbst in Zeiten gesunderer Stimmung das völlige Nichts als ein schlechter Trost erschienen, ja unerträglich vorgekommen wäre.

Was ist von der Weltanschauung Schopenhauers, welche die Welt als Ganzes wie das Leben des Einzelnen als Trauerspiel bezeichnet, zu halten? Wie die tragische Kunst bei den Klassikern der alten und neuen Zeit vom Dunkel zum Licht schreitet, so ist auch in der Welt im Großen wie im Kleinen trotz allem Dunkel und Leid viel Licht und Freude zu konstatieren und trotz verschiedenen scheinbar rückläufigen Bewegungen in der Völkergeschichte in der Hauptsache doch ein Fortschritt zu erkennen. Rein empirisch angesehen kann der Verfasser dem Pessimismus einen Teil von Berechtigung nicht absprechen. Die Welt ist nun einmal, wie sie besteht, nicht vollendet. In der Natur und Tierwelt herrscht vielfach ein blutiges Raubsystem, und in der Menschenwelt viel Bosheit und Ungerechtigkeit. Der Haushalt sogar der sittlich religiösen Welt hat etwas vom Charakter der Abschlagszahlung. Aber der Tieferschauende findet im Mikrokosmos wie Makrokosmos doch viel Weisheit, Güte und Schönheit niedergelegt, und eben diese tiefere Erkenntnis einer in der Welt waltenden Vernunft und Weisheit bewahrt den gesunden Menschengeist vor dem Pessimismus. Der Tieferringende sieht wie der gottbegnadete Künstler auch im Prozeß des Tragischen irgendwie eine sittliche Idee aufdämmern oder zu Geltung kommen. Edmund Pfeleiderer<sup>3</sup> hat mit Recht den Grundirrtum der pessimistischen Welttaxation darin erkannt, daß sie die Sittlichkeit als den alle Gebiete beherrschenden Mittelpunkt verkenne. Es handle sich darum, ob die selbstische Seite des Menschen und seiner Triebe Befriedigung finde oder aber die universale, dem Guten und Göttlichen zugewandte. Jede selbstisch aufgefaßte Lust habe die Eigenschaft schnell zu verblassen. Demjenigen, welcher den Standpunkt des sittlichen Lebens für den einzig richtigen hält, erscheint das, was andere zu Pessimisten macht, nämlich das Ueberwiegen der empirischen Unlust als eine weise und schließlich wohl-

<sup>1</sup> „Welt als Wille und Vorstellung. II. S. 497.

<sup>2</sup> Ebenda. II. S. 545.

<sup>3</sup> „Der moderne Pessimismus“, Abhdlg. in „Deutsche Zeit- und Streitfragen“, Jahrgang IV.



tätige Nachhilfe der moralischen Weltordnung für den Zweck der Selbstuchtsertötung, diese schwerste und doch wichtigste Arbeit, welche allein zu echter Befriedigung führt.“ Dem Pessimisten, der nur die empirische Welt und ihre Unlust im Auge hat, erscheint die bloße Dialektik und Logik, mit der ein Glied auf das andere folgt und alles Schmerzliche in's Nichts sich auflösen soll, als das denkbar Wünschenswerteste, obgleich letzteres, wie gerade Bahnsen, der konsequenteste unter den Pessimisten, selbst zugibt, nur eine Illusion ist. Demjenigen dagegen, welchem sich das Weltbild in dem zum Brennpunkt erhobenen sittlichen Auge spiegelt, bietet sich ein Genuß dar nicht bloß in der Aesthetik, sondern auch in der Ethik, welche da und dort in der Weltordnung hervorleuchtet. Das macht Leben und Freude, daß die Welt in einem Prozeß des Werdens begriffen ist, daß sich in ihr aus Niedrerem Höheres entwickelt, aus scheinbarem Tod wieder frisches Leben ersteht, auf den starren, eisigen Winter ein Frühling und Sommer kommt, dem Dunkel und der Nacht doch wieder ein Morgenrot und goldner Tag entsteigt, in der scheinbaren Unordnung doch nach und nach eine Ordnung sich ankündigt. Mag auch die Geschichte der Menschheit oft scheinbar stille stehen oder rückwärts gehen, in Wahrheit geht es ihr doch wohl nur wie dem Planeten selbst, auf dem sie wandelt, welcher dem aus weiter Ferne betrachtenden Auge bald als stillstehend bald als rückwärts gehend erscheinen muß, welcher aber in Tat und Wahrheit sich vorwärts bewegt und zwar in der schönen lebensvollen Form einer Ellipse.

---

## II. Kapitel.

### Darstellung und Kritik der Lehren Bahnsens vom „Tragischen als Weltgesetz“.

#### § 3.

#### Darstellung der Lehren Bahnsens's.

Verschiedene große Geister haben im Laufe des Lebens mit Schmerz und Welterschmerz zu kämpfen gehabt, aber nicht alle waren so glücklich und haben sich gesund geschrieben wie Goethe, der im „Leiden des jungen Werther“ diese Seelenkrankheit beschrieben und sich eben dadurch für immer von ihr befreit hatte. Was Goethe in seinem Seelengemälde des Romans ausgeführt hat: daß der Welterschmerz ins Verderben führt, das zeigt uns die Betrachtung des Pessimismus in seinen letzten Konsequenzen. Arthur Schopenhauer ist der Begründer des Pessimismus als einer Weltanschauung, aber als konsequentester Vertreter des Welterschmerzes kann er nicht gelten. Schopenhauer spricht bald von der „Ungerechtigkeit als dem allgemein herrschenden Naturgesetz in der Tier- und Menschenwelt“, bald wieder von der „Abäquation des Verhältnisses zwischen menschlicher Schuld und menschlichem Schicksal.“ Einerseits redet er davon, daß die Philosophie und die tragische Kunst den Menschen dadurch vom Elend des Daseins erlösen, daß sie ihn zur „Willensverneinung, zur Aufgebung des Willens zum Leben“ veranlassen, andererseits lehrt er wieder, daß „ein absolutes Nichts, ein eigentliches nihil negativum“ gar „nicht denkbar“ sei, daß es „für ein anderartiges Wollen auch eine andre Art des Daseins“ gebe. Den Pessimismus in seinen letzten Konsequenzen für Weltanschauung und Kunstbetrachtung kann man bei Julius Bahnsen, der diese in seinem Buch: „Das Tragische als Weltgesetz und der Humor“ ausgesprochen hat, kennen lernen. Wenn Schopenhauer den Mangel der Gerechtigkeit in der Welt nachträglich wieder auf sophistische Weise als ein bloßes Phänomen erklären will, so spricht Bahnsen der Welt und ihrer Einrichtung jegliche Gerechtigkeit ab. Sein Schlagwort lautet: „levissima culpa -- gravissima noxa“ — leichteste Schuld — schwerste

Strafe! Er schreibt<sup>1</sup>, die Du:lle jedes Tuns könne ein „Giftborn“ werden. „Ist aber das Wesen des Tragischen dies, durch Taten guten Willens in Schuld sich zu verstricken, so ist hiernach das Tragische in seiner Einfachheit nicht mehr eine Spezialform des Menschenschicksals, sondern von uneingeschränkter Allgemeingültigkeit.“ Das „Tragische“ ist ihm „Weltgesetz“. Von Freiheit ist natürlich auch bei Bahnsen keine Rede sowenig als bei Schopenhauer: „Weil<sup>2</sup> zu jedem gesagt ist: Du kannst mit allen Sinnen Dir selber nicht enttrinnen, muß jeder am eigenen Leibe ausbaden, was die Weltentzweiung eben damit verhängt hat.“ Wenn bei Schopenhauer das Tragische in der Welt und Kunst nichts anderes und nichts mehr bezeichnet als das Traurige, so ist das Tragische bei Bahnsen zum Gräßlichen geworden. „Die Welt und wir mit ihr,“ schreibt er<sup>3</sup>, „stellen nichts dar als einen unentwirrbaren Knäuel von Widersprüchen unseligster Negativität.“ Wahrhaft Grausen erregende Bilder entwirft er vom Leben: wir werden „weitergepeitscht im ausgangslosen Kreislauf über glühende Kohlen — im Trettrad der Trauer in der Rennbahn der Tragik;“ die Erkenntnis werde durch die Tragik gewonnen, daß kein Raum für die Lebensspitzen zum schmerzlosen Eintritt übrig bleibe<sup>4</sup>. Der tragische Held schreite wie ein körperloser Geist „die angewiesene Schwertgasse entlang, links und rechts umflarrt von den Spitzen allerbitterster Herzensqualen“ (a. a. D. S. 12). Es sei ein Weltgesetz, „wonach gerade die edelsten Absichten zum miserabelsten Unheil führen“ (S. 130). Der Eindruck des Gräßlichen werde noch gesteigert durch die Ungerechtigkeit und die Unentrinnbarkeit des Leidens. Bahnsen redet nur von einer „Frage der tragischen Gerechtigkeit“, denn handle der Mensch wie er wolle, im Unrecht sei er immer (S. 51). Das „Urwort aller Tragik“ spreche Rüdiger aus:

„Swelches ih nu läze un das ander begän,  
so hán ich boesliche un vil übel getän:  
láz aber ich si beide, mich schendet elliu liet.“

Bahnsen erblickt die Luft, in der wir atmen, gleichsam mit allen möglichen Keimen von Pflichtkollisionen und tragischen Konflikten geschwängert. Das Kennzeichen der echten

<sup>1</sup> „Das Tragische als Weltgesetz“ S. 89.

<sup>2</sup> Bahnsen a. a. D. S. 94.

<sup>3</sup> Ebenda S. 28.

<sup>4</sup> Ebenda S. 53.

Tragik sei die „Unentrinnbarkeit, mit der sich in unaufhaltsamer Folgekette eine Konsequenz aus der anderen entspinnt“ (S. 67). Das Tragische als Weltgesetz ist ihm das „Gesetz der Widerspruch aus Widerspruch zugehenden Lebensdialektik“ (S. 39). Wie es nach Bahnsen beim Tragischen der Welt keine Gerechtigkeit und keine Erhebung gibt, so kann es nach ihm auch in der tragischen Kunst keine Läuterung, keine Versöhnung geben. „Ohne einen gewissen Glauben<sup>1</sup> scheint die Lust am Tragischen den Meisten noch immer ein unergründliches Rätsel und sie halten an der Forderung eines versöhnenden Schlusses mit derselben Zähigkeit fest, wie der Gläubige an dem Postulat einer jenseitigen Vergeltung. Das ist die nämliche Halbheit, die im eignen persönlichen Erleben keiner ganz vollen Trauer fähig ist, sondern nur eines interimistischen Vermissens, wonach man im Wiedersehen und Ausgleichung a la Job umso höherer Freuden gewärtig sein will.“ „In den ausgehöhlten Räumen eines völlig glaubenslosen Gemüths,“ fährt er fort, „findet allerdings das Pathos keinen direkten Widerhall: Da springt nur der Grabeston des herzlosen Witzes mit gespenstigem Echo von Wand zu Wand.“ Bahnsen schreibt ferner: „Weil ihnen<sup>2</sup> das Vermögen (den Humor gegen das Daseinsweh in Anwendung zu bringen) fehlt, so stemmen sich die ewig trockenen Köpfe mit ihrem bleiernen Ernst wider die Wahrheit des Pessimismus, weil sie sich ohne jene geistige Federkraft fühlen, welche allerdings dazu gehört, um nicht von der Wucht des Wehs und der Erkenntnis desselben geknickt, zerquetscht zu werden.“

Bahnsen flüchtet sich hinauf in die höhere Sphäre des Humors, um nicht von der Wucht des Wehs geknickt zu werden. Nach ihm: rückt der Humor<sup>3</sup> diesen nämlichen Willensgehalt in die Intellektualsphäre und verleiht ihm dabei den spezifischen Charakter der ästhetischen Interessellosigkeit.“ Doch diese „Interessellosigkeit“ ist in Tat und Wahrheit dem vollendeten Pessimisten doch nicht möglich. Der Schmerz kann sich ihm in einer so tollen Welt selbst im Humor nicht verbergen. Der echte Typus des Humors ist ihm der Mephisto-Teufel mit seiner Einheit des illusionzerstörenden Spottes wie der erbarmungslosen Intrigue. Der Humor ist „umso wirksamer, je deutlicher das Medusenhaupt des Pessimismus durch die Larve des

<sup>1</sup> Bahnsen „Das Tragische als Weltgesetz“ S. 104.

<sup>2</sup> a. a. O. S. 107.

<sup>3</sup> Ebenda S. 98.

lachenden Narren durchscheint.“<sup>1</sup> Der Humor ist ihm nichts Besseres als ein „lachender Narr“, wenn schon er „der elite der Geister“<sup>2</sup> eignet. Ja er wird ihm zum traurigen Tor: „Wer sich auf sein Herz verläßt, ist ein Tor — wie vollends erst, wer auf fremde Herzen (wie der Humor als „Witz des Gemüts“) sein Werk baut oder bei denen gar die nämlichen Bedürfnisse voraussetzt, die er im eigenen spürt.“<sup>3</sup> Er begeht nach Bahnsen eine kindlich dumme Narrheit. Der Wille wolle, so führt Bahnsen (S. 133) aus, am wenigsten aus der Welt sich zurückziehen gerade dann, wenn er zur Einsicht gelangt, wie durch und durch elend sie sei. „So können es ja die Kinder nicht lassen, dahin zu riechen, von wannen keine lieblichen Dünste aufsteigen — und immer wieder an dem zu lecken, was sie doch nicht verzehren mögen — lauter echt humoristische Narrheiten.“<sup>4</sup>—

§ 4.

Kritik.

Dadurch, daß Bahnsen die haarsträubenden Konsequenzen der pessimistischen Weltanschauung zieht, ist er schon eigentlich ein Zeuge für die Unbrauchbarkeit eben dieser geworden und es ist für den Vernünftigen das Ausspinnen dieser Konsequenzen gerade so viel wert, als eine positive und direkte Widerlegung des Pessimismus. Wahrlich eine solche Weltanschauung taugt nichts für die Kunst und nichts für das Leben. Der Weltschmerz führt in seiner bitteren Konsequenz, wie schon Goethe im „Leiden des jungen Werther“ gezeigt hat, zur Verzweiflung bezw. zum Selbstmord.

Wenn Schopenhauer das Wesen des Tragischen in die Abbüßung des Daseins als der Ur- und Erbschuld setzt, dann ist allerdings das Tragische, wie Bahnsen richtig weiter folgert, nicht mehr bloß etwas spezifisch dem Menschen Begegnendes, sondern es trifft auch Tiere, Pflanzen und alles, was ein Dasein hat und wieder vergeht, dann ist zuletzt jeder Tod, auch der des unbedeutendsten Menschen, jedes Verenden eines Tieres, jedes Abfallen eines Blattes als eine Abbüßung des Seins tragisch. So ist das, was man sonst allgemein für etwas Außerordentliches, Ungewöhnliches hält, in der pessimistischen Weltanschauung zum Allergewöhnlichsten

<sup>1</sup> a. a. O. S. 108.

<sup>2</sup> Ebenda S. 105.

<sup>3</sup> Ebenda S. 132.

und fast möchten wir sagen Gemeinsten geworden. Wenn das wahrhaft und echt Tragische gerade vom Gräßlichen, Graufigen und Unerträglichem sich unterscheiden soll, so wird es beim konsequenten Vertreter des Pessimismus eben dies: denn der Mensch ist nach ihm wie in eine Zwangsjacke geschnürt und „kann mit allen Sinnen sich selber nicht entrinnen“. Wenn Schopenhauer von einem schmerzlosen Nirwana faselt und nicht recht klar macht, daß das Tragische des Pessimisten in Wirklichkeit versöhnungslos sei, so erklärt Bahnsen als konsequenter Pessimist deutlich und klar, daß es für ihn keine Versöhnung gebe weder in der traurigen Welt noch in der tragischen Kunst. Aber es geht doch nicht an, das Postulat einer Versöhnung eine „Halbheit“ zu nennen. Was der tiefe Herzensdrang vieler ja der meisten von jeher verlangt hat, darf doch eher Geltung und Wahrheit für sich beanspruchen, als das, was einzelnen wenigen mit „herzlosem Wit“ ausgestatteten Menschen der Neuzeit Wahrheit dünkt. Wer schon an der Dissonanz als solcher genug hat und nicht erst ihr Auflösen in einen Akkord abwarten will, der darf doch eher einer Halbheit bezichtigt werden. Ein Mensch, der kein Gemüt, kein Herz hat, ist in Wirklichkeit ein halber Mensch. Soviel erkennt Bahnsen richtig: ein Daseinsweh, wie er es annimmt, muß mit seiner Wucht jeden Menschen, der auch noch ein Herz und Gemüt hat, nicht bloß niederdrücken, sondern geradezu „knicken“ und „zerquetschen“. Das einzige Mittel, um es noch auszuhalten, wäre nach der Volkssprache ein sog. Galgenhumor oder wie Bahnsen es selbst nennt, ein „herzloser Wit“. Denn ein gesunder und echter Humor kann sich in einer solchen Weltanschauung doch nicht entwickeln. Die Komödie in ihrer Reinheit und echten Heiterkeit ist ausgeschlossen wie die richtige Tragödie mit ihrer wahren Katharsis d. h. inneren Läuterung und Erhebung. Während das echt Tragische gerade die Teilnahme des Herzens weckt und erregt, bricht nach Bahnsen das Tragische das Herz und nach Schopenhauer nimmt es den Willen zum Leben; anstatt daß es Willen und Gemüt erhebt und reinigt, tötet es beide. Bahnsen wollte dem Traurigen und Gräßlichen entfliehen in die höhere Sphäre des Humors und langte zuletzt bei der „Nartheit“ oder sagen wir richtiger Verzweiflung an.

Ein Tragisches im Sinne Schopenhauers und Bahnsens muß aus dem Reiche des Kunstschönen verbannt werden. Man kann die Disharmonie nur bei Wiederauflösung in Harmonie als zulässig

crachten. Es wäre dem menschlichen Gemüt geradezu unerträglich, annehmen zu müssen, daß die Dissonanz bleibe und nicht über kurz oder lang in einen schönen Akkord ausklingen werde. Das gilt für die Tragik in der Kunst wie in der Welt. Ohne diese frohe Aussicht, daß die Dissonanzen in der Welt doch zuletzt irgendwie in Accorde ausklingen werden, wäre das Tragische ohne Versöhnung. Es wäre entsetzlich, niederdrückend für den nach Licht und Gerechtigkeit sich sehenden Geist wie eine ewige sternlose Nacht. —

Was Bahnsens Darstellung des Tragischen als Weltgesetzes oder der Tragik in der Weltgeschichte betrifft, so hebt Bahnsen immer nur die eine schlimme Seite der Welt hervor und zwar in übertriebener, überspannter Weise, die gute dagegen verschweigt er. In Einzelheiten seiner Darstellung streift er freilich zuweilen wirklich wunde Punkte in der Welt und Menschheit. Wenn er die Luft, in der wir atmen, gleichsam mit allen möglichen Reimen von Pflichtenkollisionen und von tragischen Konflikten geschwängert erblickt, so ist zuzugeben, daß wir fast täglich, wenn wir sorgfältig und streng auf uns Acht haben, eine Reihe von Pflichtenkollisionen zu lösen haben. Sie begegnen jedem wohl täglich, nur bemerkt sie nicht jeder, sondern nur der Feinsühlende und mit zarter Gewissenhaftigkeit Ausgestaltete. Aber es ist verfehlt, schon in diesen kleineren alltäglichen Pflichtenkollisionen etwas Tragisches zu sehen. Soll die Pflichtenkollision tragisch sein, dann muß sie neben der erschütternden und rührenden Wirkung auch die einer Erhebung und Versöhnung erzeugen. Wenn Bahnsen das Tragische wesentlich als Pflichtenkollision auffaßt, so ist zu bemerken, daß eine solche nur einer der vielen Fälle, welche tragisch genannt werden können, ist.

Wenn Bahnsen im Leben des Einzelnen das tragisch findet, daß in ihm Geist und Gemüt, Gedanken und Gefühle, im Habet liegen, daß Sollen und Können nicht mit einander gehen, wenn er ferner im Leben der Völker bzw. in der Weltgeschichte das als tragisch bezeichnet, daß Moral und Recht einander gegenüber stehen, daß eine Kollision bestehe zwischen Gerechtigkeit und Billigkeit, daß jeder Fortschritt seinen Weg nehme über Rechtstrümmer, so ist allerdings damit, daß auf die vielen Antinomien und Gegensätze im Mikrokosmos wie Makrokosmos hingewiesen worden ist, eine reiche Quelle für das Tragische angegeben, aber man darf die Quelle,

aus der allenfalls das Tragische, wenn gewisse Bedingungen noch hinzutreten, entspringen kann, noch nicht für das Tragische selbst nehmen. Wenn er als weitere Beweise für die Tragik der Weltgeschichte anführt, daß man die Völker nach der „unfindbaren Wahrheit“<sup>1</sup> suchen sehe, daß die sittlichen Ideen doch nirgends rein aufgehen, wie die Herbartianer ausrechnen, überall einen inkommensurablen Rest lassen,<sup>2</sup> so wäre die Welt, vorausgesetzt daß der Sachverhalt richtig dargestellt wäre, zunächst nur eine traurige, aber keine tragische.

Allein die ganze Darstellung der Welt von Bahnsen ist einseitig. Er läßt außer Acht, wie oft Geist und Gemüt, Gedanken und Gefühle harmonisch übereinstimmen, Sollen und Können zusammengehen, wie gerade der Tugendhafte im guten Gewissen ein besonders süßes Gefühl, einen über alle empirischen Freuden gehenden inneren Frieden genießt, wie doch in vielen und wichtigen Fällen Moral und Recht sich freundlich berühren, wie mannigfach Gerechtigkeit und Billigkeit sich schön ergänzen, wie überhaupt ein Gesetz des Ausgleichs (der Compensation) vielfach im Reich der Natur wie des Geistes herrscht. Wir sagen: wenn man das Leben und die Welt ohne Vorurteil (*sine ira et studio*) betrachtet, so findet man neben viel Leiden viel Freuden, neben dunklen auch wieder lichte Seiten. Jede noch so dunkle Wolke hat auch eine der Sonne zugekehrte Seite. Wenn es auch wahr beziehungsweise Tatsache ist, daß der Fortschritt oft seinen Weg über Rechtstrümmer nimmt, daß neue Rechte zuweilen mit Krieg und Gewalt, mit Blut und Eisen erkauft werden müssen, so bietet doch der Gedanke, daß das neue Recht besser dem Wohle des Ganzen entspricht, als das alte, einen lichtvollen Ausblick. Wenn nur in Tat und Wahrheit auf dem Gebiete des Rechts oder der Gesetzgebung ein Fortschritt gemacht wird, der gemachte Fortschritt braucht noch nicht der endgiltige zu sein. Es will auf dem Gebiete des Rechts oder der Kultur schon etwas heißen, wenn man nur etwas wieder weitergeschritten ist. *Est aliqua prodire tenus*. Im Allgemeinen waltet von selbst jenes Gesetz in der Welt, daß das Gesunde und Kraftvolle, das Bessere und Gediegenere sich dem weniger Gesunden, dem Schwächeren u. s. w. gegenüber zuletzt doch siegreich behauptet, wenn es auch einen Kampf kostet und manche Vertreter der guten Sache als Vorkämpfer fallen.

<sup>1</sup> Bahnsen „Das Tragische als Weltgesetz“ S. 28.

<sup>2</sup> Ebenda S. 52.



Man kann in gewissem Sinne auch von der Wissenschaft sagen, daß sie über abgetane Wahrheiten hinwegschreite, daß sie sich immer mehr von Irrtümern und Illusionen (falschen Hypothesen) reinige und so immer geläuterter und vollkommener zu Tage trete; aber es wäre sehr verkehrt, von einer „unfindbaren Wahrheit“ zu reden, anstatt das schöne dialektische Spiel zu bewundern, in dem sich immer mehr das Falsche vom Wahren scheidet. Es wäre sehr falsch zu sagen, die Wissenschaft erreiche kein Ziel, weil sie immer noch Fortschritte macht. Das ist nicht zu bejammern, daß ihr immer wieder neue Rätsel aufstoßen, sich immer wieder neue ungelöste Fragen aufdrängen. Dies zeugt vielmehr nur von dem Reichtum und der Tiefe der in unfrem Weltall niedergelegten Ideen. —

Wir sehen auch im Los und Schicksal des Pessimismus die im Großen und Ganzen in der Welt waltende Gerechtigkeit. Wer mit geistlichem Eifer und großem Spür- und Scharfsinn nur die dunkle und traurige Seite der Welt betrachtet und hervorhebt, die andere lichte und erfreuliche Seite aber undankbar mißachtet, wer nur den niederen Maßstab der empirischen Lust bez. Unlust und nicht den höheren des sittlichen Wertes bez. Unwertes einnimmt, wer sich absichtlich noch in sein Leid gleichsam künstlich hineinsteigert und dabei den läuternden und heiligenden Einfluß des Leidens nicht anerkennt, der kann und soll auch keinen Genuß mehr haben an dem, was andere als wahr, gut und schön empfinden, was andern ein wahrhaftes Gut, eine Lust und Freude ist. Ihm wird das Schöne zum belügenden Schein<sup>1</sup>, das Tragische mit seiner Läuterung und Erhebung zum Gräßlichen und Schrecklichen, der Humor mit seiner (weltverachtenden) Heiterkeit bald zum starren eisigen Hohn, bald zum bitteren Sarkasmus. So gelangt der Pessimismus vom Regen in die Traufe: aus dem Traurigen und Gräßlichen wollte er ins Reich des Humors entfliehen, aber der wird ihm zum lachenden Narren, zum traurigen Torcn. Es ist nur zu wahr, was Bahnen selbst eingesteht, daß nämlich der Pessimismus „unleugbar durch die Erkenntnis des Elends der Welt dies Elend selber intensiv wie extensiv“ vermehre.<sup>2</sup>

Selbst die Kunst, welche sonst eine treue Begleiterin und Freundin der Menschheit in allem Jammer und Schmutz des Lebens ist, muß in den Händen und Augen des Pessimisten ihre tröstende und erhebende Kraft verlieren.

<sup>1</sup> Bahnen a. a. O. S. 6. Der Wille belüge sich im Schönen.

<sup>2</sup> Ebenda S. 108.

III. Kapitel.  
Darstellung und Kritik  
der auf den Begriff des Tragischen sich beziehenden  
Lehren E. v. Hartmann's.

---

§ 5.

Das Rührende und Erschütternde in der Tragödie  
nach Ed. v. Hartmann.

Der bekannte Philosoph des Unbewußten, Ed. v. Hartmann, welcher philosophische Probleme in seiner Art gewandt darzustellen weiß, hat auch interessante Beiträge zur Aesthetik, namentlich zur Aesthetik des Dramas geliefert. In seiner Abhandlung: „Ist der Pessimismus trostlos?“ hat er zu erläutern gesucht, daß seine Weltanschauung einen wahrhaften Trost gewähre, aber dem Grunde und Wesen nach bleibt die Welt auch nach Ed. v. Hartmann eine „im Dunkeln wandelnde“, wir würden sagen: eine traurige. Für seine dunkle Weltanschauung sucht er nun in der Kunst Licht und Trost. Die Kunst, schreibt er<sup>1</sup>, sei „mehr als ein der noch im Dunkeln wandelnden Welt verliehener Trost“ aufzufassen. Er spricht von einem „Priestertum im Tempel der Kunst“,<sup>2</sup> das den Zweck habe, „die Menschheit zu erheben und zu veredeln.“ Besonders sucht er diesen Trost in der tragischen Kunst. ---

Zur besseren Uebersicht möge der Gedankengang, den Ed. v. Hartmann in seiner Darlegung und Lösung des Problems des Tragischen verfolgt, zum Voraus kurz skizziert werden. Er sucht nachzuweisen, wie Mitleid und Erschütterung notwendig zusammengehören, um eine tragische Wirkung zu erzielen. Zu diesem Zwecke faßt er zunächst das Rührende allein für sich ins Auge und betrachtet die einzelnen schlimmen Auswüchse, zu denen das Rührende in seiner Einseitigkeit

---

<sup>1</sup> „Gesammelte Studien und Aufsätze“ von Ed. v. Hartmann. S. 600.

<sup>2</sup> Ebenda S. 185.

führen kann. Hernach zeigt er in analoger Weise, wie auch das Erschütternde ein eigenes Gebiet für sich habe, aber ohne das begleitende Moment des Rührenden in verschiedene Arten von Gräßlichem ausarte, welche künstlerisch nicht verwertbar seien. Daraufhin wird das psychologische Wesen des Mitleids und der Erschütterung näher untersucht namentlich in Bezug darauf, ob in ihnen schon jene Lust liegen könne, welche durch das Tragische erfahrungsgemäß erzeugt werde. Da davon keine Spur entdeckt wird, sondern im Gegenteil in jenen beiden Affekten nur überwiegende Unlust und höchstens noch eine egoistische Lust nach Ed. v. Hartmann sich zeigen soll, so werden jene beiden Affekte nur als Mittel betrachtet, und es wird der letzte Zweck und der eigentliche Kunstgenuß des Tragischen in einer „transcendenten Versöhnung“ gesucht.

Zunächst behandelt E. v. H. **das Rührende** und setzt die Kriterien und Bedingungen auseinander, unter welchen dasselbe in der Kunst zulässig sei.

Als allgemeine Regel für Verwendung des Rührenden wird der Schelling'sche Satz aufgestellt, daß das Gefühl herrlich sei, wenn es im Grunde bleibe, sei es nun in der Wirklichkeit oder in der Lyrik oder im Drama. Von dieser Regel aber werde dann abgewichen, wenn der Ausbruch des Gefühls genügend stark motiviert sei. Werde so durch eine genügend starke Veranlassung der Herzensergießung Lust gemacht, dann sei die Wirkung nicht nur rührend, sondern zugleich erhebend, sei es nun eine Herzensergießung freudiger oder schmerzlicher Art; die letztere gebe speziell die tragische Wirkung ab. Unter genügend starker Motivierung versteht E. v. H., wie aus seinen späteren Auseinandersetzungen hervorgeht, hohe bedeutende und starke Konflikte, überhaupt ein erschütterndes Ereignis. Er tadelt den Mißbrauch des Rührenden vorzugsweise auf 3 Gebieten: im Rührstück, im sogenannten Versöhnungsschauspiel und ganz besonders in Novellen und Romanen. Das Rührstück vermeide alle tiefer gehenden Konflikte und sei bis zum Eckel verschwenderisch mit Gefühlen. Hierbei weist E. v. H. mit Recht hin auf das Klippenreiche des bürgerlichen Trauerspiels, das leicht zum Rührstück werde wegen der Unbedeutendheit der Konflikte. Er fügt aber mit Recht bei, daß wenn der Dichter einen Stoff „mit wahrhaft hohen und starken Konflikten“ in der bürgerlichen Sphäre finde, ein solches Trauerspiel keinem andern nachstehe.

Das sogenannte Versöhnungsschauspiel müsse die Effekte des Rührenden am allermeisten ausbeuten, wofern es nicht in ein dem dramatischen ferne liegendes Gebiet wie das politische übergreife oder mit der Intrigue und dem darauf beruhenden Verstandesinteresse sich begnügen wolle. Ed. v. Hartmann will sagen, daß dem „Versöhnungsschauspiel“ nichts wahrhaft Erschütterndes zu Grunde liege.

Bei dem in Romanen und Novellen neuerdings Mode gewordenen Traurigen beklagt er den Mangel jeder Versöhnung, jeder Lösung des Konflikts, jedes künstlerischen Abchlusses. Dabei wirft er ein helles Licht auf den wahren Zweck der Kunst überhaupt sowie auf das Wesen des Tragischen im Gegensatz zum Traurigen. Die elegische Stimmung, die durch jenes Rührende in Novellen und Romanen hervorgerufen werde, sei, wenn sie auch nicht ohne alle Süßigkeit der Empfindung sei, doch ein schlechter Ersatz für den echt künstlerischen Abschluß einer Lösung des Konflikts. Es sei zwar sehr erklärlich, wenn der Dichter in einer Zeit, wo der Pessimismus mit Macht um sich greife, für seine eigene welt-schmerzliche Stimmung Propaganda in weiteren Kreisen zu machen suche, aber es sei darum nicht weniger unkünstlerisch. „Die Kunst soll<sup>1</sup> niemals einem fremden Zwecke dienstbar gemacht werden, sondern nur ihre eigenen spezifischen Aufgaben erfüllen. Diese aber werden verkannt, wenn der Totalindruck eines Kunstwerks ein trüber, trauriger, verstimrender, be-drückender, beängstigender ist. Die Kunst soll uns nicht nieder-schlagen sondern erheben, nicht unsere Sklaverei unter den zermalnenden Gesetzen der Erscheinungswelt uns einschärfen, sondern uns geistig befreien.“ Das Traurige, fährt E. v. H. fort, bezeichne „die tiefste und traurigste Depression des Gemüths“, das Tragische die „groß-artigste und kühnste Erhebung desselben“.<sup>2</sup> So erweise sich das Tra-gische als „der schärfste Gegensatz des Traurigen.“ Diese Ansicht über das Wesen des Tragischen sowie über den Zweck der Kunst ist voll und ganz richtig; sie klingt auch als Theorie E. v. Hart-mann's schön und wahr; aber ob sie sich im System eines Pessimisten praktisch haltbar erweisen wird, ist eine andere Frage.

Wenn v. Hartmann die genügend starke Motivierung des Rührenden in starken Konflikten und in wahrhaft Erschütterndem sieht, so möchten wir noch beifügen, daß wir einen Ausbruch des Gefühls und eine Er-

<sup>1</sup> Ed. v. Hartmann „Gesammelte Studien und Aufsätze“. S. 280 unten.

<sup>2</sup> Ebenda. S. 281.

regung desselben in seiner Tiefe nicht bloß dann für gestattet und berechtigt halten, wenn Konflikte und erschütternde Ereignisse von großer Intensität, von einem hohen Stärkegrad vorliegen, sondern vorzugsweise auch dann, wenn eben diese mit einem erhabenen und ethischen Gehalt gefüllt sind. Wenn übrigens E. v. H. in seiner Abhandlung über „ältere und moderne Tragödienstoffe“, „krankhafte Empfindsamkeit“ und „edelhaftes Schöntun mit dem Niedrigen und Gemeinen“ als Erwerbungen des modernen Gefühlslebens von sehr zweifelhaftem Werte bezeichnet und Stoffe wie wenn ein Mädchen mit ihrem Liebhaber zu tief ins Wasser gegangen ist und von ihm im Stiche gelassen wird, sowie Verheliungshindernisse aus Standesrücksichten als unpassende Stoffe rügt, so deutet er damit selbst an, wie notwendig ein ethisch bedeutamer und überhaupt erhabener Inhalt für eine tragische Wirkung ist.

---

Auf der zweiten via negationis, welche Ed. v. Hartmann wandelt, um den Tragischen näher zu kommen, leitet ihn wie auf dem ersten Weg ein in der Hauptsache sicherer und scharfer Blick, der manches Bedenkliche und Schadhafte aufspürt und aus der Tragik entfernt. Er eliminiert der Reihe nach 4 Arten des Gräßlichen: 1) das der Sitte der Zeit nicht mehr Entsprechende, 2) das, was geeignet ist, die Wollust der Grausamkeit zu reizen, 3) das Grausige, Schaurige, geheimnisvoll Schreckliche, und endlich 4) all das Gräßliche, welches nicht innerlich genug sei, um zu rühren.

Als Beispiele der zu eliminierenden I Art nennt er das Sehenlassen der Folterinstrumente in der Bernsteinhere (Laube), Königs Oedipus Selbstblendung, Gloster's Blendung im „Lear“, selbst die Scene im König Johann, wo Prinz Arthur nur geblendet werden soll. In der Hauptsache trifft E. v. H. das Richtige, aber wie die angeführten Beispiele zeigen, dürfte er doch etwas zu feinfühlig in diesem Punkte sein. Gewiß wird das Blutige und Scheußliche, wie es in den Tragödien eines Jakob Ayrer und Lohenstein sich findet, in der modernen Zeit nur Abstoß und Ekel erregen.<sup>1</sup> Der heutige Dramatiker und Tragiker wird schon etwas

---

<sup>1</sup> Zimmermann (Robert) führt in seiner Abhandlung über das Tragische und die Tragödie ein solches Beispiel an: In der Verschwörung der Epicaris wird einer geföpft, einem die Zunge ausgerissen, zweien die Ader durchgeschnitten, die Heldin selbst gefoltert.

sparfamer sein müssen mit Darstellungen des Mordens und Blutvergießens als es Shakespeare und Schiller in einzelnen Stücken war, weil mit der fortschreitenden Kultur wenigstens bei der besseren Klasse der Menschen Sitte, Gefühl und Geschmack verfeinert werden. Aber da legt sich freilich der Gedanke nahe, daß mit dieser zunehmenden Verfeinerung die Existenz von Tragödien überhaupt bedroht werden könnte. G. selbst bemerkt, es sei für den heutigen Dichter eine Hauptschwierigkeit, die Leute, die notwendig umkommen müssen, auf schickliche Weise aus der Welt zu bringen. Allein so viel steht fest, daß, wenn die Tragödie nicht zum Nührstück oder fogen. Versöhnungsschauspiel werden soll, es in ihr nicht besonders zimpferlich, zart und fein hergehen darf. Wer eine Tragödie sehen will, muß sich auf Hartes, ja Furchtbares und Schreckliches gefaßt machen.

Wenn G. v. H. die II. Art des Gräßlichen aus der Kunst verpönt wissen will, weil diese keinen Falls den moralisch höchst verwerflichen und gefährlichen Trieb der wollüstigen Grausamkeit anregen und kigeln dürfe, wenn er einen brennenden Scheiterhaufen und möglichst natürlichen Schwindjuchtstob als ganz hübsche Anfänge dazu bezeichnet und vor einem noch schlimmeren geistigen Raffinement warnt, so muß man ihm in all dem voll und ganz beistimmen. Man kann sich freuen, hier in G. v. H. einen Anwalt für Reinerhaltung der Kunst von moralischen Flecken und Schäden zu finden.

Was G. v. Hartmann über die dritte zu eliminierende Art des Gräßlichen aus sagt, kann uns nicht befriedigen, obgleich wir auch hier ihm einen Kern von Wahrheit zugestehen müssen. Er wünscht nämlich eine radikale Aufräumung mit dem Grausigen und Schaurigen, mit den Geistern und Geipenstern, mit Hexen und Kobolden. Derartige krankhafte subjektive Erscheinungen würden für unser rationalistisches Gefühl nicht mehr passen. — Allein wir halten es hier mit Lessing, welcher in seiner herrlichen Dramaturgie<sup>1</sup> sagt, er würde es als einen zu großen Verlust für die Poesie beklagen, wenn diese Quelle des Schrecklichen und Pathetischen ganz vertrocknen würde, und welcher es für einen Triumph des Künstlergenies hält, auch dasjenige, was unsrer kalten Vernunft sehr spöttisch vorkomme, unsrer Einbildung sehr fürchterlich zu machen, und welcher vom großen Haufen aus sagt, er denke bald so bald anders, höre beim hellen

<sup>1</sup> Lessings Werke Donauerschingen 1822 V. Band S. 72 ff.

Tage mit Vergnügen über die Gespenster spotten und bei dunkler Nacht mit Grausen davon erzählen. Kein Mensch wird den großen Dramatiker Shakespeare deswegen tadeln wollen, weil er beispielsweise die großartige Geister-Szene in seinem „Hamlet“ geschaffen hat. Freilich dies Zugeständnis ist E. v. H. zu machen, daß auf diesem Gebiete zu einer weisen und heilsamen Sparsamkeit nicht genugsam geraten werden muß. Wer wollte es aber auf der anderen Seite in der tragischen Kunst, in welcher das ganze schwarze unheilswangere Reich sichtbarer und unsichtbarer Mächte sich entfesseln darf, dem Dichter verargen, wenn er auch diejenigen finsternen Mächte, die doch nicht bloß ein Nebel- und Dunstgebilde sind, sondern von deren tatkräftigen Versuchungen wohl jede Menschenbrust schon etwas erfahren hat, poetisch verkörpert.

In einer vierten Klasse von Gräßlichem, welches durchaus keine tragische Wirkung erzielen könne, faßt E. v. Hartmann all dasjenige zusammen, welches nicht innerlich genug sei, um zu rühren. Er versteht darunter all das rein äußerlich und plötzlich uns entgegnetretende Gräßliche, bei welchem das Interesse für die leidenden Personen und ein klarer Einblick in die ursächliche Entstehung und Motivierung ihrer Leiden uns fehle. Die Deutung seines Wortes „innerlich“, daß es nicht darauf ankomme, wie groß das Maß der Leiden sei, sondern darauf, wie stark unser Empfinden in Mitschwingung versetzt werde, enthält einen richtigen Kern, ist aber doch zu subjektiver Art. Auch bei einer chirurgischen Operation kann unsere Empfindung stark mit dem Kranken und dessen Schmerzen in Mitschwingung geraten, ohne daß jene tragisch zu nennen wäre. Es kommt vorzugsweise darauf an, daß das tragische Leiden ein geistiges und kein stoffliches, körperliches sei, oder daß wenigstens mit dem körperlichen Leiden, das bei einem tragischen Helden keineswegs auszuschließen ist, sich ein höherer geistiger Gehalt verbinde.

---

Nachdem die doppelte *via negationis*, durch welche Ed. v. Hartmann das Rührende ohne genügend starke Motivierung durch das Erschütternde einerseits und das Erschütternde ohne das begleitende Moment des Rührenden andererseits ausgeschieden hat, uns zu der positiven Einsicht geführt hat, daß Mitleid und Erschütterung zusammen gehören, wird das psychologische Wesen dieser beiden Affekte von E. v. H. untersucht bez. analysiert, wobei aber nicht wenig auszusetzen sein wird.

Der Hauptfehler bei seiner Ergründung des Wesens des Mitleids ist der, daß er jeglichen guten, reinen und edlen Kern in ihm verkennt. Neben überwiegender Unlust sieht er in ihm nur noch eine egoistische Lust, die aus dem Contrast zwischen dem Zustand des Bemitleideten und dem des Bemitleidenden entspringe, wodurch letzterer zum Bewußtsein seiner eigenen Schmerzfreiheit gelange. Es ist aber verkehrt, nur den Contrast ins Auge zu fassen, statt vielmehr die geistige Verbindung, das ideale Band der Sympathie, welches den Leidenden und den Mitleidenden umschlingt. Negativ steckt in dem Wörtlein „Mit“ bei Mitleid eine ethische Entselbstung, ein Abwerfen des Egoismus, positiv eine Nächstenliebe, eine Bereicherung des Herzens. Schiller<sup>1</sup> hat recht, wenn er zurückweist, was Lucretius behauptet, daß nämlich die Lust des Mitleids aus einer Vergleichung der eigenen Sicherheit mit der fremden Gefahr stamme. Moses Mendelssohn<sup>2</sup> hat den Kern der Liebe im Mitleid erkannt, wenn er schreibt: „Das Mitleid ist eine vermischte Empfindung, die aus der Liebe zu einem Gegenstande und aus der Unlust über dessen Unglück zusammengesetzt ist“. Ebenso ist Schopenhauer entschieden tiefer gegangen in der Auffassung des Mitleids als E. v. H. Er hat den sittlichen Kern der Menschenliebe, der im Mitleid liegt, nur zu hoch geschätzt, indem er glaubte, seine ganze Moral darauf gründen zu können<sup>3</sup>. Man sollte übrigens meinen, E. v. H. selbst hätte die Sympathie mehr betonen sollen als den Contrast, der zwischen Leidenden und Mitleidenden besteht; verlangt er doch selbst in seiner Abhandlung, „Zur Aesthetik des Dramas“<sup>4</sup> vom Helden des Dramas, daß die sympathischen Seiten die antipathischen überwiegen sollen, so daß eine positive Teilnahme für denselben möglich bleibe. Hätte E. v. H. das wahre Wesen des Mitleids erfaßt, dann müßte er nicht eine so künstliche Wendung gebrauchen, um das Mitleid nicht für ganz wertlos oder gar schädlich erklären zu müssen: er erblickt nämlich nur im Ueberwiegen der Unlust beim Mitleid ein Mittel zur Zurückdrängung des Egoismus.

Wenn nun E. v. H. von seiner Untersuchung des psychologischen Wesens des Mitleids den Schluß zieht: was am Mitleid Lust sei, dürfe

<sup>1</sup> Schillers Werke IV. Band Stuttg. 1877 „Ueber die tragische Kunst“ S. 527.

<sup>2</sup> Philosophische Schriften II. Teil S. 4.

<sup>3</sup> Arthur Schopenhauer: „Die beiden Grundprobleme der Ethik“, Frankfurt a. M. 1841, S. 2:2 ff.

<sup>4</sup> „Gesammelte Studien und Aufsätze“ S. 259.



nimmermehr Kunstziel sein, was aber daran Schmerz sei, erst recht nicht, so ist der zweite Teil dieses Schlusses zuzugeben, nicht aber der erste. Denn die Lust im Mitleid hat sich uns als eine unegoistische, edle, reine entpuppt.

Bei der Untersuchung des zweiten Elements wählt zunächst E. v. Hartmann aus einer Reihe von verschiedenen Ausdrücken den passendsten für dasselbe aus. Schrecken bezeichne eine überraschende Pflöchlichkeit des Eingriffs in unsern psychischen Organismus, welche für gewöhnlich nicht beabsichtigt sein könne. Das Entsetzen und das Gräßliche bezeichnen im allgemeinen einen zu hohen Grad. Der Begriff Erschütterung sei zu weit. So bleibe nur noch das Furchtbare als adäquateste Bezeichnung übrig, indem dasjenige, was geeignet sei, Furcht zu erwecken, meistens auch noch andere Empfindungen hervorrufe, so daß also objektiv das Furchtbare<sup>1</sup> weit mehr besage als subjektiv die Furcht. Wir legen auf diese Distinktion keinen großen Wert, zumal da das Furchtbare in einer Tragödie sich zuweilen bis zum Entsetzlichen steigern kann. Aristoteles selbst weist darauf hin, daß sich das φοβιστοδαι (Das Sichfürchten) manchmal zum φεικτερον (Erschauern, Entsetzen) verschärfe. Die weitere Abhandlung H. v. Hartmann's besteht in einer Polemik gegen die Interpretation Lessings von dem Aristotelischen φόβος. Lessing befinde sich sehr im Irrtum sowohl was die Unabhängigkeit der Furcht vom Mitleid als auch die Fähigkeit der Furcht betreffe als Ziel des künstlerischen Eindrucks zu dienen. Denn diese egoistische Furcht könne noch weit weniger ästhetische Absicht sein, als die früher erwähnte egoistische Lust, da Furcht an und für sich eine unangenehme Empfindung sei. In Betreff des ersteren Tadeln an Lessing mag zugegeben werden, daß in seiner Darstellung Mitleid und Furcht zu sehr als Korrelatbegriffe erscheinen, und die relative Unabhängigkeit beider Gebiete nicht hervortritt. Aber der zweite Tadel, daß Lessing unter den Aristotelischen φόβος eine egoistische Furcht verstehe und in ihr ein Kunstziel erblicke, trifft nicht zu. Lessing spricht nämlich nur von einer Furcht für uns selbst. Diese Furcht darf aber noch lange nicht als eine egoistische im verwerflichen Sinne erklärt werden. Sollte man es dem Menschen, welchem durch die Tragödie die Augen geöffnet werden, wie oft dem größten Glücke das Verderben rasch sich nahen und auch den Jugend-

<sup>1</sup> Ob wir das Erschütternde oder „das Furchtbare“ sagen, daran liegt wenig.

haften eine Schwäche zu Fall bringen könne u. s. w., als schlimmen Egoismus auslegen dürfen, wenn er nun weiser und vorsichtiger geworden, sein Selbstvertrauen in etwas abschwächt? Sollte eine solche Furcht, die gerade aus größerer Lebenserfahrung und einem tieferen Blick in das eigene Wesen mit seiner Schwäche und Hinfälligkeit stammt, eine Gabe sein, an der die reine edle Kunst sich schämen müßte? Lessing gegenüber, der einen sittlich läuternden und erziehenden Einfluß der Kunst annimmt, ist es nicht angebracht, wenn E. v. H. darauf aufmerksam machen zu müssen meint, daß die Kunst uns zeitweilig von der Engherzigkeit des Egoismus erlösen solle. Diese Furcht für uns selbst, wie sie Lessing im Auge hat, kann wohl Kunstziel sein; aber sie wird nicht letztes Kunstziel sein dürfen. Es ist deshalb verfehlt, wenn E. v. H. dieser Furcht für uns selbst ausweichen zu sollen glaubt und die Furcht ganz allgemein so zu deuten sucht: die Erschütterung vor dem Furchtbaren dehne das Ich gleichsam ins Absolute aus oder was dasselbe sei, lasse die Besonderheit dieses leidenden Individuums ebensosehr vergessen wie das eigene Ich. „Man merkt die Absicht und man wird verstimmt“, rufen wir dem Philosophen zu, der seinen pessimistischen Standpunkt auch in der Kunst nicht verleugnen kann. Man merkt, wie das Furchtbare gleichsam mit dem Absoluten identifiziert werden will, wie das Leid als ein allgemeines dem einzelnen sein privates Leid vergeessen machen soll.

Ed. v. Hartmann schließt nun diese Untersuchung zunächst damit ab, daß er diese zwei unangenehmen Empfindungen der Furcht und des Mitleids nur als Mittel betrachtet und den letzten Zweck der tragischen Kunst, der nach ihm nicht nur die in den Mitteln gesetzte Unlust vergüten, sondern noch einen erheblichen Ueberschuß an Lust als ästhetischen Reingewinn verschaffen soll, in etwas ganz anderem sucht. Wir dagegen haben schon in jenen zwei Elementen Mitleid und Furcht einen brauchbaren angenehmen Kern gefunden, an den sich die tragische Versöhnung anschließen kann.

Damit sind wir zum letzten und wichtigsten Teil der Hartmann'schen Abhandlung über das Problem des Tragischen gelangt, welcher von der Wirkung und Versöhnung der Tragödie handelt.

## § 6.

Kritische Beleuchtung der Ansicht Ed. v. Hartmanns  
über den tragischen Kunstgenuß bezw. über Wirkung und  
letzten Zweck der Tragödie.

Zuerst weist Ed. v. Hartmann drei Versuche, die tragische Erhebung, Versöhnung, Reinigung (*κάθαρσις*) als eine immanente zu erklären, als falsch zurück. Den Versuch, sie als eine sittliche Läuterung aufzufassen, fertigt er kurz damit ab, daß sie eben ein ethischer und kein ästhetischer Zweck, und daß bei der Bitterkeit aller moralischen Arzneien der Genuß unerklärlich wäre. Was letzteren Punkt betrifft, so wäre, wenn man das Bild einer Arznei hier anwenden will, die sittliche Läuterung als Wirkung oder Folge einer Arznei aber nicht als Arznei selbst anzusehen und demgemäß das Prädikat „bitter“ nur letzterer, nicht ersterer zuzuschreiben. Die sittliche Läuterung kann ganz gut als etwas Angenehmes, Süßes gedacht und empfunden werden. Nicht bloß die Ausübung der positiven Sittlichkeit, wie E. v. H. meint, gewährt wahre Freude, sondern schon der Anblick edler moralischer Handlungen wirkt erfreuend auf uns. Schon ein einziger schöner Lebensgrundsatz: „Nicht mitzuhassen bin ich da, nein! mitzulieben!“ wie er von der tragischen Heldin Antigone ausgesprochen und durch die Tat bekräftigt wurde, entzückt jedes Menschenherz. Der andre Einwand gegen die Annahme einer sittlichen Läuterung, daß das ästhetische Moment als solches vernichtet würde, wenn ein sittliches an seine Stelle träte, hätte nur dann Geltung, wenn man ausschließlich eine sittliche Läuterung annehmen wollte. Allein man kann eine moralische Katharsis neben einer vorwiegend ästhetischen ganz wohl für möglich halten.“

Die zweite Erklärung der tragischen Katharsis, welche E. v. H. ablehnt, ist die psychygenische oder religiös-mysteriöse. Der hohe unmittelbare Genuß des Tragischen, meint E. v. H., habe nichts mit vernünftiger Ueberlegung aus Klugheitsrückichten zu tun und „als bloße Klugheits- oder Zweckmäßigkeitserückicht“ erscheine die seelendiätetische oder psychygenische Wirkung offenbar. Allein es ist nicht wahr, daß man sich die psychygenische Wirkung notwendig als eine bloße Klugheits- oder Zweckmäßigkeitserückicht, d. h. als eine beabsichtigte denken muß. Es ist vielmehr denkbar, daß sie als eine Frucht der tragischen Kunst uns von selbst in den Schoß falle. Ferner meint

E. v. S., daraus, daß etwas der Gesundheit meiner Seele zuträglich sei, folge nicht im Geringsten, daß es mir angenehm sei; er will sagen, daß durch eine seelendiätetische Wirkung der hohe tragische Genuß sich nicht erklären bzw. verstehen ließe. Wir sagen: nicht das, was meiner Seele zuträglich ist, muß ihr notwendig auch angenehm erscheinen; aber, das, was ihr angenehm ist, fördert in der Regel auch ihre Gesundheit. Ist überhaupt „der hohe unmittelbare Genuß,“ den eine Tragödie bietet, nicht besser begreiflich, wenn man ihn nicht als einen einseitigen sondern als einen mehrseitigen faßt, der also nicht etwa bloß rein ästhetischer sondern zugleich auch moralischer und psychhygienischer Art wäre? —

Am ausführlichsten polemisiert E. v. Hartmann gegen die dritte Erklärungsweise, welche die tragische Versöhnung im Walten einer göttlichen Gerechtigkeit erblickt. Die Frage, ob es eine allwaltende Gerechtigkeit gibt oder nicht, ist eben von prinzipieller Bedeutung, bei deren Lösung ein metaphysischer Pessimismus und ethischer Optimismus geraden Weges auseinandergehen müssen. Darum wendet auch E. v. S., wie schon früher sein Vorgänger Schopenhauer getan hat, der Widerlegung einer göttlichen Gerechtigkeit besondere Sorgfalt zu. Die Annahme einer solchen widerspreche zunächst der Wirklichkeit, denn in dieser seien Leiden und Freuden ohne Unterschied verteilt; ja der Tugendhafte müsse äußerlich im Durchschnitt mehr leiden, wenn schon ihm dieses durch sein inneres Bewußtsein reichlich aufgewogen werde. Mit diesem „wenn schon . . . reichlich aufgewogen werde“ dokumentiert übrigens E. v. Hartmann selbst eine in der scheinbaren Ungerechtigkeit aufleuchtende höhere Gerechtigkeit. Es ist ja wahr: die Rechnung geht in dieser Welt nicht glatt auf. Aber man kann doch auch aus dem täglichen Leben wie aus der Geschichte viele Fälle anführen, welche für eine in der Welt waltende Gerechtigkeit sprechen. Das vielfagende Sprüchwort: „Die Weltgeschichte ist das Weltgericht“ wäre nicht so eingebürgert, nicht so gang und gäbe, wenn nicht ein großer Kern von Wahrheit in ihm läge. Wenn auch der Edle oft äußerlich mehr zu leiden hat, als der Bösewicht, so ist doch auch wieder zu sagen: Auf Erden schon ist kein Lasterhafter wahrhaft glücklich, wenn er auch äußerlich in Glücksgütern schwimmen sollte, und kein Tugendhafter wahrhaft unglücklich, wenn er auch äußerlich auf Dornen gebettet ist. Es ist nicht recht verständlich, wie E. v. Hartmann von einer göttlichen Gerechtigkeit nichts wissen will, da er selbst an anderer

Stelle<sup>1</sup> von einer „providentiell geleiteten Entwicklung des Ganzen“ in allem Ernste redet und diese seine Ansicht im Gegensatz zur „unhistorischen Weltanschauung Schopenhauers“ noch besonders betont.

Nachdem er die Wirklichkeit einer in der Welt waltenden Gerechtigkeit als Illusion abgewiesen zu haben glaubt, wendet er sich gegen die „poetische Gerechtigkeit“ und nennt sie geradezu „die haarsträubendste Ungerechtigkeit“ abgesehen davon, daß es ein wunderlicher Dienstleister sei, der Allweisheit Gottes dadurch zu schmeicheln, daß man ihre Einrichtungen in der wirklichen Welt in den Gebilden der Dichtung verbessere. Auch in den ausgeklügeltsten Dichtungen dieser Art fehle immer noch jede Proportionalität von Schuld und Strafe; der Held in der Tragödie gehe immer gleichmäßig unter, möge seine Schuld ein Vätermord oder ein Verstoß gegen zufällige konventionelle Einrichtungen sein. Was das Vermissten einer Proportionalität betrifft, so ist diese (wenigstens nicht im Sinne eines vollen Ausgleichs von Schuld und Strafe) gar nicht verlangt. Es würde demgemäß auch nichts Besonderes auf sich haben, wenn der tragische Held regelmäßig untergehen würde, weil in der Art und Weise des Untergangs sich immerhin ein hinreichender Unterschied geltend machen könnte. Allein es ist nicht einmal richtig, daß jeder Held einer Tragödie untergeht. Man denke z. B. an Oedipus. Von Aristoteles wird durchaus nicht für alle tragischen Fälle ein Untergang gefordert. Das Pathos einer Tragödie, wie er das erschütternde Element zu nennen pflegt, besteht nach ihm in einer vernichtenden oder schmerzhaften Handlung, nicht bloß in Todesfällen, sondern auch in großen Schmerzen, Verwundungen u. dgl.<sup>2</sup> E. v. H. hat kein Recht, es einen wunderlichen Dienstleister zu nennen, wenn man die Einrichtungen Gottes in der wirklichen Welt in den Dichtungen zu verbessern suche, da er selbst von der Erlaubtheit, ja Pflicht des Idealisierens spricht. In seiner Abhandlung über ältere und moderne Tragödienstoffe<sup>3</sup> heißt es: „So gewiß ein Portrait dadurch, daß der Künstler es idealisiert, nichts an Treue verliert und doch an Kunstwert gewinnt, so gewiß kann eine historische Figur unter der Hand des Dichters, wenn sie geschickt idealisiert, nur gewinnen. Ist das Idealisieren der empirischen Welt dem Künstler überhaupt nicht nur erlaubt, sondern geboten, so ist es auch dem Dramatiker geboten,

<sup>1</sup> „Philosophische Fragen der Gegenwart“ S. 28.

<sup>2</sup> Aristoteles Poetik übersetzt von Dr. Walz Kap. 12 S. 466.

<sup>3</sup> E. v. Hartmann „Gef. Stud. u. Auff.“ S. 312.

und wo könnte es unverfänglicher und zugleich geforderter erscheinen als in der Gefühlsweise der handelnden Personen.“ Hat man aber die Idealisierung der Gesinnung und Handlungsweise der Personen einmal zugegeben, dann wird man von selbst auch zur Idealisierung ihrer Lese und Gesichte getrieben, es sei denn, daß man nicht einzusehen vermöchte, es werde auf diese Weise die Disharmonie zwischen idealisierter Gesinnung der Personen einerseits und zwischen der gleich ungerecht bleibenden (unidealisierten) Welt andererseits eine nur umso schrillere und unerträglichere. Wenn die Kunst nur die Person einseitig, nicht aber auch ihr Geschick idealisieren wollte, so müßte ihr der Vorwurf gemacht werden, sie mache mit Absicht die Welt noch schlechter und ungerechter, als sie in Wirklichkeit ist. Das aber wäre ein noch wunderlicherer Dienstleister, die Einrichtungen Gottes zu verschlechtern als der, sie zu verbessern. Idealisiert man aber beides: sowohl die aktive Seite am Tragischen, d. h. die handelnden Personen, als auch die passive, d. h. die ihnen zuteil werdenden Lese, so wird man der von Hartmann so geschmähten poetischen Gerechtigkeit ziemlich nahe gekommen sein. Um einen weiteren Grund gegen die letztere ins Feld zu führen, beruft sich E. v. S. auf die tragischen Meisterwerke, welche eine Gerechtigkeit in diesem Sinne durchaus nicht enthielten, am allerwenigsten eine Belohnung der Tugend, welche doch das unentbehrliche Korrelat zu einer göttlichen Bestrafung der Schuld wäre. Man wird zugeben dürfen, daß die Mehrzahl der tragischen Meisterwerke eine Belohnung der Tugend für den tragischen Helden nicht enthalten. Nicht jeder Unschuldige muß belohnt, sondern jeder Schuldige muß bestraft werden. A. W. Schlegel<sup>1</sup> weist darauf hin, daß nach Shakespeares Plan die Schuldigen sämtlich bestraft werden, aber die hilfreichen Tugenden überall zu spät kommen. Die poetische Gerechtigkeit dürfte also nach Shakespeare u. a. nicht so fast in der Belohnung der Tugend als in der Bestrafung der Bösen zu suchen sein. Uebrigens gibt es auch berühmte Tragödien, welche eine Belohnung des tragischen Helden andeuten bezw. enthalten. Calderon, der berühmte Tragiker Spaniens, deutet die Belohnung des tragischen Helden an, wenn er den standhaften Prinzen kurz vor seinem Tode sprechen läßt:

„Ob mich treffe noch mehr Unglück,  
Ob ich dulb' noch größeren Hunger,  
Ob der Leib auch diese Lumpen

<sup>1</sup> A. W. Schlegel, Sämtliche Werke Band VI S. 263.

Raum bedecken, ob mein Kerker  
Dunkel auch und noch so schmutzig:  
Ich bleib' fest in meinem Glauben,  
Weil er Sonne, die mir funfelt,  
Weil er Licht ist, das mir leuchtet,  
Vorbeer, der mich krönt mit Ruhm."

In Calderons vielbewundertem „Alcalden von Zalamea“ wird nicht bloß der schuldige Hauptmann, der die schöne Tochter des Alcalden geschändet hat, erwürgt, sondern der Vater wird für seine Mannhaftigkeit und Ehrenfestigkeit vom König belohnt, indem dieser ihm auf Lebenszeit das Richteramt in Zalamea überträgt.

Der letzte ausschlaggebende Gesichtspunkt, von dem aus E. v. H. die Katharsis, welche im Walten einer göttl. Gerechtigkeit beruhen soll, verwirft, ist der, daß es überhaupt ganz verkehrt sei, bei einer Dichtung von moralischen Gesichtspunkten auszugehen. Die sittlichen Momente seien für die Zuschauer nicht als sittliche Motive, sondern als Motive der handelnden Personen von Bedeutung, d. h. als Naturmächte unter anderen Naturmächten wie Gefühlen und Leidenschaften. Wollte der Zuschauer dieselben als sittliche Momente auf sich wirken lassen, so würde er damit in die Handlung selbst als Beteiligter eintreten, also sich in seiner Eigenschaft als über dem Ganzen schwebender unbeteiligter Zuschauer aufheben; er würde die unmittelbare „Unbetheiligkeit des Willens“ in sich aufheben, welche, wie Kant und Schopenhauer nachgewiesen haben, die unerläßliche Bedingung jedes Kunstgenusses sei. Wie nur derjenige die Welt und das menschliche Handeln philosophisch betrachten könne, welcher sie nach Spinozas Ausdruck interessellos wie mathematische Figuren betrachte, so könne nur derjenige das Dichtwerk genießen, der sich nicht in ein subjektives Interesse an den einzelnen Personen und deren Handlungen hineinziehen lasse. Der Hauptfehler an dieser ganzen Auseinandersetzung liegt in der falschen Vorstellung von der notwendigen Bedingung jeder Kunstbetrachtung als einer Unbetheiligkeit des Willens. Man kann wie Faust von zwei Seelen reden, deren eine der Erde und ihren Genüssen und deren andre den Idealen zugetan sei, so auch von zwei Willen im Menschen reden, deren einer niederer selbstischer und deren anderer höherer universeller Natur ist. Jener hat bei der reinen Betrachtung der Kunst zu schweigen, dieser aber soll sein Feuer erhalten und nähren an eben dieser. E. v. H. korrigiert sich selbst, wenn er in der gleichen Abhandlung später die Poesie

„eine ewige Geschichte des Herzens“ nennt und es als einen Fehler hinstellt, wenn die Dichtung nur eine Geschichte des Kopfes sei, und das Interesse bei derselben sich auf die Beobachtung der entwickelten Geschicklichkeit und Klugheit beschränke, wenn die Dichtung wohl noch unterhalte und spanne, aber nicht mehr erwärme, rühre und erschüttere. E. v. H. spricht wohl von einem „über dem Ganzen schwebenden unbeteiligten Zuschauer“, denkt aber nicht daran, daß denjenigen, welcher wirklich „über dem Ganzen unbeteiligt schwebt“, die Tragödie nicht mehr im Inneren packen, ergreifen, erschüttern und rühren kann. E. v. H. verlangt selbst, daß im Helden eine oder mehrere uns sympathisch berührende Seiten<sup>1</sup> die antipathischen überwiegen sollen, und hier will er, daß wir gerade diejenige Seite, welche nicht am letzten geeignet ist, uns für einen Helden sympathisch zu stimmen, in ihrer Eigenschaft als anziehende Seite am Helden außer Acht lassen. Das Anziehendste und Schönste eines Menschen ist der in der Sittlichkeit bestehende Adel seiner Seele. Die sittlichen Momente rein als Naturmächte betrachten zu sollen, diese Forderung ist gerade so widersinnig, wie wenn man verlangen wollte, ein prächtiges durch Farbenstimmung hervorragendes Gemälde wie z. B. den Zinsgrotschen von Titian in seinem wahren vollen Werte zu taxieren, dabei aber gerade von den Farben zu abstrahieren, welche doch dem Gemälde seinen besonderen Zauber geben. So wenig man dem Auge gebieten kann, die Farben nicht mehr als Farben zu sehen, sondern als so und so schnell in der Sekunde sich vollziehende Lichtschwingungen, so wenig kann man dem Herzen befehlen, die sittlichen Motive nicht mehr als solche sondern als bloße Mächte im naturgesetzlichen Getriebe der Ursachen und Wirkungen zu betrachten. Die Tragik würde so, wenn man sie jedes ethischen Charakters entkleidet, zu einer Art Mechanik verwässert. Jene Forderung führt zudem noch zu schlimmen Konsequenzen. Wenn nun auch der tragische Konflikt nach E. v. H. ein innerer Kampf der Grundsätze, Gefühle, Begehrungen, Affekte und Leidenschaften ist, so bleibt er zuletzt doch nur ein Spiel, in dem es auf Kraft und Geschicklichkeit ankommt, auf weiter nichts. Der Zuschauer wird demjenigen Gefühl, derjenigen Leidenschaft, welche mit intensiverer Kraft auftritt als die andere oder welche es schlauer und kluger angeht als die andere, Sym-

<sup>1</sup> Gef. Stud. u. Auff. S. 259.



pathie zuwenden müssen. Wenn man nun den Guten, der weniger anmaßend oder weniger schlan auftritt, geringer achtet als den Bösen, der durch größere Kraft und Klugheit zu imponieren weiß, verstoßt man gegen eines der ewigen Gesetze der Sittlichkeit, mit denen uns die Kunst nie in Konflikt und Widerspruch bringen soll. E. v. H. sagt selbst<sup>1</sup>: „Wenn aber die Kunst auch durchaus niemals moralische Ziele verfolgen darf, so darf sie noch weit weniger solche verfolgen, die der Unsittlichkeit sei es direkter oder indirekter Weise Vorschub leisten.“

Ehe E. v. H. seine eigene Ansicht über die Versöhnung im Tragischen klar legt, untersucht er vorher noch die Beschaffenheit des Fundaments d. h. des trag. Konflikts, auf dem sich dieselbe aufbaut. Der Konflikt in der Komödie sei kein ernstlich gemeinter; jeder sei im voraus der heiteren Lösung gewiß; der Konflikt im ernstlichen Schauspiel sei schon ein ganz ernst gemeinter, aber die höchste Erschütterung, die tragische Katastrophe bleibe aus; der Konflikt in der Tragödie sei „ein von Haus aus unversöhnlicher“. Würde man dem Helden des ernstlichen Schauspiels in dem entscheidenden Moment vor der Tat die ganze Folge der Entwicklung vor Augen führen, so würde er die Tat unterlassen, der tragische Held dagegen müsse doch so handeln, wie er handelt, wenn er auch die ganze kausale Verkettung mit Gewißheit überblickte. Das Moment der Notwendigkeit des Tragischen wird begreiflicher Weise von E. v. H. in allen möglichen Wendungen premiirt. Nur ein notwendig im Charakter des Helden prädestiniertes Leiden könne die wahrhaft tragische Erschütterung hervorrufen. Jede sich einmischende Zufälligkeit wirke abgeschwächt; nur dann erhalte die Erschütterung ihre volle erreichbare Größe, wenn man sich davor zu entsetzen habe, daß solches Leid notwendig auf den Sterblichen laste. — An jener Vergleichung der verschiedenen Konflikte ist richtig, daß der tragische Konflikt den andern in der Komödie und im ernstlichen Schauspiel gegenüber fast wie unversöhnlich erscheint. Es muß aber von vornherein die Auffassung E. v. Hartmann's zurückgewiesen werden, als ob der tragische Konflikt nicht auch eine immanente Versöhnung wenigstens teilweise oder halbwegs zuließe. Bei der Betonung der notwendigen Selbstbereitung des Unglücks durch den menschlichen Charakter ist die Tatsache außer Acht gelassen, daß das Los des

<sup>1</sup> H. „Gef. Stud. u. Auff.“ S. 290.

Menschen wesentlich durch zwei Faktoren (einen inneren und äußeren) bedingt und bestimmt wird. Schwerlich kann man zugeben, daß der tragische Held immer so handeln würde, wie er handelt, wenn man ihm die ganze Folgenkette seiner That im entscheidenden Augenblick vor Augen hielte. Wir bezweifeln es stark, ob Oedipus jenen Fremden erschlagen und sich nicht vielmehr in seinem heißblütigen Wesen gebändigt hätte, wenn er vorausgesehen, daß jener Fremde sein eigener Vater ist. Ebenso ist es kaum eine Frage, daß Lear die beiden übel geratenen Töchter nicht der wahrhaft edeln Cordelia vorgezogen hätte, wenn er den schändlichen Undank jener wie die zarte Pietät dieser im voraus klar erkannt hätte. — Hatte E. v. H. schon früher die praktische Gerechtigkeit verworfen, so sagt er jetzt, was er an ihre Stelle gesetzt haben will: die kausale Notwendigkeit. Diese sei immerhin etwas Tröstlicheres als die Anarchie des Zufalls oder des freien Willens. Der Trost, den sie biete, sei allerdings nur ein negativer, nämlich der, daß keiner vor dem andern etwas voraus habe. Wir brauchen diesen Trost nicht lange mit eigenen Gründen als nichtig zurückzuweisen; E. v. H. zerlegt ihn selbst, wenn er weiterfährt: „Ja wenn diese Notwendigkeit alle Wesen zum Glück führte, dann könnte man sie sich schon gefallen lassen, aber eine allgemeine Notwendigkeit in der Selbstbereitung des Leidens, wie könnte die von deren Anblick hervorgerufene Erschütterung anders als tief schmerzlicher Natur sein?!“

Da E. v. H. von jetzt an der äußersten Spitze seiner pessimistischen Weltanschauung zustrebt, wendet er sich noch einmal gegen den Optimismus als seinen Todfeind. Er sucht zu zeigen, wie für den Optimisten die Tragödie als Kunstform nicht zu begreifen sei, und wie die Komödie, worin der Optimist die willkommenste Kunsterscheinung sehen müsse, ihn selbst Lügen strafe. Wer das Leben schön und behaglich finde, müsse notwendig die Tragödie als Kunstform verurteilen, da sie das Leben von der minder bedeutenden, widerwärtigen und deprimierenden Seite darstelle. Soweit E. v. H. einen oberflächlichen Optimismus, der nur den untergeordneten empirischen Standpunkt einnimmt, im Auge hat, geben wir ihm, wenn er diesen geißelt und durchhechelt, bis zu einem gewissen Grade recht. Aber es gibt auch einen tiefgehenden ethischen Optimismus. Von diesem gilt nicht, daß er die Tragödie als Kunstform verurteilen müsse, denn nach ihm kommt nicht so fast die niedrige und unbedeutende als vielmehr die höhere und ethische Seite des Lebens, nicht so fast das Deprimierende als vielmehr

das Erhebende im Leiden und Unglück der Menschheit im Tragischen zur Darstellung. Der Humor sieht nach E. v. H. in allem Streben Torheit wie die Tragödie in allem Dual; jener finde alles lächerlich, diese alles traurig. Der Optimist nun suche sich dagegen zu verblenden, daß der Humor alles verspottete, während der Pessimist im Humor volle Wahrheit finde; denn auch der Pessimist finde nur das „Daß“ des Daseins vom Uebel; die Existenz aber einmal zugegeben, anerkenne auch er wie der Humor „die unübertreffliche Weisheit der sich auswirkenden Idee.“ Die Komödie weiche dem Problem aus, die Tragödie gehe gerade darauf los. — Die Darstellung E. v. Hartmanns vom Humor ist schief und einseitig. Leider muß das sonst harmlose und heitere Gesicht des Humors im Pessimismus, wie Bahnsen, der konsequenteste Schüler Schopenhauers, zugibt, einen fragenhaften und — man kann es offen sagen — unredlichen Ausdruck annehmen. Dagegen, daß der Humor alles verspottete, braucht sich der Optimist nicht zu verblenden, denn er weiß, daß er dies gar nicht tut. Der echte Humor verlacht nur das Krankhafte, Fehlerhafte, Falsche, Häßliche, um eben dadurch das Gesunde, Gute, Wahre, Schöne hervorzuheben und indirekt zu loben. Gerade das ist das Glückliche bei der Gabe des Humors, daß die Ueberzeugung, alles müsse zuletzt doch zum Guten führen, leicht hinweghilft über das Herbe und Trübe der augenblicklichen Gegenwart. Was der Humor im und am Kleinen<sup>1</sup>, leistet, das leistet die Tragödie im und am Großen, an den gewaltigen Leiden und Schicksalschlägen der Menschheit. Wir erinnern hier an das Wort Hegels, daß die Tragödie mit dem schließen könne, womit die Komödie beginne, nämlich mit dem versöhnten und heiteren Gemüt. Weder die Komödie geht dem Problem aus dem Wege noch steuert die Tragödie auf dasselbe zu. Beide haben es überhaupt nicht auf die Lösung eines Problems abgesehen. In dieser Weise tendenziös werden sie nur in der Auffassung des Pessimisten. Beider Zweck, wenn man von einem solchen sprechen kann, ist kein anderer als der der Kunst überhaupt: zu erfreuen, zu ergötzen, zu erheben. Unbewußt aber reichen sich beide: Komödie und Tragödie in einem höheren Optimismus die Hand. —

Hat sich so das bisherige Beweisverfahren E. v. Hartmann's als

<sup>1</sup> Der Humor weiß auch im Unscheinbarsten und Kleinsten den Reichtum und die Herrlichkeit einer Idee zu enthüllen und das scheinbar Größte und Gefeiertste zu verlächen, wofür es seinen Wert nicht in sich selber trägt.

unhaltbar erwiesen, so darf auch der Schluß, der daraus gezogen wird, nicht anerkannt werden. Die Möglichkeit der Annahme einer moralischen, psychygenischen wie einer im Walten einer höheren Gerechtigkeit bestehenden Katharsis bleibt offen trotz E. v. Hartmanns Gegengründen. Der Schluß nun, den E. v. H. formuliert, lautet näherhin so: Ein Konflikt ohne Versöhnung ist ästhetisch unmöglich; wo die immanente Versöhnung nicht erreichbar ist, muß dieselbe eine transcendente sein. Der oberen Prämisse, daß ein Konflikt ohne Versöhnung ästhetisch unmöglich ist bez. ästhetisch nicht befriedigt, stimmen auch wir zu E. v. H. hat ganz recht, wenn er schreibt: „Wie ein Musikstück zwar ziemlich lange sich in Dissonanzen bewegen kann, aber schließlich dieselben doch in Harmonie auflösen muß, so kann auch die Poesie den Konflikt nur als Anlauf und Durchgangsstufe brauchen, um die Dissonanzen in harmonischer Befriedigung ausklingen zu lassen und mit voller Versöhnung zu schließen“, ebenso, wenn er weiter fährt: „Ein Drama, das mit klaffendem Konflikt schließt, ist wie ein Harfen-Präludium, das mit Zerreißen der Saiten endet; sein Anschauen wäre eine Marter, kein Genuß.“ Die zweite Prämisse aber, welche zum Inhalt hat, daß nicht im geringsten eine immanente Versöhnung im Tragischen stattfinden könne, muß nach den Vorausgegangenen fallen. Der Schlußsatz also, daß die transcendente Lösung des Problems die einzig mögliche sei, ist falsch wenigstens in diesem exklusiven Sinne. Nach unsrer Ansicht darf und kann wohl die tragische Versöhnung ins Transcendente hinüberspielen, aber muß schon auf immanentem Gebiete Wurzeln und Boden gefaßt haben. Es mag der tragischen Kunst besser anstehen, eine Verbindungslinie, eine Brücke zwischen Immanentem und Transcendentem als eine Kluft aufzuzeigen. — Vollends falsch erscheint die transcendente Lösung des Problems bei E. v. H., wenn man hört, daß er darunter die relative Seligkeit der Schmerzlosigkeit versteht, nicht bloß den vorgefühlten Frieden des Nichtseins, sondern das Nichtsein selbst. Das Leben sei auch in der Entsagung nur eine Last, und der Tod die willkommene Erlösung wie der ersehnte Schlaf dem Müden. Ein individueller<sup>1</sup> Unsterblichkeitsglaube

<sup>1</sup> Den besten Beweis für die Unrichtigkeit dieses Satzes hat der christliche Dichter Calderon erbracht, in dem er in einer Reihe hervorragender Tragödien (z. B. „der standhafte Prinz“) den individuellen Unsterblichkeitsglauben durch- oder aufleuchten läßt.

hebe die Möglichkeit einer Tragödie auf. Keineswegs aber unverträglich mit dem tragischen Moment sei die pantheistische Anschauung, nach welcher das Eine Urwesen mit der Zerstörung eines Individuums nur eine seiner vielen Formen verliere, ohne an seinem ewigen Wesen oder seiner Substanz Eintrag zu erleiden. Der Glaube an ein transcendentes Wesen gebe der tragischen Versöhnung das positive Moment, ohne welches die leere Negativität der Vernichtung doch immer etwas Abstoßendes behalten würde. So aber lasse dieser positive Hintergrund die individuelle Erlösung als Vorspiel einer einstigen allgemeinen und entgeltigen Erlösung des Weltwesens von seinem Leidensgange ahnen. — Zunächst ist auf die Inkonsequenz hinzuweisen, mit der E. v. H. nunmehr die Schmerzlosigkeit als letzten Zweck der Tragödie hinstellt, nachdem er früher bei Besprechung des Mitleids und der Furcht einen „erheblichen Ueberschuß an Lust als ästhetischen Reingewinn“ in Aussicht gestellt hatte. E. v. H. bekämpft den Satz Schopenhauer's, daß alle Lust nur in der Negation des Leidens, in der Aufhebung eines Schmerzes bestehe. Er führt die Genüsse des Wohlgeschmacks und die der Kunst und Wissenschaft als positive Freuden<sup>1</sup> an, und nun hier sieht er gerade einen hohen Kunstgenuß, den tragischen in der „relativen Seligkeit der Schmerzlosigkeit“, also doch wieder nur in der Negation des Leidens. Abgesehen davon, daß es schon logisch und naturwissenschaftlich nicht angeht, ein Etwas in Nichts verschwinden zu lassen, muß sich der Gedanke, daß ein leeres Nichts nie und nimmer versöhnen kann, gerade demjenigen am unumstößlichsten aufdrängen, der in die tiefsten Tiefen der Welt an der Hand der Tragik geführt worden ist und so auch Gelegenheit hatte neben viel Ungerechtigkeit und Leid den Reichtum und die Weisheit der in der Welt niedergelegten Ideen kennen zu lernen. Sagt Pfeleiderer<sup>2</sup>, die Ideen des Guten, Wahren und Schönen oder die harmonische Welt dialektik rein und für sich, ohne dienende Beziehung zu einem sehenden Auge, fühlenden Herzen seien eitel tote Abstraktionen, so gilt dies auch von E. v. Hartmann's Lehre „der unübertrefflichen Weisheit der sich auswirkenden Idee“. Es läßt sich nicht zusammenreimen, wenn auf der einen Seite das Eine Urwesen durch den Verlust eines Individuums keinen Eintrag erleiden, und doch auf der andern Seite die individuelle Erlösung ein Vorspiel

<sup>1</sup> E. v. Hartmann: Philosophie des Unbewußten S. 542.

<sup>2</sup> Pfeleiderer Edmund in „Deutsche Zeit- und Streitfragen“ Jhg. IV S. 79.

der einstigen allgemeinen Welterlösung sein soll. Letztere ist überhaupt doch nur ein Traum. E. v. H. wagt selbst nicht mehr zu sagen, als daß sie sich ahnen lasse. Aber der majorisierungsfähige Menschheitswille mit seiner Weltwegdekretierung wird niemals herbeigeführt werden können, und wenn je alle Menschen, was die Pessimisten hoffen oder ahnen, dazu zu bringen wären, das Sein willig und freudig mit dem Nichtsein zu vertauschen, so wäre erst noch keine Garantie dafür da, daß das Sein auch wirklich aufhörte, wenn man es nicht mehr wollte. Sollte überhaupt das im Verhältnis zum Weltall verschwindend kleine Häuflein von Menschen, von Bewohnern des kleinen Planeten Erde, durch Willensbeschluß das ganze große Weltall aufheben können?! Da erscheint doch ein Fortleben der Welt, sei es in irgend welcher Gestalt, viel eher wahrscheinlich und ver-  
nünftig als eine solche Weltnegierung. —

Seine Ansicht von der „transcendenten Versöhnung“ stützt E. v. H. auf die grammatikalische Erklärung des Aristotelischen Ausdrucks *κάθαρσις τῶν παθημάτων* als einer Reinigung und Befreiung von den Leidenschaften, wie sie Jakob Bernays gegeben hat. Die *κάθαρσις* sei der Gegensatz zu der *κίνησις* (Aufregung der Leidenschaften) und bedeute das Zurruhekommen, Stillewerden der Seele. Diese Theorie hat Stahr<sup>1</sup> einer ausführlichen Kritik unterzogen. Er führt aus: Hätte Aristoteles so wie Bernays gedacht, da müßte er der Ansicht gewesen sein, daß die Tragödie nur etwas für psychisch Kranke sei; sie solle ja die mit Furcht und Mitleid übermäßig Geplagten von diesen Gefühlen entlasten und entladen. Die im Uebermaß bei ihnen vorhandenen mitleidigen und furchtsamen Affektionen werden sollicitiert d. h. zum Ausbruch gereizt und so entladen. -Die Tragödie diene also als eine Art Abführungsmittel, als Ableitungsfontanelle zweier Gemütsaffektionen<sup>2</sup>. Aristoteles habe aber, meint Stahr, die sittliche Erhebung des Zuhörers über den trüben Dunstkreis des Lebens und die entladende Erleichterung von dem Drucke der verworrenen Wirklichkeit als Aufgabe und Endresultat der Tragödie bezeichnet. Es stehe Herrn Bernays nicht zu, hierüber als über eine triviale Zwecktheorie vornehm die Nase zu rümpfen, da er selbst mit seiner pathologischen Entladungstheorie dem Aristoteles wieder eine Art von Besserungs- und

<sup>1</sup> Adolf Stahr „Aristoteles und die Wirkung der Tragödie“.

<sup>2</sup> a. a. O. S. 28.

Zweck-Theorie, nur noch eine viel äußerlichere und geistlosere Unterschiebe<sup>1</sup>. Wenn wir mit Bezug auf Aristoteles selbst der Ausführung Stahrs keine schlagende Beweisraft<sup>2</sup> zuerkennen können, da dieser uns einfach keinen sicheren Anhaltspunkt für seine Auffassung der tragischen Katharsis hinterlassen hat, so bleibt der Kerngedanke seiner Ausführung doch bestehen, daß eine rein pathologische Katharsis doch ein niedrig angelegter Zweck oder eine zu triviale Wirkung wäre für eine so hohe und feierliche Kunst, wie es die Tragik ist. Das vollständige Zuruhekommen, Stillwerden der Seele, für welches Schopenhauer und E. v. Hartmann als Endziel der tragischen Kunst schwärmen, käme einem Kirchhofsfrieden, einem Totenacker gleich. Die vollständige Befreiung von Affekten (die *απαθσία*) kann durchaus nicht als Ideal und höchstes Ziel der Menschheit erscheinen, denn es gibt nicht bloß schlimme sondern auch edle Affekte. Die Schale egoistischer unedler Leidenschaften soll durch den Blick in die Tiefen der Tragik gesprengt, beseitigt werden, nicht damit ein leeres Nichts sich zeige, sondern damit ein goldener Kern sich enthülle: die Ueberzeugung, daß wenn auch die Vertreter des Guten, Wahren und Schönen oft viel leiden und manchmal schrecklich untergehen, ihre Ideen weiter leben und zuletzt siegen, daß eine Macht der sittlichen Weltregierung über allem waltet, welche die Dissonanzen der Gegenwart zuletzt in höhere Akkorde auflöst.

Um ein abschließendes Urteil über den Pessimismus und die auf diesem Boden einzig mögliche Auffassung des Tragischen zu gewinnen, stellen wir E. v. Hartmann noch in Parallele zu Schopenhauer und Bahnsen. Wie ehemals Schopenhauer mit einem „nihil negativum“ nicht herausrücken wollte und von einem unklaren Nirwana sowie einer Art Seelenwanderung sprach, so sucht auch E. v. H. in einem seiner neueren Werke<sup>3</sup> sich mit folgenden nichts-sagenden und doch etwas sagen wollenden Worten über den schauerlich gähnenden Abgrund des Nichts hinwegzutäuschen: „Wenn Nirwana auch als die Negation aller empirischen Seinsbestim-

<sup>1</sup> Stahr a. a. O. S. 60.

<sup>2</sup> Vgl. § 12.

<sup>3</sup> E. v. Hartmann „Philosophische Fragen der Gegenwart“ f. die Abhandlung „Was ist Nirwana?“ S. 177.

mungen definiert ist, also in Bezug auf diese ein nihil relativum heißen mag, so ist damit doch nicht gesagt, daß es auch an und für sich, d. h. abgesehen von seinem Gegensatz gegen Sansara bloß negativ d. h. ein nihil absolutum sein müsse.“ Nur Bahnsen allein, der nach E. v. H. als einer der talentvollsten Schüler Schopenhauers zu gelten hat<sup>1</sup>, grautes nicht vorden Grabeswänden, in denen der „herzlose Wiß allein noch haust“, vor der versöhnungslosen Selbstentzweiung und endlosen Selbstzerfleischung des Willens. E. v. H. freilich nennt das eine Ueberspannung des Pessimismus, eine Verirrung in den „Miserabilismus der Desperation.“

Allein letzterer ist keine Ueberspannung, keine Verirrung, sondern die einzig folgerichtige, letzte Konsequenz des metaphysischen Pessimismus. Wenn aber die Schlußweise richtig ist und einem das Resultat nicht gefällt, dann bleibt nichts anderes übrig, als den Fehler in den Prämissen d. h. im falschen Prinzip eines metaphysischen Pessimismus zu suchen. Wenn noch ein gesunder Sinn in der Brust wohnt, der muß zurückbeben vor solcher Weisheit letztem Schluß, wie ihn Bahnsen zieht. Das ist das Zeichen eines gesunden Sinnes, daß er nicht allzulange in düstrier Reflexion verweilen kann. Goethe hatte sich von seinem Weltsehmerz in „Werthers Leiden“ schnell befreit. Hamlet hat das Sein als ein gewisses Uebel und das Nichtsein als ein ungewisses Uebel bei sich erwogen, aber nichts destoweniger hat er sich für das Bleiben auf dieser Welt entschlossen. Hamlet bricht seinen pessimistisch angehauchten Monolog damit ab, daß er zu sich spricht: „Doch still! Die reizende Ophelia.“ —

E. v. H. hat kein Recht, seine Versöhnung im Tragischen eine „transcendente“ zu nennen. Er kann sie nur eine negative nennen. Unter transzcendenter Versöhnung versteht man etwas anderes, z. B. das, daß Goethe seinen Faust in den Himmel einziehen läßt, daß Calderon den standhaften Prinzen, der sich und sein Leben, um eine ganze Stadt vor der Uebergabe bezw. dem Untergang zu retten, aufgeopfert hat, nach schmerzlichem Tode als Geist auf-erstehen und mit einer Fackel in der Hand dem christlichen Heere voranziehen läßt. —

<sup>1</sup> N. a. D. f. die Abhandlung „Die Schopenhauerische Schule“ S. 49.



Das Resumé der ganzen Untersuchung über das Tragische bei den Pessimisten ist, daß das Tragische über ein Trauriges bei ihnen nicht hinauskommt, daß selbst demjenigen Pessimisten, der noch am meisten das Bedürfnis einer Versöhnung fühlt, diese im buchstäblichen Sinne zu Nichts zerrinnt.

---



## II. Teil.

**Positive Darlegung des Begriffs des Tragischen  
gestützt auf die Lehren hervorragender Philosophen  
und Aesthetiker und insbesondere auf die Werke  
der größten Tragiker der alten und neuen Zeit.**

---



## § 6.

### Uebergang.

Mit dem ersten Teil, den wir den negativen oder besser kritischen nennen können, ist das Fundament gelegt, auf dem wir den positiven Aufbau des Begriffs des Tragischen beginnen können. Das Resultat der vorausgehenden Untersuchung, daß das Tragische im System des Pessimisten über ein bloß Trauriges nicht hinauskommt, muß uns bestimmen, vor allem das Versöhnende und Erhebende im Tragischen hervorzuheben. Man kann die Pessimisten fragen, wie Schiller die kleinlichen Dramaturgen, deren niedrige Kunstauffassung er geißeln will, fragt, beziehungsweise durch Shakespeares Schatten fragen läßt:

„Woher nehmt ihr dann aber das große gigantische Schicksal,

„Welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt?“

Die Pessimisten würden auch nichts Besseres zu antworten wissen, als:

„Das sind Grillen! Uns selbst und unsre guten Bekannten,  
Unsern Jammer und Not suchen und finden wir hier.“

Wir selbst können ihnen wieder nichts Besseres erwidern als wie Schiller in seiner Parodie weiter fährt:

„Aber das habt ihr ja alles bequemer und besser zu Hause;

Warum entflieht ihr euch, wenn ihr euch selber nur sucht?“

„Also Eure Natur, die erbärmliche, trifft man auf euren  
Bühnen, die große nur nicht, nicht die unendliche an?“

Um das Traurige der Wirklichkeit wieder zu geben, dazu bedarf es keiner Kunst, keiner frei und schöpferisch gestaltenden Kraft. Vielmehr, wie es im Allgemeinen Aufgabe dieser Tochter des Himmels ist, alles Wirkliche im verklärenden Licht darzustellen, dennoch aber lebenswahr zu bleiben, so wird sie auch dem, was in Wirklichkeit nur als etwas Trauriges erscheint, einen erhebenden Charakter verleihen und so das Traurige zum Tragischen zu stempeln wissen. Auf diese Weise wird ersichtlich, daß das Tragische seine eigentliche Heimat in der Kunst hat. Man wird zwar nicht leugnen können, daß sich oft von selbst auch dem gewöhnlichen Auge eine erfreuliche und erhebende Seite an einem großen Schauspieler des Unglücks in der Natur oder Mensch

nahelegt, aber in der Regel bedarf es doch eines Künstlerauges, einer besondern idealisierenden Kraft, um das Traurige zum Tragischen zu gestalten.

Die Fälle des Tragischen sind hundertfach. Man kann sich davon einen Begriff machen, wenn man nur z. B. die Einteilung des Tragischen, wie sie sich in der ausführlichen und bis ins einzelste gehenden Aesthetik Köfflins findet, überblickt. Da wird das Tragische in drei Hauptabschnitte eingeteilt: I. Störung der Harmonie des Seins; II. Gegensatz von Harmonie des Zusammenseins; III. Aufhebung des harmonischen Zusammenwirkens der Kräfte und Tätigkeiten. Der I. Teil zerfällt wieder in drei Teile: den tragischen Widerspruch a) der Natur und des Tuns, b) des Geschicks, c) der Wechselwirkung von Schuld und Mißgeschick. Dieser letztere Teil zerfällt wieder in zwei Unterabteilungen: α) tragische Schuld durch Mißgeschick, β) tragisches Mißgeschick durch Schuld. Bei diesen Unterabteilungen ist noch einmal eine Gliederung ersichtlich. Tragische Schuld durch Mißgeschick entsteht einmal bei der tragischen Situation d. h. wenn die beklagenswerte Notwendigkeit vorliegt, nur so handeln zu können, daß bloß die Wahl ist zwischen Verletzung der einen oder der anderen Pflicht, sodann bei dem sittlichen Mißverhältnis, das selbst ohne Schuld als Schuld, als trauriger Konflikt mit dem Gesetze gefühlt wird, endlich bei der dem Tragischen der Natur verwandten Tragik der Verhältnisse und Erlebnisse, welche einen an sich guten Menschen verbittern, verhärten, ins Böse hineintreiben können. Tragisches Mißgeschick durch Schuld kann sich nach Köfflin ebenso auf mehrerlei Weise einstellen: durch die verletzten Individuen selbst, durch dritte Personen, endlich objektiver dadurch, daß mit Einem Schläge alle faulen Geschwüre aufgehen, wern die Ordnung an irgend einem Punkte erschüttert ist. Der II. Hauptabschnitt, die Störung des Zusammenseins oder der tragische Widerstreit kann sich entspinnen sowohl zwischen zusammengehörigen Personen, Societäten, als auch zwischen zusammengehörigen Interessen und Gesinnungen. Auch der III. Hauptabschnitt ließe sich in einzelne Teile zerlegen. Es ist nun unsere Aufgabe, nicht die vielerlei tragischen Fälle im einzelnen durchzusprechen, sondern einen Begriff zu eruieren, der auf alle die verschiedenen Nuancen des Tragischen paßt. Es würde zu weit führen, wollte man bei jedem einzelnen Moment, das für den Begriff des Tragischen wesentlich ist, die Probe machen, ob es auf alle die verschiedenen Arten Anwendung finde. Es genügt, wenn wir die

einzelnen Momente, die wir für's Tragische postulieren, wenigstens an den zwei Hauptformen des Tragischen nachweisen: an der noch wenig entwickelten oder unvollkommenen Form des Tragischen, wie es in der körperlichen Welt, in der Natur, am Körper und an den äußeren Gütern des Menschen, Macht, Reichthum u. s. w. sich geltend macht, sodann an der entwickelten und vollkommenen Form desselben, wie es in der geistigen Welt zu Tag tritt und Gegenstand der tragischen Poesie geworden ist. Der Nachweis von der Richtigkeit unseres Begriffs für das Tragische liegt darin, daß wir uns nicht bloß auf die Ansichten und Lehren von bedeutenden Philosophen, Kunstbetrachtern und Aesthetikern sondern namentlich auf die tragischen Meisterwerke aller Zeiten selbst stützen.

---

§ 7.

Der Begriff des Tragischen im Allgemeinen.

Die beiden Grundbestandteile oder Elemente, in welche das Tragische zerlegbar ist, sind: für's erste etwas besonders Trauriges näherhin Erschütterndes und Rührendes zugleich für's zweite etwas Erhebendes, Reinigendes, Versöhnendes. Damit aber ein besonders Trauriges und doch wieder Erhebendes entstehen könne, muß der Gegenstand bezw. das Subjekt, welches ein tragisches Los erfahren soll, irgendwie erhaben sein. Auf der einen Seite wird es besonders schmerzlich wirken, daß das Erhabene gerade dazu auserwählt scheint, besonders schmerzlich zu leiden und unterzugehen. Auf der andern Seite liegt doch wieder eine gewisse Auszeichnung, ein höherer Adel darin, als ungewöhnliche, erhabene Erscheinung eines besonderen Loses theilhaftig zu werden. Durch letzteres wird erstere gleichsam befestigt und bekräftigt. Dem Pessimismus ist dadurch zugleich bewiesen, daß das Tragische nichts so Alltägliches und Gewöhnliches ist, wie er uns glauben machen will. In zweiter Linie ist für die Regel zu fordern, daß das Los, welches tragisch wirken soll, irgendwie von seiten des tragischen Gegenstands oder der tragischen Persönlichkeit, welcher eben jenes zuteil wird, veranlaßt sei und bis zu einem gewissen Grade berechtigt erscheine. Wäre es gar nicht veranlaßt, auch

in keiner Weise berechtigt, dann würde es zu sehr niederschmettern, peinigend und unerträglich erscheinen. Das Moment des Erhebenden würde fehlen.<sup>1</sup> Wäre es ganz verschuldet und durchaus berechtigt, dann würde es nicht mehr erschüttern und rühren; wir würden es ganz am Platze und in der Ordnung finden. Dem Pessimismus wird dadurch zugleich entgegengetreten: insofern als dieser auf der einen Seite das Tragische ganz auf Rechnung des Menschen und seines eigenen Willens schreibt und auf der andern Seite wieder jegliche Gerechtigkeit in der Welt leugnet und die Annahme von sittlichen Momenten wie Schuld in der Tragödie dem Zuschauer aus dem Kopfe geschlagen wissen will.

Das Moment der Erhabenheit auf Seite des tragischen Naturgegenstands oder der tragischen Persönlichkeit sowie das Moment einer gewissen Berechtigung des tragischen Bösen enthalten zwar schon den Keim zu einer Erhebung oder Versöhnung. Aber für die Regel ist letztere im Tragischen noch umfassenderer und tieferer Art. In der Regel, ja immer ist in den tragischen Meisterwerken der berühmtesten Dichter aus alter und neuer Zeit eine sittliche Idee enthalten. Schon deshalb ist es ein großer Fehler, wenn der Pessimist die Tragik alles ethischen Charakters entkleidet wissen will.

Die tiefsten Tiefen bezw. höchsten Höhen der Tragik endlich wie besonders hervorragende Meisterwerke der tragischen Kunst zeigen uns, wie die starken, manchmal schrillen Dissonanzen der unvollkommenen Wirklichkeit sich doch zuletzt in Akkorde auflösen müssen, wie nicht Kampf und Leiden, Nacht und Tod, Nirwana und Nichtsein die Quintessenz und der letzte Schluß des reichen Menschenlebens sein können, sondern wie aus Kampf, Leidensdunkel und Todesnacht zuletzt Sieg, Freude, Auferstehung und neues Leben hervorgehen und emporblühen.

---

<sup>1</sup> Das Moment der Berechtigung bezw. einer gewissen Schuld verlangen wir für die Regel. Aber es kann doch auch Fälle geben, wo der tragische Held ohne alle Schuld leidet und untergeht, wie wir später zeigen werden. Hier liegt dann das Erhebende zum Teil in der großherzigen Art, wie der Held leidet, zum Teil in einer transzendenten Versöhnung.

## I. Kapitel.

### Das Tragische der körperlichen Welt.

#### § 8.

Die einzelnen Bestandteile des Naturtragischen.

Die Grundvoraussetzung für das Tragische, gleichsam der Grundton, der durch das ganze Tragische zu klingen hat, muß immer etwas besonders Trauriges sein. Streng genommen sollte es etwas Erschütterndes und Rührendes zugleich sein; aber auf dieser unvollkommenen Stufe des Tragischen lassen sich die 2 Bestandteile der Rührung und Erschütterung nicht recht klar unterscheiden. Es genügt hier also, wenn etwas besonders Schmerzliches, ein größeres Unglück u. dgl. vorliegt. Aber im einzelnen müssen noch weitere Bedingungen erfüllt werden, soll ein Tragisches der körperlichen Welt oder der Natur entstehen.

Zunächst muß es ein erhabener Naturgegenstand sein, welcher tragische Wirkung hervorrufen soll. Es muß etwas Bedeutungsvolles, Inhaltsreiches, durch Größe, Kraft, Schönheit Hervorragendes sein. Wenn ein Obstbaum, prangend in seinen Früchten, von der Macht und Gewalt des Sturmes zu Boden gerissen wird, so kann man seinen Fall wohl ärgerlich aber schwerlich tragisch finden. Der Untergang des Schönen kann uns rühren, aber nicht erschüttern. Anders dagegen verhält es sich mit dem Erhabenen. Wenn eine stattliche Eiche, welche durch Größe und Stärke über die andern Bäume hervorragte, vom Sturm entwurzelt oder vom Blitz zerschmettert wird, so kann man dies tragisch nennen. Wenn nur einzelne Pflanzen von zarter Art in einer Frostnacht erfrieren, so wird kein Mensch dies für etwas Tragisches halten; wenn aber eine ganze Natur allzufrüh hervorgetretener Blütenherrlichkeit, deren Totaleindruck nicht so fast ein schöner als erhabener ist, durch die zerstörende Macht des wieder mit erneuter Kraft sich geltend machenden Winters erstirbt, so mag dies einen tragischen Eindruck hervorrufen. — Nicht jede Mißbildung des menschlichen Körpers erscheint uns tragisch. Es muß immerhin das Disharmonische gegenüber einer überwiegenden Harmonie einen starken Kontrast bilden. Es muß ein bedeutendes



Mißverhältnis zwischen körperlicher und geistiger Begabung sein, wenn es tragisch wirken soll. Als passende Beispiele in dieser Beziehung nennt Köfflin<sup>1</sup> Aesop und Schleiermacher. Ein nur in mittlerem Maße geistig Begabter wird bei körperlicher Abnormität kaum tragisch genannt werden können. Aber auch umgekehrt wird bei geringer und unbedeutender Entstellung des Leibes ein geistig hochstehender Mann wie z. B. Uhlant mit seinen ungleich hohen Schultern keinen tragischen Eindruck machen können. Wenn aber wie bei Hermann dem Kontraktan ein überaus reicher und regsammer Geist in einem lahmen und äußerst schwächlichen Körper wohnte, so darf man keinen Anstand nehmen, hierin ein tragisches Mißverhältnis zwischen körperlicher und geistiger Begabung zu sehen. In dieses unvollkommene Tragische der körperlichen Welt gehören alle die Fälle, in welchen besonderer Reichtum, großer Glanz, hervorragende Macht, überhaupt ein bedeutendes äußeres Gut dem Menschen unerwartet verloren gehen. Ebenso ist der Fall hierher zu rechnen, wenn ein jugendlich blühender, kräftiger Körper durch eine feindliche Naturgewalt den Tod erleidet wie z. B. Adonis durch einen Eber.

Was nun den zweiten Grundbestandteil, die Berechtigung und Veröhnung im Tragischen der körperlichen Welt betrifft, so kann und darf es nicht auffallen, daß auf dieser ersten und primitiven Stufe des Tragischen beide Momente zusammenzufallen pflegen. Es verhält sich in der Tragik ähnlich wie im Reich der Natur. Je vollkommener und entwickelter ein Wesen ist, desto komplizierter ist in der Regel auch sein Organismus und desto mehr Glieder hat es.

Wofür ein höher entwickeltes Tier notwendig 2 und mehr Glieder braucht, da kann einem niedriger stehenden Organismus ein Glied genügen. Wenn man beim Tragischen der geistigen Welt außer dem Einbild in eine gewisse Berechtigung des tragischen Loses noch eine besondere Veröhnung finden kann, so ist man beim Tragischen der körperlichen Welt schon in dem Augenblick veröhnt, in dem man erkannt hat, daß es nicht ganz unberechtigt ist.

Ganz allgemein läßt sich das Moment der Berechtigung, wie Köfflin ausführt, darin erkennen, daß man sich sagt: „Gerade das Hervorstechende, das Außerordentliche hat es schwerer, sich im Dasein zu behaupten als das Gewöhnliche und Unbedeutende; eben weil es eine Ausnahme macht, eben weil es unge-

<sup>1</sup> Aesthetik S. 239.

wöhnlich Vieles und Bedeutendes in sich schließt, zu tun, zu leisten, auf sich zu nehmen hat, kann es eher Hemmungen und Gefahren finden, an welchen es seine Kraft zerreibt, an welchen es zerfällt und zusammenbricht.“ Es läßt sich dieses Moment auch im einzelnen an den früher genannten Beispielen klar machen. Daß die riesige Eiche, welche über die anderen Bäume hervorragte, leichter vom Blitze, der gerade die höchsten Gipfel heimsuchen pflegt, getroffen werden kann, liegt auf der Hand. Wenn eine Welt von Blütenherrlichkeit zu früh ins Dasein getreten ist, so liegt allerdings das besonders Erfreuliche und Erhebende gerade darin, daß der Frühling diesmal früher, als gewöhnlich zu geschehen pflegt, eingetreten ist; aber eben wegen dieser Ausnahme, welche sich der Frühling in der Zeitfolge erlaubt hat, kann man es nicht ganz unberechtigt finden, wenn der Winter sein Recht noch einmal geltend macht und den verfrühten Zauber des Frühlings wieder zerstört. Ebenso ist es nicht schwer, auch bei dem tragischen Mißverhältnis zwischen körperlicher und geistiger Begabung das Moment der Berechtigung wahrzunehmen. Unter der übermächtigen Kraft des Geistes muß der Körper gleichsam verkümmern. Die gewaltige Energie und Spannkraft des Geistes macht sich gleichsam auf Kosten des Körpers geltend. Derjenige, welchen die Mutter Natur in Austeilung leiblicher Gaben stiefmütterlich behandelt hat, darf ihr dies nicht übel nehmen, sofern sie ihn auf der andern Seite mit den höheren Gütern des Geistes, Herzens oder Willens reichlich ausgeschmückt hat.

Was endlich alle die Fälle betrifft, in welchen Größe, Kraft, Macht, Vollkommenheit, Herrlichkeit, Glückseligkeit von bedeutender, außergewöhnlicher Art, die einem Individuum beschieden waren, in außerordentlicher, unerwarteter Weise dahingerafft werden, so trifft hier nicht nur jenes allgemeine Moment der Berechtigung zu, sondern es ist noch, wie Köstlin<sup>1</sup> ausführt, „eine Versöhnung für's zweite dadurch gegeben, daß dasjenige, was dem Individuum hier durch die Ungunst des Geschicks entzogen und genommen wird, ausgeglichen und aufgewogen scheint durch das besondre Maß des Schönen, des Glückes, das es genießen durfte, sowie durch das schöne Loos, welches darin liegt, auf dem Höhepunkte, im Vollglanz des Daseins abzutreten und hierdurch der Wandelbarkeit, Hinfälligkeit, Abnahme, die allem Endlichen droht, überhoben zu sein.“

<sup>1</sup> Aesthetik S. 245.

Nicht mit Unrecht weist Vischer<sup>1</sup> darauf hin, wie in diesem dunkeln Grunde des Naturtragischen bereits das Sittliche schlummere, denn es sei von großem Glanz und Glück zum Uebermut nur ebenso ein Schritt wie von großer Tugend zu den Fehltritten, die aus der konzentrierten Energie ihrer notwendigen Beschränkung fließen. Vischer redet hier von einer Urschuld. Man wird ihm recht geben müssen, daß auch auf der körperlichen Welt, auf der Natur bezw. Kreatur unsrer Erde eine gewisse Urschuld, ein Unsegen lastet und in mancherlei Beziehung zum Ausdruck kommt. Ueber den tragischen Fall, daß den schönen Jüngling Adonis ein Eber töte, bemerkt Vischer: man könne hier von einem Zufall sprechen, aber es sei nicht der sinnlos störende Zufall, sondern nur das allgemeine Schicksal, das sich eben da markiere, wo die Lebenskraft besonders hervorleuchte und wo man daher den Fall nicht erwarte. Hegel nennt es ein Nivellieren. Letzterer Ausdruck ist wirklich hier treffend. Im Nivellieren besteht für dieses Naturtragische die Versöhnung. Nur darf man den Ausdruck „Nivellieren“ nicht pressen. Sobald man dasselbe im Sinn einer vollen adäquaten Ausgleichung auffassen wollte, würde man sich eines übertriebenen Idealismus schuldig machen. —

Eine sehr verkehrte, einseitige und schiefe Auffassung war es, wenn die Griechen, bei denen das Naturtragische keine geringe Rolle spielte, von einem Neid der Gottheit sprachen. Hätten sie das Moment der Berechtigung im Tragischen erkannt, dann hätten sie schwerlich von einem Neid der Gottheit zu reden gewagt. Es war ein Fortschritt in der Philosophie und Weltanschauung der Griechen, wenn Plato und andere diese Vorstellung als der Gottheit unwürdig bekämpften.

---

<sup>1</sup> Aesthetik I. Band § 130 Anmerkng.

## II. Kapitel.

### Das Tragische der geistigen Welt.

#### § 9.

#### Das Erschütternde und Rührende.

In der Hauptsache kann hier zunächst auf denjenigen Abschnitt in der Darstellung und Kritik der Lehren Hartmanns verwiesen werden, in welchem einerseits das Element des Rührenden und das des Erschütternden je für sich besonders behandelt worden sind und in welchem andererseits sich ergeben hat, daß beide Elemente zusammengehören, wenn Tragisches vorhanden sein soll.

Nicht bloß Furchtbares muß vorliegen, das uns kalt erschüttert oder nur unserer Phantasie ein wild aufregendes Schauspiel bietet, sondern das Furchtbare muß zugleich derart sein, daß es uns im Herzen packt, unser Gemüt warm ergreift, daß wir bei ihm irgendwie sympathisch berührt werden. Es wird nicht schwer sein, einzusehen, wie schon in der Verbindung des Furchtbaren und Rührenden ein Schlüssel zum Geheimnis des tragischen Genusses liegt. Ein bloß furchtbares Ereignis kann die Phantasie ergötzend aufregen, so wie es etwa auch das Auge erfreuen mag, dem wilden aufgeregten Spiel der Meereswellen zur Zeit des Sturmes zuzusehen; eber der tiefere Genuß beim Tragischen ist eben dadurch ermöglicht, daß es den Menschen tiefer im Herzen packt und nicht bloß in der mehr an der Oberfläche liegenden Phantasie, daß Liebe und Sympathie im Innern des Zuschauers einer Tragödie entbrennen. Ist letztere Saite des Gefühls nicht irgendwie in Schwingung versetzt worden, dann lag überhaupt keine tragische Wirkung vor. Ohne das Rührende wird das Furchtbare leicht zum Schauerlichen und Gräßlichen; ohne das Furchtbare wird das Rührende leicht zum Weinerlichen und Krankhaften. Durch das Furchtbare motiviert sich das Rührende, und durch das Rührende wird dem Furchtbaren das Kalte und Schrofne seines Wesens genommen.

In einer furchtbaren Situation kann der Mensch am besten die Schärfe seines Denkens, die Kraft seines Willens, überhaupt die Vor-

züge seines Geistes entfalten. Die Seelenschönheit von der schon Plato spricht, und die nach ihm jedem Gerechten eignet, mag er auch ein unschönes Aeußeres haben, zeigt sich gerade in schwierigen Fällen der Not und des Unglücks am leuchtendsten. In diesem Sinn sagt Schiller treffend:

„Sahst du nie die Schönheit im Augenblicke des Leidens,  
Niemals hast du die Schönheit gesehn.“

Nicht mit Unrecht sagt ein Aesthetiker, der tragische Held wandle auf unterhöhlten Grunde.<sup>1</sup> Ebenderselbe redet auch von einem ästhetischen Dunkel im Erhabenen und im Tragischen.<sup>2</sup> Der Umstand nun, daß ein schwarzer oder wenigstens dunkler Hintergrund vorhanden ist, und der Held gleichsam auf unterhöhltem Grunde wandelt, erhält den Zuschauer in steigender Furcht. Der Umstand, daß der Held das Bedenkliche seiner Lage noch nicht erkannt hat, daß er sich noch seiner Freiheit freut, daß irgendwie eine lichte oder erhabene Seite an ihm zu Tage tritt, bewirkt, daß wir seine tragische Laufbahn mit Rührung verfolgen. Es ist hier überhaupt auf die Kontraste, die Gegensätze im Leben hinzuweisen, welche in der Regel die Quelle und den Ursprung der tragischen Konflikte und Leiden bilden, und welche zugleich einen eigenen ästhetischen Reiz gewähren. Wenn der Dichter die Lichter und Schatten scharf von einander sich abheben läßt, wenn er die selteneren und eindrucksvolleren Gemälde den gewöhnlichen und alltäglichen vorzieht, so ist dies ganz berechtigt. Mitten zwischen den schärferen Kontrasten kann zudem die gewöhnliche alltägliche Wirklichkeit noch einen breiten Raum einnehmen.

Im König Lear erscheint neben allem Schrecklichen von Familienzerwürfnissen und kalter Härtherzigkeit gegen die Eigenen zugleich alles Schöne der Freundschaft, der Treue, der Familienliebe. So findet sich das Rührende neben dem Erschütternden. In der bunten Mannigfaltigkeit der Scenen von Goethes Faust wechselt das Liebliche, Zarte, Duftige mit dem Dämonischen, Furchtbaren und Grauenhaften. Eine klassische Stelle für den Kontrast im Tragischen kann aus Schlegels Vorlesungen über Aesthetik<sup>3</sup> hierher gesetzt werden; sie bezieht sich auf Shakespeares Tragödie „Romeo und Julia“: „Das Süßeste und das Herbeste, Liebe und Haß, Freudenfeste und düstre Ahnungen, zärtliche

<sup>1</sup> Bücher Aesthetik I § 122 Anm.

<sup>2</sup> Ebenda § 121.

<sup>3</sup> Schlegel Aug. Wilhelm Werke Band VI S. 243.

Umarmungen und Totengrüfte, Lebensfülle und Selbstvernichtung stehen hier dicht neben einander.“ Aristoteles fordert einen Glückswechsel für's Tragische. Es macht einen tiefen und erschütternden Eindruck, wenn man anfangs nur Heiterkeit und Glück über das Ganze eines Stücks ausgegossen wähnt und sich nachher durch Umschlag ins direkte Gegenteil schrecklich enttäuscht sieht. Aber nicht bloß der Kontrast, der durch den Umschlag des Glücks in Unglück entsteht, ist bedeutsam für das Tragische, sondern auch der Kontrast, den die geistig und ethisch verschiedenen Persönlichkeiten, die in einer Tragödie auftreten, zu einander bilden. Die einen können mehr Repräsentanten des rührenden Elements genannt werden wie die schönen und zarten Gestalten, die guten und edlen Charaktere, welche mehr passiv als aktiv beim Tragischen beteiligt sind, die andern mehr Repräsentanten des erschütternden Elements wie die Bösewichte, welche wohl eine tüchtige Kraft des Geistes und Willens an den Tag legen, aber nicht in erfreulicher, Nutzen und Segen spendender Weise. In dieser Weise steht Desdemona, das fleckenlose Opfer voller Einfalt, Sanftmut und Demut gegenüber dem in wilder Leidenschaft entbrannten Othello. Vollends schön sticht aber Desdemona ab gegen Jago, den schadenfrohen Stifter des Unglücks. Ähnlich erscheint die Lichtgestalt Cordelia neben den vielen finsternen und schrecklichen Gestalten im König Lear. Oft bildet der tragische Held mit sich selbst einen Kontrast, wenn man nämlich seine guten Seiten in Vergleich bringt zu seiner schlimmen oder auch umgekehrt, oder wenn man ihn betrachtet, wie er früher einmal war und wie er jetzt ganz anders geworden ist. Im Bösen selbst, im gefallenem Menschen wird der echte Tragiker den letzten guten Rest aufdecken und die zurückgebliebenen Züge des göttlichen Urbilds erkennen lassen. Umgekehrt wird er zeigen, wie auch am Schönen und Guten, am Erhabenen und Edlen Einseitigkeit, Schwäche oder irgend ein Mangel haftet, wie auch der Gute und Tüchtige in Fehler fällt und sich in Unglück verstrickt.

---

§ 10.

Das Moment der Erhabenheit.

Etwas Unbedeutendes, Geringfügiges, Nichtsagendes vermag uns durch sein Leiden oder seinen Untergang nicht zu erschüttern und zu

rühren, kann keine tragische Wirkung auf uns ausüben. Wie wir deshalb schon für das Tragische der körperlichen Welt einen durch Schönheit, Größe, Kraft u. s. w. hervorragenden Naturgegenstand verlangt haben, so fordern wir auch für das Tragische der geistigen Welt eine irgendwie erhabene Persönlichkeit.

Abgesehen davon, daß in der Regel der ganze dunkle Hintergrund, aus dem das Tragische gleichsam hervorbriecht, die ganze Situation, der gleichsam zitternde Himmel und die gleichsam bebende Erde schon den Eindruck von objektiv Erhabenem macht, muß sich vor allem auch am Subjekt selbst, welches das tragische Los erleidet, irgend eine Erhabenheit zeigen. Diese selbst kann eine verschiedene sein. Es gibt eine Erhabenheit des Denkens, Fühlens und Wollens. Es ist nicht ausgeschlossen, daß eine und dieselbe Person eine mehrfache Erhabenheit besitzen kann, also etwa Erhabenheit der Gesinnung mit Energie des Willens verbindet. Man kann nach Hegel zwischen einer materiellen besser substantiellen und einer formellen Erhabenheit unterscheiden. Erstere besteht in einem hervorragend sittlich guten Charakter. Bei der letzteren ist der sittliche Charakter zunächst gleichgiltig; es muß sich hier wenigstens Erhabenheit der Leidenschaft, Schärfe des Geistes oder Stärke des Willens geltend machen. Die substantielle Erhabenheit dürfte aber auch in ästhetischer Beziehung den Vorzug verdienen. Die formelle Erhabenheit ist nur mit einer gewissen Restriktion zu billigen. Einmal muß das, was man Genie, Phantasie, Energie u. dgl. nennt, sich in hohem Grade bemerklich machen so, daß man gleichsam entschädigt wird für die sittlich verkehrte Richtung, welche der Träger eben jener eingeschlagen hat. Sodann darf die sittlich verkehrte Richtung nicht allzustark sein, denn das sittlich Widrige und Abstoßende muß in letzter Instanz auch ästhetisch beleidigen; m. a. W. das tragische Handeln eines Bösewichts muß immer auch wieder etwas Entschuldigendes haben. Die Notwendigkeit des Moments der Erhabenheit kann erhärtet werden durch Aussprüche von Philosophen und Aesthetikern, sodann kann an den Meisterwerken alter wie neuer Tragiker nachgewiesen werden, wie ihren Helden stets eine Erhabenheit zukommt.

Zunächst machen wir auf einen Umstand aufmerksam, in dem sich die allgemeine Ueberzeugung der Griechen offenbart, daß die tragischen Helden schon rein äußerlich einer der trivialen Alltätigkeit entfernten Sphäre angehören, nämlich derauf, daß die tragischen Helden in den griechischen Theatern mit Rothurn und Maske aufzu-

treten hatten. Plato scheint das Wort „tragisch“ geradezu in der Bedeutung von „ernst, erhaben, großartig“ mehrmals zu gebrauchen und nennt Homer wegen seiner ernstern Erhabenheit den größten tragischen Dichter.<sup>1</sup> Verschiedene Stellen von Aristoteles können hierherbezogen werden: einmal die Stelle, in welcher er verlangt, daß der tragische Held eher besser als schlechter sein solle,<sup>2</sup> ferner folgende Stelle: „Da die Tragödie Darstellung des Bessern ist, so müssen wir die guten Maler nachahmen; denn indem diese die eigentümliche Gestalt abbilden,<sup>3</sup> machen sie zwar ähnlich, aber doch schöner;“ und die weitere Stelle: „So muß auch der Dichter, wenn er zornige, gleichgiltige und andere derartige Charaktere darstellt, ihnen eine edle Seite abgewinnen.“<sup>4</sup>

Gehen wir zu den Aussprüchen von Philosophen und Aesthetikern der Neuzeit über, so sagt Carriere:<sup>5</sup> „Das Tragische schmückt sich mit dem Glanz der erhabenen Schönheit, wie das Sichverzehren der Kerze ihr Leuchten ist.“ Nur kann es für keine genügende und richtige Definition angesehen werden, wenn man mit Kirchmann<sup>6</sup> das Tragische bloß als Untergang des Erhabenen bezeichnen wollte. Damit wäre das Tragische vom Traurigen nicht unterschieden. Carriere nennt als passenden Helden für eine Tragödie Wallenstein, der als großer Charakter selbständig aus seiner Zeit herausträte, um nach eigenem Ermessen die Dinge zu lenken. Ebenso nennt er als besonders tragische Persönlichkeit Sokrates mit seiner erhabenen Gesinnung, der als der Sohn einer Hebamme und eines Bildhauers sich den edlen Beruf erwählt hatte, Seelen zu bilden, der selbst erst den Leidenschaften die Seelenruhe abzukämpfen und seine häßlichen Züge durch einen edlen Ausdruck zu verklären hatte, und den der platonische Alkibiades mit einer Silenosherme vergleicht, die in der unförmlichen Hülle ein herrliches Götterbild berge. Wenn Kirchmann den Ausspruch Carrieres als irrig tabelt, daß es gleichgiltig sei, ob die Tragödie in einem Bürgerhause oder in einem Fürstenpalaste spiele, so zeugt dieser Tadel Kirchmanns nur von seiner eigenen oberflächlichen und rein äußerlichen Auffassung des Erhabenen. Ist denn erhabene Willensstärke,

<sup>1</sup> Vgl. Jungmann Aesthetik Freib. 1884 S. 245; Plato de leg 7.

<sup>2</sup> Aristoteles Poetik Kap. 13 in der Uebersetzung von Walz S. 468.

<sup>3</sup> Aristoteles Poetik Kap. 15.

<sup>4</sup> Ebenda.

<sup>5</sup> Carriere Aesthetik, Leipzig 1859 S. 179.

<sup>6</sup> Kirchmann „Aesthetik auf realistiſcher Grundlage“ Berlin 1868 II, S. 29.



Geistesgröße bei einem Mann aus dem Volke unmöglich? Ist denn wirklich, so fragen wir mit Carriere, Faust im Fürstenpalast innerlich erhabener als in der Gelehrtenstube? Hegel spricht es negativ und positiv aus in seiner anziehenden Aesthetik, wie das Moment der Erhabenheit dem Tragischen wesentlich sei: negativ, wenn er sagt<sup>1</sup>, das tragische Mitleid können nicht Lumpen, nicht Schufte einflößen; positiv, wenn er auseinandersetzt, nur ein wahrhafter Gehalt schlage ein, der allgemeine Boden für die tragische Handlung sei derjenige Weltzustand, der als der heroische zu bezeichnen sei. Ihm legte sich diese Forderung der Erhabenheit im Tragischen schon deshalb nahe, weil nach seiner Ueberzeugung vor allem die substantiellen Mächte (das an und für sich Sittliche, Göttliche, Wahre) im Tragischen zur Darstellung kommen. Da, wo die substantielle Erhabenheit fehlt und das Verbrechen nicht auszuschließen ist, verlangt er wenigstens die formelle Größe des Charakters, die Macht der Subjektivität.<sup>2</sup> Kluge<sup>3</sup> setzt auseinander, daß zu tragischen Helden nur Männer von besonderer Willenskraft taugen, Männer, die ihren Willen zum Gesetz für Tausende machen wie Cäsar, Wallenstein, Napoleon I. Als schlagendes Muster für diese Wahrheit führt er Aeschylus an, welcher gewaltige kraftvolle Charaktere liebe, imposante Figuren mit kräftigem Willen und kühnem Mute darstelle. Die Seele seiner Tragödien bilden wie bei Shakespeare große Leidenschaften. Auch Masing<sup>4</sup> fordert Erhabenheit für den tragischen Helden, doch erscheint uns seine Auffassung der Erhabenheit schief, insofern er behauptet, Richard III sei nicht minder als Antigone ein tragischer Charakter, wie sie bewähre er „die Ganzheit und Selbstheit seines Charakters in ungebrochener Harmonie bis ans Ende.“ Nach ihm ist nämlich auch dann Harmonie vorhanden, wenn sich alle Regungen des Geistes und Willens und alle Handlungen nur auf eine einzige Leidenschaft beziehen. So wird also das, was der gesunde Sinn disharmonische Zerrüttung der Seele nennt, dem Aesthetiker zur Harmonie. Masing bemerkt dazu noch: freilich reiche das Verständnis des Pöbels<sup>5</sup> nicht heran an die Erhabenheit eines unbüßfertigen Bösewichts.

<sup>1</sup> Hegel Werke Band X Aesthetik Berlin 1838 III S. 532.

<sup>2</sup> Hegel Aesthetik III S. 543.

<sup>3</sup> Die antike Tragödie in ihrem Verhältnis zur „modernen“ s. 61. Nachricht von dem Friedrichsgymnasium zu Altenburg auf Ostern 1867/68 S. 6.

<sup>4</sup> Masing „Die tragische Schuld“ s. Sammlung gemeinverständlicher Vorträge von Virchow und Holtendorff Berl. 1872 S. 20.

<sup>5</sup> a. a. O. S. 25.

Aber in diesem Fall dürfte das Urteil des Volkes eher gesund und zutreffend erscheinen. Köstlin<sup>1</sup> sagt, es dürfe dem tragischen Tun und Wollen des Subjekts die Berechtigung nicht fehlen, durch welche das Widrige der Torheit, Bosheit und Gemeinheit abgewehrt werde. Selbst der Fehler des tragischen Helden darf nach ihm nicht gemeiner Natur sein, darf nicht aus bloßer Willkür oder reiner Böswilligkeit hervorgehen. Das tragische Tun muß immer etwas Entschuldigendes<sup>2</sup> haben. A. W. Schlegel war gleichfalls von der Ueberzeugung durchdrungen, daß nur eine erhabene Erscheinung ein tragisches Schicksal erfahren könne; wenigstens weiß er an den tragischen Helden, wie sie die Dichter uns vorführen, jedesmal eine erhabene Seite hervorzuheben. So rühmt er<sup>3</sup> an Antigone den Heroismus der reinsten Weiblichkeit, an Ajax das männliche Ehrgefühl in seiner ganzen Stärke, an Elektra die Energie und das Pathos, an Oedipus den gelassenen Hülfsgeist. Ähnlich spricht er sich aus über die Hauptpersonen in Shakespeares Tragödien. In Macbeth habe der Dichter einen ehrgeizigen aber edlen Helden zeichnen wollen, in welchem alle Verbrechen dennoch das Gepräge des angeborenen Heldentums nicht ganz auslöschen können. Im Lear werde die dreifache Würde eines Königs, eines Greises und eines Vaters durch den grausamen Undank seiner unnatürlichen Töchter geschändet. Vischer definiert das Tragische geradezu als das Erhabene des Subjekt-Objekts. Nach ihm wäre also das Erhabene nicht bloß ein Moment im Tragischen, sondern schon mehr das eigentliche Wesen desselben. Wenn man nun auch diese Definition Vischers als ungenügend zurückweist, so muß man doch zugeben: Es hätte einem so bedeutenden Aesthetiker nie in den Sinn kommen können, das Tragische als „das Erhabene des Subjekt-Objekts“ zu bestimmen, wenn nicht das Moment der Erhabenheit irgendwie von Wichtigkeit im Begriff des Tragischen wäre. Da Vischer die Lehre vom Erhabenen des bösen Willens besonders ausführlich behandelt, so wollen wir dieselbe hier einer genaueren Kritik unterziehen. Wir geben zu, daß es auch bewundernswerte erhabene Seiten am Bösewicht geben kann, daß die gewaltige Energie, feurige Willenskraft, die der Böse an den Tag legt, für die Phantasie ein erhabenes Schauspiel abgeben, ferner daß die Intelligenz und Konsequenz des Bösewichts in Anordnung seiner Machinationen eine Zeit lang auch unsren

<sup>1</sup> Aesthetik S. 249.

<sup>2</sup> Köstlin Aesthetik S. 241.

<sup>3</sup> Schlegel Werke Band V S. 117 Leipzig 1846.

Verstand ergeben mag. Aber es ist entschieden verfehlt, die böse Kraft deshalb erhabener zu nennen und mehr zu bewundern als die Energie des Guten, weil jene einsam und isoliert dastehe, während dem sittlich Vollenden die Bewunderung der Mehrheit in die unbegrenzte Höhe folge.<sup>1</sup> Bischer schlägt sich selbst mit einem Worte, welches aus sagt, jeder Verstoß gegen die Sittlichkeit sei zugleich ein Verstoß gegen die Schönheit.<sup>2</sup> Ebenso kommt Bischer in Widerspruch mit dem Satz, den er in seiner Aesthetik § 20,1 ausgesprochen hat: „Der würdigste Gehalt des Schönen liegt in den sittlichen Mächten des öffentlichen Lebens.“ Ganz schieß vollends erscheint der Ausspruch Bischers, daß eine vollendete Empörung gegen Gott wie bei Prometheus und dem Faust der Volks sage ästhetisch ergreifender sei als die schönste Energie des Guten.<sup>3</sup> Aber Bischer fügt bei: „Freilich muß, wenn dieser Eindruck festgehalten werden soll, der ganze innere Widerspruch eines solchen Willens etwas verdeckt werden, sonst lachen wir.“ Aber einmal ist es eine große Frage, ob sich einem gesunden Sinn gegenüber ein so großer innerer Widerspruch überhaupt verdecken läßt, sobald scheint es nicht recht begreiflich, wie im Ernste von demselben Aesthetiker, der die vollendete Empörung gegen Gott wegen ihres inneren Widerspruchs als lächerlich bezeichnet, dieselbe Handlungsweise für ästhetisch ergreifender angesehen werden kann als die schönste Energie des Guten. Es ist eine etwas scharfe aber nicht unzutreffende Kritik, welche ein Gelehrter ähnlichen Ansichten gegenüber geäußert hat: nur Geister, die mehr Phantasie als Urteil haben, können sich von jenem Schimmer einer falschen Größe irre führen und blenden lassen, der auch das Verbrechen, wenn man es von einer gewissen Seite betrachtet, zu umgeben scheint. Man hat nun zwar ein besonderes Recht in einer Kunstbetrachtung von der Phantasie auszugehen, aber man darf nicht das Vorrecht der letzteren in der Weise überspannen, daß eine Kluft zwischen Gutem und Schöner, zwischen Ethik und Aesthetik entsteht. Heinrich Steinhäuser<sup>4</sup> sucht in einer eigenen Schrift klar zu machen, wie die Kunst ihr eigenes Recht habe zu sein, wie aber doch der engste Zusammenhang bestehe zwischen der ästhetischen und moralischen Welt. Wenn Rümelin in seinen Schafe-

<sup>1</sup> Bischer Aesthetik § 107 Anmerkung.

<sup>2</sup> Ebenda § 59 Anm. 2.

<sup>3</sup> Bischer „Ueber das Erhabene und Komische“ Stuttgart 1837 S. 75.

<sup>4</sup> „Die Kunst und die christl. Moral“ Wittenberg 1886.

spareestudien<sup>1</sup> den Wert eines Mannes nicht bloß nach der Willensenergie und den intellektuellen Kräften bemessen wissen will, deshalb Goethes Napoleonkultus nicht ganz begreiflich findet und den Gedanken ausspricht: „Aus ästhetischem Wohlgefallen an dem psychologischen Phänomen einer dämonischen Natur die ewigen Gesetze der Menschheit in einer so prägnanten Weise hintanzusetzen, müßte man als eine Frivolität<sup>2</sup> bezeichnen,“ so ist das ein beherzigenswertes Wort. Es darf kein ästhetisches Wohlgefallen geben an dem Dämonischen als solchem. Die Freude, die der Phantasie daraus erwächst, daß sie lebhaft erregt wird durch die besondere Kraftäußerung des Dämonischen, darf auch innerhalb der Aesthetik nicht so weit gehen, daß man das eigentlich Dämonische und Verabscheuungswürdige jener Kraftäußerung gänzlich vergäße. Das Schöne kann nun einmal mit dem Bösen keinen Freundschaftsbund eingehen. —

Den zweiten Beweis, der uns die Notwendigkeit vom Moment des Erhabenen im Tragischen dartut, liefern die besten Tragödien aus alter und neuer Zeit. Was im allgemeinen die Helden griechischer Meister-Dichter betrifft, so ist schon das bezeichnend, daß sie fast alle aus königlichen Geschlechtern, aus Herrscherhäusern genommen sind. Günther gibt dafür den Grund an, wenn er sagt, daß bei den Alten Hochherzigkeit und Mut sozusagen Eins mit edler Geburt gewesen sei.<sup>3</sup> Um sich eine Vorstellung von den kraftvollen und erhabenen Heldengestalten des Tragikers Aeschylos zu machen, darf man nur seinen Prometheus etwas näher betrachten. Sein Troß scheint dem Bewußtsein entsprungen zu sein, recht gehandelt zu haben. Beim Anschmieden an den Fels dringt kein Laut, kein Aechzen aus seiner Brust. Okeanos Töchter schweben durch die Luft bis vor seinen Felsen, indem sie abwechselnde Chorlieder singen, um ihn ruhig und ergeben zu stimmen; aber sein Troß bleibt unerschüttert. Hermes höhnt ihn, aber Prometheus versichert, sich nicht zu beugen, auch wenn Zeus seinen blitzzuckenden Strahl sende und in donnerndem Erdbeben das All zusammenstürzen lasse. Hermes verkündet ihm zum letzten Mal die fürchterliche Strafe; da schaudert selbst der Chor und die Chorführerin rät zur Nachgiebigkeit. Allein Prometheus gibt nicht nach und ungebrochenen Troßes versinkt er unter dem Zucken des Bliges und Rollen des Donners in die Unterwelt.

<sup>1</sup> Zweite Auflage Stuttgart. 1874 S. 255 Anm.

<sup>2</sup> Mümelin a. a. O.

<sup>3</sup> Günther „Grundzüge der tragischen Kunst“ Leipzig-Berlin 1885 S. 345.

Sophokles, der jenem Dichter der Kraft gegenüber als ein Dichter des Geistes und Herzens erscheint, läßt vorwiegend fittlich erhabene Helden auftreten. Oedipus ist eine intellektuell und moralisch hochstehende Erscheinung. Antigone ist gleich ausgezeichnet durch Vorzüge des Geistes und Willens, wie des Herzens. Ihr männlicher Heroismus ist aufs schönste gepaart mit zarter Pietät für die Ahrigen und tiefer Religiosität gegen die Götter. Nur Elektra, der zwar immerhin ein kühner Sinn und ein gewisses Rechtsgefühl zukommt, kann, wie Günther<sup>1</sup> mit Recht bemerkt, nach Sophokles Darstellung nicht recht gefallen. Stürmische Erregtheit und freudiges Frohlocken über die Tötung ihrer verbrecherischen Mutter muß als ein Zeichen roher Gesinnung abstoßen zumal bei einem weiblichen Herzen. Philoktet gewinnt durch sein langes Leiden an Erhabenheit so wie ja auch Oedipus als schwerkgeprüfter blinder Bettler auf Kolonos nichts weniger als an innerer und wahrer Erhabenheit verloren hat. Der Sophokleische Ajax ist wie der des Aeschylos eine tüchtige und kraftvolle Heldengestalt, der wenigstens die formelle Erhabenheit nicht abzusprechen ist. Bei Euripides kommt man allerdings in Verlegenheit, wenn man in gleicher Weise nach idealen und erhabenen Charakteren suchen will, wie man sie bei Aeschylos und Sophokles findet. Doch Euripides, der geringste Stern in diesem tragischen Dreigestirn, kann uns nicht veranlassen, unsre Ansicht von der Notwendigkeit des Momentes der Erhabenheit im Tragischen umzustürzen. Der Umstand, daß er seine Gestalten aus der Masse der gewöhnlichen Menschen nimmt, ist ihm schon von den besser denkenden Alten z. B. von Aristophanes zum Nachteil angerechnet worden, und bildet auch heute noch eines der Motive, warum wir ihn geringer tarieren als seine beiden leuchtenden Vorbilder. Aristophanes macht sich lustig darüber, daß er seine Helden in Lumpen kleide, damit sie Mitleid erregen.

Unter den neueren Dichtern ist zunächst Goethe in Betracht zu ziehen. Sein gelungenster tragischer Held trägt die Signatur der Erhabenheit an sich. Alle Gebiete des Wissens hat Faust in seinem Unendlichkeitsdrange durchmessen, alle Genüsse des Lebens gekostet, die Bahn des Hof- und Staatslebens hat er betreten, auch die klassische Welt hat er im Geiste durchwandert. Nirgends hat sein dürstender Geist Ruhe gefunden. Sein Glück findet er endlich in der praktischen Betätigung für die Kultur und für das Wohl der Menschheit. Schiller, der einen

<sup>1</sup> „Grundz. der trag. Kunst“ S. 149 ff.

schönen sittlichen Idealismus vor Goethe voraushat und der noch mehr zum Tragiker geschaffen war als Goethe, bringt in seinen Tragödien theils Helden von feuriger Tatkraft theils solche von vorwiegender Gemüths-tiefe zur Darstellung. In Marquis Posa, der doch eigentlich der Haupt-held in Don Carlos ist, hat der Dichter seine eigenen weltbürgerlichen Freiheitsideen und Träume von Völkerbeglückung hineingelegt. Wallen-stein ist ein Feldherr mit hohen Plänen, der in sich Geist und Kraft genug fühlt, um die Feldherrnwürde mit einer Krone vertauschen zu können. Maria Stuart entfaltet ein sittliches Pathos, das in der Gartenszene dem stolzen Auftreten der Elisabeth gegenüber den Kul-minationspunkt erreicht. Durch die edle Gelassenheit, mit der sie die Hinrichtung über sich ergehen läßt, erscheint sie uns als erhabene, durch die Prüfung geläuterte Seele. Die Jungfrau von Orleans ist in gleicher Weise empfänglich für weiche und zarte Gefühle wie für mächtige Affekte. Ein heiliges Feuer der Vaterlandsiebe lodert in der Brust des schlichten Hirtenmädchens. Sie fühlt ebenso tief für ihr Vaterland als sie tapfer und heldenmütig für dasselbe kämpft. Shakespeare endlich, dem unter den Tragikern wohl die Palme gebührt, hat seinen Helden mehr oder weniger erhabene Züge gegeben. Romeo und Julia sind besonders mit Bezug auf ihre rauhe, häßliche Umgebung erhaben zu nennen, sie tauchen wie Lilien auf aus dem rohen Gestrüpp. Sie teilen nicht den Haß ihrer Familien, sie haben mitten in einer rohen, kampflustigen Welt ihr Auge nur auf das Schöne gerichtet. Richard III, den Masing einen König der Bösewichter nennt, ist ein Meister der Energie, ein Genie des Handelns. Er hat den Willen, die Klugheit und List, um Großes zu erreichen; und so selbstüchtig er auch ist, es kommt doch die Er-habenheit des sittlichen Bewußtseins in seinen Gewissenskämpfen zur Geltung. Hamlet ist eine mit den glänzendsten Geistesgaben ausgerüstete Persönlichkeit, ein Verächter des Unreinen und Vergänglichen. Die Er-habenheit seines Geistes wird nicht vermindert durch einen elegischen Zug seines Gemüths. Othello hat sich durch seine soldatische Bravour großes Ansehen erworben und sich zum größten Feldherrn des damals angesehensten Staates Venedig emporgearbeitet. König Lear ist ein großer majestätischer Herr, dessen Erhabenheit in schwerem Leid eher gewinnt als verliert. Wenn Macbeth die wahre Größe fehlt, so hat er wenigstens eine formelle Erhabenheit. Er ist tapfer und tüchtig, es be-fehlt ihn ein großes Streben nach Ehre. Coriolan, ein echter stolzer Römer hat unmäßigen, löwenartigen Mut.

§ 11.

Muß der tragische Held eine Schuld haben oder nicht?

Wenn Mümelin<sup>1</sup> die leidige Tatsache konstatiert, daß man sich schon längst gewöhnt habe, gewisse Sätze über das Drama wie fertige Schulbegriffe hinzunehmen, diesen Sätzen selbst aber nur relative Berechtigung zuschreibt, so möchte dies besonders auf einen Satz Anwendung finden, nämlich auf den, daß der tragische Held eine Schuld auf sich geladen haben müsse. Der wahre Kern liegt in dieser Forderung einer tragischen Schuld, daß eine erhabene Erscheinung für die Regel<sup>2</sup> nicht ganz grundlos, nicht ganz ohne irgend eine Veranlassung ihrerseits so herbes Los erfahren darf, wie es nun einmal das tragische ist, daß eine erhabene Idee oder ein erhabenes Interesse nicht ohne weiteres einem niedrigeren Interesse weichen darf, ohne daß wenigstens eine Einseitigkeit, eine zu schroffe Geltendmachung des Unterliegen (das scheinbare) jener erhabenen Idee oder jenes erhabenen Interesses in etwas begreiflich machen würde. Es ist indes zum voraus einem Mißverständnis vorzubeugen. Wenn wir als Gegner der Schuldtheorie auftreten, so soll damit nicht gesagt sein, daß wir es überhaupt für unmöglich halten, daß eine Schuld tragisches Los herbeiführen könne, daß auch ein Schuldiger zu einem tragischen Helden brauchbar sei, sondern es soll nur die Ausschließlichkeit, mit der man für jeden tragischen Helden eine Schuld fordert, verworfen sein und die Möglichkeit betont werden, daß auch ein Unschuldiger zu einem tragischen Helden sich eigne und daß ein bloßer Fehler, Verstoß, Makel und dergl. genüge, um ein tragisches Los in seiner ganzen Wucht und Schwere herbeizuführen. Eine Schuld kann ein tragischer Held haben, aber er muß sie nicht haben. Was er niemals haben darf, das ist eine volle adäquate Schuld, welche Günther<sup>3</sup> so nachdrücklich verlangt. Ein Bösewicht, der nur das harte Los erfährt, welches seiner schweren Schuld entspricht, läßt uns in der Hauptsache kalt, kann uns wohl in dem beruhigenden Glauben an eine gerechte Weltordnung bestärken, aber von der eigentlich tragischen Wirkung einer Rührung und Erschütterung kann keine Rede sein. Der echte Tragiker läßt darum den Bösewicht nicht in seiner ganzen vollen

<sup>1</sup> Shakespearstudien 2. Aufl. Stuttg. 1874 S. 28) ff.

<sup>2</sup> Damit ist schon angedeutet, daß es auch Ausnahmen geben kann, von denen später die Rede sein wird.

<sup>3</sup> „Grundzüge der tragischen Kunst.“ S. 443.

Schuld erscheinen, sondern hebt gerade an seiner Schuld das Entschuldigungswerte und Verzeihliche hervor. Er zeigt, wie der Bösewicht ursprünglich ein Mensch war wie die andern, wie er aber durch besondere Umstände, durch Künste von Verführern, durch großes äußeres Unglück oder Glück u. dgl. auf falsche Bahnen geraten ist. Er macht begreiflich, wie gerade derjenige, der besonders mit Intelligenz und Energie begabt ist, leicht dazu kommen kann, die ihm angewiesenen Schranken zu durchbrechen. Oder der Tragiker läßt uns einen Blick tun in die harte Schule des Lebens, die einem Menschen schon in früher Jugend zuteil geworden ist und ihn aufbäumen machte, erbitterte und verhärtete. Aber nicht bloß das Extrem eines vollendeten, gänzlich schuldigen Bösewichts hat der Dichter aus der Reihe der tragischen Helden auszuschließen, sondern für die Regel auch das einer absolut unschuldigen, völlig reinen und fleckenlosen Gestalt. Er hat jenen edlen und lichtvollen Helden, wie sie im Leben und in der Geschichte vorkommen, doch auch die nötigen Schattenstriche zu geben, wenn wir ihr hartes und unglückliches Los nicht allzu niederdrückend finden sollen, da das Tragische in Wahrheit sich vom bloß Niederdrückenden und Traurigen unterscheiden soll. Der Tragiker darf wohl wie jeder Dichter idealisieren, aber er muß doch in der Hauptsache der realen Wirklichkeit Rechnung tragen. Er darf schon aus diesem Grunde keine ganz reinen und absolut unschuldigen Helden darstellen, weil es unter uns Sterblichen keine solche gibt. Es ist einmal in der Wirklichkeit so, daß jedem Handeln von uns Menschen, auch dem relativ vollkommensten mehr oder weniger Spuren von Beschränktheit und Mangelhaftigkeit aufleben. Gerade dann, wenn man mit allen Kräften seiner Seele für das Edle eintreten will, geht man leicht in der Hitze der Begeisterung zu weit, verlegt man in schroffer Weise das Bestehende und Alte, das immerhin auch noch ein Recht hat zu existieren oder wenigstens einen brauchbaren guten Kern in sich enthält. Gruppe nennt es zwar „eine Feier des Phlegma“ und „die vollständigste Unpoesie“<sup>1</sup>, „daß alles Edle schlecht werden soll, wenn man sich ihm mit ganzer Seele hingibt.“ Allein man darf den Sachverhalt nur nicht durch Uebertreibung entstellen und von einem „Schlechtwerden“ des Edlen reden, wo nur eine Einseitigkeit oder ein Mißtal vorliegt, dann läßt sich derselbe ganz wohl annehmen und man hat keinen Grund, von einer „Feier des Phlegma“ oder von „Unpoesie“ zu reden.

<sup>1</sup> Vgl. Bücher Friedr., Theodor „Ueber das Erhabene und Komische“ Stuttgart 1837 S. 137.



Für diese Ansichten kann man sich auf Autoritäten wie Aristoteles, Lessing, Schiller berufen.

Aristoteles unterscheidet in seiner Rhetorik<sup>1</sup> zwischen „Entsetzlichem“ und „Mitleiderregendem“. Er illustriert diese Unterscheidung durch einen von Herodot berichteten Vorfall: Amasis habe über seinen zum Tod geführten Sohn nicht geweint wohl aber über seinen bettelnden Freund. Denn nur dieses war mitleiderregend, jenes aber entsetzlich. Denn das Entsetzliche ist verschieden von dem Mitleiderregenden, ja hebt das Mitleid auf und dient manchmal als Mittel zum Gegenteile.“ Dieser Unterscheidung zufolge wird es begreiflich, wenn er in seiner Poetik<sup>2</sup> den Fall, daß *επισκευαὶ ἀνδρῶν* (ausgezeichnete Männer) als vom Glück ins Unglück versetzt dargestellt werden, aus der Tragödie, die nach ihm Furcht und Mitleid erregende Personen bezw. Ereignisse darzustellen hat, ausgeschlossen wissen will. Aber die Frage, was Aristoteles unter einem *επισκευῆς ἀνὴρ*<sup>3</sup> versteht, ist noch genauer zu untersuchen. Den Grund, warum er einen solchen Mann aus der Tragödie ausgeschlossen wissen will, gibt er an mit den Worten: „denn dies wäre weder furcht- noch mitleiderregend, sondern entsetzlich.“

<sup>1</sup> Uebersetzung von Roth S. 148/49.

<sup>2</sup> Uebersetzung von Walz S. 467.

<sup>3</sup> Anm. Die Frage ist nicht schwer zu lösen, wenn man die weitere Auseinandersetzung von Aristoteles berücksichtigt. Er behauptet nämlich, daß ebenso wenig wie ein *επισκευῆς ἀνὴρ ὁ σφόδρα πονηρὸς* (der sehr Schlechte) als vom Glück ins Unglück gestürzt dargestellt werden dürfe; *τὸ μὲν γὰρ φιλόνητον ἔχει ἢ τοιαύτη οὐστιασις, ἀλλ' οὕτως ἔλασον* u. s. w. Roth übersetzt letzteres: „Eine solche Zusammenstellung erregte zwar Teilnahme aber weder Mitleid noch Furcht.“ Wichtig ist zunächst, daß das Unglück des sehr Schlechten weder Mitleid noch Furcht erregt und dieser deshalb nicht zum tragischen Helden paßt. Wichtig ist auch die Begründung, die Aristoteles gibt: „Denn jenes (das Mitleid) stellt sich ein bei dem unverdientermaßen Unglücklichen, diese (die Furcht) bei dem unseres Gleichen. Den *σφόδρα πονηρὸς* (sehr Bösen) weist er zurück, weil seine Unglück zwar *τὸ φιλόνητον ἔχει* ihm aber die tragische Wirkung des Mitleids und der Furcht fehle. *τὸ φιλόνητον* ist schwerlich mit „Teilnahme“ zu übersetzen, sondern hat eher den Sinn von „genehm“, „dem Menschlichkeitsgeföhle, dem Gerechtigkeitsfinne entsprechend.“ Das Unglück des sehr bösen Menschen kann kein Mitleid und keine Furcht hervorrufen, weil es als ein unserem Gerechtigkeitsfinne entsprechendes und damit ganz berechtigtes erscheint.

Was die Uebersetzung des *επισκευῆς ἀνὴρ* betrifft, so ist zu beachten, daß bei Aristoteles diesem der *σφόδρα πονηρὸς* gegenüber gestellt wird. Es sind damit die zwei Extreme eines fleckenlosen, abstrakt tugendhaften Charakters und eines vollendeten Bösewichts gemeint.

Den ganz bösen Menschen will Aristoteles auch aus der Tragödie ausgeschlossen wissen, weil sein Unglück weder Furcht noch Mitleid erzeuge. Es empfehlen sich also zu tragischen Helden nach Aristoteles Personen, welche sich weder durch Tugend und Gerechtigkeit besonders auszeichnen noch solche, welche wegen großer Schlechtigkeit und Lasterhaftigkeit in Unglück versetzt werden; wohl aber sind dazu geeignet solche, welche in großem Ruhm und Glück stehen wie Oedipus und Thyestes und die glänzenden Männer aus solchen Geschlechtern, die sich aber wegen irgend eines Fehlers in Unglück verstricken. Wie das Unglück eines reinen Engels, eines hervorragend tugendhaften Charakters als entseßlich d. h. dem Gerechtigkeitsgeföhle gänzlich widersprechend bezeichnet wird, so wird von dem Unglück des vollendeten Bösewichts ausgesagt, daß es zwar dem Gerechtigkeitsfönn entsprechend wäre, aber daß es die tragischen Affekte der Furcht und des Mitleids nicht hervorrufen könne. Da nach Aristoteles das Unglück des tragischen Helden auch uns drohend und furchtbar werden soll, wir also stets das Los des tragischen Helden auch für uns befürchten sollen, so müssen es auch Menschen unsrer Art sein, mit denen wir uns vergleichen können. Aristoteles ist Realist. Er will wahre, konkrete Menschen in der Tragödie dargestellt sehen, keine fleisch- und blutlosen, abstrakten Tugendideale: weder absolut Unschuldige noch auch vollendete Bösewichte. Zu betonen ist aber Folgendes: innerhalb des großen Gebiets der normalen und lebenswahren Menschen sind ihm die besseren erwünschter als die schlechteren.<sup>1</sup> Aristoteles ist also kein einseitiger Realist, sondern anerkennt auch das Recht des Idealismus auf wesentlich realistischer Grundlage. Daß Aristoteles einem relativ Unschuldigen oder unverdientermaßen Unglücklichen als tragischen Helden den Vorzug gibt, geht auch daraus hervor, daß er es als schöner bezeichnet, „wenn die tragische Handlung ohne Wissen vollbracht wird und die Erkennung erst nachfolgt.“<sup>2</sup>

Wir bemerken, daß wir der von Aristoteles vertretenen Ansicht nur relative Berechtigung zugestehen. Aristoteles kannte das tragische Leiden und Sterben Jesu Christi als des absolut Unschuldigen nicht. Er wußte nicht, daß das Leiden auch gänzlich Unschuldiger uns ergreifen, röhren und erheben könne, wie das folgende Kapitel zeigen wird.

<sup>1</sup> Vgl. Poetik Uebers. von Walz S. 468.

<sup>2</sup> Ebenda S. 472.

Wenn wir nun zu neueren Aesthetikern übergehen, so mag vor allen die Ansicht des berühmten Aesthetikers und Kunstkritikers Lessing gehört werden. Daß Lessing einen durchaus Schuldigen als tragischen Helden zurückweist, beweist seine Aeußerung über Weisse's „Richard III.“: „Er ist so ein abscheulicher Kerl, so ein eingefleischter Teufel,<sup>1</sup> in dem wir so völlig keinen einzigen ähnlichen Zug mit uns selbst finden, daß ich glaube, wir könnten ihn vor unsern Augen den Martern der Hölle übergeben sehen, ohne das Geringste für ihn zu empfinden, ohne im geringsten zu fürchten, daß, wenn solche Strafe nur auf solche Verbrechen folge, sie auch unser warte.“ Eine noch wichtigere Stelle, in der er sich ganz genau an Aristoteles anschließt, ist folgende: „Ja Aristoteles hält ihn (den Bösewicht) hiezu (um Mitleid und Furcht zu erregen) noch für ungeschickter, als den ganz tugendhaften Mann; denn er will ausdrücklich, falls man den Helden aus der mittleren Gattung nicht haben könne, daß man ihn eher besser als schlimmer wählen solle. Die Ursache ist klar: ein Mensch kann sehr gut sein und doch mehr als eine Schwachheit haben, mehr als einen Fehler begehen, wodurch er sich in ein unabsehliches Unglück stürzt, das uns mit Mitleid und Behmut erfüllt, ohne im geringsten gräßlich zu sein, weil es die natürliche Folge seines Fehlers ist.“<sup>2</sup>

Ähnlich wie Aristoteles und Lessing urteilt auch Schiller in seinem Aufsatz „Ueber die tragische Kunst“, wenn auch seine Auffassung bezw. Darstellung auf den ersten Blick wenigstens etwas schief erscheint, indem er das Ideal des tragischen Helden „in gleicher Entfernung zwischen dem ganz Verwerflichen und Vollkommenen“<sup>3</sup> sucht. Wir lassen die wichtigeren der hierher gehörigen Stellen folgen: „Nur das Leiden sinnlich-moralischer Menschen, dergleichen wir selbst sind, kann unser Mitleid erwecken. Wesen also, die sich von aller Sittlichkeit lossprechen . . ., Wesen ferner, die von dem Zwange der Sinnlichkeit befreit sind, wie wir uns die reinen Intelligenzen denken, und Menschen, die sich in höherem Grade, als die menschliche Schwachheit erlaubt, diesem Zwange entzogen haben, sind untauglich für die Tragödie“. Doch auch nach Schiller erleidet dieser Satz die Einschränkung, daß der Gute und Edle sich noch besser eigne, als der Böse und Schlechte. Wenigstens sagt

<sup>1</sup> Lessings Werke V. Band, Hamburger Dramaturgie S. 477.

<sup>2</sup> Lessing a. a. O. S. 498 f.

<sup>3</sup> Schillers sämtliche Werke Band IV S. 542 Stuttgart Berl. Cotta.

er in der gleichen Abhandlung,<sup>1</sup> ein tragischer Dichter, der sich auf seinen wahren Vorteil verstehe, werde das Unglück nicht durch einen bösen Willen herbeiführen, sondern durch den Zwang der Umstände; diese Gattung des Rührenden werde aber noch von derjenigen übertroffen, wo die Ursache des Unglücks nicht allein nicht der Moralität widersprechend, sondern durch Moralität allein möglich sei wie z. B. im *Cid* Peter Corneille's, in welchem Ehrliche und Kindespflicht Roderichs Hand gegen den Vater seiner Geliebten bewaffnen und eben dieselben ihm in Kimerien, der Tochter des Erschlagenen, eine furchtbare Anklägerin und Verfolgerin erwecken. Auf diese Weise modifiziert Schiller seinen Satz, daß das Ideal eines tragischen Helden „in gleicher Entfernung zwischen dem ganz Verwerflichen und Vollkommenen“ liege, selbst dahin, daß jenes Ideal doch letzterem näher sei als ersterem.

Wenden wir uns zur Orientierung in der schwierigen Frage, ob der tragische Held eine Schuld haben müsse oder nicht, an die Tragödien selbst, so muß eine einzige gute Tragödie, die einen Unschuldigen zum tragischen Helden hat, schon hinreichen, um die Schuldtheorie zu erschüttern und wankend zu machen. Es kann aber nicht nur eine, sondern es können mehrere Tragödien angeführt werden aus alter und neuer Zeit, welche einerseits als gute und zum Teil vortreffliche Tragödien anzuerkennen sind und auch fast<sup>2</sup> allgemein anerkannt worden sind, und bei deren Helden andererseits niemand im Ernste eine Schuld, höchstens eine menschliche Schwachheit oder Einseitigkeit entdecken kann. Wenn Günther, der gewiß ein Interesse daran haben konnte, eher Schuld als Unschuld an dem Helden einer Tragödie aufzudecken, sich dahin äußert, daß im ganzen „*Rödig*“ wie im „*Dedipus auf Kolonos*“ und in der „*Antigone*“ von einer Schuld, von einem bewußten Unrechte sich auch nicht ein Wort finde, und wenn er eine lange Reihe von Stellen aufzählt, in denen jene ihre Unschuld selbst beteuern,<sup>3</sup> so darf ihm sicherlich hierin

<sup>1</sup> Schillers sämtliche Werke Band IV S. 532 ff. Stuttgart Verl. Cotta.

<sup>2</sup> Wenn Günther *Antigone* und *Dedipus* als Tragödien geradezu verwirft und die Auffassung des Sophokles von einem Leiden ohne Schuld „höchst fromm und ehrenwert, aber auch höchst undramatisch und untragisch“ nennt („*Grundzüge der tragischen Kunst*“ S. 158), ebenso wenn G. v. Hartmann („*Gei. Studien und Aufsätze*“ S. 336 ff.) Shakespeares „*Romeo und Julia*“ den Charakter einer echten guten Tragödie abspricht, so sind das so vereinzelte Ausseten, daß sie nicht in Betracht kommen können.

<sup>3</sup> Günther „*Grundzüge der tragischen Kunst*“ S. 125.

Glauben geschenkt werden. Von Antigone sagt er geradezu: „Sie konnte gar nicht anders handeln als sie es tat.“<sup>1</sup> Aber Günther läßt bei seiner Betrachtung außer Acht, daß auf jenen tragischen Heldengestalten des Sophokles zum Teil ein alter Geschlechtsfluch ruht und daß sie zum Teil ihre Leidenschaften und Einseitigkeiten haben. Oedipus forscht mit solchem Eifer nach dem unbekanntem Mörder des Laios und will denselben mit so harten Strafen belegt wissen, daß man ihn von einer Leidenschaft oder wenigstens Leidenschaftlichkeit nicht freisprechen kann. Antigone, so herrlich und rein auch ihr Fühlen, Wollen und Handeln ist, hätte doch, so dünkt den antiken Chor wenigstens, Kreon gegenüber, dem Repräsentanten der staatlichen Ordnung im Stolz ihrer Unschuld sich vielleicht etwas mäßigen können. — Dieser Stolz der Unschuld hat freilich auf der andern Seite wieder etwas Imponierendes und Erhebendes.

Shakespeare, dem Mümelin<sup>2</sup> vorwirft, daß er seinen Helden ein freieres Handeln zukommen lasse als der Realist zugeben könne, und daß er den Gesamteffekt der Gegenwirkungen zu wenig berücksichtige, bei dem also die Helden schuldiger sein könnten, als sie in der realen Welt es sind, stellt nichts weniger als bloß schuldige Helden dar. In „Romeo und Julia“ ist nicht der Held selbst der Schuldige. Wenn man von Schuld überhaupt reden will, so fällt die Hauptschuld auf den Haß der beiden sich befehdenden Familien. Der Zweitschuldige ist, wenn wir das Wort gebrauchen können, das Mißgeschick, und erst an dritter Stelle könnte man von der voreiligen Verzweiflung Romeos als einer Schuld sprechen. Aber Romeos Neigung zur Düsterei, zum Schwarzsehen, sein Unglücks Glaube, der ihn auch wirklich ins Unglück stürzt, ist eher ein Fehler seiner Natur, seines Temperaments. Romeo hätte allerdings auf die Nachricht vom Tod der Julia hin zu Pater Lorenzo gehen und bei ihm nähere Erkundigungen einziehen können, aber er ist zu leidenschaftlich und zu übereilt, und darin liegt sein Fehler und das Moment der Verrechtigung seines tragischen Loses bis zu einem gewissen Grade. Freilich ist die Unüberlegtheit gemildert durch die Jugend und der Unglücks Glaube etwas begründet durch die vielen Unglücks schläge, die über sein zartes Gemüt schon hereingebrochen sind.

Hamlets Zögern ist höchstens ein Fehler, keine Schuld. Zwei

<sup>1</sup> a. a. D. S. 134.

<sup>2</sup> Shakespearestudien S. 62 ff.

Unvorsichtigkeiten begeht er allerdings, indem er hinter die Tapeten sticht und so Polonius statt des Königs tötet, und indem er sich in das Festspiel einläßt. In diesen besteht Hamlets Verfehlung, wenn schon zu sagen ist, daß es gerade bei der überaus großen Regsamkeit und Lebhaftigkeit eines Geistes, wie sie Hamlet hatte, leicht geschehen kann, daß man sich in Unvorsichtigkeiten stürzt. Man kann deshalb gewissermaßen sagen: Hamlet geht gerade durch das, was ihn so ausgezeichnet macht, eben durch die unendliche Regsamkeit seines Geistes zu Grund. Wenn Hamlet auf der andern Seite bedächtig vorzugehen scheint, so kann man dies begreifen, sobald man die schwierigen Verhältnisse, in denen der Held sich befindet, näher betrachtet und sobald man seine eigentliche Aufgabe, die ihm von seines Vaters Geist gestellt ist, nicht so fast in der Tötung seines Oheims als vielmehr in einer bloßen Konstatierung des Verbrechens erkennt. Der Geist hatte Hamlet nur die Weisung gegeben, daß er nicht dulden solle, daß das königliche Ehebett blutschänderisch mißbraucht werde. Er hatte ihm nur ganz allgemein die Aufgabe übertragen, die Vergiftung des Vaters zu rächen. Das Geheimnis weiß nun aber niemand als der verbrecherische König selbst, welcher allgemein als König rechtlich anerkannt ist. Hamlet hat nur ein Anzeichen (Indizium) des Verbrechens, aber keinen Beweis. Auf ein Gespenst sich zu berufen, darin erkannte Hamlet eine mißliche Sache. In solcher überaus schwierigen Lage galt es, die passende Zeit abzuwarten, um das Verbrechen ans Licht zu ziehen. In so bedenklicher Situation hätte auch eine praktischere und handelsfreudigere Natur, als es Hamlet war, nichts Klügeres tun können als zögern und bedächtig vorgehen. Eher als Hamlet kann man Othello eine Schuld zumessen. Aber man tut jedenfalls besser daran, auch bei ihm von Mängeln und Fehlern, die mit seinen Vorzügen und Tugenden zusammenhängen, ja gleichsam aus diesen herausfließen, anstatt von einer vollen Schuld zu reden. Weil er selbst ein offener ehrlicher Charakter ist, vermutet er unter seinen Ratgebern keine Schufte und traut selbst einem Jago. Daß er der Mann ist, seine Beschlüsse unbedirrt durchzuführen, das ist gerade das Gefährliche. Er wird betrogen, und so wird ihm der Vorzug, rasch Entschlüsse zu fassen und rasch zu handeln, zum Fehler. Er beschließt zu rasch die Vernichtung Desdemona und führt diese unheilvolle Tat voreilig aus. Hat Othello in dieser Weise neben seinen Licht- auch seine Schatten-Seiten erhalten, so scheint der Dichter bei Desdemona, welche ein Muster der

Schönheit und Anmut, eine Tochter des Friedens, lieblich in allem ihrem Tun und ausgezeichnet durch Talente in Musik und Gesang ist, fast vergessen zu haben, ihr die zu einem lebenswahren Bilde auf Erden nötigen Schattenstriche zu verleihen. Jedoch könnte darin ein Makel erkannt werden, daß die Ehe mit Othello heimlich, ohne Wissen der Eltern geschlossen ward. — Mag auch im „König Lear“, welche Tragödie die Leidenschaft in ihrer furchtbarsten Entfesselung zeigt, der Held zunächst als schwer schuldig erscheinen, wenn er den Töchtern Goneril und Regan mit ihren schönen Worten aber unschönen Herzen sein volles Vertrauen schenkt, der Cordelia aber, welche nicht fähig ist, schöne Worte zu machen, deren Herz aber einem echten wenn auch spröden Edelstein vergleichbar ist, die härteste Behandlung und Verstoßung zukommen läßt, so erscheint er doch im Verlauf des Stücks im Vergleich zu dem Unfäglichen, was er leidet, als ein solcher, an dem andere viel mehr sündigen, als er selbst gesündigt hat, mit einem Wort als ein relativ Unschuldiger. Bei Cordelia ist das Moment der Berechtigung ihres tragischen Loses noch eher zu erkennen als bei Desdemona. Sie hat nämlich in sittlicher Entrüstung über die Heuchelei ihrer Schwestern sich zu Zusätzen bestimmen lassen, die wohl besser unterblieben wären. Sie hat etwas unhöflich und unfreundlich gegen ihren Vater und auch gegen ihre Schwestern gehandelt. — Man könnte noch auf andere berühmte Tragödien hinweisen, in denen ein Unschuldiger schwer leidet und untergeht. Es sei nur an die herrliche Tragödie Calderons erinnert: „Der standhafte Prinz.“

Gibt es nicht auch in Wirklichkeit, im Leben, in der Weltgeschichte eminent tragische Persönlichkeiten, an denen kaum ein Flecken oder ein Makel zu finden ist?! Sokrates war gewiß eine erhabene, durch Wissen und Tugend hervorleuchtende Erscheinung. Sein bedürfnisloser Wandel, sein fortgesetztes edles Streben, die Menschen Weisheit und Tugend zu lehren, seine Bescheidenheit, seine Lehre, daß am Leben und dessen Gütern nichts liege, sondern nur daran allein, daß man recht tue, machen ihn bewundernswert in unsern Augen. Wenn er nun trotz dieser oder gerade wegen seiner geistigen und sittlichen Erhabenheit zum Tode verurteilt wird, so könnte dies an sich niederdrücken, aber die Art und Weise, wie Sokrates den Giftbecher trinkt: in der Hoffnung auf Unsterblichkeit — wirkt erhebend. Die Unschuld, mit der Sokrates leidet und stirbt, schließt ihn von der Reihe der tragischen Helden nicht aus. —

Jesus Christus ist eine eminent tragische Erscheinung und doch

absolut unschuldig. Das in Oberammergau alle 10 Jahre aufgeführte Passionspiel rührt und erschüttert einerseits aufs tiefste und erhebt andererseits aufs höchste. Die Apostelfürsten Petrus und Paulus und die Christlichen Märtyrer, die unschuldig von den heidnischen Machthabern zum Tode verurteilt siegesfreudig und erhobenen Hauptes in den Tod gingen, sind bezw. waren tragische Helden.

---

§ 12.

Die Reinigung, Versöhnung, Erhebung im Tragischen  
(die Katharsis nach Aristoteles)

Die ganze bisherige Darstellung enthält mannigfache Reime zu der Versöhnung und Erhebung, ohne welche das Tragische vom Traurigen nicht zu unterscheiden wäre, und ohne welche es keinen Platz haben könnte im Gebiete der Kunst, die doch in erster Linie Vergnügen und Freude bereiten will. Es ist gezeigt worden, wie das Tragische ein Element des Rührenden in sich enthält, das uns im Herzen packt, unser Gemüt warm ergreift, wie im Mitleid ein Kern von Liebe steckt, ebenso wie das Tragische ein Element des Erschütternden in sich birgt, das unsre Einbildungskraft aufregt, unsre Phantasie ergötzen und lebhaft beschäftigen kann. Es ist darauf hingewiesen worden, wie die Kontraste und Gegensätze, welche im Tragischen eine Hauptrolle spielen, schon rein äußerlich betrachtet einen eigenen ästhetischen Reiz gewähren. Ferner ist ersichtlich geworden, wie es irgendwie erhabene Erscheinungen sein müssen, welche ein tragisches Los erfahren sollen, wie es „die großen Seelen“ sind, denen, wie der Dichter sagt, „die Schmerzen nachziehen, wie den Bergen die Gewitterwolken“, an denen „aber auch die Wetter sich brechen“.

Der formell Erhabene mit sinn- und erfindungsreichem Verstand, geistreichem Witz, kunstreicher Phantasie, kräftigem Affekt, außerordentlicher Energie des Willens ist ästhetisch anziehend. Der substantiell Erhabene, seine im Leiden und Untergang aufleuchtende Sittlichkeit gewährt einen Anblick, der zu den reinsten und edelsten Freuden zu zählen ist. Endlich ist auseinandergesetzt worden, wie das tragische Los für die Regel weder ganz und voll verschuldet,



noch auch ganz ohne jede Veranlassung von seiten des tragisch Leidenden und Untergehenden sein dürfe, weil in jenem Fall eine Erschütterung und Rührung (namentlich letztere), in diesem eine Erhebung und Ver-  
söhnung ausgeschlossen bzw. sehr erschwert wäre. Bei dieser Gelegen-  
heit ist auch auf die tröstliche Tatsache hingewiesen worden, daß auch  
am Bösewicht nicht selten noch etwas Gutes und Entschuldigungswertes  
gefunden werden kann, sowie auch auf den Umstand, daß dem lichtvollen  
Bilde des Tugendhaften einige Schatten oder Makeln für die Regel nicht  
fehlen. Hierin liegen aber nur die Reime und Anfänge zur Versöhnung  
und Erhebung.

Weil Aristoteles zuerst den Gedanken von der Katharsis ange-  
regt hat, so muß wenigstens kurz eine Erörterung über das, was  
Aristoteles wohl darunter gemeint bzw. verstanden hat, angestellt werden.  
Mit Bezug auf die Behauptung Platons, daß die Tragödie die  
Trauer- und Klagesucht groß ziehe, und mit Bezug auf die  
Stelle in der Pol. VIII, 7, wo von einer musikalischen *κάθαρσις* von  
einem *κοινοῦσθαι μεθ' ἡδονῆς* die Rede ist, spricht zunächst die  
Vermutung dafür, daß Aristoteles mit seiner tragischen Katharsis den  
Sinn verband, daß, nachdem dem Tränenreichen (*θρηνηδόνες* und  
Rührseligen (*ἐλασύνου*) im Menschen reichlich Gelegenheit ge-  
boten worden, sich sattfam auszuweinen und auszu-  
jammern, die Affekte wieder zur Ruhe kommen, und so  
das Gemüt eine wohlthätige Erleichterung empfinde. Freilich ist nicht  
einmal sicher, ob Aristoteles sich die tragische Katharsis ebenso gedacht  
hat wie die musikalische. Sicher ist nur soviel, daß Aristoteles jedenfalls  
nicht der Ansicht war wie Plato, daß die tragische Kunst nur die Trauer-  
und Klagesucht groß ziehe. Es fragt sich weiter: hat Aristoteles die  
Katharsis im radikalen Sinne eines gänzlichen Sichauslebens  
und gänzlichen Entferneus der Affekte Mitleid, Furcht, Wehmut,  
Trauer u. s. w. gemeint oder hat er sie bloß als Reduktion ge-  
wisser das Gleichgewicht der Seele störenden Gefühls-  
richtungen auf das rechte, mittlere Maß aufgefaßt? Für letztere  
Auffassung scheint zweierlei zu sprechen: einmal der Umstand, daß  
Aristoteles ein Grieche war und schon deshalb auf das schöne  
Maß viel Gewicht legen mußte, sodann besonders der Umstand, daß  
Aristoteles wirklich in der Mitte (*μεσότης*) zwischen den zwei  
Extremen des Zuviel und des Zuwenig das Wesen der Tugend,  
überhaupt die gesunde, harmonische Seelenbeschaffenheit erkannte. Es

darf wohl mit Gietmann<sup>1</sup> gesagt werden: „Die rein pathologische Auffassung der Katharsis als physisches Ausleben und Abklären der einseitig vorwaltenden Affekte sollte billig nicht mehr berücksichtigt werden, obgleich es wahr bleibt, daß das ästhetische Vergnügen an der Kunst und insbesondere das Durchleben der tragischen Affekte auch physisch wohlthuend wirkt.“ Auch eine rein ethische d. h. moralisch bessernde und religiöse Katharsis verwirft Günther mit Recht, da von dieser bei Aristoteles nicht ausdrücklich gesprochen werde und das Theater keine Tugendsschule, der Künstler kein Prediger sei. Wenn nun aber Günther<sup>2</sup> bei Aristoteles eine vorwiegend ästhetische Katharsis mit pathologischem Beigeschmack annimmt, jedoch zugibt, daß man zuletzt auch darin etwas Ethisches wittern könne, daß Gemütsstimmungen auf ein normales Maß zurückgeführt zur Tugend befähigen, so ist dies weiter nichts als eine Vermuthung, und man kann mit gleichem oder noch mehr Recht eine ästhetisch-ethische Auffassung bei Aristoteles annehmen. Daß das ethische Moment beim Tragischen Aristoteles nicht ganz ferne lag, dürfte daraus erhellen, daß Aristoteles das für *τραγικόν* und *φιλόδοξον* erklärt, daß der Arglistige selbst überlistet, der ungerechte Tapfere trotz seiner Tapferkeit besiegt werde. Ein gewisser Grad von Gerechtigkeit, die eben sittlich erfreut, muß also nach Aristoteles im tragischen Los doch liegen.

Man sieht aus all dem: über die Aristotelische Auffassung der tragischen Katharsis läßt sich sehr viel vermuten, aber nichts Sicheres beweisen. Es genügt jedoch, soviel eruiert zu haben, daß bei ihm eine ästhetisch-ethische Auffassung nicht ausgeschlossen ist. Im übrigen haben wir Beweismittel genug, um darzutun, wie die Tragödie dazu angetan ist, mit dem Schönen, in dem Schönen und durch das Schöne zugleich auch für das Gute zu begeistern, also auch ethisch zu wirken. In der That finden wir in den klassischen Meisterwerken der tragischen Kunst immer auch ein ethisches Moment, eine sittliche Idee, wie in einem eigenen § am Schluß gezeigt werden soll. Darin, daß die musterhafte, die klassische Tragödie eine sittliche Idee enthält, liegt ein gutes Stück der tragischen Reinigung, Läuterung, Versöhnung und Erhebung.

<sup>1</sup> „Neue Streitfragen über das Wesen der Tragik“ von Gietmann s. in den „Stimmen aus Maria-Laach“ Jhg. 1886 S. 61.

<sup>2</sup> Günther „Grundzüge der tragischen Kunst“ Leipzig-Berlin 1885 S. 254.

Ob wir weiter gehen, muß noch eine Spezialfrage, welche ziemlich Schwierigkeiten zu enthalten scheint und welche hauptsächlich von den Pessimisten zu dem Zweck ausgenützt zu werden pflegt, eine positive Versöhnung des Tragischen als in Wirklichkeit unmöglich darzutun, gelöst werden. Wir meinen die Frage: Wie läßt es sich mit der sittlichen Weltordnung, mit einer in der Welt waltenden göttlichen Gerechtigkeit zusammenreimen, daß die Guten und Edlen durchschnittlich mehr leiden und schrecklicher vielfach untergehen als die Bösen und Schuldigen?! Es sind zwar schon Schopenhauer und E. v. Hartmann gegenüber einige Hauptgesichtspunkte, von welchen aus der Lösung dieser schwierigen Frage näher zu treten sei, angegeben worden: einmal habe die poetische Gerechtigkeit nicht so fast die Belohnung und Verherrlichung des Guten als vielmehr die Bestrafung und Selbstzerstörung des Bösen aufzuzeigen, sodann sei wohl zu bedenken, daß der Gute für sein äußeres Leiden eine gewisse Entschädigung in seinem inneren Bewußtsein habe; allein die Frage verdient wegen ihrer Wichtigkeit noch eine genauere und mehr ins einzelne gehende Behandlung. Köstlin<sup>1</sup> gibt in dieser Beziehung schätzenswerte Andeutungen. Wenn der Schuldigere den Unschuldigen mit in das Verderben hineinziehe, so liege eine Versöhnung für's erste darin, daß die ewige Gerechtigkeit oder Harmonie der Dinge in ihrer Sühnung streng ihren Gang gehe und so (scheinbar unbekümmert um das Wohl einzelner Individuen) nur darauf bedacht sei, daß der volle und ganze Fluch des Bösen, der Unsegen der Leidenschaftlichkeit in seiner zerstörenden Kraft zur Darstellung gelange; für's zweite liege eine Versöhnung darin, daß die ewige Gerechtigkeit über die Opfer, die ohne volle Verschuldung nur deshalb gefallen seien, damit die Sühnung des Unrechts durch die Strenge der Strafe eine unbedingte werde, den verklärenden Schimmer der Sühne, des Märtyrertums für die Sache des Rechts und Guten ausbreite. Auch habe das Individuum, wenn es mehr erleide, als es verdiene, dadurch seine Person durchaus (von allenfalsigen Schwachheiten, Einseitigkeiten oder Mängeln) gereinigt.

Freilich ist mit dem Bisherigen die angeschnittene Frage noch nicht ganz und durchaus befriedigend gelöst. Sie soll im folgenden noch von höherer Warte aus beleuchtet werden.

<sup>1</sup> Metaphisik S. 246.

Das Tragische in der Welt zeigt uns nicht bloß die Unabweisbarkeit der irdischen Leiden, Prüfungen und Schicksalsschläge, die Eitelkeit alles irdischen Glückes, aller Lebensherrlichkeit, sondern die Tragödie offenbart bisweilen schreckliche, tiefverletzende Dissonanzen z. B. im Geschick des Sokrates, im Untergang der Antigone, im Leiden und Sterben Christi und der christlichen Martyrer.

Wo die Tragik ihren Höhepunkt erreicht — und sie erreicht ihn da, wo ein fast ganz Unschuldiger oder ein vollständig Unschuldiger namenlos leidet und schrecklich untergeht — da ist alles, was bisher über die Versöhnung und Erhebung im Tragischen gesagt worden ist, nicht mehr ausreichend. Wenn in solchen Fällen überhaupt noch eine Versöhnung möglich ist, so ist nur noch eine transzendente hier denkbar.

Man kann zwar wohl auch sagen: Welch eine Erhebung für den tragischen Helden, wenn er in seinem Blute wie eine Mauer steht mit dem Bewußtsein, daß nur über seine Leiche der Frevler anstürmen könne, daß schon an ihm das Böse bei seinem Sturme auf die sittliche Weltordnung seine Kraft gebrochen habe! Aber der Umstand, daß die Edlen und Unschuldigen vorzugsweise verfolgt werden, daß es gerade die feinfühlenden und höheren Naturen sind, denen die Leiden nachziehen wie den Bergen die Gewitterwolken, dies und so vieles andere muß doch wie eine Weltanklage schwerer Art erscheinen, wenn man bloß auf immanentem Standpunkt bleiben und verharren will. Der Schmerzensschrei der Guten und Heiligen gegen die feindlichen Gewalten, die ihnen alle Wege verlegen, die sie mit Schimpf und Gewalt abzutreten zwingen, ist doch manchmal zu gellend, zu erschütternd und niederdrückend; die vielen schrillen Dissonanzen, die da und dort gerade dem Tiefsehenden und Feinfühlenden sich offenbaren, lösen sich nun einmal in der immanenten Welt trotz tausendjähriger Beobachtung nicht in Akkorde auf. In der That es bliebe z. B. bei Sokrates, bei Antigone, bei Calderons standhaftem Prinzen u. s. w. ein bitterer Rest, eine wehmütige Dissonanz zurück, wenn das individuelle Leben mit dem liesfcitigen ein für alle Mal abgeschlossen wäre.

Selbst Schopenhauer und E. v. Hartmann haben, obgleich sie im Prinzip für die Welt- und Willens-Berneinung sind, in Zeiten gesunder Stimmung doch auch empfunden und erkannt, daß das leere Nichts keine Versöhnung, kein richtiger

Abſchluß wäre für ſo viel Schönes, Erhabenes und Herrliches, das in der Welt ſich findet und durchſchnittlich mehr zu leiden und zu dulden hat als das Häßliche, Niedrige und Gemeine. Schopenhauer hat geſchrieben: kein abſolutes Nichts ſei auch nur denkbar, und er meint, daß es für ein andersartiges Wollen auch eine Art des Dafeins geben müſſe. Auch der Philoſoph des Unbewußten redet, wenn er ſchon vorher die tragische Läuterung im vorgefühlten Frieden des Nichtſeins und in dem Nichtſein ſelbſt erblickt hat, doch wieder davon, daß der Glaube an ein tranſzendentes Weſen der tragischen Verſöhnung das poſitive Moment gebe, ohne welches die leere Negativität der Vernichtung doch immer etwas Abstoßendes behalten würde. Wir geſtehen offen: wenn der Böſe, der über den ſchrecklich zu Grunde gehenden Guten triumphiert, und der Gütliche, der nicht ſelten fürchtbar zu leiden hat, zuletzt das gleiche Nichts empfangen würden, dann wäre der Pessimismus berechtigt. Wenn die mannigfachen Diſſonanzen der jetzigen Welt, die nun einmal nicht wegzuleugnen ſind, ja bisweilen ſchrill und hart an unſer Ohr und Herz klingen, nicht irgendwo und irgendwann ihren harmoniſchen Ausklang finden würden, dann wäre der Pessimismus ſogar die einzig berechtigte Weltanſchauung. Selbſt die edleren Heiden des Altertums haben angeſichts der ſchrecklichen Tiefen tragischen Leidens und Unglücks das Ungenügende eines rein immanenten Standpunkts für ſolche Fälle geahnt und empfunden. Sokrates trank nur, weil er auf ein unſterbliches Leben hoffte, freudig und heldenmütig ſeinen Giftbecher. Den „Deipus auf Kolonos“ des Sophokles durchweht ſchon mehr tranſzendente Verſöhnung und Verklärung. —

Den vollen Wert des Leidens und die denkbar höchſte Verſöhnung in der Tragik hat aber erſt die chriſtliche Weltanſchauung erſchloſſen. Erſchütternd und rührend ſind ja gewiß die Schickſalstragödien der Alten, in welchen die heidniſche Weltanſchauung von einem unerbittlich waltenden Fatum zum Ausdruck kommt. Sie konnten auch bis zu einem gewiſſen Grad von Leidenschaften reinigen, wenn oder indem der Dichter in ihnen eine ſittliche Idee zur Geltung brachte. Aber zu einer eigentlichen Erhebung oder Verſöhnung konnte man in ihnen oder durch ſie nicht gelangen. Das Leiden eines Unſchuldigen mußte den alten Heiden unverſtändlich bzw. entſetzlich erſcheinen. Das Leiden und Sterben Jeſu Chriſti wäre in der Tat ein troſtloſes und eminent trauriges und kein tragisches, wenn man bloß den immanenten Stand:

punkt einnehmen würde, es wäre das *παρόν* des Aristoteles, das entsehlliche Leiden des völlig Makellosen. Aber darin, daß der tief-schwarzen Leidensnacht auf Golgata der goldene Ostermorgen folgte, liegt die wahre und höchste Verföhnung und Erhebung. —

Diese transzendente Verföhnung ist denn auch gerade in besonders hervorragenden Meisterwerken tragischer Kunst zum Ausdruck gebracht: in Goethes „Faust“ und in Calderons Tragödie „Der standhafte Prinz“. Freiherr v. Grotthuß schreibt in seinen Problemen und Charakterköpfen nicht mit Unrecht, ohne Christus hätte Faust nie geschrieben werden können. Goethe läßt seinen Faust, nachdem er seine Kämpfe mit dem Glauben und den Leidenschaften beendet und das Glück und den Frieden in der nutzbringenden Tätigkeit für die Mitmenschen gefunden hat, in den Himmel einziehen. Vom streng christlichen namentlich katholischen Standpunkt aus ist zwar schon öfters der Einwand gemacht worden, daß bei Faust der zur Rechtfertigung notwendige Glauben bezw. die Sündenerkenntnis, Bußgesinnung nicht klar ersichtlich sei. In der Tat hat Goethe seinem Helden die Himmelfahrt sehr leicht gemacht. Aber man mag über die schnelle oder allzulöbliche Himmelfahrt denken wie man will, es ist immerhin sehr bedeutsam<sup>1</sup>, daß der größte deutsche Dichter gerade für sein größtes Meister- und Lebenswerk, für seine berühmteste und inhaltschwerste Tragödie die christliche Auferstehung bezw. Himmelfahrt also eine transzendente Verföhnung als besten und schönsten Schluß betrachtet und gewählt hat.

<sup>1</sup> Warum hat überhaupt Goethe dem I. Teil seines Faust einen II. Teil folgen lassen? Doch wohl nur, weil der I. diese harmonisch angelegte Dichternatur nicht befriedigte, weil er als wirklich großer Künstler fühlte, daß die im I. Teil anklingenden Dissonanzen irgendwie später in einen Akkord sich auflösen müssen. Im I. Teil hat Faust, der „Erdenjohn“, der sich als „Cherub“ dünkt und alle Sinnengenüsse durchgefoktet hat, den Frieden nicht gefunden. Erst nachdem Faust im II. Teil die Brust gereinigt „vom erlebten Graus“ und sich positiv den Mitmenschen durch Werttätigkeit (Kulturarbeit) nützlich erwiesen, läßt Goethe seinen Helden Glück und Ruhe finden. Immerhin kommt darin, daß Goethe für seinen Faust gerade aus der transzendenten Weltauschauung des Christentums die Verföhnung und Verklärung entlehnt hat, sein tiefes Verständnis für die echte und wahre Tragik zum Ausdruck. In der Tat ohne Christus hätte Faust nicht geschrieben werden können. Der Osterglockenton und der erhebende Chorgefang „Christ ist erstanden“ hatte schon im I. Teil dem Gräbelnden und Zweifelnden das Leben gerettet.

„Der standhafte Prinz“, dieses tragische Meisterwerk Calderons, welches einst Goethe zum Weinen gerührt hat und von so feinsinnigen Kunstlern wie Joh. Schulze, Immermann, von Schack, Lorinser, Günthner viel gelobt und gepriesen ist, schließt gleichfalls mit einer transzendenten Versöhnung. In dem herrlichen Zwiegespräch zwischen dem in Ketten gelegten Prinzen Fernando und der Herrin Phönix wird in ergreifender Weise die Vergänglichkeit des irdischen Glückes unter dem Bilde der Blumen und Sterne dargestellt: der Blumen, die eben in des Morgens Frühe zu Pomp und Pracht erblühen, aber am Abend schon verwelkt im Arm der Nacht entschlafen und der Sterne, welche wie Funken am Himmel sprühen, aber schon in einer Nacht als nächtliche Blüten entschwinden und im Glanz der Sonne ihr Grab finden. Diese Dichtung reißt uns, wie einst Johann Schulze<sup>1</sup> geschrieben hat, von der Scholle los, indem sie allem Irdischen einen Totenkranz windet und von dem weiten gräberreichen Kirchhof der Erde auf die unvergängliche Heimat der Seelen hinweist.“ Mutet es uns nicht wie eine großartige Erhebung aus dem Schmelzofen der Schmerzen an, wenn wir den Prinzen sprechen hören:

„Ob mich treffe noch mehr Unglück,  
 Ob ich duld' noch größeren Hunger  
 Ob den Leib auch diese Lumpen  
 Kaum bedecken, ob mein Kerker  
 Dunkel auch und noch so schmutzig:  
 Ich bleib fest in meinem Glauben,  
 Weil er Sonne, die mir funkelt,  
 Weil er Licht ist, daß mir leuchtet,  
 Lorbeer, der mich krönt mit Ruhm.“

Calderon läßt diesen im Glauben standhaften und im schwersten Leiden heldenmütig ausdauernden Prinzen nach seinem Tode als Geist wieder auferstehen und im Ordensmantel mit leuchtender Fackel dem christlichen Heere voranziehen, das begeistert für seines Gottes Sache und angefeuert durch den Geist des Helden Fernando in den Kampf zieht.

---

<sup>1</sup> „Ueber den standhaften Prinzen“ Weimar 1812.

§ 13.<sup>1</sup>

Die sittlichen Ideen in den Werken der berühmtesten  
Tragiker bezw. Dramatiker.

Die guten und herrlichen Tragödien der antiken und modernen Klassiker enthalten eine sittliche Idee, die vom Dichter bewußt oder unbewußt mittelst Phantasie und Geist in ein lebenswahres Bild und in eine edle Form gehüllt worden ist, enthalten Ideen des Wahren und Guten, auf die es den Dichter von selbst hintrieb, weil er wahrhaft die Idee des Schönen verfolgte.

Es ist unleugbar, daß Aeschylos und Sophokles den tragischen Stimmungen eine ethische und religiöse Weihe gaben. Man darf nur die Choralieder dieser Dichter etwas näher betrachten. Führen wir zunächst Stellen aus den Choraliedern des Aeschylos an, so heißt im „Agamemnon“ eine Stelle (V. 154 ff.):

„Wäg ich alles sinnend ab,  
Keinen weiß ich auszuspä'n,  
Keinen als Zeus, auf den ich  
Die nichtige Bürde der Sorge  
Werfen mag mit Zuversicht . . . .  
Denn zur Weisheit leitet uns  
Zeus und heiligt als Gesetz,  
Daß in Leiden Lehre wohnt.“

Im gleichen Stück lautet eine andere Stelle (V. 462 ff.):

„Wer durch Frevel glücklich ward,  
Den stürzt zuletzt der Eumeniden  
Schwarze Schar in Nacht hinab,  
Sein Glück zertrümmernd; ohne Nacht  
Wohnt er im Dunkel — bei den Toten.  
In des Ruhmes Uebermaß droht  
Die Gefahr“. —

In der gleichen Tragödie findet sich noch eine besonders bedeutsame Stelle, welche ausagt, daß nicht Willkür walte, sondern ewige Gerechtigkeit, die nach sittlichem Maßstab richte. Sie lautet (V. 750 ff.):

---

<sup>1</sup> Dieser § hätte nach des Verfassers Absicht eigentlich in den vorhergehenden § 12 verwoben werden sollen, da er dem Inhalt nach zur Reinigung, Veröhnung und Erhebung im Tragischen gehört. Weil aber § 12 sonst gar zu lang geworden wäre, hat der Verfasser die sittlichen Ideen in eigenem § als Anhang behandelt.



„Ein greiser Spruch aus der Väter Zeiten sagt:  
Des Glückes volle reife Frucht, sie gebiert von Neuem  
Sie stirbt nicht kinderlos verweltend:  
Nein, in des Glückes blüh'ndem Schoß  
Wuchert auf unerfättlich Unheil.  
Ich indes lobe den Spruch nicht;  
Denn des Gottverächters Untat  
Sie gebiert mehrere nach,  
Zeugt ein Geschlecht ähnlich der Mutter.  
Doch übt die Tugend ein Haus,  
Erbt auf Enkel das Heil fort.“

Damit hat sich der Dichter über die niedrige Ansicht seiner Zeitgenossen, als ob den Glücklichen und Reichen der Neid der Gottheit verfolge, erhoben. — In den „Persern“ (ebenfalls ein klassisches Stück des Altertums) steigt der Schatten des Darius herauf, um für das unerwartete Mißgeschick des Sohnes die untrügliche Erklärung zu geben (V. 818 ff.):

„Totenhügel werden bis ins dritte Glied  
Lautlos der Enkel Augen einst verkündigen,  
Daß Uebermut dem Erbensohne nicht geziemt.  
Denn aus der Hoffart Blüte spricht als Mehrenfrucht  
Die Sünde, die mit tränenreicher Ernte lohnt.“

Sophokles gibt dem weisen Walten der Götter nicht weniger starken Ausdruck als sein Meister Aeschylus, von dem er lernte. Der dritte Chorgesang in der unvergleichlich herrlichen Tragödie „Antigone“ führt aus, wie die Verblendung der Leidenschaft den Menschen von Sünde zu Sünde treibt, bis er „den Fuß auf glühend Feuer“ setzt d. h. von der Nemesis (der Rache bezw. Vergeltung) ereilt wird. Denn

„Wie mag Einer in frevlem Stolze,  
Zeus, deine Gewalt bezwingen,  
Die nimmer der Schlaf bändigt, der allerschlaffende,  
Nimmer die raschen  
Göttermonde? In nie alternder Jugend wohnt du  
In Olympos' lichte  
Strahlenglanz, o König!“

Im „König Oedipus“ findet sich ein herrlicher Chor, welcher besonders klar Zeugnis gibt von dem Glauben des Dichters an das Walten einer höheren Weisheit in der Bestrafung des Frevlers (V. 863 ff.):

„Ach, wär' es Loß meines Lebens,  
Nein zu wahren fromme Scheu  
Bei jedem Wort und jedem Werke,  
Treu den Urgefehen,

Die in den Höh'n wandelnd, in Aethers  
 Himmlischem Gebiet, stammen aus dem Schoße  
 Des Vaters Olympos, nicht  
 Aus sterblicher Männer Kraft  
 Geboren! Niemals wiegt sie in Schlaf  
 Stumme Vergessenheit;  
 Es belebt sie mächtig ein Gott, der nie altert . . . .  
 Aber wer in Wort und Werken fahle Lebenspfade waltt,  
 Wem nicht vor Dike graut,  
 Nicht Göttertempel heilig sind,  
 Fluchvolles Verderben treff' ihn, schönsten Uebermutes Lohn,  
 Wofern er nicht auf rechter Bahn Gewinn sucht,  
 Und nicht der Sünde Greuel flieht,  
 Und an das Heil'ge mit verweg'ner Hand rührt."

Im „Philoktet“ spricht Herakles die Bedeutung des Leidens  
 am Schlusse aus:

„Ich komm aus Liebe zu dir und verließ  
 Der Unsterblichen Sitz,  
 Zu verkünden dir die Beschlüsse des Zeus  
 Und zu wehren den Weg, zu dem du dich schickst;  
 So vernimm denn meine Gebote!  
 Vor allem ruf ich dir zurück mein eig'nes Loos,  
 Die Mühen alle, deren Bahn durchkämpfend ich  
 Errang unsterblich Wesen, wie du schauen kannst.  
 Auch dir, vernimm es, ist bestimmt dasselbe Ziel,  
 Aus solchen Mühen ruhmgekrönt hervorzugeh'n.“

Nachdem wir auf diese Weise einen Einblick gewonnen haben in  
 den sittlichen Ernst und religiösen Schwung, welche die beiden größten  
 Tragiker des klassischen Altertums auszeichnen, können wir uns nicht  
 wundern, wenn einzelne Gelehrte soweit gehen und geradezu annehmen,  
 daß die alten Tragiker es für ihren Beruf angesehen haben, das Volk  
 religiös sittlich zu läutern. So sagt z. B. August Böckh, ein feiner  
 Kenner des klassischen Altertums: „Kein alter Tragiker, am wenigsten  
 Sophokles und Aeschylos, hatte die Ueberzeugung, daß Dichtung und  
 Sittlichkeit nicht in Berührung stehe; sie haben alle, wie sich nachweisen  
 läßt, eine sittliche Richtung in ihren Tragödien verfolgt.“ Stahr in  
 seiner Schrift „Aristoteles und die Wirkung der Tragödie“ (S. 57)  
 meint, der Poet sei den Alten ein Lehrer und Besserer des Volks ge-  
 wesen. Man kann sagen: die Aufgabe, die jetzt der Kirche und  
 Schule zufällt, ist im Altertum den Tragikern zugefallen.

In diesem Sinn redet ein moderner Pöhlologe<sup>1</sup> von einem „Heiligtum der Tragödie“ und meint, die Tragiker hätten ihrem Volke das vertreten, was dem Christen die Bibel sei. Solche Auffassungen hätten nicht entstehen können, wenn nicht ihre Werke von einem edlen sittlichen Pathos getragen wären. Wir sagen nicht, die Tragiker hätten mit Absicht eine sittliche Richtung verfolgt, sie hätten als Dichter und Künstler die profaische Absicht gehabt, lehren und bessern zu wollen. Vielmehr ihre Absicht war nur, Schönes zu bieten. Aber das ist gerade das Wunderbare und Erfreuliche, daß der, welcher das wahrhaft Schöne sucht, von selbst auch das Wahre und Gute erreicht.

Kommen wir auf die moderne Tragödie zu sprechen, so liegt die Brücke, das gemeinsame Band zwischen der antiken und modernen Tragödie darin, daß sich über die Kluft der Zeit die größten Meister die Hand reichen, indem sie in ihren Werken sittliche Ideen zur Darstellung bringen. Man nehme z. B. von Shakespeare eine Tragödie, welche man wolle: in jeder ist eine sittliche Idee enthalten. In „Romeo und Julia“ ist gezeichnet die vernichtende Macht des Hasses und die unheilvolle Wirkung rascher Verzweiflung. Die Tragödie „Richard III.“ feiert die Erhabenheit des sittlichen Bewußtseins, das sich schließlich auch dem größten Egoisten, der das stolze Wort gesprochen: „Ich bin ich selbst allein,“ im eigenen Gewissen fühlbar macht. Sie veranschaulicht, daß das Böse in sich selbst untergeht. Hamlet's Schicksal zeigt, wie zuletzt auch der Weise Unvorsichtigkeiten begehen und durch diese sich ins Verderben stürzen kann. Zugleich zeigt es die Lebenswahrheit, daß der Gute untergeht an der schlechten raffinierten Welt. Das Stück „Julius Cäsar“ zeigt die schlimmen Folgen allzu großen Selbstvertrauens am Untergang von Cäsar selbst, die des Neides am Untergang von Cassius, die des Mangels an praktischer Klugheit am Untergang von Brutus.

In „Othello“ wird der Unsegen wilder Leidenschaftlichkeit und Eifersucht dargestellt. Es wird gezeigt, wie sie dem Menschen die Ruhe des Urteils und die Zeit des Ueberlegens nimmt und ihn gleichsam zum Tiger machen kann, so daß er sich das Liebste und Beste, was er hat, in blinder Wut zerreißt. Zugleich wird der erbitterte Haß des Selbstfüchtigen (Iago) gegen den Nebenmenschen in seiner Nichtigkeit aufgedeckt, so daß keiner sich für allmächtig halten kann, wenn er auch zu den

<sup>1</sup> S. eine Gymnasialrede von Oberstudienrat Dr. Mand in der Beilage des Württ. Staatsanzeigers vom 21. Juli 1886.

schlimmsten und gefährlichsten Waffen wie z. B. heuchlerischer Lüge greift. „König Lear“ illustriert in ergreifender Weise die Tatsache, daß, wenn die sittliche Welt auseinandergeht, auch die natürliche Welt absolut nichts mehr wert ist. „Macbeth“ zeigt einerseits, wie ein edler Mensch durch Ehrgeiz auf ganz verderbliche Bahn geraten kann, andererseits, wie man nie sicher ist auf den Wegen des Bösen. In Coriolan liegt die Lehre enthalten, daß man kein Uebermaß auch einer an sich guten Eigenschaft wie des Ehrgefühls dulden solle, wie auch ein an sich berechtigtes Selbstgefühl leicht nach und nach in Hochmut, Lieblosigkeit und Trotz ausarten könne.

Eine häufig den klassischen Dramen und Tragödien zu Grund liegende Idee ist folgende: Kampf, Leiden und Untergang sind für den Tugendhaften und Helden notwendig, wofern seine Tugend und Willenskraft sich in vollem Glanze entfalten soll. Dadurch wirkt derselbe besonders anziehend und erhebend auf uns, daß er selbst im schwierigsten Kampf nicht nachgibt, daß er großes Leiden gering achtet um seiner höheren Ehre und Sittlichkeit willen, daß er die Kraft und Konsequenz seines heldenmütigen Strebens und Kämpfens nicht kloß bis zum Tode beibehält, sondern sie gerade in und durch den Tod voll und ganz bewährt.

„Nur in finstren Nächten strahlet  
Herrlich schön der Sterne Pracht.“

Der gefährlichste Posten im Kampfe des Lebens, auf den die Geschosse am dichtesten hageln, ist zugleich der ehrenvollste. Der edle Held, der unverhältnismäßig leidet und schrecklich untergeht, hat die Sympathie aller edel Denkenden und lebt vielleicht Jahrhunderte fort im ruhmvollen Andenken bei der Menschheit. Geht auch der Vertreter und Vorkämpfer neuer segensreicher Ideen unter, die Sache, für die er gekämpft, hat Wurzeln gefaßt in empfänglichen Herzen, sproßt auf und treibt zur Entwicklung und Blüte in immer mehr Herzen. Scheint aber das Leben eines edlen und erhabenen Menschen gar zu freudeleer, und scheinen die Schicksalsschläge, die er erfahren hat, gar zu hart und niederschmetternd, als daß die angedeuteten Punkte einer Versöhnung genügen und befriedigen könnten, dann deutet der Dichter zuweilen an, daß seinem Helden nach dem Tode ein schöneres freudereicherer Leben erblühe. In dieser Weise atmet „Oedipus auf Kolonos“ ganz Frieden und Versöhnung. Sophokles scheint

geföhlt zu haben, daß sein erster „Oedipus“ dieser Ergänzung bedurfte: Apollo und die Rachegöttinnen, die ihm ein so leidensvolles Leben bereitet haben, nehmen nun den Dulder bei der Hand und führen ihn der Verklärung zu. Liegt so im tragischen Los des guten und unschuldigen Helden etwas Verjöhndendes und Verklärendes, so hat auch der böse und schuldige Held einer Tragödie deutlich zu empfinden und zu fühlen, daß eine vergeltende Gerechtigkeit ihn verfolge, wenn auch im Diesseits nur „mit hinkendem Fuß“, welches Bild Horaz sehr feinsinnig gebraucht. Mag der schuldige Teil auch am Leben bleiben, wie z. B. Kreon der Repräsentant menschlicher Satzung (in Sophokles' Antigone) am Leben bleibt, während der Vertreter des höheren Rechts untergeht, so pflegt das kein frohes freudiges Weiterleben sondern nur das eines innerlich Gebrochenen zu sein. Wenn der Gute und Unschuldige für sein schweres Leiden eine gewisse Entschädigung in seinem inneren Bewußtsein findet, so hat der Böse und Schuldige die Macht der sittlichen Weltregierung in den Regungen und Qualen des Gewissens zu erkennen und zu fühlen. Macbeth, der einen Schlafenden ermordet hat, kann vor Gewissensbeängstigung selbst nicht mehr recht schlafen. Es gibt noch außerdem eine besonders schöne Art von Gerechtigkeit, welche darin besteht, daß der Böse das, was er an anderen gesündigt hat, an sich selbst nach und nach bitter empfinden muß. Richard III, welcher durch seine Lieblosigkeit sich der Liebe der Menschen beraubt hat, muß einsehen, daß er sich selbst nicht liebt. Freilich wendet der klassische Dichter solche Symmetrie nur sparsam an, weil die Wirklichkeit nicht leicht solche Regelmäßigkeiten zeigt.

Unter den deutschen Dichtern geböhrt als Dramatiker Schiller die Palme. Schiller war ein dramatischer Dichter ganz und gar. Alle seine Dramen atmen, von den „Räubern“ abgesehen, welche ein noch unreifes Werk des Dichters in seiner Sturm- und Drangperiode waren, einen tiefen sittlichen Ernst. Freilich ist ein Unterschied zwischen den früheren Dramen und den späteren. Was zunächst die Jugenddramen Schiller's betrifft, so ist der Grundgedanke im „Fiesko“: Auch das Genie vermag nichts gegen die Freiheit der Völker. Zugleich iäuftriert der Untergang des gewalttamen und tückischen Fiesko die Wahrheit des Sprichwortes: Wer andern eine Grube gräbt, fällt selbst hinein. Das bürgerlich: Trauerspiel „Kabale und Liebe“ sollte nach des Verfassers Absicht ein abschreckendes Spiegelbild des Lebens der

damaligen Höfe und Residenzen sein. In „Don Carlos“ wollte Schiller den „Kampf der Menschheit um die Gewissensfreiheit“ darstellen. Don Carlos und dessen Freund Marquis Posa treten als Anwälte der Gewissensfreiheit auf, gehen aber unter, weil sie mehr kühne Rebner als tatkräftige Helden sind. — Diese Dramen bezw. Trauerspiele Schillers gleichen wie überhaupt seine Jugendpoesie dem neuen starken Weine, der noch nicht ausgegoren hat und leicht berauscht, der aber schon anfängt, durch die Farbe des Goldes (ein edles Pathos und sittlichen Ernst) uns zu erfreuen. Seine späteren Dramen gleichen dem abgelagerten geläuterten Weine, der prachtvoll perlt und nicht sowohl berauscht als erhebt und begeistert. Der Grundgedanke von dem dreiteiligen Drama „Wallenstein“ läßt sich dahin zusammenfassen, daß der Mensch für sich allein ohnmächtig ist trotz Mut und Genie, daß gegen den, welcher gegen andere Verrat im Herzen geplant hat, leicht selbst wieder von anderen die Fäden des Verrats gesponnen werden. In „Maria Stuart“ ist die fromme Unterwerfung einer schwerkgeprüften durch die Prüfung geläuterten Seele auf rührende Weise dargestellt. Schillers glänzendstem Trauerspiel, der „Jungfrau von Orléans“, liegt die Idee zu Grund: auch ein an sich schwaches und geringes Menschenkind kann durch die Hilfe von oben selbst die Größten und Mächtigsten zu Schanden machen. Den Grundgedanken in der „Braut von Messina“ spricht der Dichter selbst in folgenden zwei Versen aus:

„Das Leben ist der Güter höchstes nicht,  
Der Uebel größtes aber ist die Schuld.“

In „Wilhelm Tell“ kommt eine Lieblingsidee Schiller's zur Geltung: die der Freiheit. In hinreißender Sprache ist hier der edle Freiheitskampf des Volks der Alpen gegen fremde Tyrannei geschildert.

Da nun nachgewiesen ist, wie die gute und echte Tragödie jedes Mal eine sittliche Idee enthält, so kann eine jede gewissermaßen ein Spiegel genannt werden, in welchem sich die große herrliche sittliche Weltordnung offenbart, wenn auch nur en miniature. Jedes klassische Trauerspiel läßt sich als eine Theodicee auf die alles zum Guten und Schönen führende Macht Gottes auffassen. Es muß sich in jedem der Wunsch erfüllen, den Lessing an den Dichter, besonders den Tragiker stellt: „Das Ganze dieses sterblichen Schöpfers sollte ein Schattenriß von dem Ganzen des ewigen Schöpfers sein, sollte uns an den Gedanken gewöhnen, wie sich in

ihm alles zum Besten auflöse, werde es auch in jenem geschehen.“<sup>1</sup> Nach dem Philosophen Sigwart<sup>2</sup> enthüllt sich in der Menschheitsgeschichte, wie Gott sich durch den Gegensatz und vermittelt des Gegensatzes im Reiche der Geister als das Leben und als die Liebe verherrlicht, wie die Liebe nicht offenbar wird ohne den Zorn, wie das Gute nicht erkannt wird, so kein Böses wäre, wie die Bösen und Schuldigen den Schöpfer aller Wesen in der Macht des Grimmes und in ihrer Selbstverneinung und die Guten und Unschuldigen ihn in der Macht der Liebe und ihrer Selbstbejahung loben. Was der Philosoph mit tiefer und mühsamer Denkfähigkeit eruiert, das ahnt und findet der Dichter von Gottes Gnaden wie von selbst, nur seinem innern Trieb, seinem Daimonion folgend. Günther sagt schön, die ganze Welt als Erscheinung werde der selbstschöpferischen künstlerischen Tätigkeit ein großes gewaltiges Kunstwerk des göttlichen Geistes; der Künstler, speziell der tragische Dichter, sei ein Prophet der unvergänglichen Idee im Werdeprozeß des Staubes; der Schmerz als solcher habe nichts Aesthetisches, und die ewige Harmonie vermöge nicht auf die Dauer gestört zu werden; aus Kampf und Wirrsal löse endlich alles sich auf in einen volltönenden himmlischen Akkord.<sup>3</sup> Doch darf der Dichter letzteren nur andeuten und erraten lassen. Er soll ihn wohl anklingen, aber nicht schon ganz ausklingen lassen, weil die vielen Dissonanzen, die eben einmal in unsrer Welt bestehen, eine lange Zeit der Entwicklung noch brauchen werden, bis sie sich in einen „himmlischen Akkord“ auflösen. Weil in der klassischen Tragödie, im klassischen Drama ein die sittliche Weltordnung, die göttliche Gerechtigkeit und Liebe, die ewige Harmonie aufzeigender Kausalnerus sich geltend macht, eben darin liegt das Geheimnis, daß ein Trauerspiel bei all' dem vielen Weh und Schmerz uns doch noch beruhigen und begeistern, reinigen und erheben kann. „Wir glauben einen Blick getan zu haben in den tiefinnersten Zusammenhang der Weltordnung, deren Gesetze uns des Dichters Prophetengeist enthüllt, und spüren einen Hauch des göttlichen Geistes, der uns erfrischend durchbringt und für's Leben begeistert. Dies ist jene Gemütsklärung im wahren und höchsten Sinne, dies die Aufgabe der Kunst, die uns das Leben verschönt.“ Diese Worte Günthers<sup>4</sup> gelten

<sup>1</sup> Leßings Werke Band V (Hamburg. Dramaturgie) S. 479 Donaueschingen 1822.

<sup>2</sup> Sigwart „Das Problem des Bösen oder die Theodice.“

<sup>3</sup> Günther „Grundzüge der tragischen Kunst“ Leipzig-Berlin 1885.

<sup>4</sup> Ebenda Seite 483.

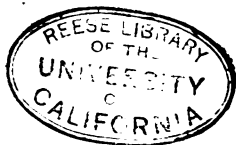
natürlich nur von den Werken der echten tragischen Kunst eines Shakespeare, Calderon, Schiller, Goethe und solcher unsterblicher Dichter, welche nicht für den Augenblick, sondern für ewige Zeiten geschrieben haben; und sie haben keinen Bezug auf die neuesten Dramen und Drämchen eines Hauptmann, Sudermann u. dgl., welche die nackte und ekelhafteste Wirklichkeit, das Arbeiterelend ohne Versöhnung und Erhebung zeichnen und das glänzende gleißende Laster malen. Anstatt herrliche große Ideen in seine Werke zu legen oder Ideale in denselben zu pflegen und zu wecken, hält es Ibsen, „der größte Dramatiker der Neuzeit“ gerade für seine Lebensaufgabe, die Ideale (Ehe, Königtum, Eigentum, Konfession u. s. w.) als konventionelle Lügen zu bekämpfen. Von diesen modernsten Dichtern sagt der gewiegte Kunstkritiker Grotthuß mit Recht, daß sie in der ungesunden Großstadtlust die gesunden Grundsätze des Lebens und Schaffens verlernen. Wenn man ihre Werke liest oder dargestellt sieht, so verspürt man keinen Hauch des göttlichen Geistes, sondern revolutionäre Lust, die Sticlust des Lasters, der Ueberkultur, des Sozialismus und Pessimismus.

Dagegen in den Werken eines Shakespeare, Calderon, Schiller u. a. spüren wir einen Hauch des göttlichen Geistes und empfinden wir einen wirklichen hohen und idealen Kunstgenuß. Die Furcht vor den tragischen Begegnissen verwandelt sich in Ehrfurcht vor der höheren Weltregierung, und dann schweigt jede Selbstsucht. Der Aesthetiker Carrière (I. Teil S. 158) schreibt, daß der tragische Genuß derjenige sei, bei dem das moralische Gefühl am stärksten und lebhaftesten mitwirke. Hegel redet von einer Befreiung des Geistes vom Gehalt und den Formen der Endlichkeit. Noch mehr begreiflich wird der hohe Genuß der tragischen Kunst, wenn man das Einst und Jetzt, das Vorher und Nachher in den einzelnen Stücken betrachtet: vorher gleichsam bebende Erde, zitternder Himmel, Dunkel und Nacht; hernach eintretende Ruhe, freundliches Lächeln des Himmels, Erscheinen der Sonne: demzufolge erst Furcht, dann Ehrfurcht und Liebe; vorher Unordnung, schreiende Ungerechtigkeit, Zorn der Gottheit, hernach Aufdämmerung der Ordnung, Aufleuchten der Gerechtigkeit und Liebe der Gottheit: demzufolge erst Leid, schweres Leid, dann Abklärung dieses Leids in sanfte Wehmut und stille Ergebung und nicht selten zuletzt Umschlag dieser in Freude. Der Geist wird erleuchtet, indem ihm Wahrheiten enthüllt werden, indem ihm z. B. die Bedeutung des Leidens, seine heilende und heiligende Kraft erschlossen, das Hinfällige und Endliche und doch auch wieder



Unvergängliche und Unendliche am Menschen aufgezeigt wird. Auch das Herz wird gehoben und erhoben, was umso freudiger zu empfinden und zu fühlen ist, je mehr es vorher in Schmerz und Trauer niedergedrückt war. Der Wille, der selbstische wird mit Recht zurückgebrängt und untergeordnet dem höheren universellen; der Wille, der vorher nach dem Endlichen und Nüchternen strebte, wird angefeuert und begeistert für das Unvergängliche, Gute und Göttliche. Die Phantasie, die vorher gleichsam in ihren Tiefen aufgeregt und aufgewühlt ward, wird nach und nach immer mehr beruhigt und ergötzt, indem die Dissonanzen immer mehr in einen Akkord sich auflösen, und indem immer deutlicher hervorleuchtet, wie eine Harmonie im Großen und Ganzen waltet, wenn sie sich auch im Diesseits bloß mehr andeutet als ganz erschließt.

Das Schöne zeigt sich so gerade in einer der höchsten wenn nicht der höchsten Kunstgestaltung, im Tragischen, aufs innigste verbunden mit dem Guten und Wahren. Man sieht hier deutlich, wie es wahr ist, was der geistreiche Kümelin<sup>1</sup> geschrieben hat: „In letzter Instanz hat aber die Kunst mit Religion und Philosophie das Thema gemein.“



---

<sup>1</sup> Schatepearstudien II. Aufl. S. 293.

## Inhalts-Verzeichnis.

	Seite
<b>Vorwort</b> . . . . .	III—IV
<b>I. Teil. Darstellung und Kritik der auf das Tragische sich beziehenden Lehren Schopenhauers und seiner Nachfolger.</b>	
<b>I. Kapitel. Darstellung und Kritik der einschlägigen Lehren Schopenhauers.</b>	
§ 1. Schopenhauers Ansicht vom Trauerspiel im Leben und in der Kunst . . . . .	3—7
§ 2. Kritik derselben . . . . .	7—16
<b>II. Kapitel. Darstellung und Kritik der Lehren Bahnsens vom „Tragischen als Weltgeis“.</b>	
§ 3. Darstellung der Lehren Bahnsens . . . . .	17—20
§ 4. Kritik . . . . .	20—24
<b>III. Kapitel. Darstellung und Kritik der auf den Begriff des Tragischen sich beziehenden Lehren Ed. von Hartmanns.</b>	
§ 5. Das Rührende und Erschütternde in der Tragödie . . . . .	25—33
§ 6. Kritische Beleuchtung der Ansicht E. v. Hartmann's über den tragischen Kunstgenuß bezw. über Wirkung und letzten Zweck der Tragödie . . . . .	34—48
<b>II. Teil. Positive Darlegung des Begriffs des Tragischen.</b>	
<b>Uebergang</b> . . . . .	51—53
§ 7. Der Begriff des Tragischen im Allgemeinen . . . . .	53—54
<b>I. Kapitel. Das Tragische in der körperlichen Welt.</b>	
§ 8. Die einzelnen Bestandteile des Naturtragischen . . . . .	55—58
<b>II. Kapitel. Das Tragische der geistigen Welt.</b>	
§ 9. Das Erschütternde und Rührende . . . . .	59—61
§ 10. Das Moment der Erhabenheit . . . . .	61—69
§ 11. Muß der tragische Held eine Schuld haben oder nicht? . . . . .	70—79
§ 12. Die Reinigung, Versöhnung, Erhebung im Tragischen . . . . .	79—86
§ 13. Die sittlichen Ideen in den Werken der berühmtesten Tragiker bezw. Dramatiker . . . . .	87—96





UNIVERSITY OF CALIFORNIA  
LIBRARY

—  
This is the date on which this  
book was charged out.

AUG 4 1911

[80m-6,'11]

Vogele. 153804  
Tragische in der welt  
und kunst.

V58

Aug 4'11 Kurtz

Aug 31 1911

BH203  
V58

153804

UNIV LIBRARY



