

3 1761 04632672 4

Rob 19
127

BIBLIOTHEK DER PHILOSOPHEN

GELEITET VON FRITZ MAUTHNER

NEUNTER BAND



H E B B E L
A L S D E N K E R

HERAUSGEGEBEN VON
BERNHARD MÜNZ



1 · 9 · 1 · 3

MÜNCHEN BEI GEORG MÜLLER

W. H. R. L.
A. S. D. E. K. E. R.
RESEARCH LIBRARY
RESEARCH LIBRARY

PT
2295
A3
1913



875413

VORWORT

HEBBEL war vom Schicksal überaus hart mitgenommen worden. In einem seiner Briefe lesen wir die herzerreissende Klage: „Meine Jugend war eine Hölle, meine frischesten Jünglingsjahre musste ich auf der schönsten Galeere unter dem Kommando eines vornehmenden Philisters vergeuden.“

Unter diesen Umständen hatte sich der Wesselburener Maurerssohn ausschliesslich als Autodidakt bilden müssen. Wohl bezog er 1836 im Alter von dreiundzwanzig Jahren die Universität zu Heidelberg, später die zu München, um das richtige Verhältnis zur Philosophie zu finden, aber er machte bald die Erfahrung, dass er ihr trotz aller Anstrengungen, an denen er es wahrlich nicht fehlen liess, nichts abzugewinnen vermochte. Ein mystisches Element in seinem Fühlen und Denken war wohl die Ursache seiner überwiegend antagonistischen Stellungnahme zu ihr. Es schien ihm unerträglich, dass das Universum in seiner unerschöpflichen, vielgestaltigen Daseinsfülle sich auf eine dürftige logische Formel sollte reduzieren lassen. Er fühlte sich zudem nicht mehr jung genug, um sich an ein regelrechtes Studium zu gewöhnen. „Über die Jahre, worin man sich mit Vergnügen von der Welt absondert und, statt ins allgemeine Meer zu verfliessen, lieber als seichtes, elendes Bächlein dahinschleicht,“ schreibt er seiner Freundin

Elise Lensing, die er sein ganzes inneres, sein geheimstes Leben mitgeniessen lässt, „bin ich hinaus . . . Die Natur behauptet eigensinnig ihren Gang; was im Mai nicht blüht, wird's im September nicht nachholen . . . Die Wissenschaften verlangen vielfältig einen Karrenschieber, das kann der Mensch aber nur in demjenigen Alter sein, wo er noch nichts ist.“ Er hat allen Respekt vor der Wissenschaft: „Niemand verachte sie, ja, niemand unterstehe sich, ihr die *Anbetung* zu verweigern, am wenigsten aber der Dichter, der Repräsentant der *Weltseele*, in dem sich zugleich *Schöpfung* und *Schöpfungsakt* abspiegeln sollen; ich weiss, wie mich meine unvollkommene, einseitige Bildung hemmt und stört; ich weiss freilich auch, dass der *Besitz* kein so grosses Gut ist, als der Mangel ein Übel.“ Allein es ist nun einmal die Art des Vogels, zu fliegen, und er wird sich schwerlich an den Passgang des Ackerghauls gewöhnen, wenn dieser auch jeden Abend eine volle Krippe vorfindet.“

In der am 15. September 1852 für Arnold Ruge geschriebenen Selbstbiographie erklärt Hebbel: „Ich habe oft lächeln müssen, wenn eine gewisse Kritik, die Autonomie des menschlichen Geistes verkennend und nicht ahnend, dass der allgemeine Gehalt der Menschheit jedem bevorzugten Individuum zugänglich sein und in ihm eine neue Form finden muss, in meiner Anschauung der Welt und der Dinge den Hegelianismus zu wittern glaubte. Was ich als Poesie ausschwitzen soll, muss ich, wenn's nicht mein eigen ist, doch erst als Philosophie eingesogen haben, und ich erinnere mich noch des Moments, wo ich die Hegelsche Logik und mit ihr den ganzen Hegel für immer aus der Hand legte, weil ich die Identität von Sein und Nichtsein absolut nicht begreifen konnte; wer aber auf der Schwelle schon stolpert, wird die Geheimnisse des Hauses gewiss nicht entdecken. Vielmehr entzündete sich mein Talent an der Geschichte und daher rührt es, dass allen meinen Dramen, vom ersten bis zum letzten, die sozialen Verhältnisse (frei-

lich nicht im neufranzösischen Sinn) zugrunde liegen, da sich mit dem historischen Blick das Klebenbleiben am Einzelnen durchaus nicht verträgt, was der philosophische Standpunkt noch viel eher gestattet, sobald er abstrakt bleibt.“ In dieser Selbstbiographie teilt er auch mit, dass er Hegel und Schelling in München so lange studiert habe, bis er sie buchstäblich mit Füßen trat, weil sie ihn verrückt machten. Das spätere Eingehen auf die Identitätsphilosophie vermag ihn durchaus nicht günstiger für sie zu stimmen. So erklärt er in einem Briefe an Emil Kuh vom 22. Februar 1858: „Ich verabscheue die Dialektik, wenn ich es auch ebenso vernünftig als natürlich finde, dass Sie, da Sie doch einmal auf den Hegelschen Fechtboden verschlagen worden sind, Ihren ‚Cursum durchschmarutzen‘.“ Mehr Respekt hat er vor Schopenhauer, dessen Schriften er 1857 zufällig kennen lernt und wegen ihrer wahlverwandten Ideen hochschätzt, wenn er auch seinen pessimistischen Konsequenzen abhold ist und sich einmal in einem Brief an seine Frau vom 23. August 1862 zu dem Ausspruch versteigt, er sei, wie die meisten seiner Kollegen, im ganzen verrückt, und vor Kant, wenn sich ihm auch der heilige Geist der Kritik der reinen Vernunft nicht erschlossen hat, da er sonst den Kritizismus nicht als ein unfruchtbares Beginnen empfinden könnte. Kant und Hegel nebeneinanderstellend, sagt er einmal zu Eduard Kulke: „Sie sind beide finster, der Unterschied ist aber ein grosser. Die Finsternis bei Kant ist die einer ägyptischen Pyramide; weilt man einige Zeit darin, so wird es nach und nach Licht; bei Hegel aber — da ist ‚absolute‘ ägyptische Finsternis.“ Er ist der Ansicht, dass weder Shakespeare noch Goethe „aufs Jahrtausend seinen Namen setzt“, sondern nur Kant, und er schliesst den im Wiener Hofoperntheater gesprochenen „Prolog zum 26. Februar 1862“ mit den Versen:

„Ein Shakespeare lächelt über alle hin
Und offenbart des Erdenrätsels Sinn,

Indes ein Kant noch tiefer niedersteigt
Und auf die Wurzel aller Welten zeigt.“

Solger steht ihm höher als Hegel. Am 23. Juli 1856 schreibt er an Friedrich von Üchtritz: „Solger gehört mit zu den Lehrern meiner Jugend. Nicht ohne Andacht habe ich in Berlin sein Grab besucht und Ihrem Wort über ihn stimme ich vollkommen bei. Ohne Zweifel wäre aus der deutschen Philosophie und namentlich aus der deutschen Ästhetik etwas anderes geworden, wenn er statt Hegels oder wenigstens neben Hegel gewirkt hätte. Er war ein ganzer Mensch, nicht ein blosser Dialektiker, er nahm die Welt, wie der Dichter, in sich auf und produzierte sie von neuem, anstatt sie in hohler etymologischer Becherspielerei auf eine dürftige Formel zurückzuführen!“

Wie sehr sich Hebbel scheut, für irgendeinen Philosophen reklamiert zu werden, zeigt folgende interessante Äusserung in der Selbstbiographie: „Ich habe seit meinem zweiundzwanzigsten Jahre, wo ich den gelehrten Weg einschlug und alle bis dahin versäumten Stationen nachholte, nicht eine einzige wirklich neue Idee gewonnen; alles, was ich schon mehr oder weniger dunkel abnte, ist in mir nur weiter entwickelt und links und rechts bestätigt oder bestritten worden. So machte ich zu einer Zeit, wo ich Schellings Namen noch nicht kannte, ein Gedicht, betitelt: „Naturalismus“, worin das Schellingsche Prinzip steckt; ich habe den Philosophen schon getroffen, der einen Beweis meiner tiefen Durchdringung des ersten Stadiums der Schellingschen Philosophie darin erblickte.“ Diese Äusserung ist allerdings cum grano salis zu nehmen. Zunächst gibt es kein Gedicht von ihm, das den Titel „Naturalismus“ trägt. Aller Wahrscheinlichkeit nach schwebt ihm das Gedicht „Der Mensch“ vor Augen. Sodann ist dieses Gedicht keineswegs auf den Grundton der Schellingschen Identitätsphilosophie gestimmt. Hebbel zeigt durch seine Bemerkung nur, wie wenig er im Grunde noch als neununddreissigjähriger Mann in Schelling eingedrungen war.

An Hermann Hauff schreibt er am 8. Juli 1843, Menzel habe ihm hauptsächlich auf Grund eines Gedichtes aus seinem achtzehnten Jahre, in dem er Hegel nicht einmal dem Namen nach noch kannte, die „Hegelei“ zum Vorwurfe gemacht, die „nie zu meinen Krankheiten gehörte“, wie er sich in einem vom 8. Januar 1857 datierten Briefe an Georg von Cotta ausdrückt. Und an Felix Bamberg schreibt er am 6. März 1849: „Können Sie sich vorstellen, dass man in Holofernes' Weltanschauung die *Hegelsche* wiederzufinden glaubt und nicht in dem Sinn, dass Dichter und Philosoph auf verschiedenen Wegen zu denselben Zielpunkten gelangt seien, sondern in dem Sinn, dass der Philosoph dem Dichter einen Vorschuss gemacht hätte? Und doch hatte ich, als ich die Judith schrieb, ausser der Ästhetik noch nie ein Buch von *Hegel* in der Hand gehabt. Doch, das alles hat seinen Grund darin, dass die lieben Leute lieber vor einem Toten, als vor einem Lebendigen den Hut abziehen!“ Freilich lässt ihn hier sein Gedächtnis im Stich, denn die Judith nahm ihn mit Unterbrechungen vom 2. November 1839 bis zum 28. Januar 1840 in Anspruch und in München hatte er nach seinem eigenen Geständnis den ernstlich angestellten Versuch, sich in Hegels „Phänomenologie des Geistes“ einzuarbeiten, bald als unmöglich aufgeben müssen.

Hebbels Weltanschauung ist mehr intuitiv erschaut, als methodisch gewonnen. Er hat sie nicht systematisch entwickelt, nicht zusammenhängend dargestellt; ist ihm doch die Methode ein „abschreckendes Handwerkszeug“ und glaubt er doch, wie er in seiner Schrift: „Mein Wort über das Drama!“ sagt, den Dank des Publikums dafür zu verdienen, dass er ein „paar Dogmen“, die er hier näher bestimmen wollte, ohne Umschweife gegeben habe und nicht „nach Art der gelehrten Handwerker den ganzen dramatischen Katechismus repetierte“. Er gesteht auch in den Tagebüchern am 26. November 1838, dass er kein Talent zum Denken besitze, sondern bloss die Ahnung desselben, und daher komme es, dass er sich nie zu ge-

nügen vermöge, wenn er einen Aufsatz schreibe; er wolle gehen und könne nur springen, er wolle alles aufs Bestimmte, Zusammenhängende, Gegliederte zurückführen und könne nur stückweise den Schleier zerreißen, der das Wahre verhüllt. Frei und losgelöst von den Fesseln eines organisch in sich geschlossenen Gefüges, entfaltet er die Schwingen seines Geistes. Wir müssen daher seine Weltanschauung aus seinen Werken, Briefen und Tagebüchern, in denen ihre Elemente zerstreut herumliegen, in denen sie aphoristisch hingehaucht ist, mühsam zusammentragen. Nicht selten ist er auch in der Begründung dunkel oder einseitig. Weil er zu seinen Gedankenschätzen nicht auf den Sprossen logischer Schlüsse gelangt, sondern sie der blitzartigen Erleuchtung, der künstlerischen Phantasie verdankt, hat er das Letzte zuerst und vermag die Vorderglieder schwer aufzuweisen, auf denen dieses Letzte beruht. Er hat das Resultat, nicht den Weg. Er reisst darum nicht jeden mit sich fort, sondern zieht nur den Empfänglichen an.

Er bricht über die Metaphysik den Stab. Dies erhellt aus der Anerkennung, die er 1839 Karl Biedermann in dem fünften „Telegraphenaufsatz“ darob zollt, dass er, statt nach Art der Philosophen „das Spinngewebe der Metaphysik abzuhaspeln und mit dem Senkblei einer kecken Hypothese die Tiefen der Gottheit zu ermessen“, sich nach einem kompakten und reellen Gegenstand, der „Wissenschaft und Universität in ihrer Stellung zu den praktischen Interessen der Gegenwart“ umsah. Das Resultat, das ihm aus allen Sphären entgegentritt, fasst er Friedrich von Üchtritz gegenüber am 23. Mai 1857 dahin zusammen, dass der Mensch „das Herz der Welt so wenig zu sehen bekommen wird, als sein eigenes“. Er heisst 1858 Lazarus' „Leben der Seele“ in der Besprechung dieses Werkes als einen neuen Beweis dafür, dass die Philosophie, die in Griechenland längst vom Olymp heruntergestiegen ist, auch in Deutschland allgemach vom Blocksberg herabkommt, willkommen; er begrüsst es mit Freuden, dass

sich die Systeme, die das Universum zu bewältigen suchen, vermindern und die Monographien, die sich mit Liebe in die einzelnen Erscheinungen vertiefen, vermehren. Dies sei wohl, historisch betrachtet, ein Rückschritt in die Zeiten Mendelssohns und Garves; wer jedoch weiss, welche Früchte das „Absolute“ in der Wissenschaft, wie im Leben getragen hat, der werde darin einen Fortschritt erkennen müssen. Er sieht in den Systemen die Totengräber der Philosophie. Der Trieb, ein Ende zu machen und das nicht auf Raum und Zeit Beschränkte mutwillig und eigenmächtig einzupferchen, ist ihm der hässlichste in der menschlichen Natur. Glücklicherweise lässt sich das Leben nicht zum Papagei der Spekulation erniedrigen. Die Welt nimmt unbekümmert um die graue Theorie ihren Lauf. Die Theorie hat sich der Wirklichkeit anzubequemen, nicht umgekehrt. 1839 sagt unser Dichterphilosoph in dem sechsten „Telegraphenaufsatz“, dass das Leben, in welcher Phase es sich auch befinde, immer eine Form hat, wenn auch zuweilen eine mit Händen nicht greifbare, dass es stets in Gärung, aber nie in Fäulnis ist; seine Form gehe ihm jedoch verloren, wenn wir es mit den tyrannisierenden Allgemeintheorien, die sich vom Grossvater auf den Enkel vererbten, in Einklang zu bringen suchen; es erstarre und wir könnten den Strom, der uns das köstlichste Bad gewähren konnte, höchstens noch zur Schlittenbahn umschaffen. „Schützt euch vor dem Meer,“ ruft er den Systematikern zu, „aber strebt nicht, es in seiner Bewegung zu hemmen und einzudämmen; gelänge dies jemals, so würde es zum Sumpf, und ihr alle — die Schiffer nicht allein — stürbet eines jämmerlichen Todes . . . Das Leben ist sein eigenes Gesetz und seine eigene Regel, aber ihr wollt den Gott noch immer erst anbeten, nachdem ihr ihn gekreuzigt habt. Solange der Baum grün ist, schneidet ihr ihm die Zweige ab, und aus dem durren, gefällten macht ihr — nicht eine Welle für eure Mühlen, sondern ein Götzenbild.“

In den Tagebüchern, jener reich fliessenden Quelle

für die Erkenntnis seines innern Werdens, welche Wilhelm Scherer für ein literarhistorisches Denkmal ersten Ranges und Adolf Pichler für die wichtigsten literarischen Dokumente seit dem Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller erklärte, bemerkt Hebbel 1838, dass der Mensch die Kontinuation des Schöpfungsaktes, eine ewig werdende, nie fertige Schöpfung ist, die den Abschluss der Welt, ihre Erstarrung und Verstockung verhindert. Zu diesem Gedanken, den er als den tiefstinnigsten im „Neuen Tagebuch“ bezeichnet, sei er durch die Erwägung gelangt, dass alles, was als menschlicher Begriff existiert, nicht vollkommen und ganz, sondern nur stückweise in der Natur vorhanden ist und alles, was in der Natur vollkommen und ganz existiert, sich dem menschlichen Begriffe entzieht, des Menschen eigene Natur nicht ausgenommen. So wissen und definieren wir, was Recht und Unrecht, was Tugend und Unschuld, aber nicht, was Leben ist. Wo uns Erkenntnis vergönnt ward, da bedürfe die Natur unserer Mithilfe, was aber nur selten der Fall sei. Und er gibt Siegmund Engländer am 6. Mai 1854 den Rat: „Nur einige Schritte von Proudhon und ähnlichen Nihilisten weg, zu Goethe und Shakespeare heran, nur etwas Hingebung an das Moment der Welt, das nun einmal im Rationalismus nicht aufgeht, nur ein entschlossener Verzicht auf alle Versuche, die Weltwurzel ausziehen zu wollen, wozu man es um so leichter bringt, wenn man sich's recht deutlich macht, dass man sich selbst ewig eine Chiffre ohne Schlüssel bleibt.“

Die Verurteilung der den Verstand mit der Einbildung einer überschwenglichen Einsicht betäubenden einseitig metaphysischen Art des Philosophierens berechtigt Hebbel indes keineswegs, den „philosophus teutonicus“ verächtlich zu machen, an ihm sein Mütchen zu kühlen mit dem stacheligen Epigramm:

„Wundert's dich, dass er noch immer so faselt? Ich kann es
begreifen!

Wenn er sich selbst nicht versteht, glaubt er, ein Genius spricht.“

Diesem Epigramm gegenüber muss aufs nachdrücklichste betont werden, dass die gedanken Kühnen Wolkenkuckucksheime der deutschen Philosophen der Entwicklung des philosophischen Denkens nach wesentlichen Richtungen hin zustatten kamen, dass sich der Ideengehalt derselben durch Tausende feiner Kanäle in das ganze Lebensnetz der Nation verbreitet hat, dass wir selbst in der Gegenwart noch die Wellenbewegung deutlich verspüren, die ihr Impuls hervorgebracht.

Trotz seiner ausgesprochenen Abneigung gegen die Metaphysik verliert Hebbel sich selbst ins Metaphysische. Ob er auch im Widerspruche mit seiner Äusserung, dass ein Gott, dessen der Mensch, den er geschaffen, noch bedürfte, ein recht trauriger Gott sein müsste, häufig zu dem „ewigen Vater über den Wolken“ betet, ihn in seinen Nöten inbrünstig um Erhörung seiner Wünsche anfleht, ihm für die Fülle seiner Gnade dankt, so weist er doch den Gedanken an einen persönlichen Gott, einen Weltschöpfer und Welterhalter als den „krassesten aller Anthropomorphismen“ von sich. Er glaubt nicht an einen allgütigen Gott, der jegliches Schicksal in fester Hand hält, den Reif, in dem ein menschliches Dasein sich bewegt, wohl zuweilen zerbricht, aber doch auch zu rechter Zeit wieder zusammenfügt. „Ich glaube nicht“, schreibt er Elisen am 5. Dezember 1843, „an einen guten Hausvater über den Sternen, der, zu ohnmächtig, die Wunden seiner lieben Kinder zu verhüten, doch allmächtig genug ist, sie alle zu heilen, aber allerdings zieht sich ein Faden ewiger Weisheit, der ja eben nur die *Äusserung der Selbsterhaltung im ganzen* ist, durch die Welt, und diese ewige Weisheit betätigt sich gerade darin, dass das Leben *sich aus sich selbst herstellen kann* und also auch *muss*.“ Wie mit dem Gott der Religion, so hat Hebbels Gott auch mit dem Gott des Deismus nichts gemein. Gott ist ihm der All-Eine, eins und alles, der Allumfasser, die Gott-Natur. Gott ist alles, weil er nichts ist, nichts Bestimm-

tes. Hebbel huldigt, wenn er es auch in einem Briefe an Friedrich von Üchtritz vom 15. November 1857 nicht zugeben will und seiner Gattin am 13. Oktober 1861 schreibt, dass seine Weltanschauung in der Grundwurzel freilich mit der theologischen fast zusammenfalle, dem Pantheismus, und zwar anfangs dem materialistischen Pantheismus. Dieser reift schon allgemach während des ersten Aufenthaltes in Hamburg dank der Betätigung in dem „Wissenschaftlichen Verein von 1817“, für den Hebbel eine Reihe von Rezensionen über naturwissenschaftliche und philosophische Abhandlungen lieferte. So tritt er in der Kritik des Bielenbergschen Aufsatzes über die Unsterblichkeit der Seele den dogmatischen Beweisen, die der fromme Verfasser für sie vorbringt, aufs entschiedenste entgegen und weist am 27. Juli 1835 in dem Tagebuch darauf hin, dass uns das absolute Bewusstsein unserer Unsterblichkeit fehlt. Damit ist ihm aber auch der Hauptbeweis gegen das Dasein Gottes erbracht. Gegenüber der Ansicht, dass die Seele vom Körper getrennt und unabhängig sei, beruft er sich auf den Unterschied der beiden Geschlechter, der so deutlich auf den Unterschied des Körpers gegründet sei. Manche geistige Fähigkeiten des Mannes fehlen dem Weibe ganz und gar, weil sie dem Körper fehlen, z. B. Mut, Tapferkeit; einzelne Ausnahmen entscheiden nichts. Die Seele müsste sich auch, wenn sie mit dem Körper nicht innig zusammenhinge, der sie allenthalben umgebenden, nicht durch Raum und Zeit, also auch durch den Körper nicht gefesselten rein geistigen Kraft, der Gottheit, die man dann annehmen müsste, weit mehr zuwenden, als dies bisher der Fall ist. Hebbel bleibt aber bei der innigen Verbindung von Seele und Körper, bei der Unteilbarkeit des Lebens nicht stehen, er geht darüber hinaus. Das seelisch-geistige Leben gilt ihm nur als eine Wirkung und Funktion des Organismus, es geht von der physischen Natur aus und flutet wieder zu ihr zurück. Die ganze Natur, auch die anorganische, ist beseelt und macht manch Ge-

heimnis der Schöpfung kund. Diese Gedanken ziehen sich wie ein roter Faden durch die letzten Hamburger Gedichte: „Horn und Flöte“, „Bei einem Gewitter“ und „Rosenleben“. Sehr bald tritt aber eine Wandlung ein. Der junge Dichter kündigt in dem Hamburger Tagebuch von 1835 das Evangelium: „Gott ist der Inbegriff aller Kraft, physischer wie psychischer. Er hat mithin *sinnliche Begierden*. Merkwürdiges Zusammentreffen beider Kräfte in höchster Potenz: der Geist selig in Hervorbringung der Ideen, der Körper in Hervorbringung der Körper, denn die Idee ist dem Geiste synonym.“ Zwischen diesem Bekenntnis des Pantheismus, das in dem Heidelberger Gedicht: „Das Sein“ lauten Widerhall findet, und der früheren Naturanschauung gähnt eine tiefe Kluft; während nach dieser um das geistige und das physische Sein das Band vollständiger Einheit sich schlingt, sind sie jetzt trotz ihrer Einheit zwei verschiedene Welten; Hebbel lehrt ihre Einheit, aber nicht ihre Einerleiheit, er gibt dem Dualismus Raum und spricht demgemäss von dem Parallelismus, von der merkwürdigen Übereinstimmung der äussern und innern Natur. Er wirft dem Materialismus den Fehdehandschuh hin und erklärt in dem Tagebuch von 1842, dass man für die wirkliche spezifische Verschiedenheit von Geist und Materie den nächsten und besten Grund aus dem Verhältnis des menschlichen Geistes zum Körper hernehmen kann. Wenn der Geist nur das Sublimat einer materiellen Kraftmasse wäre, so müsste das Physische als sein Urelement ihm durchsichtig und erkennbar sein, er müsste es im gesunden und mehr noch im kranken Zustande begreifen, was aber keineswegs der Fall ist. „Geradesowenig als der *Daunen* von dem Gedanken weiss, der den Geist in Freude oder Kummer versetzt, ebensowenig weiss der *Geist*, wenn er nicht auf dem Wege der Erfahrung, den die Wissenschaft ihm anweist, also durch Vergleichung eines faktischen Zustandes mit unzähligen anderen, die ihm beschrieben wurden, dazu gelangt, von der Ursache des Juckens

oder des Schmerzes im Daumen. Eine Mauer steht zwischen beiden.“

Hebbel hat ferner an den Materialisten auszusetzen, dass sie Gott im Detail finden wollen, während man ihn doch nur im Ganzen suchen darf. Das könnte ihnen, wie es im Tagebuche von 1861 heisst, die Materie selbst schon sagen, denn „sie brennt doch offenbar in der Schönheit zusammen und nur der ganze Mensch ist schön, nicht der einzelne Teil, der ist bloss zweckmässig, und es gibt keinen Übergang von dem Zwölffingerdarm der Mediceischen Venus zu ihrem Gesicht und ihrem Auge“. Sie können auch das Gewissen nicht erklären, das „alle Zwecke, welche die Natur nach dem Standpunkt der Materialisten mit dem Menschen hat, beeinträchtigt, ja aufhebt“. Das Gewissen ist nach Hebbel die unzerstörbare Burg des Spiritualismus, denn es steht, wie er auch in einem Briefe an Üchtritz vom 23. Mai 1857 sagt, mit sämtlichen Zwecken, die sich auf dem Standpunkt des Materialismus für den Menschen ergeben, in schneidendem Widerspruch, und „wenn man auch versuchen mag, ihm den Geschlechtserhaltungstrieb im Sinne eines Regulators und Korrektivs des individuellen zugrunde zu legen, was gewiss früher oder später geschieht, falls es noch nicht geschehen sein sollte, so wird man es dadurch so wenig erklären als aufheben, oder steht es nicht fest, dass die Faktoren sich im Produkt nur steigern, nicht verändern?“ Und wenn der Gedanke wirklich das Produkt der wägbaren und messbaren Kräfte wäre, wie könnte er über seine Faktoren hinausgehen? Er könnte diese multiplizieren und steigern, aber nicht verändern, er könnte sich immer nur auf die Materie zurückbeziehen, „es könnte nur Anatomen und Nationalökonomien geben, aber kaum Physiologen und Mathematiker, gewiss aber keine Künstler und Philosophen, auch könnte der Mensch nicht träumen“.

Hebbel betont gegenüber den sogenannten Exakten, welche die Tiefe der Welt durch den Kalkül zu er-

schöpfen glauben, in einem Briefe an Adolf Stern vom 31. Januar 1862, dass sie mit allen Fortschritten im einzelnen über den Begriff des Zweckmässigen nie hinauskommen, aber auch mit aller Wissenschaftlichkeit den problematisch-geheimnisvollen Charakter des Daseins niemals völlig ergründen werden: „Die Herren taufen das Problem um und glauben es gelöst zu haben, weil sie nicht wissen, dass alle Taufen der Sprache Nottaufen sind, und dass fast jedes Objekt der Welt so zu seinem Namen kommt, wie der Mensch zu seinem Adolf, Friedrich oder Christoph. Dann fehlt es ihnen ganz und gar an Mass und Gewicht für ihre allerdings ruhmwürdigen Detail-Eroberungen. Sie werden noch Unendliches leisten, aber doch mit allen ihren Triumphen nicht über den Begriff des Zweckmässigen hinauskommen, und zwar des *Zweckmässigen* im *einzelnen*. Die Natur verbirgt es durchaus nicht, wie sie die Erscheinungen aufbaut und sie im Gange erhält; darum wird z. B. die Tätigkeit des Gehirns früher oder später ebensogut ihren Harvey finden, wie der Umlauf des Bluts ihn gefunden hat. Aber was ist damit in Bezug auf den eigentlichen Knoten gewonnen, dass man den Menschen in diesem Sinne vollständig begreift und die ganze Erscheinungsreihe, der er angehört, mit ihm? Man steht im letzten Akt wieder, wo man im ersten stand, nur dass man nicht mehr von einem allmächtigen Schöpfer, sondern von unerbittlichen Gesetzen redet, was denn doch nur eine Kinderklapper mit der andern vertauschen heisst. Dem Urgrund, aus dem die Erscheinungsreihen selbst aufsteigen, um sich dann in notwendigen Organismen auseinanderzubreiten, hat man sich seit der Zeit, wo Moses den Mann aus geknetetem Ton und das Weib aus der Rippe ihres Gebieters entstehen liess, um keinen Hahnenschritt genähert. Darauf aber kommt es an und die wunderliche Wissenschaft des Mittelalters wusste sehr wohl, warum sie den Homunkulus suchte, denn erst, wenn man Menschen *machen* kann, hat man den Menschen *begriffen*“. In gleicher Weise äussert er

sich zu Eduard Kulke: „Solange die Physiologie in ihrem Gebiete bleibt, wird sie vieles leisten, und es wird ihr sicher gelingen, die Windungen des Gehirns ebenso zu erklären, wie das Nervensystem und den Blutumlauf. Wo es sich aber um den Sprung zum Geistigen handelt, wo es die Betrachtung des totalen Menschen gilt, da hört ihre Wissenschaft auf.“

In dem Epigramm „Das Urgeheimnis“ hält er dafür, dass der Schmerz nicht anders als das Leben entsteht. Wie der Finger uns weh tut, wenn er sich vom Leibe scheidet und die Säfte in ihm gesondert zu kreisen beginnen, so ist auch der Mensch nur ein Schmerz in Gott. Unser ganzes individuelles Lebensgefühl, unser Bewusstsein dürfte in demselben Sinne ein Schmerzgefühl sein, wie z. B. das individuelle Lebensgefühl des Fingers oder eines sonstigen Gliedes am Körper, das erst dann für sich zu leben und sich individuell zu empfinden beginnt, wenn es nicht mehr das richtige Verhältnis zum Ganzen, zum Organismus hat, dem es als Teil angehört. Ebenso meint Hebbel in dem Tagebuch von 1845, dass wir insofern Schmerzen Gottes sein könnten, als der Schmerz entsteht, wenn in uns das Einzelgefühl des Teils das Gemeingefühl des Organismus überragt.

Die Menschen sind gefrorene Gottgedanken; die ihnen von Gott eingehauchte innere Glut kämpft mit dem Frost, der sie als Leib umgibt, sie schmilzt ihn oder wird von ihm erstickt. In beiden Fällen stirbt der Mensch. Einem ähnlichen Motiv begegnen wir in dem zu Ende des Jahres 1843 entstandenen mystisch-pantheistischen Gedichte: „Das abgeschiedene Kind an seine Mutter“, in dem Hebbel seine tiefsten Ahnungen und Gedanken über die letzten Dinge niederzulegen versucht. Das der Erde entrückte Kind preist der Mutter das Los, nun in keine Form mehr gebannt zu sein, denn wer alle Formen bis zur höchsten durchgegangen, der werde in keine wieder eingehäkelt, er trete in den Urgrund zurück und werde wieder, was er einst schon war,

„Den Tropfen gleich, die, in sich abgeschlossen,
Doch in der Welle rollen, in der klaren,
So rund für sich, als ganz mit ihr verfloßen.“

Alles Leben sei gefrorene Liebe, vereister Gotteshauch, erstickt in tausend Flocken und Zacken, in denen er erstarren würde, wenn nicht im Tiefsten ihn ein dunkler Drang erregte, der ihn immer weiter und weiter lockt und den grösseren Ring stets um den kleineren, engeren tauschen lässt, bis er zu dem letzten Ring gelangt und sich mit dem Odemzuge Gottes wieder vereinigt. Gott selber aber habe nur zu seiner eigenen Aufhellung die Welt geschaffen, die trostlose Selbstzersplitterung des Ewig-Einen in die Einzelwesen, der Dualismus des Seins diene ihm als Fackel, sein Inneres, das ihm unverständlich ist, zu durchleuchten. Gott musste, wie unser Geist in Worte, in Figuren zerfliessen, um sich selbst kennen zu lernen, so dass nicht unsere Schuld, sondern Gottes Drang nach Selbsterkenntnis den ewigen Gegensatz, dem Trotz und Hass entspringen, hervorrief. Doch beruhigt diese Erklärung Hebbel nur vorübergehend. Er kann sich der Erkenntnis nicht verschliessen, dass das furchtbare Rätsel, das uns das Leben aufgibt, unlösbar, dass es ein vergebliches metaphysisches Bemühen ist, nach dem Grunde des Einzeldaseins zu forschen. Hier beginne die Nacht des Weltmysteriums.

Hebbel kommt auch von der Leugnung der Unsterblichkeit zurück. In einem Briefe an die Schwester seines am 2. Oktober 1838 heimgegangenen Freundes Emil Rousseau zieht er daraus, dass der Verstorbene in seinen Phantasien oft ängstliche Sorge um seinen Lebensunterhalt äusserte, die Schlussfolgerung: „Ich weiss nicht, was die Unsterblichkeit unwiderleglicher verkünden kann!“ „Es ist gar nicht möglich,“ schreibt er am 19. Oktober 1839 ins Tagebuch, „dass die Ideen von Gott und Unsterblichkeit Irrtümer sind. Wäre das, so überwöge ja der Wahn reell alle Wahrheit, und das ist eine Ungereintheit. Wir können jene Ideen nicht beweisen, wie wir *uns selbst* nicht beweisen können;

jene Ideen sind eben wir selbst, und kein Wesen kann die Fähigkeit besitzen, seine eigene Möglichkeit zu deduzieren. Vom Geist zur Materie ist ein Schritt; von der Materie zum Geist aber ein Sprung. Wir könnten die Unsterblichkeit gewiss beweisen, wenn wir nicht selbst unsterblich wären.“ Im Tagebuch von 1841 lesen wir: „Werden wir uns wiedersehen? fragt man oft. Ich denke: nein, aber wir werden uns *wieder fühlen*, wir werden vielleicht so klar und deutlich, wie jetzt durchs Auge die Gestalt, den äussern Umriss, der den einzelnen von der Weltmasse trennt, durch ein anderes Organ das Wesen, den Kern des Seins, erkennen und uns dessen vergewissern. So kommt in diesem Fall, wie in manchem andern, der Zweifel an einer höchsten, notwendigen Wahrheit nur aus dem unvollkommenen, unangemessenen Ausdruck her, durch den man sie umsonst zu bezeichnen sucht.“ In dem obenerwähnten Gedichte: „Das abgeschiedene Kind an seine Mutter“ vergleicht Hebbel den Leib mit einem Kerker, aus dem der unsterbliche Geist zu den höchsten Wonnen, zur Erkenntnis der Mysterien abgerufen wird. Der sich gegen das Sterben Sträubende gemahnt ihn an einen Häftling, der das Gefängnis, wenn es zusammenstürzt, in seines Herzens Bangigkeit nicht lassen will. In einem Briefe an Elisen vom 21. November 1843 heisst es: „Mein Max! Nun — entweder bist du noch, und dann haben wir, wie du, die Qual hinter uns und die Freude vor uns! Oder — und dann muss ich Gott und alle Vernunft der Welt aufheben, dann ist das All ein *Wahnsinnstraum* und das Beste darin ist das Verkehrteste, dann bin ich selbst auf ein Nichts reduziert und also auch mein Schmerz.“ „Dein Kind *lebt*,“ gibt Hebbel Elisen am 5. Dezember 1843 eindringlich zu bedenken, „und ist *mehr*, als es *war*; du wirst es um den Weihnachtsbaum nicht tanzen sehen, aber dafür tanzt es vielleicht um einen Baum, auf dem jedes Licht ein Stern ist, um den Baum der Welt, und nichts fehlt, als dass du seine Freude nicht siehst, es ist also nicht *sein*, nur *dein* Entzücken weggefallen, und das kannst

du doch am Ende wohl ertragen . . . Du wirst es wiederfinden, denn das *Verwandte sucht sich*, das ist kein Dogma einer positiven Religion, das man *glauben* soll, es ist ein Weltgesetz, das man *wissen* kann. Dies sind keine schönen Reden, die verachte ich, es sind ewige Wahrheiten, auf die ich lebe und sterbe.“ Diese nachdrückliche, feierliche Versicherung bürgt dafür, dass er den Unsterblichkeitsglauben als einen integrierenden Bestandteil seiner Erkenntnis betrachtet wissen will. In dem angezogenen Brief begegnen wir noch einem Motiv, welches an die das Gedicht: „Auf ein schlummerndes Kind“, das 1835 das Licht der Welt erblickte, beschliessenden Verse:

„Wie könntest du so süß denn träumen,
Wenn du nicht noch in jenen Räumen,
Woher du kamest, dich ergingst?“

anklingt, — dem pantheistischen Motiv: „Meinst du denn, dass wir, ich und du, dies Wesen hervorgerufen haben? Es *war* von Ewigkeit her, denn alles *ist* ursprünglich, nichts *wird*, es wechselt nur die Formen, darum wird es auch in Ewigkeit *sein*.“ Dem den Tod seines Kindes betrauernden Karl Werner schreibt Hebbel am 27. November 1853: „So viel ist gewiss, dass nichts aus der Welt verschwinden kann und dass es sich immer nur um ein gelöstes Verhältnis, nie um eine zerstörte Wesenhaftigkeit handelt. Warum sollte aber ein Verhältnis nicht früher oder später wieder angeknüpft werden können?“

Doch soll nicht in Abrede gestellt werden, dass in Hebbel hie und da Bedenken gegen die Fortdauer der Seele nach dem Tode aufsteigen. So schreibt er am 29. Juli 1842 ins Tagebuch: „Bei der Frage über die Unsterblichkeit der Seele hängt alles davon ab, ob man behaupten darf, dass sie immer war; denn nur wenn sie immer war, wird sie immer sein, hat sie aber einen Anfang genommen, so muss sie auch ein Ende nehmen. Darf man ja sagen? Entsteht sie nicht, entwickelt sie sich nicht, wie der Körper, wächst in ihr

das Bewusstsein nicht ebenso, wie im Leibe das Gefühl der Kraft? Findet sie in sich einen Faden, der bis über die Geburt hinausgeht, eine geistige Nabelschnur, die sie auf eine ihr selbst erkennbare Weise mit Gott und Natur verbindet? Und wie ihre Wurzeln nicht über die Geburt, so reichen ihre Fühlfäden nicht über den Tod hinaus, und Geburt und Tod selbst entziehen sich ihr, wie Zustände, die ihr nicht mehr *allein* angehören.“ Ein andermal, im Oktober 1842, macht es ihn stutzig, dass ein abgeschiedener Geist nie den Überlebenden ein Lebenszeichen von sich gegeben hat. „Der Geist, der so lange in einem Körper wirkte, hat die Fähigkeit, mit der Körperwelt in Verbindung zu treten, und diese Fähigkeit kann er, wenn er derselbe bleibt, nicht *verlieren*.“

Ganz besonders ist seine Aufmerksamkeit der Ästhetik des Dramas, der „einzigen Schwimmblase, mit der er sich über dem Wasser erhält“, namentlich der Ästhetik des Tragischen zugewendet. Er widmet ihr in der Abhandlung: „Mein Wort über das Drama!“, in der von ihm für das Beste, was er in Prosa jemals geschrieben hat, gehaltenen Vorrede zur „Maria Magdalena“ und in dem Aufsatz: „Der Stil des Dramas“ zusammenhängende Betrachtungen, obgleich ihn solche theoretische Arbeiten viel Mühe und Zeit kosten. Je mehr die Leichtigkeit des Produzierens bei ihm steigt, je mannigfaltiger und bunter seine dichterische Kraft sich entfaltet, desto schwerer fällt es ihm, sich über die Prinzipien, denen seine Natur dabei folgt, zu verbreiten. „In ästhetischen Dingen“, sagt er einmal in den Tagebüchern, „weiss ich freilich einiges und erkenne manches, aber mir geht die Fähigkeit ab, meine Ideenkörner zu zersetzen, mein Korn zu mahlen und zu verbacken.“

Er verwahrt sich ausdrücklich dagegen, dass er sich durch Hegels „weit ausholende“ Ästhetik irgendwie beeinflussen liess. Nach einer Mitteilung an Elisen äusserte er sich während seines Aufenthalts in Kopenhagen zu Öhlenschläger, er habe sie in allem Einzel-

nen geistreich gefunden, in der Hauptsache aber trivial, wenn auch nicht trivial im gewöhnlichen Sinne. Derlei geringschätzigte Äusserungen muten indes sehr seltsam an, wenn man sieht, wie er sich im ganzen und grossen im Banne der Methode Hegels befindet und fast ausschliesslich mit seinen Begriffen operiert. Dazu kommt, dass er selbst sich im März 1844 in den Tagebüchern vernehmen lässt: „Hegel, Schuldbegriff, Rechtsphilosophie § 140, ganz der meinige.“ Mit vollem Recht sagt der Grazer Ästhetiker Hugo Spitzer einmal: „In der Tat würde ein Kenner der Philosophiegeschichte, dem die Reflexionen Hebbels ohne jeden Hinweis auf den Autor und auf die Zeit der Niederschrift vorgelegt würden, sofort mit grösster Sicherheit es aussprechen können, dass diese Aufzeichnungen unter dem Einflusse Hegels und im Milieu der spekulativen Kunstlehren, also höchstwahrscheinlich nicht vor der Mitte, keinesfalls vor dem ersten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts entstanden sind.“

Menschennatur und Menschengeschick sind die beiden Rätsel, die das Drama zu lösen strebt. Der Unterschied zwischen dem Drama der Alten und dem Drama der Neueren liegt darin, dass die Alten mit der Fackel der Poesie das Labyrinth des Schicksals durchwanderten, während die Neueren die Menschennatur, in welcher Gestalt oder Verzerrung sie uns auch entgegen-trete, auf gewisse ewige und unveränderliche Grundzüge zurückzuführen suchen. So war den Alten Zweck, was den Neueren Mittel ist, und umgekehrt. Hebbel weist der Tragödie die Aufgabe zu, den Lebensprozess an sich darzustellen, und zwar nicht in dem Sinne, dass sie uns das Leben in seiner ganzen Breite vorführt, was die epische Dichtung ja auch tut, sondern in dem Sinne, dass sie uns die Inkongruenz zwischen Idee und Erscheinung veranschaulicht, das bedenkliche Verhältnis vergegenwärtigt, worin das aus dem ursprünglichen Zusammenhange entlassene Individuum dem Ganzen gegenübersteht, dessen Teil es trotz seiner unbegreiflichen Freiheit noch immer geblieben

ist. Es ist ihr demnach auf gleiche Weise um das Seiende, wie um das Werdende zu tun: um das Seiende, indem sie nicht müde werden darf, die ewige Wahrheit zu wiederholen, dass das Leben als Individuation, die in Gemässheit des Selbsterhaltungstriebes nicht masszuhalten weiss, ihres Urquells, der All-Einheit nicht achtet, die Schuld nicht etwa zufällig erzeugt, sondern sie notwendig und wesentlich einschliesst; um das Werdende, indem sie an immer neuen Stoffen, wie die wandelnde Zeit und ihr Niederschlag, die Geschichte, sie ihr entgegenbringt, darzutun hat, dass der Mensch, wie die Dinge um ihn her sich auch verändern mögen, seiner Natur und seinem Geschicke nach ewig derselbe bleibt. Dabei ist nicht zu übersehen, dass die tragische Schuld nicht wie die christliche Erbsünde erst aus der Richtung des menschlichen Willens entspringt, sondern unmittelbar aus dem Willen selbst, aus der starren, eigenmächtigen Ausdehnung des Ichs. Sie ist eine uranfängliche, von vornherein mit Notwendigkeit bedingte, von dem Begriffe des Menschen nicht zu trennende und kaum in sein Bewusstsein fallende Schuld, sie ist, wie der Tod, mit dem Leben selbst gesetzt, da das, was wir Leben nennen, eine Überhebung, die Vermessenheit eines Teils dem Ganzen gegenüber ist, der Punkt sich in sich selbst vertieft. Das Urmotiv des Tragischen ist das Motiv der Individuation. Nicht ein einzelnes Verschulden soll der „tragische Wirbel“ sein, nicht erst der böse, satanische Wille, der sich in seinem Inhalt gegen die moralische Zwecksetzung stemmt, sondern die ursprüngliche, elementare Urfunktion des Wollens, einerlei, was für ein ethisches Vorzeichen es trage, zieht als ihre Konsequenz das tragische Phänomen nach sich. So muss der Mensch gar nicht im Sinne einer immanenten Moral schuldig werden, um zum tragischen Helden prädestiniert zu erscheinen. Der Wille als Einzelwille und damit als Isolationsphänomen trägt in sich die Gewähr einer Verschuldung im höheren, metaphysischen Sinne, mag auch die aus ihm erflies-

sende Gesinnung und Handlung der Kulturgeschichte als Genie und Heroismus widerstrahlen.

Wie die Schuld, so liegt auch die Sühne in der Individuation, die als Masslosigkeit keinen Anspruch auf Dauer hat und deshalb auf ihre eigene Zerstörung hinarbeitet. Der Mensch als Individuum ist des Menschen Schicksal. Eine Masslosigkeit entbindet nämlich eine andere, die Tat, der Ausdruck der Freiheit, wird immer durch die Begebenheit, den Ausdruck der Notwendigkeit, die auf die Herstellung des Gleichgewichtes berechnet ist, modifiziert. Diese ist ein Akt der sittlichen Weltordnung, wenn ihr auch ein Sokrates zum Opfer fällt. „Wir mögen“, sagt Hebbel in Übereinstimmung mit Hegel, der das Vernünftige für wirklich und das Wirkliche für vernünftig hält, „das Opfer beklagen, aber — und dessen freuen wir uns — wir haben nicht nötig, die Opferer zu verdammen.“ Sittlichkeit und Notwendigkeit identifizierend, erblickt er in der Zerschmetterung der Individuen das Walten der ewigen Weisheit, die der Ausdruck der Selbsterhaltung der Gattung ist. Es gibt nur *eine* Notwendigkeit, die, dass die Welt besteht; wie es aber den Individuen in ihr ergeht, ist gleichgültig. In dem vom 21. November 1843 datierten Briefe an Elisen lesen wir: „Ein Mensch, der sich in Leid verzehrt, und ein Blatt, das vor der Zeit verwelkt, sind vor der höchsten Macht gleich viel, und sowenig dies Blatt als Blatt für sein Welken eine Entschädigung erhält oder auch erhalten kann, so wenig der Mensch für sein Leiden, der Baum hat der Blätter im Überfluss und die Welt der Menschen.“ Das Leben ist der grosse Strom, die Individualitäten sind Tropfen, die tragischen aber „Eisstücke, die wieder zerschmolzen werden müssen und sich, damit dies möglich sei, aneinander abreiben und zerstoßen“. Das Interesse der Gesamtheit erfordert unter allen Umständen trotz aller Mängel und Schwächen, mit denen die gesellschaftlichen Einrichtungen offenkundig behaftet sind, die Unterwerfung unter dieselben. Das Individuum muss sich trotz König

Ludwig I. von Bayern, der sich nach einem Briefe des Dichters an seine Gattin vom 8. März 1852 in einem Gespräche mit Hebbel über dessen „Agnes Bernauer“ mit Händen und Füßen dagegen sträubte, dass die Tat seines Vorgängers eine höhere Notwendigkeit gewesen sei, und nach Hebbels Begründung seines Standpunktes ausrief: „Nein, nein, das hätte ich nicht gekonnt, dazu hätte mir die Kraft gefehlt! Ich würde lieber die Krone niedergelegt, als mich zu einem solchen Schritte entschlossen haben!“, unbedingter der Gesellschaft beugen, weil in ihr und in ihrem notwendigen formalen Ausdruck, dem Staat, die ganze Menschheit lebt, in dem Individuum aber nur eine einzelne Seite derselben zur Entfaltung gelangt. Die bürgerliche Gerechtigkeit ist wohl gebrechlich, sie hat mit der Gerechtigkeit selbst wenig zu tun, ist ihre „entfernteste Verwandte“; doch darf man ihr daraus keinen Vorwurf machen, das gesellschaftliche Leben in allen seinen Nuancen ist „kein blosser Konflux bodenloser Zufälligkeiten“, es ist das Produkt der Erfahrung ganzer Jahrtausende und sorgt auf diese Weise für das Fortbestehen endlicher, aber einstweilen notwendiger Verhältnisse. Die staatlichen Gesetze unterliegen allerdings dem Wechsel und Wandel; wer aber vor der Zeit an ihnen rüttelt, der frevelt an der Idee, er ladet, wie Sokrates selbst dadurch bezeugt, dass er sich nicht zur Flucht aus dem Kerker bestimmen lässt, sondern der sich in dem geschriebenen Gesetze, wie verwerflich es auch in dem einzelnen Falle ist, offenbarenden Staatsidee seine bessere Einsicht von seinem Werte zum Opfer bringt und den Schierlingsbecher leert, vor dem Forum der sittlichen Weltordnung eine Schuld auf sich, wenn unser Gefühl ihn auch von derselben freispricht. Darum spielt sich die höchste, die erschütterndste Tragik vor uns ab, wenn der dramatische Held an einer vortrefflichen Bestrebung zugrunde geht, die Versöhnung also in der Einsicht in die harte Notwendigkeit, in dem Bewusstsein eines unabweisbaren tragischen Geschickes besteht, dessen

letzte Wurzel in dem Ringen des geschichtlichen Geistes liegt. So will in dem Meisterstück der Meisterstücke, in Sophokles' „Antigone“, die Titelheldin eine heilige Pflicht erfüllen, bewusst die Liebespflicht gegen den unbegraben daliegenden Bruder, unbewusst die Pflicht der Ehrfurcht gegen die Götter; dennoch geht sie unter, obgleich sie nichts als ein bürgerliches, in sich selbst unhaltbares und nur der Form nach die Idee des Staates repräsentierendes Gesetz übertritt. Hier zeigt sich so recht deutlich der Dualismus des Rechts, der mit der dualistischen Form des Seins zusammenfällt. Kein Recht kann sich durchsetzen, ohne irgendein Unrecht zu begehen, sei das eine auch noch so gross und das andere auch noch so klein. Es handelt sich immer nur um Verhältnisse, um ein moralisches Plus oder Minus, nicht aber um reinliche, definitive, gewissermassen chemische Scheidungsprozesse. Der einzelne kann sich der Welt gar nicht gegenüberstellen, ohne sein Recht in ein Unrecht zu verwandeln.

Da es der sittlichen Weltordnung völlig gleichgültig ist, was das Individuum, wie herrlich und gross, wie edel und schön es auch sei, für gut ansieht, so hat Hebbel an Bauernfelds Schauspiel: „Franz von Sickingen“ auszusetzen, dass der gegen das Bestehende anstürmende Held am Leben bleibt. Er tadelt dies nicht etwa darum, weil der historische Sickingen tatsächlich unterging, Bauernfeld also der Geschichte Gewalt antat; gibt es doch neben der geschichtlichen eine poetische Wahrheit, und was ein grosser Dichter darstellt, ist von einer überwältigenden Wahrheit, mag es der Wirklichkeit entsprechen oder nicht, ja ihr geradezu entgegengesetzt sein. Der wahre historische Charakter der Tragödie liegt nach Hebbel überhaupt niemals im Stoff, er ist nicht etwa darin begründet, dass sie mit einer der Gegenwart völlig abgestorbenen Vergangenheit, mit einem Konglomerat von endgültig abgetanen Begebenheiten und Gestaltenschemen einen Galvanisierungsversuch anstellt und „dem Auferstehungswunder im Tal Josaphat zuvorzukommen

sucht“. Vielmehr ist sie insofern historisch, als sie die tragenden Ideen einer vergangenen Epoche in ihren Wechselbeziehungen zu dem zeitgenössischen Fühlen und Denken auf die Bühne bringt, das Resultat der historischen Evolutionen fasst und in unvergänglichen Bildern festhält, aus denen die Gegenwart den ihr verwandten Pulsschlag herausfühlt. So ist die Tragödie die höchste und die eigentliche Geschichtschreibung und sie dient dem höchsten Interesse der Gegenwart zum Ausdruck, indem sie den jedesmaligen Welt- und Menschenzustand in seinem Verhältnis zu dem alles bedingenden sittlichen Zentrum veranschaulicht, das Labyrinth, in das sich auch unser Fuss hineinverirren könnte, erhellt. Hebbel tadelt Bauernfeld nur, weil er in dem tendenziösen Streben, der guten Sache im gewöhnlichen Sinne zum Siege zu verhelfen, der Befreiung der Idee von ihrer mangelhaften Form einen Riegel vorschob, der Selbstkorrektur, die sich darin äussert, dass der der Idee widerstrebende, mit dem Bestehenden in einen Konflikt geratene Held untergehend sich entindividualisiert, in die Arme fiel.

Der innere Grund der tragischen Schuld ist für uns in ein undurchdringliches Dunkel gehüllt, er ist „die Seite, wo das Drama sich mit dem Weltmysterium in eine und dieselbe Nacht verliert“. Sie ist beileibe nicht mit der Schuld im gewöhnlichen Sinne, der Sünde, zu verwechseln. Es ist keine Sünde, es ist vielmehr Lebensbedürfnis und Lebensbedingung zugleich, dass der Mensch den menschlichen Institutionen, welche den allgemeinen Menschen wollen, entgegen sich individualisiere, seine Kräfte gebrauchte, seine Eigenart entfalte, mit dem ihm verliehenen Pfunde nach Tunlichkeit wuchere; es ist das letzte Ziel des Menschen, dass er sich nicht unter das kaudinische Joch der das Lebendig-Freie schamlos knechtenden Satzungen beuge, vielmehr die „Zwirnsfäden, wodurch die bürgerliche Ordnung Widerstrebendes binden zu können glaubt“, zerresse und unbekümmert um alles Einschränkende und Beschränkende aus sich heraus ein dem Höchsten,

Göttlichen Gemässes entwickele. Wir sind nur dadurch, dass wir uns behaupten. Das Individuum existiert nur als solches und, wenn es sich selbst aufgibt, so ist sein Leben nur noch ein Sterben, ein unnatürliches und unnützes Hinwelken. Höchstes Gut der Erdenkinder ist doch nur Persönlichkeit. Gleichwohl kann dem Staat sittliche Berechtigung nicht abgesprochen werden, das Individuum bleibt den ewigen Institutionen der Welt trotz alles Missbrauchs Respekt schuldig. Es steht also Kraft gegen Kraft, Notwendigkeit gegen höhere Notwendigkeit und in dem unvermeidlichen Zusammenstossen beider liegt das Tragische. Die Tragödie hat daher die Aufgabe, die „aufeinandergespannten“ Ideenfaktoren, aus deren Aufeinanderprallen der sie entzündende schöpferische Funke hervorspringt, den persönlichen und den Gesamtwillen zu Charakteren zu verdichten, den Dualismus der Notwendigkeit und die Versöhnung der das All im Innersten zusammenhaltenden sittlichen Idee plastisch zu versinnbildlichen.

Hebbels in ihrer transzendenten Einseitigkeit zweifellos grossartige Theorie des Tragischen steht im Widerspruche mit seiner in dem Briefe an Adolf Strodtmann vom 3. März 1862 befindlichen Äusserung, dass die Natur nur durch das Individuum wieder auf ihre Kosten kommt, und mit dem in dem Tagebuch des Jahres 1838 abgelegten Bekenntnis: „Es gibt keinen Weg zur Gottheit, als durch das Tun des Menschen. Durch die vorzüglichste Kraft, das hervorragendste Talent, was jedem verliehen worden, hängt er mit dem Ewigen zusammen, und soweit er dies Talent ausbildet, diese Kraft entwickelt, so weit nähert er sich seinem Schöpfer und tritt mit ihm in Verhältnis. Alle andere Religion ist Dunst und leerer Schein.“ Von diesem Standpunkte, dass der Mensch, der als Glied eines Ganzen Ausdruck einer dualistischen Form des Seins ist, als das letzte Ziel des Individuums die innere Aufhebung des Dualismus durch die Ausgestaltung der ihm innewohnenden Kräfte betrachten soll, ist der schroffe Gegensatz zu verstehen, in dem

Hebbel zum Christentum steht und der sich manchmal in hasserfüllten Worten gegen dasselbe entladet.

Seine Ästhetik des Tragischen scheidet daran, dass er nicht genugsam zwischen Egoismus und Individualismus unterscheidet. Bloss der egoistische Wille hebt sich, auf die Spitze getrieben, selbst auf, indem er an den ihm entgegenstehenden fremden egoistischen Willensäusserungen zuschanden wird. Der Individualismus hingegen stellt keineswegs jene Expansion der Persönlichkeit dar, die sich unduldsam der Entfaltung anderer Persönlichkeiten entgegensetzt. Vielmehr ist der Individualismus auf das Wachstum des Individuums im allgemeinen gerichtet, des fremden so gut wie des eigenen. Er ist beileibe nicht das Gegenteil, sondern die Voraussetzung des Altruismus. Die grosse, starke, echte, sonnenäugige Individualität offenbart sich gerade darin, dass sie sich selber bindet und beherrscht; mit ihrer ganzen Seele in der Gesamtheit aufgeht, ohne sich zu verlieren. Hebbels eigenes Leben ist ein Protest gegen seinen Pantragismus, um uns einer Prägung Arno Scheunerts zu bedienen. Eduard Kulke stellt ihm in den „Erinnerungen an Friedrich Hebbel“ das Zeugnis aus, dass er sein Leben zum Kunstwerk gestaltete: „Er war als Mensch wie als Dichter gleich gross, ja, er war als Mensch noch grösser . . . Er war mild und gut, wie kein zweiter.“ Ein wunderschöner Zug von ihm ist es, dass er selbst in dem unwürdig befundenen Freund Alberti noch den schönen Irrtum seiner Vergangenheit ehrt. Es ist in hohem Grade charakteristisch für ihn, dass er dem um ihn vielverdienten Felix Bamberg zu bedenken gibt, ob er sich durch sein energisches Eintreten für ihn, den völlig isolierten und einflusslosen Dichter, nicht schade, und ihm rät, sein kritisches Talent, „statt es an problematische Hervorbringungen, wie die meinigen, zu verschwenden“, Werken von entschiedener Bedeutung, beispielsweise den Schöpfungen Kleists zuzuwenden. Er verliert das Interesse für Engländer nie, weil er ihn in allen seinen Verirrungen zu begreifen

glaubt. Und wie freut er sich, dass er ihn während seines Aufenthalts in London nicht bloss sich, sondern auch der Literatur wiedergewonnen hat!

So oft er mit Kulke von ästhetischen Dingen, namentlich vom Schöpfungsprozesse, spricht, kommt er immer und immer wieder darauf zurück, dass nur der bedeutende, sittlich erhabene Mensch ein bedeutender Künstler sein kann. Man müsse erst selber etwas sein, d. h. ein Charakter, bevor es einem gelinge, grosse Charaktere zu schaffen; man müsse in sich selber jene Hoheit der Gesinnung, jene Opferfähigkeit und Entsagung tragen, welche man seinen Gestalten soll verleihen können. Eine Trennung des Künstlers vom Menschen ist für Hebbel unmöglich, ein Unding. Es ist ihm unfassbar, wie manche Leute in einem Individuum den Künstler verehren können, während sie nicht umhin können, den Menschen in ihm zu verachten, und er klagt in einem vom 2. Oktober 1863 datierten Schreiben an Adolf Schöll über die guten Deutschen, die keine Ahnung davon haben, dass der Dichter den Menschen voraussetzt. Er stellt es als ein Dogma hin, dass ein Talent ohne sittlichen Kern glänzend sein, aber nichts für die Ewigkeit schaffen kann. Eben darum beginnt er ein Schreiben an Ludwig Tieck mit den Worten: „Wenn ich Ihnen noch einmal durch eine Zuschrift beschwerlich falle, so schreiben Sie es einem Bedürfnis meiner Natur zu, die da, wo sie grosse literarische Verdienste erkennt, nicht gern am Charakter zweifelhaft werden möchte.“ Der neunzehnjährige bildungsdurstige Jüngling, der sich in Wesselburen als Schreiberknecht des Kirchspielvogts Mohr über die Massen unglücklich fühlt, wendet sich in seiner Verzweiflung an Uhland und begründet diesen Schritt folgendermassen: „Sie, hochgeehrter Herr, habe ich bewundert, seit ich Ihre vortrefflichen Gedichte kenne: ein so grosser Dichter muss ein ebenso grosser Mensch sein und wird einen Unglücklichen, der sich an ihn klammert, gewiss nicht sinken lassen.“ Der Person Schillers, der Goethen den Ausspruch entlockte: „Schillern war die

Christustendenz eingeboren, er berührte nichts Gemeinsames, ohne es zu veredeln“, zollt unser Dichter, der in dem unter den schwersten Leiden zwei Monate vor seinem Tode verfassten Gedichte: „Der Brahmine“ ein hohes Lied des Altruismus, der sich selbst aufopfernden Liebe zur Kreatur gesungen, fast abgöttische Verehrung, er huldigt dem „heiligen Mann“ und empfiehlt ihn der deutschen Jugend für alle Zeiten als leuchtendes Vorbild des alles überwindenden Idealismus. §

Wie verträgt sich übrigens mit Hebbels tragischer Weltauffassung sein Prinzip, wonach nichts ist, was nicht vernünftig wäre? Wie reimt sich mit ihr sein sonniger Optimismus, seine in dem Tagebuch von 1846 ausgesprochene Überzeugung, dass die Welt einmal eine Form erlangen wird, die dem entspricht, was die Edelsten des Geschlechts denken und fühlen? Wenn es wirklich die Strafe des Individualisierungsaktes ist, dass sich alles hasst und verfolgt, was sich lieben sollte, wie kann er in dem Briefe an Elisen vom 24. März 1844 dem „Weltverachtungswesen“ nur die Bedeutung einer Fieberraserei beimessen, es als die Kunst bezeichnen, an der Sonne nur die Flecken zu sehen und in der Erde nur das Gewürm und die wüsten Totengebeine zu erblicken, vor der Fülle der Welt und des Lebens aber, vor den belebenden Strahlen, die von oben kommen, sowie vor dem frischen Grün, das sie unten erwecken, fest und dicht die Augen zu schliessen? Wie kann er den Pessimismus nur als einen Durchgangspunkt, ein berechtigtes, ja notwendiges Entwicklungsmoment jedes höher gestimmten Menschenlebens gelten lassen, zwischen sich und Schopenhauer folgende Grenzlinie ziehen: „Schopenhauer macht aus dem Pessimismus ein System und geht darin auf. Bei mir findet er sich als ein Element; mir rundet sich die Welt immer mehr und mehr und mir ist sie nie so rund, wie jetzt, erschienen“ *)? Wie kann er in dem Briefe an Elisen vom 26. Mai 1844 die eigentliche Aufgabe der Poesie darin erblicken, „das verknöcherte

*) Kulke, Erinnerungen an Hebbel. S. 50.

All wieder flüssig zu machen und die vereinzelteten Wesen, die in sich selbst erfrieren, durch geheime Fäden wieder zusammenzuknüpfen, um so die Wärme von dem einen zum andern hinüberzuleiten“? Was frommen endlich die ethischen Epigramme, wenn das Leben als solches eine Schicksalstragödie ist?

In der Tat regt sich in Hebbel das Gewissen. In dem Briefe an Charlotte Rousseau vom 14. Juni 1844 entschlüpft ihm das Geständnis, dass er, als er ihr seine Gedanken über das Tragische auseinandersetzte, in seiner Selbstverteidigung gegen die zu trübsinnige Richtung seines Wesens den Bogen zu straff gespannt, die Grenze überschritten habe, dass er sich immer mehr von dem hohen und einzigen Wert des Lebens und von der Kraft des Menschen, seine Befriedigung darin zu finden, überzeuge. Er kann nicht umhin, Gervinus, der ihm wegen des Opfers, das er in „Agnes Bernauer“ dem Staate bringt, ins Gewissen redet, in einem Briefe vom 13. Juni 1853 zuzugeben, dass ihn die wahnsinnige Emanzipationssucht des Individuums, die sich „in unseren Tagen bei Demokraten und Konservativen gleichmässig äussert“, verführt haben mag, das Gesetz zu scharf zu betonen, der Grundidee eine zu schneidige Spitze zu geben. Und er hofft, noch einige Mitteltinten zu finden, was indes nicht eingetroffen ist. Friedrich von Uchtritz muss er am 3. November 1854 das Zugeständnis machen, er habe den Nagel auf den Kopf getroffen, den Punkt, wo für ihn die Gefahr liege, sehr richtig bezeichnet: „Es ist wahr, mich hat das Seltsame, weit vom Wege Abliegende bisher mehr als billig gereizt.“ Er desavouiert wiederholt geradezu die Vorrede zur „Maria Magdalena“. So schreibt er am 6. September 1861 an Adolf Stern: „Man hört nicht auf, mich mit einer Vorrede zu hudeln, die mit meiner Praxis so wenig zu schaffen hat, wie Schillers Abhandlung über die Moralität der Schaubühne mit der seinigen, und die, wie diese, aus Zeitverhältnissen entsprang . . . Der Unbefangene wird jedoch hoffentlich finden, dass ich mir jetzt (bei den ‚Nibelungen‘),

wie immer, das Gesetz der Darstellung vom Gegenstand geben liess.“

So tiefgreifend, so radikal Hebbels Problemstellung ist, zur Begründung des Tragischen ist sie dennoch nicht geeignet. Denn, wenn man auch in der Individuation den Ursprung aller Schuld erblickt, das Spezifische tragischer Verschuldung ist darin kaum zum Ausdrucke gebracht. Dann ist eben jede Äusserung des Eigenwillens, sei sie niedrig oder edel, belanglos oder stark, eine Schuld und müsste zum Tragischen gerechnet werden. So bedarf man, da die Undenkbarkeit dieser Auffassung einleuchtet, eines neuen und grundlegenden Kriteriums.

Dennoch kann Hebbel das Verdienst nicht abgesprochen werden, dass er eine Philosophie des Tragischen entwickelt hat, der an innerer Durchbildung und Folgerichtigkeit kaum eines anderen Künstlers theoretisches Bekenntnis gleichkommt. Sein Pantragismus, der ihn vor die Aufgabe stellt:

„Packe den Menschen, Tragöde, in jener erhabenen Stunde,
Wo ihn die Erde entlässt, weil er den Sternen verfällt,
Wo das Gesetz, das ihn selbst erhält, nach gewaltigem Kampfe
Endlich dem höheren weicht, welches die Welten regiert“

ist ein Spiegelbild seiner gewaltigen, harten, ehernen Persönlichkeit. Er selbst beichtet in einem Briefe an Karl Goedeke vom 28. März 1843: „Da sich wohl niemand von den Jugendeindrücken wieder befreit, so glaube ich nicht zu irren, wenn ich dies beklommen-düsterbiblische und dies trotzige gestaltenkühne dithmarsche Element als die beiden eigentlichen Faktoren meiner Poesie betrachte.“

Im Vergleiche zu der Tragödie ist die Komödie stiefmütterlich behandelt. Hebbel nimmt wohl gelegentlich der Besprechung eines Buches über den dänischen Dichter Ludwig Holberg einen Anlauf zu einer Auseinandersetzung über die Komödie, lässt es aber bei einer kurzen Andeutung bewenden, da die Entwicklung, „wenn auch äusserst lohnend“, „diesmal“ zu weit

führen würde. Und dabei ist es schliesslich geblieben. Er hat diese äusserst lohnende Entwicklung nicht mehr nachgeholt. Er weist wiederholt darauf hin, dass es immer und ewig dieselbe Kraft ist, die den Prinzen von Homburg und den Dorfrichter Adam in die Erscheinung ruft, dass es Sache eines und desselben Mannes ist, Tragödien und Komödien zu schaffen, wie schon Plato gelehrt habe. Tragödie und Komödie sind ihm zwei Formen für ein und dasselbe Verhältnis, das sie an den entgegengesetzten Enden packen. Auch die leicht und übermütig dahingaukelnde Komödie hat eine tragische Seite, welche für den, der sie inmitten der bunten Fratzen und Arabesken, die sie verschleiern, entdeckt, fast noch furchtbarer ist, als die Tragödie selbst. Der echte Humorist bezwingt uns nur deshalb so im Tiefinnersten, weil sein Frohsinn auf dem dunkelsten Ernst des Daseins aufblüht, weil er uns fühlen lässt, dass auf dem Grunde seines Lachens die Tragik ruht, dass alle seine Heiterkeit, seine Verve, seine Laune nur Obertöne sind. Der Unterschied zwischen Tragödie und Komödie liegt nur in der Art der Lösung desselben Konflikts. Diese unterscheidet sich von jener dadurch, dass sie kein Bild des Lebensprozesses an sich entrollt, nicht die Grundverhältnisse, innerhalb welcher alles vereinzelte Dasein entsteht und vergeht, ins Auge fasst, sondern eine Darstellung des Individuallebens an sich bietet, den „unaufgelöst gebliebenen Dualismus, der den übersittlichen Höhepunkt ausschliesst“, mittelst eines harmlosen Stoffes veranschaulicht, der keinen Anspruch darauf erheben kann, von uns ernst genommen zu werden. Sie gewährt uns nur einen Ausblick auf die Zwecklosigkeit aller individuellen Bestrebungen, die dem Walten des Geschicks gegenüber nur Schläge ins Wasser sind, und dieser Anblick ist so komisch, wie der der Bemühungen einer Fliege an der Fensterscheibe. Während der Tragödie die Individuation weinend zerbrechen sieht, zerbricht der Komöde lachend sie selbst. Es ist indes nach dem Wortlaute der Hebbelschen Theorie der

Komödie nicht zu verkennen, dass sich die Differenz zwischen der Komödie höheren Stils und der Tragödie gelegentlich vollkommen verwischt und die beiden entgegengesetzten Dichtungsarten in demselben Begriffe zusammenfliessen.

Das grösste Gewicht legt Hebbel auf seine Lyrik, wenn sie auch gegen seine Dramen verschwindet und obwohl er von dem Lyriker verlangt, dass er nichts Allgemeines aussprechen, sich vor der „Intimität mit dem absoluten Gedanken“ hüten, das Zuständliche als Hauptsache betrachten soll. Er soll wohl seine Stellung zum Weltall begreifen, den Abgrund, in dem alle Farben verlöschen, durchwandeln, ihn aber nicht in einen goldenen Rahmen schlagen, sondern verinnerlichen. Das Gedicht soll kein objektives, sondern ein subjektives ethisches Ereignis darstellen, das Wechselspiel von Gefühl und Reflexion soll ihm den Stempel aufdrücken; das Intimste und das Universellste sich in ihm in trauer Zwiesprache durchdringen. Nur da entwickelt sich die Lyrik am vollkommensten, wo „der Stoff aus der Tiefe des Gemütes als ein eigentümliches Gefühl aufsteigt und die Reflexion die einrahmende Form erzeugt“. Gefühl ist das unmittelbar von innen heraus wirkende Leben; die Kraft, es zu begrenzen und darzustellen, macht den lyrischen Dichter. Die Lyrik ist mit anderen Worten die unmittelbarste Vermittlung zwischen Subjekt und Objekt, welche das eine beständig zur Probe des andern macht.

Hebbels Standpunkt ist, um das Gesagte kurz zusammenzufassen, ein überindividueller, gleichsam der Standpunkt der absoluten Idee. Der Konflikt zwischen dem Allgemeinen und dem Individuellen bestimmt das dialektische Weltbild auf jeder Stufe seiner Entwicklung. Vom Standpunkte der Theorie bedeutet das den Triumph der Idee über das Individuum. Vom Standpunkte der Tragödie bedeutet es den Kampf des Individuums gegen die Allgemeinheit.



HORN UND FLÖTE.

Tief in des Berges Grunde,
Da ruhte das Metall,
In ödem Steingeklüfte,
Taub, ohne Glanz und Schall.
Oft um des Berges Gipfel
Hat dumpf der Sturm gerauscht,
Man hat in seinen Tiefen
Gewässersturz erlauscht.

Fern an des Ganges Ufer,
Da stand der Sandelbaum;
Die Sonne einsam drüber
Im weiten Himmelsraum.
Goss die auf ihn hernieder
Der Strahlen heisse Glut,
So kühlte ihn der Lotos
Durch seiner Düfte Flut.

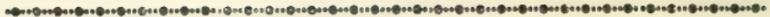
Man wagte sich hinunter
Bis zu des Berges Herz
Und stahl mit keckem Finger
Sein treu bewahrtes Erz.
Durch Feuer und durch Wasser
Hat das den Weg gemacht,
Draus haben Menschenhände
Ein Horn hervorgebracht.

Es haben gift'ge Winde
Den edlen Baum entstellt,

Dann hat ein fleiss'ger Schiffer
Ihn ganz und gar gefällt.
Ihn übers Meer zu führen,
Hielt er ihn nicht zu schlecht,
Zur Flöte fand ein Meister
Drauf einen Zweig gerecht.

Nun bläsest du die Flöte
Und du das Horn zur Stund',
Und Horn und Flöte machen
Mir manch Geheimnis kund.
Bald in des Berges Schosse
Vermeine ich zu sein,
Und bald mich zu ergehen
In Indiens Sonnenschein.*)

*) Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe, besorgt von
R. M. Werner. VI. 261.



BEI EINEM GEWITTER.

Erst trübe Stille, ein Bedenken
Der überflutenden Natur:
Soll ich zurück ins Bett mich senken?
Enteil' ich kühn der alten Spur?

Doch dann des ersten Donners Grollen,
Ein Riesenruf der Leidenschaft,
Und nun ergiesst sie sich im vollen
Empörten Strom, die wilde Kraft.

Toddürstig flammt der Blitz hernieder,
Der trunkne Donner jauchzt: Triumph!
Von Berg und Felsen hallt es wider,
Der Mensch verkriecht sich stumpf und dumpf.

Ha, taube Motten, die nur leben,
Wenn alles Grosse untergeht,
Und die erbleichen und erbeben,
Sobald das Tote aufersteht.

Auch mir erblasst die heisse Wange,
Auch mir durchschauert's Mark und Bein,
Doch nur, weil ich umsonst verlange,
Den Elementen gleich zu sein.

Ach! dürft' auch ich in einem Blitze
Verspritzen, wie's die Wolken tun,
Was ich an Kraft und Mut besitze,
Müsst' ich auf ewig dann auch ruhn!")

*) S. W. VII. 124.

ROSENLEBEN.

Ach Rose, die du, märchenhaft gestaltet,
Wenn kaum der holde Lenz dahingegangen,
Gleichwie ein Brief, den wir von ihm empfangen,
In stillem Zauber lieblich dich entfaltet:

Ich ahne, was als Leben in dir waltet,
Wenn deine Blätter, wie in Wollust, prangen,
Und wenn dein Duft in sehndem Verlangen
Dem Kelch entschwebt, den seine Glut gespaltet.

Es ist dasselbe ungestüme Ringen,
Das auch in mir lebt, glühend und gewaltsam,
Zum Hohen und zum Höchsten vorzudringen.

Ich aber muss erst welken und vergehen,
Wenn du im Werden selbst schon unaufhaltsam
Beginnen darfst ein endlos Auferstehen.*)

*) S. W. VII. 126.

DAS SEIN.

Geheimnis, wunderbar, wie keins,
Des In- und Durcheinanderseins
In dem unendlichsten Gewühl
Durch Sinn, Gedanken und Gefühl.
Der ew'ge Strom fließt ab und zu,
Wo fang' ich an? Wo endest du?
Du sprichst ein volles, tiefes Wort,
Das wirkt in meiner Seele fort,
So webst du dich in mich hinein,
Denn, was es schafft, ist dein, wie mein.
Und was der Mund nicht sagen kann,
Sieht eines doch dem andern an,
Alsbald erwacht Verschlingungstrieb,
Und eines hat das andre lieb.
Der fernen Sonne ew'ge Glut
Durchdringt belebend mir das Blut,
Was in dem Schoss der Erde gor,
Rankt sich als Wein zu mir empor,
Und was nicht in die Sinne fällt,
Hält ahnungsvoll das Herz geschwellt,
So dass selbst Gott mich nur erdrückt,
Damit er mich mir selbst entrückt.
So braust in wohlgemessenem Takt
Dahin des Lebens Katarakt,
Dass jeder Tropfe, der entspringt,
Nach Mass jedwedesein durchdringt,
Dass alle Form nur Grenzen steckt,
Damit sie Eigenstes erweckt,
Und dass das ungeheure All
Sich umwälzt in dem kleinsten Ball.)

*) S. W. VII. 141 ff.

AN DIE EXAKTEN.

Rasselt nur nicht zu viel mit Kette und Messer und Wage,
Machte der Himmel euch stolz, den ihr berechnet und messt,
Nun, so schaut auf die Frau und werdet wieder bescheiden,
Denn ihr fragt euch umsonst, was euch gefesselt an sie,
Und die Linie, so, nicht anders, gezogen im Antlitz,
Trägt, ihr erkennt es, das Haus, trägt gar den Staat und die
Welt.*)

*) S. W. VI. 447.

DAS ABGESCHIEDENE KIND AN SEINE MUTTER.

ZU WEIHNACHT.

O meine Mutter, schwer war unser Scheiden,
Drum muss ich mich noch einmal zu dir wenden,
Dich zu beschwichtigen in deinem Leiden!
Und ob mich auch die tausend Sonnen blenden,
Die still und gross an mir vorüberwallen,
Doch find' ich sie, der sie die Strahlen senden, —
Denn deine Tränen leuchten mir vor allen! —
Die Erde noch heraus, die dämmernd-kleine,
Die, sonst verschwimmend in den blauen Hallen.
Jetzt heller aufglänzt, wie im eignen Scheine.
Denn fröhlich sind der Menschen Angesichter,
Und keines ist verdüstert, als das deine!
Die Kinder hüpfen um die Weihnachtslichter,
Die ihre Mütter ihnen angezündet,
Du siehst es und verhüllst dich dicht und dichter.
Ich aber will, geheimnisvoll verbündet
Mit meines Vaters Geist, nicht von dir lassen,
Bis ich das Wort der Worte dir verkündet,
Das, kannst du's auch nicht ungestorben fassen,
Doch all dein Sinnen fesselt und dein Denken,
Bis es sich ganz dir aufschliesst im Erblassen.
Ich will in meinen Vater mich versenken,
Ich will mein tiefstes Ahnen ihm entdecken,
Ich will ihm Bilder und Gedanken schenken,
Die selbst vor einem Dichter sich verstecken.
Und fasst er sie so wenig, wie die Harfe
Den Ton, den Abendlispel in ihr wecken,

So wird er doch nach innerstem Bedarfe
 Sie fromm in deine Brust hinüberleiten,
 Dann löst in ihr der Misslaut sich, der scharfe,
 Da ew'ge Harmonien ihn bestreiten.

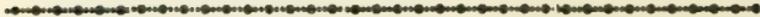
Oh, hadre nimmer mit den Urgewalten,
 Die, ruhig thronend über allen Zeiten,
 In festen Händen jeglich Schicksal halten!
 Des Lebens Schönheit wollt' ich dir erschliessen,
 Des Todes Schrecken musst' ich dir entfalten,
 Die ird'schen Wonnen brant' ich, zu geniessen,
 Doch zu den höhern ward ich abgerufen.
 Dir war, als sähst du mich in Nichts zerfliessen,
 Als mich's erhob zur letzten aller Stufen,
 Ich selber sträubte mich, obgleich mein Leben
 Und Säumen einzig soviel Qual mir schufen.
 Ich glich in meinem eitlen Widerstreben
 Dem Eingekerkerten, der das Gefängnis,
 Wenn es zusammenstürzt in Windes Beben,
 Nicht lassen will in seines Herzens Bängnis;
 Es fällt kein Stein, der ihm nicht Wunden schläge,
 Bis er entspringt, dann fasst er das Verhängnis
 Und tut im Freien frische Atemzüge.
 Mir war, wie ich da lag in meinen Wehen,
 Als könnt' ich's nie verwinden, was ich trüge;
 Jetzt ist es mir, als wär's mir nie geschehen,
 Und, wie du meines Friedens reine Fülle,
 So kann ich deinen Schmerz nicht mehr verstehen.
 Mich schaudert's vor der abgeworfnen Hülle,
 Auch fürchte ich, es würde dich nicht heilen,
 Sonst zeigte ich in mitternächt'ger Stille
 Mich, wie ich war, in Träumen dir zuweilen.
 Jetzt hält ja keine Form mich mehr gefangen,
 Kann ich auch jede, wolkengleich, zerteilen.
 Ich bin, was meinem innersten Verlangen
 Entspricht, und bin's nicht mehr, sobald mich ekelt;
 Wer alle, bis zur höchsten, durchgegangen,
 Der wird in keine wieder eingehäkelt,
 Er wird, und ob's ihn auch noch rückwärts triebe,
 Doch nicht mehr schnöde an den Staub vernäkelt.

Denn alles Leben ist gefrorne Liebe,
 Vereister Gottshauch, in tausend Flocken

Erstickt und Zacken, drin er starren bliebe,
Wenn nicht, obgleich die Wechselkräfte stocken,
Im Tiefsten ihn ein dunkler Drang erregte,
Ihn fort und immer weiter fort zu locken,
Bis er den Kreis, in dem er sich bewegte,
Den weitem Ring stets um den engern tauschend,
Zurück bis auf der Ringe letzten legte,
Und nun, hinaus ins Unbegrenzte lauschend,
Dem Odemzug, durch den sich Gott die Wesen
Einst wieder mischt, in Ahnung sich berauschend,
Entgegenharrt, mit Guten und mit Bösen,
Die sich auf Erden darin unterschieden,
Dass jene, gross und klar, sich als erlesen
Von Gott erkennend, ihm sich schon darnieden
Entgegendrängten aus der toten Zacke,
Wenn diese, dumpf und klein, zu ew'gem Frieden
Sich gern verschlossen hätten in die Schlacke,
Damit er, den sie nur mit Schauer ahnten,
Sie nicht, vorüberwandelnd, plötzlich packe!
O dass sich, die noch lebten, hieran mahnten
Und so, durch eigne Kraft heraus sich schälend,
Den Weg zur Welt- und Selbsterlösung bahnten!
Denn, auf den Letzten wie den Ersten zählend,
Kann Gott das Liebeswerk erst dann vollbringen,
Wenn dieser auch, sich mühsam aufwärts quälend,
Gekräftigt ist, mit uns emporzudringen.
So lange aber müssen wir's entbehren,
Und ob Äonen noch darob vergingen.
Auch wird uns erst der Übergang erklären,
Wozu im Ewig-Einen dies Zersplittern;
Ob einzig, um das Böse zu verzehren,
Das, wenn es sich in tausend Ungewittern
Entlud, vor seiner eignen Ohnmacht endlich
Erschrecken wird und still in sich erzittern;
Ob mit, weil Gott, sich selber unverständlich,
Wie unser Geist in Worte, in Figuren
Zerfliessen musste, um sich dadurch kenntlich
Zu werden und aus allen Signaturen
Die eigene zusammen sich zu stellen,
So dass die Welt, trotz ihrer finstern Spuren,
Ihm Fackel war, sein Innres aufzuhellen,
Und dass nicht unsre Schuld, nur sein Bedürfen
Den Gegensatz, dem Trotz und Hass entquellen,

Hervorrief, der nach mystischen Entwürfen
Uns, die wir *leiden*, quält, als ob wir *täten*,
Um so, indem wir all sein Bittres schlürfen,
In uns ihn bis zur Wurzel auszujäten
Und das Geheimnis erst zu offenbaren,
Wenn wir zurück in ihn, den Urgrund, treten
Und wieder werden, was wir einst schon waren.*)

*) S. W. VI. 294 ff.



WELT UND ICH.

Im grossen ungeheuren Ozeane
Willst du, der Tropfe, dich in dich verschliessen?
So wirst du nie zur Perl' zusammenschliessen,
Wie dich auch Fluten schütteln und Orkane!

Nein! öffne deine innersten Organe
Und mische dich im Leiden und Geniessen
Mit allen Strömen, die vorüberfliessen;
Dann dienst du dir und dienst dem höchsten Plane.

Und fürchte nicht, so in die Welt versunken,
Dich selbst und dein Ur-Eignes zu verlieren:
Der Weg zu dir führt eben durch das Ganze!

Erst, wenn du kühn von jedem Wein getrunken,
Wirst du die Kraft im tiefsten Innern spüren,
Die jedem Sturm zu stehn vermag im Tanze!*)

*) S. W. VII. 152.

DER BRAHMINÉ.

In den hängsten Qualen windet
Sich der frömmste der Brahminen,
Jahre hat er's ausgehalten,
Heute ist der Tag erschienen,
Wo die Kräfte ihn verlassen,
Die den ew'gen Göttern dienen.
Statt sie stumm, wie sonst, zu segnen,
Stöhnt er laut empor zu ihnen.

Aber aus der Zelle Winkel
Kommt der Tod herangeschritten
Und er spricht mit heller Stimme:
Endlich hast du ausgelitten!
Wolle nur, und all die Schmerzen,
Die dir Mark und Bein zerschnitten,
Werden diesen Hund zerreißen,
Der dir naht mit leisen Tritten.

Eben leckt der treue Wächter
Ihm die halb entblösten Hände,
Und der Kranke flüstert schauernd:
Lieber duld' ich bis ans Ende!
Traurig folgt mir stets sein Auge,
Wie ich mich auch dreh' und wende,
Und ich sollt' ihn so belohnen?
Fordre nicht, dass ich mich schände!

Nun, so gib mir einen Vogel,
Lustig hör' ich einen pfeifen,

Er ist einer von den vielen,
Die von Land zu Lande schweifen;
Niemals wird er wiederkehren,
Immer weiter muss er streifen,
Und du bist ihm nicht verschuldet,
Lass mich diesen denn ergreifen.

Rühr' mir nimmer an den Vogel,
Flügel wurden ihm gegeben,
Um mit seinem süßen Liede
Erd' und Himmel zu verweben,
Droben lauscht der Engel nieder,
Unten horcht mit freud'gem Beben
Ihm des Kindes trunkne Seele, —
Heilig ist mir solch ein Leben!

Eben stürzt in wilder Wüste
Sich der Leu auf die Gazelle,
Angst versteinert ihre Glieder
Und sie kann nicht von der Stelle,
Sichtbar klopfen ihr die Rippen
Unterm buntbemalten Felle,
Winke nur, so stürzt der Räuber,
Und sie springt hinweg zur Quelle.

Frommt der Hindin noch das Leben,
Hat's ihr Brahma auch beschieden,
Und im rechten Augenblicke
Hilft ein Wunder ihr zum Frieden.
Mich verlockst du nicht, zu töten,
Um mir selbst die Frist hienieden
Zu verlängern, wie die Ströme
Meines kranken Bluts auch sieden.

Nun, so greif in das Gewimmel
Unrein-ekler Kreaturen,
Drin die bösen Geister hausen,
Die das ew'ge Licht verschwuren
Und zur Strafe ihres Trotzes
In die schnöden Larven fuhren:
Unken, Spinnen, Kröten, Würmer,
Alle tragen Teufelsspuren.

Büssen sie für ihre Sünden,
 Nun, so büß' ich für die meinen,
 Auch noch aus der Hölle Tiefen
 Führt ein Weg zurück zum Reinen.
 Wollte ich den Letzten hindern,
 Sich Vergebung zu erweinen,
 Würd' ich eines härtern Fluches,
 Als sie alle, wert erscheinen.

Hoffe nicht, dass sie's erwidern,
 Rascheln hör' ich schon die Schlange,
 Die dir droht mit gift'gem Stachel,
 Und dir selbst wird todesbange.
 Aufgerichtet, wie zum Sprunge,
 Wälzt sie in geschweiftem Gange
 Sich heran, so opfre diese,
 Dass sie rasch den Lohn empfangen.

Schliessen will ich meine Augen,
 Denn ich kann den Wurm nicht sehen,
 Aber ist ihm Macht gegeben,
 Werd' ich nimmer widerstehen.
 Darf er mir das Leben rauben,
 Muss er auch von seinen Wehen
 Mich befreien, wie sollt' ich zittern?
 Mag, was kann und soll, geschehen.

Grimmig schlägt die zorn'ge Schlange
 Jetzt den Zahn in seine Glieder,
 Doch, sowie sie ihn nur ritzte,
 Ist er auch ein Jüngling wieder,
 Aus dem losen Schulterpaare
 Sprosst ihm goldenes Gefieder,
 Brahma aber ruft vom Himmel:
 Schweb' empor, sonst steig' ich nieder! *)

*) S. W. VI. 434.



MEIN WORT ÜBER DAS DRAMA. (1843.)

Eine Erwiderung an Professor *Heiberg* in Kopenhagen.

Die Kunst hat es mit dem Leben, dem innern und äussern, zu tun und man kann wohl sagen, dass sie beides zugleich darstellt, seine reinste Form und seinen höchsten Gehalt. Die Hauptgattungen der Kunst und ihre Gesetze ergeben sich unmittelbar aus der Verschiedenheit der Elemente, die sie im jedesmaligen Fall aus dem Leben herausnimmt und verarbeitet. Das Leben erscheint aber in zwiefacher Gestalt, als Sein und als Werden, und die Kunst löst ihre Aufgabe am vollkommensten, wenn sie sich zwischen beiden gemessen in der Schwebelage erhält. Nur so versichert sie sich der Gegenwart wie der Zukunft, die ihr gleich wichtig sein müssen, nur so wird sie, was sie werden soll, Leben im Leben; denn das Zuständlich-Geschlossene erstickt den schöpferischen Hauch, ohne den sie wirkungslos bliebe, und das Embryonisch-Aufzuckende schliesst die Form aus.

Das Drama stellt den Lebensprozess an sich dar. Und zwar nicht bloss in dem Sinne, dass es uns das Leben in seiner ganzen Breite vorführt, . . . sondern in dem Sinne, dass es uns das bedenkliche Verhältnis vergegenwärtigt, worin das aus dem ursprünglichen Nexus entlassene Individuum dem Ganzen . . . gegenübersteht. Das Drama ist demnach, wie es sich für die höchste Kunstform schicken will, auf gleiche Weise

ans Seiende, wie ans Werdende verwiesen . . . Hierbei ist nicht zu übersehen, dass die dramatische Schuld nicht, wie die christliche Erbsünde, erst aus der Richtung des menschlichen Willens entspringt, sondern unmittelbar aus dem Willen selbst hervorgeht, und dass es daher dramatisch völlig gleichgültig ist, ob der Held an einer vortrefflichen oder einer verwerflichen Bestrebung scheitert.

Den Stoff des Dramas bilden Fabel und Charaktere. Von jener wollen wir hier absehen, denn sie ist, wenigstens bei den Neuern, ein untergeordnetes Moment geworden, wie jeder, der etwa zweifelt, sich klarmachen kann, wenn er ein Shakespearesches Stück zur Hand nimmt und sich fragt, was wohl den Dichter entzündet hat, die Geschichte oder die Menschen, die er auftreten lässt. Von der allergrössten Wichtigkeit dagegen ist die Behandlung der Charaktere. Diese dürfen in keinem Fall als fertige erscheinen, die nur noch allerlei Verhältnisse durch- und abspielen und wohl äusserlich an Glück oder Unglück, nicht aber innerlich an Kern und Wesenhaftigkeit gewinnen und verlieren können. Dies ist der Tod des Dramas, der Tod vor der Geburt. Nur dadurch, dass es uns veranschaulicht, wie das Individuum im Kampf zwischen seinem persönlichen und dem allgemeinen Weltwillen, der die Tat, den Ausdruck der Freiheit, immer durch die Begebenheit, den Ausdruck der Notwendigkeit, modifiziert und umgestaltet, seine Form und seinen Schwerpunkt gewinnt, und dass es uns so die Natur alles menschlichen Handelns klarmacht, das beständig, sowie es ein inneres Motiv zu manifestieren sucht, zugleich ein widerstrebendes, auf Herstellung des Gleichgewichts berechnetes äusseres entbindet — nur dadurch wird das Drama lebendig. Und obgleich die zugrunde gelegte Idee, von der die hier vorausgesetzte Würde des Dramas und sein Wert abhängt, den Ring abgibt, innerhalb dessen sich alles planetarisch regen und bewegen muss, so hat der Dichter doch, im gehörigen Sinn und unbeschadet der wahren Einheit,

für Vervielfältigung der Interessen oder richtiger, für Vergegenwärtigung der Totalität des Lebens und der Welt zu sorgen und sich wohl zu hüten, alle seine Charaktere, wie dies in den sogenannten lyrischen Stücken öfters geschieht, dem Zentrum gleich nah zu stellen. Das vollkommenste Lebensbild entsteht dann, wenn der Hauptcharakter das für die Neben- und Gegencharaktere wird, was das Geschick, mit dem er ringt, für ihn ist, und wenn sich auf solche Weise alles, bis zu den untersten Abstufungen herab, in-, durch- und miteinander entwickelt, bedingt und spiegelt.

Es fragt sich nun: in welchem Verhältnis steht das Drama zur Geschichte und inwiefern muss es historisch sein? Ich denke, so weit, als es dieses schon an und für sich ist, und als die Kunst für die höchste Geschichtschreibung gelten darf, indem sie die grossartigsten und bedeutendsten Lebensprozesse gar nicht darstellen kann, ohne die entscheidenden historischen Krisen, welche sie hervorrufen und bedingen, die Auflockerung oder die allmähliche Verdichtung der religiösen und politischen Formen der Welt, als der Hauptleiter und Träger aller Bildung, mit einem Wort: die Atmosphäre der Zeiten zugleich mit zur Anschauung zu bringen. Die materielle Geschichte, die schon Napoleon die Fabel der Übereinkunft nannte, dieser buntscheckige ungeheure Wust von zweifelhaften Tatsachen und einseitig oder gar nicht umrissenen Charakterbildern, wird früher oder später das menschliche Fassungsvermögen übersteigen, und das neuere Drama, besonders das Shakespearesche, und nicht bloss das vorzugsweise historisch genannte, sondern das ganze, könnte auf diesem Wege zur entfernteren Nachwelt ganz von selbst in dieselbe Stellung kommen, worin das antike zu uns steht. Dann, eher wohl nicht, wird man aufhören, mit beschränktem Sinn nach einer gemeinen Identität zwischen Kunst und Geschichte zu forschen und gegebene und verarbeitete Situationen und Charaktere ängstlich miteinander zu vergleichen, denn man hat einsehen gelernt, dass dabei ja doch

nur die fast gleichgültige Übereinstimmung zwischen dem ersten und zweiten Porträt, nicht aber die zwischen Bild und Wahrheit überhaupt, herausgebracht werden kann, und man hat erkannt, dass das Drama nicht bloss in seiner Totalität, wo es sich von selbst versteht, sondern dass es schon in jedem seiner Elemente symbolisch ist und als symbolisch betrachtet werden muss, ebenso wie der Maler die Farben, durch die er seinen Figuren rote Wangen und blaue Augen gibt, nicht aus wirklichem Menschenblut herausdestilliert, sondern sich ruhig und unangefochten des Zinnobers und des Indigos bedient.

Aber der Inhalt des Lebens ist unerschöpflich und das Medium der Kunst ist begrenzt. Das Leben kennt keinen Abschluss, der Faden, an dem es die Erscheinungen abspinnt, zieht sich ins Unendliche hin, die Kunst dagegen muss abschliessen, sie muss den Faden, so gut es geht, zum Kreis zusammenknüpfen, und dies ist der Punkt, den Goethe allein im Auge haben konnte, als er aussprach, dass alle ihre Formen etwas Unwahres mit sich führten. Dies Unwahre lässt sich freilich schon im Leben selbst aufzeigen, denn auch dieses bietet keine einzige Form dar, worin alle seine Elemente gleichmässig aufgehen; es kann den vollkommensten Mann z. B. nicht bilden, ohne ihm die Vorzüge vorzuenthalten, die das vollkommenste Weib ausmachen, und die beiden Eimer im Brunnen, wovon immer nur einer voll sein kann, sind das bezeichnendste Symbol aller Schöpfung. Viel schlimmer und bedenklicher jedoch, als im Leben, wo das Ganze stets für das Einzelne eintritt und entschädigt, stellt sich dieser Grundmangel in der Kunst heraus, und zwar deshalb, weil hier der *Bruch* auf der einen Seite durchaus durch einen *Überschuss* auf der anderen Seite gedeckt werden muss.

Ich will den Gedanken erläutern, indem ich die Anwendung aufs Drama mache. Die vorzüglichsten Dramen aller Literaturen zeigen uns, dass der Dichter den unsichtbaren Ring, innerhalb dessen das von

ihm aufgestellte Lebensbild sich bewegt, oft nur dadurch zusammenfügen konnte, dass er einem oder einigen der Hauptcharaktere ein das Mass des Wirklichen bei weitem überschreitendes Welt- und Selbstbewusstsein verlieh. Ich will die Alten unangeführt lassen, denn ihre Behandlung der Charaktere war eine andere, ich will uur an Shakespeare und mit Übergehung des vielleicht zu schlagenden Hamlet an die Monologe im Macbeth und im Richard, sowie an den Bastard im König Johann erinnern. Man hat, nebenbei sei es bemerkt, bei Shakespeare in diesem offenen Gebrechen zuweilen schon eine Tugend, einen besonderen Vorzug erblicken wollen (sogar Hegel in seiner Ästhetik), statt sich an dem Nachweis zu begnügen, dass dasselbe nicht im Dichter, sondern in der Kunst selbst seinen Grund habe. Was sich aber solchem nach bei den grössten Dramatikern als durchgehender Zug in ganzen Charakteren findet, das wird auch oft im einzelnen, in den kulminierenden Momenten, angetroffen, indem das Wort neben der Tat einhergeht oder ihr wohl gar voraneilt, und dies ist es, um ein höchst wichtiges Resultat zu ziehen, was die bewusste Darstellung in der Kunst von der unbewussten im Leben unterscheidet, dass jene, wenn sie ihre Wirkung nicht verfehlen will, scharfe und ganze Umrisse bringen muss, während diese, die ihre Beglaubigung nicht erst zu erringen braucht, und der es am Ende gleichgültig sein darf, ob und wie sie verstanden wird, sich an halben, am Ach und Oh, an einer Miene, einer Bewegung, genügen lassen mag. Goethes Ausspruch, der an das gefährlichste Geheimnis der Kunst zu ticken wagte, ist oft nachgesprochen, aber meistens nur auf das, was man äusserlich Form nennt, bezogen worden. Der Knabe sieht im tief-sinnigsten Bibelvers nur seine guten Bekannten, die vierundzwanzig Buchstaben, durch die er ausgedrückt ward.

Das deutsche Drama scheint einen neuen Aufflug zu nehmen. Welche Aufgabe hat es jetzt zu lösen?

Die Frage könnte befremden, denn die zunächst liegende Antwort muss allerdings lauten: dieselbe, die das Drama zu allen Zeiten zu lösen hatte. Aber man kann weiter fragen: soll es in die Gegenwart hineingreifen? soll es sich nach der Vergangenheit zurückwenden? oder soll es sich um keine von beiden bekümmern, d. h. soll es sozial, historisch oder philosophisch sein? Respektable Talente haben diese drei verschiedenen Richtungen schon eingeschlagen. Das *soziale* Thema hat Gutzkow aufgenommen. Vier seiner Stücke liegen vor und sie machen in ihrer Gesamtheit einen befriedigenderen Eindruck als einzeln, sie sind offenbar Korrelate, die den gesellschaftlichen Zustand mit scharfen, schneidenden Lichtern in seinen Höhen und Niederungen beleuchten. Richard Savage zeigt, was eine Galanterie bedeutet, wenn sie zugleich mit der Natur und der Rücksicht aufs Dekorurn schliesst; je grausamer, um so besser; es war nicht recht, dass der Verfasser den ursprünglichen Schluss veränderte, denn gerade darin lag das Tragische, dass so wenig die Lady, als Richard, über ihr näheres Verhältnis zueinander klar werden konnten. Werner genügt am wenigsten; er scheint mehr aus einem Gefühl, als aus einer Idee hervorgegangen zu sein. Patkul hat gerade darin seine Stärke, worin man seine Schwäche suchen könnte, im Charakter und in der Situation des Kurfürsten; er zeigt, wer an einem Hof die abhängigste Person ist, und es gilt gleich, ob die Zeichnung auf August den Starken passt oder nicht. Die Schule der Reichen lehrt, dass die Extreme von Glück und Unglück in ihrer Wirkung auf den Menschen zusammenfallen. — Andere haben sich dem *historischen* Drama zugewandt. Ich glaube nun und habe es oben ausgeführt, dass der wahre historische Charakter des Dramas niemals im Stoff liegt und dass ein reines Phantasiegebilde, selbst ein Liebesgemälde, wenn nur der Geist des Lebens in ihm weht und es für die Nachwelt, die nicht wissen will, wie unsere Grossväter sich in unseren Köpfen abgebildet haben, sondern wie wir

selbst beschaffen waren, frisch erhält, sehr historisch sein kann. Ich will hiermit keineswegs sagen, dass die Poeten ihre dramatischen Dichtungen aus der Luft greifen sollen; im Gegenteil, wenn ihnen die Geschichte oder die Sage einen Anhaltspunkt darbietet, so sollen sie ihn nicht in lächerlichem Erfindungsdünkel verschmähen, sondern ihn dankbar benutzen. Ich will nur den weitverbreiteten Wahn, als ob der Dichter etwas anderes geben könne, als sich selbst, als seinen eigenen Lebensprozess, bestreiten; er kann es nicht und hat es auch nicht nötig, denn wenn er wahrhaft lebt, wenn er sich nicht klein und eigensinnig in sein dürftiges Ich verkriecht, sondern durchströmt wird von den unsichtbaren Elementen, die zu allen Zeiten im Fluss sind und neue Formen und Gestalten vorbereiten, so darf er dem Zug seines Geistes getrost folgen und kann gewiss sein, dass er in seinen Bedürfnissen die Bedürfnisse der Welt, in seinen Phantasien die Bilder der Zukunft ausspricht, womit es sich freilich sehr wohl verträgt, dass er sich in die Kämpfe, die eben auf der Strasse vorfallen, nicht persönlich mischt. Die Geschichte ist für den Dichter ein Vehikel zur Verkörperung seiner Anschauungen und Ideen, nicht aber ist umgekehrt der Dichter der Auferstehungsel der Geschichte; und was die deutsche Geschichte speziell betrifft, so hat Wienbarg in seiner vortrefflichen Abhandlung über Uhland es mit grossem Recht in Frage gestellt, ob sie auch nur Vehikel sein kann. Wer mich versteht, der wird finden, dass Shakespeare und Äschylos meine Ansicht eher bestätigen, als widerlegen. — Auch *philosophische* Dramen liegen vor. Bei diesen kommt alles darauf an, ob die Metaphysik aus dem Leben hervorgeht oder ob das Leben aus der Metaphysik hervorgehen soll. In dem einen Fall wird etwas Gesundes, aber gerade keine neue Gattung entstehen, in dem andern ein Monstrum.

Nun ist noch ein viertes möglich, ein Drama, das die hier charakterisierten verschiedenen Richtungen

in sich vereinigt und eben deshalb keine einzelne entschieden hervortreten lässt. Dieses Drama ist das Ziel meiner eigenen Bestrebungen, und wenn ich, was ich meine, durch meine Versuche selbst, durch die Judith und die nächstens erscheinende Genoveva, nicht deutlich gemacht habe, so wäre es töricht, mit abstrakten Entwicklungen nachzuhelfen.

*

. . . Kunst und Philosophie haben eine und dieselbe Aufgabe, aber sie suchen sie auf verschiedene Weise zu lösen. Wenn die Philosophie sich bemüht, die Idee unmittelbar zu erfassen, so bescheidet die Kunst sich, alles, was ihr in der Erscheinungswelt widerspricht, zu vernichten. Die Philosophie hat ihrem Teil der gemeinschaftlichen Aufgabe noch nicht genügt, sie hat die Peripherie um das mysteriöse Zentrum enger und enger zusammengezogen, aber der Sprung von der Peripherie ins Zentrum hinein ist noch nicht geglückt, denn die *Vereinzelung* ist noch nicht auf ihre innere *Notwendigkeit* zurückgeführt. Die *Kunst* dagegen hat ihr Geschäft bei Alten und Neueren noch stets zur rechten Zeit vollbracht, sie hat die *Vereinzelung* durch die ihr eingepflanzte *Masslosigkeit* selbst immer wieder aufzulösen und die Idee von ihrer mangelhaften Form zu befreien gewusst. In der *Masslosigkeit* liegt die Schuld, zugleich aber auch, da das *Vereinzelte* nur darum masslos ist, weil es, als unvollkommen, keinen Anspruch auf Dauer hat und deshalb auf seine *Zerstörung* hinarbeiten muss, die *Versöhnung*, soweit im Kreise der Kunst danach gefragt werden kann. Diese Schuld ist eine uranfängliche, von dem Begriff des Menschen nicht zu trennende und kaum in sein Bewusstsein fallende, sie ist mit dem Leben selbst gesetzt. Sie zieht sich als dunkelster Faden durch die Überlieferungen aller Völker hindurch, und die Erbsünde selbst ist nichts weiter, als eine aus ihr abgeleitete, christlich modifizierte Konsequenz. Sie hängt von der Richtung des menschlichen Willens nicht ab, sie begleitet

alles menschliche Handeln, wir mögen uns dem Guten oder dem Bösen zuwenden, das Mass können wir dort überschreiten, wie hier. Das höchste Drama hat es nur mit ihr zu tun, und es ist nicht bloss gleichgültig, ob der Held an einer vortrefflichen oder verwerflichen Bestrebung zugrunde geht, sondern es ist, wenn das erschütterndste Bild zustande kommen soll, notwendig, dass jenes, nicht dieses, geschieht . . .

Zuletzt bemerkt Professor *Heiberg* noch wider mich, dass ich bei meiner Auffassung des Dramas das Ziel desselben in eine Dissonanz setze, indem ich die Schuld unaufgehoben stehen lasse. Hier können wir uns vielleicht verständigen, nur muss ich mir andere Ausdrücke ausbitten. Das Drama, wie ich es konstruiere, *schliesst* keineswegs mit der Dissonanz, denn es löst die dualistische Form des Seins, sobald sie zu schneidend hervortritt, durch sich selbst wieder auf, es stellt, wenn ein Gleichnis erlaubt ist, die beiden Kreise auf dem Wasser dar, die sich eben dadurch, dass sie einander entgegenschwellen, zerstören und in einen einzigen grossen Kreis, der den zerrissenen Spiegel für das Sonnenbild wieder glättet, zergehen. Aber es lässt allerdings eine Dissonanz unerledigt, und zwar die ursprüngliche Dissonanz, die es von Anfang an überging, indem es die Vereinzelung, ohne nach der *Causa prima* zu forschen, als mit oder ohne Kreation unmittelbar gegebenes Faktum hinnahm, es lässt daher nicht die Schuld *unaufgehoben*, wohl aber den innern Grund der Schuld *unenthüllt*. Doch dies ist die Seite, wo das Drama sich mit dem Weltmysterium in eine und dieselbe Nacht verliert. Das Höchste, was es erreicht, ist die Satisfaktion, die es der Idee durch den Untergang des ihr durch sein Handeln oder durch sein Dasein selbst widerstrebenden Individuums verschafft, eine Satisfaktion, die bald unvollständig ist, indem das Individuum trotzig und in sich verbissen untergeht und dadurch im voraus verkündigt, dass es an einem andern Punkt im Weltall abermals kämpfend hervortreten wird, bald vollständig, indem das

Individuum im Untergang selbst eine geläutertere Anschauung seines Verhältnisses zum Ganzen gewinnt und in Frieden abtritt. Doch dies genügt auch im zweiten Fall nur halb, denn wenn der Riss sich auch wieder schliesst, warum musste der Riss geschehen? Hierauf habe ich nie eine Antwort gefunden, und keiner wird sie finden, der ernstlich fragt.

. . . Professor *Heiberg* steht auf dem abstraktesten aller Standpunkte, ich auf dem praktischen oder empirischen . . .; er spinnt die vermessenste aller Theorien aus und fragt nicht, ob auch Flachs um den Rocken sitzt, sondern ist zufrieden, dass das Rad schnurrt und der Finger die Bewegung des Fadenziehens macht, ich, der ich nach seiner Behauptung „über den Bach nach Wasser“ gehe, abstrahiere meinen Begriff der dramatischen Kunst von den Kunstwerken und hüte mich sehr, ein Moment in denselben aufzunehmen, das ich bei Sophokles und Shakespeare vermisste. Nie hat das Drama, das den Namen verdient, anders, als durch seine Totalität, wirken wollen, nie hat es sich eine geringere Wirkung, wenn es sie unglücklicherweise hatte, aneignen mögen; es ist und war von jeher die lockende Arabeske um eine Chiffre von Geisterhand, die sich nur darum so farbig-bunt, so neckisch-verzogen um die geheimnisvolle Schrift herumschlingt, damit der Mensch, der am Gastmahl des Lebens schwelgende Belsazar, während er sich an den schnörkelhaft-putzigen Umrissen erfreut, auf denen sein trunkenes Auge mit Wohlgefallen ruht, zugleich auch unbewusst und unwillkürlich das dunkle Warnungswort gewahre und entziffere, das ihn über seine Natur und sein Geschick belehrt. Eben aber mit der unmittelbar im Leben selbst aufgehenden, wenn auch in der Form des Widerspruchs hervortretenden, nimmermehr jedoch mit der eigentlich *spekulativen* Seite der Idee hat es die dramatische Kunst zu tun. Menschennatur und Menschengeschick, wie sie sich wechselseitig bedingen, soll sie erforschen und darstellen, nicht aber . . . in die unergründlichen Tiefen

der Metaphysik hinabsteigen . . . Professor *Heibergs* „Eenhed af det Speculative og det Poetiske“ widerspricht, wenn dieser neue Ausdruck nicht etwa auf die uralte Wahrheit geht, dass ein Drama immer dem jedesmaligen Entwicklungsstadium der allgemeinen Weltanschauung entsprechen muss, der Natur der Kunst und kann höchstens ein kaltes allegorisches Puppenspiel, das sich um eine äussere Angel dreht, hervorrufen, nicht aber eine in sich selbst ruhende Schöpfung voll warmblütiger, lebendiger Gestalten. Das wäre kein Fortschritt auf dem Wege, den Shakespeare einschlug, als er die Charaktere von der Oberherrschaft der Fabel befreite, das wäre ein Sprung zur Seite, ins Nichts hinein. Shakespeare kehrte nur das um, was man die *Ökonomie* des Dramas nennt, und das musste er tun, weil das Individuum durch das Christentum eine grössere Bedeutung erhalten und eine veränderte Stellung erlangt hatte; er wandte die Mittel des Dramas anders an und vermehrte sie, aber er steckte ihm kein anderes Ziel. Ich habe nicht vergessen, was ich weiter oben über die Möglichkeit eines symbolischen Dramas, das den Geschichtsstrom bis in seine innersten Quellen, die religiösen, hinein verfolge, gesagt habe *), aber ich tue vielleicht wohl, wenn ich hier ausdrücklich bemerke, dass ich dabei keineswegs ans Dialogisieren des dogmatischen Teils der Kirchenhistorie dachte, sondern an eine grossartige Darstellung der wenigen Charaktere, die die Jahrhunderte, ja die Jahrtausende als organische Übergangspunkte vermitteln, und die zuweilen, wie z. B. Luther, mit

*) Er sagte oben: „Es ist ein Drama möglich, das den Strom der Geschichte bis in seine geheimnisvollsten Quellen, die positiven Religionen, hinein verfolgt und das, weil es in dialektischer Form alle Konsequenzen der diesen zugrunde liegenden innersten Ideen an den zuerst bewusst oder unbewusst davon ergriffenen Individuen veranschaulicht, ein Symbolum der gesamten historischen und gesellschaftlichen Zustände, die sich im Lauf der Jahrhunderte daraus entwickeln mussten, aufstellt.“

den Ideen, deren individuelle Träger sie sind, selbst in Konflikt geraten, weil sie vor den anfangs ungeahnten Konsequenzen derselben zu schauern beginnen. Dies Drama könnte ein allgemeines werden, da es in Stoff und Gehalt für alle Völker gleiches Interesse haben müsste; und an ein solches zu denken, ist in einer Zeit, wo die nationalen Unterschiede mehr und mehr verschwinden, nicht allzu gewagt. . . .



VORWORT ZUR „MARIA MAGDALENA“. (1844.)

Das kleine Vorwort, womit ich meine Genoveva begleitete, hat soviel Missverständnis und Widerspruch hervorgerufen, dass ich mich über den darin berührten Hauptpunkt noch einmal aussprechen muss. . . . Das Drama, als die Spitze aller Kunst, soll den jedesmaligen *Welt- und Menschenzustand* in seinem *Verhältnis zur Idee*, d. h. hier zu dem alles bedingenden sittlichen Zentrum, das wir im Weltorganismus schon seiner Selbsterhaltung wegen annehmen müssen, veranschaulichen. Das Drama, d. h. das höchste, das epochemachende, denn es gibt auch noch ein *zweites* und *drittes*, ein *partiell-nationales* und ein *subjektiv-individuelles*, die sich zu jenem verhalten, wie einzelne Szenen und Charaktere zum ganzen Stück, die dasselbe aber so lange, bis ein alles umfassender Geist erscheint, vertreten und, wenn dieser ganz ausbleibt, als *Disjecti membra poetae* in seine Stelle rücken — das Drama ist nur dann *möglich*, wenn in diesem Zustand eine entscheidende *Veränderung* vor sich geht, es ist daher durchaus ein Produkt der Zeit, aber freilich nur in dem Sinne, worin eine solche Zeit selbst ein Produkt aller vorhergegangenen Zeiten ist, das verbindende Mittelglied zwischen einer Kette von Jahrhunderten, die sich schliessen, und einer neuen, die beginnen will.

Bis jetzt hat die Geschichte erst zwei Krisen aufzuzeigen, in welchen das höchste Drama hervortreten konnte,

es ist demgemäss auch erst zweimal hervorgetreten: einmal bei den *Alten*, als die antike Weltanschauung aus ihrer ursprünglichen Naivität in das sie zunächst auflockernde und dann zerstörende Moment der Reflexion überging, und einmal bei den *Neuern*, als in der christlichen eine ähnliche Selbstentzweigung eintrat. Das griechische Drama entfaltete sich, als der Paganismus sich überlebt hatte, und verschlang ihn, es legte den durch alle die bunten Göttergestalten des Olympos sich hindurchziehenden Nerv der Idee bloss, oder, wenn man will, es gestaltete das Fatum. Daher das masslose Herabdrücken des Individuums den sittlichen Mächten gegenüber, mit denen es sich in einen doch nicht zufälligen, sondern notwendigen Kampf verstrickt sieht, wie es im Ödipus den schwindelerregenden Höhepunkt erreicht. Das Shakespearesche Drama entwickelte sich am Protestantismus und emanzipierte das Individuum. Daher die furchtbare Dialektik seiner Charaktere, die, soweit sie Männer der Tat sind, alles Lebendige um sich her durch ungemessenste Ausdehnung verdrängen und, soweit sie im Gedanken leben, wie Hamlet, in ebenso ungemessener Vertiefung in sich selbst durch die kühnsten, entsetzlichsten Fragen Gott aus der Welt, wie aus einer Pfuscherei, herausjagen möchten.

Nach Shakespeare hat zuerst *Goethe* im *Faust* und in den mit Recht dramatisch genannten *Wahlverwandtschaften* wieder zu einem grossen Drama den Grundstein gelegt, und zwar hat er getan oder vielmehr zu tun angefangen, was allein noch übrigblieb, er hat die Dialektik unmittelbar in die Idee selbst hineingeworfen, er hat den Widerspruch, den Shakespeare nur noch im Ich aufzeigt, in dem Zentrum, um das das Ich sich herumbewegt, d. h. in der diesem erfassbaren Seite desselben, aufzuzeigen und so den Punkt, auf den die gerade, wie die krumme Linie zurückzuführen schien, in zwei Hälften zu teilen gesucht. Es muss niemand wundern, dass ich Calderon, dem manche einen gleichen Rang anweisen, übergehe, denn das Calderon-

sche Drama ist allerdings bewunderungswürdig in seiner konsequenten Ausbildung und hat der Literatur der Welt in dem Stücke: Das Leben ein Traum! ein unvergängliches Symbol einverleibt, aber es enthält nur Vergangenheit, keine Zukunft, es setzt in seiner starren Abhängigkeit vom Dogma voraus, was es beweisen soll, und nimmt daher, wenn auch nicht der Form, so doch dem Gehalt nach, nur eine untergeordnete Stellung ein.

Allein Goethe hat nur den Weg gewiesen, man kann kaum sagen, dass er den ersten Schritt gethan hat, denn im Faust kehrte er, als er zu hoch hinauf und in die kalte Region hineingeriet, wo das Blut zu gefrieren anfängt, wieder um und in den Wahlverwandtschaften setzte er, wie Calderon, voraus, was er zu beweisen oder zu veranschaulichen hatte. Wie Goethe, der durchaus Künstler, grosser Künstler, war, in den Wahlverwandtschaften einen solchen Verstoss gegen die innere Form begehen konnte, dass er, einem zerstreuten Zergliederer nicht unähnlich, der statt eines wirklichen Körpers ein Automat auf das anatomische Theater brächte, eine von Haus aus nichtige, ja unsittliche Ehe, wie die zwischen Eduard und Charlotte, zum Mittelpunkt seiner Darstellung machte und dies Verhältnis behandelte und benutzte, als ob es ein ganz entgegengesetztes, ein vollkommen berechtigtes wäre, wüsste ich mir nicht zu erklären; dass er aber auf die Hauptfrage des Romans nicht tiefer einging und dass er ebenso im Faust, als er zwischen einer ungeheuren Perspektive und einem mit Katechismusfiguren bemalten Bretterschlag wählen sollte, den Bretterschlag vorzog und die *Geburtswehen* der um eine neue Form ringenden Menschheit, die wir mit Recht im ersten Teil erblickten, im zweiten zu blossen *Krankheitsmomenten* eines später durch einen willkürlichen, nur notdürftig-psychologisch vermittelten Akt kurierten Individuums herabsetzte, das ging aus seiner ganz eigen komplizierten Individualität hervor, die ich hier nicht zu analysieren brauche, da ich nur anzudeuten habe,

wie weit er gekommen ist. Es bedarf hoffentlich nicht der Bemerkung, dass die vorstehenden, sehr motivierten Einwendungen gegen den Faust und die Wahlverwandtschaften diesen beiden welthistorischen Produktionen durchaus nichts von ihrem unermesslichen Wert abdingen, sondern nur das Verhältnis, worin ihr eigener Dichter zu den in ihnen verkörperten Ideen stand, bezeichnen und den Punkt, wo sie formlos geblieben sind, nachweisen sollen.

Goethe hat demnach, um seinen eigenen Ausdruck zu gebrauchen, die grosse Erbschaft der Zeit wohl *angetreten*, aber nicht *verzehrt*, er hat wohl erkannt, dass das menschliche Bewusstsein sich erweitern, dass es wieder einen Ring zersprengen will, aber er konnte sich nicht in gläubigem Vertrauen an die Geschichte hingeben, und da er die aus den Übergangszuständen, in die er in seiner Jugend selbst gewaltsam hineingezogen wurde, *entspringenden Dissonanzen nicht aufzulösen* wusste, so wandte er sich mit *Entschiedenheit*, ja mit *Widerwillen und Ekel*, von ihnen *ab*. Aber diese Zustände waren damit nicht beseitigt, sie dauern fort bis auf den gegenwärtigen Tag, ja sie haben sich gesteigert und alle Schwankungen und Spaltungen in unserem öffentlichen, wie in unserem Privatleben, sind auf sie zurückzuführen, auch sind sie keineswegs so unnatürlich oder auch nur so gefährlich, wie man sie gern machen möchte, denn *der Mensch dieses Jahrhunderts will nicht, wie man ihm schuld gibt, neue und unerhörte Institutionen, er will nur ein besseres Fundament für die schon vorhandenen, er will, dass sie sich auf nichts, als auf Sittlichkeit und Notwendigkeit, die identisch sind, stützen und also den äusseren Haken, an dem sie bis jetzt zum Teil befestigt waren, gegen den inneren Schwerpunkt, aus dem sie sich vollständig ableiten lassen, vertauschen sollen*. Dies ist nach meiner Überzeugung der welthistorische Prozess, der in unseren Tagen vor sich geht; die Philosophie, von Kant und eigentlich von Spinoza an, hat ihn, zersetzend und auflösend, vorbereitet und die dramati-

sche Kunst, vorausgesetzt dass sie überhaupt noch etwas soll, denn der bisherige Kreis ist durchlaufen und Duplikate sind vom Überfluss und passen nicht in den Haushalt der Literatur, soll ihn beendigen helfen, sie soll, wie es in einer ähnlichen Krisis Äschylos, Sophokles, Euripides und Aristophanes, die nicht von ungefähr und etwa bloss, weil das Schicksal es mit dem Theater der Athener besonders wohl meinte, so kurz hintereinander hervortraten, getan haben, in grossen, gewaltigen Bildern zeigen, wie die bisher nicht durchaus in einem lebendigen Organismus gesättigt aufgegangenen, sondern zum Teil nur in einem Scheinkörper erstarrt gewesenen und durch die letzte grosse Geschichtsbewegung entfesselten Elemente, durcheinanderflutend und sich gegenseitig bekämpfend, die neue Form der Menschheit, in welcher alles wieder an seine Stelle treten, in welcher das Weib dem Manne wieder gegenübersteht wird, wie dieser der Gesellschaft und wie die Gesellschaft der Idee, erzeugen. Damit ist nun freilich der Übelstand verknüpft, dass die dramatische Kunst sich auf Bedenkliches und Bedenklichstes einlassen muss, da das Brechen der Weltzustände ja nur in der Gebrochenheit der individuellen erscheinen kann, und da ein Erdbeben sich nicht anders darstellen lässt, als durch das Zusammenstürzen der Kirchen und Häuser und die ungebändigt hereindringenden Fluten des Meeres . . . Ich sage es euch, die ihr euch dramatische Dichter nennt, nur wo ein *Problem* vorliegt, hat eure Kunst etwas zu schaffen, wo euch aber ein solches aufgeht, wo euch das *Leben* in seiner *Gebrochenheit* entgegentritt und zugleich in eurem Geist, denn *beides muss zusammenfallen, das Moment der Idee*, in dem es die *verlorene Einheit* wiederfindet, da ergreift es und kümmert euch nicht darum, dass der ästhetische Pöbel *in der Krankheit selbst die Gesundheit* aufgezeigt haben will, da ihr doch nur den *Übergang* zur Gesundheit aufzeigen und das Fieber allerdings nicht heilen könnt, ohne euch mit dem Fieber einzulassen, denn dieser

Pöbel, der euch über die Paroxysmen, die ihr darstellt, zur Rechenschaft zieht, als ob es eure eigenen wären, müsste, wenn er Konsequenz besäße, auch dem Richter, der dem Missetäter das Verbrechen abfragt, um seine Stellung zum Gesetz zu ermitteln, ja dem Geistlichen, der Beichte hört, den Vorwurf machen, dass er sich mit schmutzigen Dingen befasse, und ihr seid für nichts, für gar nichts verantwortlich, als für die *Behandlung*, die, als eine freie, eure subjektive Unabhängigkeit vom Gegenstand und euer persönliches *Unvermischtein* mit demselben hervortreten lassen muss, und für das *letzte Resultat*, ja auch das Resultat braucht nicht im Lanzenspitzen-Sinn die Spitze eures Werkes zu sein, es darf sich ebensogut als Ausgangspunkt eines Charakters hinstellen, wie als Ausgangspunkt des ganzen Dramas, obgleich freilich, wenn letzteres der Fall ist, das Drama der Form nach einen höheren Grad der Vollendung für sich in Anspruch zu nehmen hat. Man kann, wenn man sich genötigt sieht, über Dinge, die niemandem ohne innere Erfahrung ganz verständlich werden, zu sprechen, sich nicht genug gegen Missdeutung verwahren; ich füge also noch ausdrücklich hinzu, dass man hier nicht an ein allegorisches Herausputzen der Idee, überhaupt nicht an die philosophische, sondern an die unmittelbar ins Leben selbst verlegte Dialektik denken muss, und dass, wenn in einem Prozess, worin, wie in jedem schöpferischen, alle Elemente sich mit gleicher Notwendigkeit bedingen und voraussetzen, überall von einem Vor und Nach die Rede sein kann, der Dichter . . . sich jedenfalls eher der Gestalten bewusst werden wird, als der Idee, oder vielmehr des Verhältnisses der Gestalten zur Idee. Doch, wie gesagt, die ganze Anschauungsweise ist eine unzulässige, die aber noch sehr verbreitet zu sein scheint, da, was aus ihr allein hervorgehen kann, selbst einsichtige Männer nicht aufhören, mit dem Dichter über die Wahl seiner Stoffe, wie sie es nennen, zu hadern, und dadurch zeigen, dass sie sich das Schaffen, dessen erstes Stadium,

das empfangende, doch tief unter dem Bewusstsein liegt und zuweilen in die dunkelste Ferne der Kindheit zurückfällt, immer als ein, wenn auch veredeltes, Machen vorstellen und dass sie in das geistige Gebären eine Willkür verlegen, die sie dem leiblichen, dessen Gebundensein an die Natur freilich heller in die Augen springt, gewiss nicht zusprechen würden. Den Gevatter Handwerker, dessen ich oben gedachte, mag man schelten, wenn er etwas bringt, was dem gnädigen Herrn mit vielen Köpfen nicht behagt, denn der wackere Mann kann das eine so gut liefern, als das andere, er hat sich, als er seine Anekdote auswählte, bloss im Effekt verrechnet, und für Rechenfehler ist jedermann verantwortlich; dem Dichter dagegen muss man verzeihen, wenn er es nicht trifft, er hat keine Wahl, er hat nicht einmal die Wahl, ob er ein Werk überhaupt hervorbringen will oder nicht, denn das einmal lebendig Gewordene lässt sich nicht zurückverdauen, es lässt sich nicht wieder in Blut verwandeln, sondern muss in freier Selbständigkeit hervortreten, und eine unterdrückte oder unmögliche geistige Einbildung kann ebensogut, wie eine leibliche, die Vernichtung, sei es nun durch den Tod oder durch den Wahnsinn, nach sich ziehen. Man denke an Goethes Jugendgenossen Lenz, an Hölderlin, an Grabbe!

Ich sagte: die dramatische Kunst soll den welt-historischen Prozess, der in unseren Tagen vor sich geht und der die vorhandenen Institutionen des menschlichen Geschlechts, die politischen, religiösen und sittlichen, nicht umstürzen, sondern tiefer begründen, sie also vor dem Umsturz sichern will, beendigen helfen. In *diesem* Sinne soll sie, wie alle Poesie, die sich nicht auf Superfötation und Arabeskenwesen beschränkt, *zeitgemäss* sein, in *diesem* Sinn, und in *keinem andern* ist es *jede echte*, in *diesem* Sinn habe auch ich im Vorwort zur Genoveva meine Dramen als *künstlerische Opfer der Zeit* bezeichnet, denn ich bin mir bewusst, dass die individuellen Lebensprozesse, die ich darstellte und noch darstellen werde, mit den

jetzt obschwebenden allgemeinen Prinzipienfragen in engster Verbindung stehen, und obgleich es mich nicht unangenehm berühren konnte, dass die Kritik bisher fast ausschliesslich meine Gestalten ins Auge fasste und die Ideen, die sie repräsentieren, unberücksichtigt liess, indem ich hierin wohl nicht mit Unrecht den besten Beweis für die wirkliche Lebendigkeit dieser Gestalten erblickte, so muss ich nun doch wünschen, dass dies ein Ende nehmen . . . möge, da sich natürlich ein ganz anderes Urteil über Anlage und Ausführung ergibt, wenn man sie bloss in bezug auf die behandelte Anekdote betrachtet, als wenn man sie nach dem zu bewältigenden Ideenkern, der manches notwendig machen kann, was für jene überflüssig ist, bemisst . . .

Eine Dichtung, die sich für eine dramatische gibt, muss darstellbar sein, jedoch nur deshalb, weil, was der Künstler nicht darzustellen vermag, von dem Dichter selbst nicht dargestellt wurde, sondern Embryo und Gedankenschemen blieb. Darstellbar ist nun nur das Handeln, nicht das Denken und Empfinden; Gedanken und Empfindungen gehören also nicht an sich, sondern immer nur so weit, als sie sich unmittelbar zur Handlung umbilden, ins Drama hinein; dagegen sind aber auch Handlungen keine Handlungen, wenigstens keine dramatischen, wenn sie sich ohne die sie vorbereitenden Gedanken und die sie begleitenden Empfindungen in nackter Abgerissenheit, wie Naturvorfälle, hinstellen, sonst wäre ein stillschweigend gezogener Degen der Höhepunkt aller Aktion. Auch ist nicht zu übersehen, dass die Kluft zwischen Handeln und Leiden keineswegs so gross ist, als die Sprache sie macht, denn alles Handeln löst sich dem Schicksal, d. h. dem Weltwillen gegenüber in ein Leiden auf, und gerade dies wird in der Tragödie veranschaulicht, alles Leiden aber ist im Individuum ein nach innen gekehrtes Handeln, und wie unser Interesse mit ebenso grosser Befriedigung auf dem Menschen ruht, wenn er sich auf sich selbst, auf das Ewige und Unvergäng-

liche im zerschmetterten Individuum, besinnt und sich dadurch wiederherstellt, was im Leiden geschieht, als wenn er dem Ewigen und Unvergänglichem in individueller Gebundenheit Trotz bietet und dafür von diesem, das über alle Manifestation hinausgeht, wie z. B. unser Gedanke über die Hand, die er in Tätigkeit setzt, und das selbst dann, wenn ihm der Wille nicht entgegentritt, noch im Ich auf eine hemmende Schranke stossen kann, die strenge Zurechtweisung empfängt, so ist das *eine* auch ebensogut *darstellbar*, wie das *andere* und erfordert höchstens den *grösseren Künstler*. Ich wiederhole es: eine Dichtung, die sich für eine dramatische gibt, muss darstellbar sein, weil, was der Künstler nicht darzustellen vermag, von dem Dichter selbst nicht dargestellt wurde, sondern Embryo und Gedankenschemen blieb. Dieser innere Grund ist zugleich der einzige, die *mimische Darstellbarkeit ist das allein untrügliche Kriterium der poetischen Darstellung*, darum darf der Dichter sie nie aus den Augen verlieren. Aber diese *Darstellbarkeit* ist nicht nach der *Konvenienz* und den in steter Wandlung begriffenen *Modevorurteilen* zu bemessen, und wenn sie ihr Mass von dem realen Theater entlehnen will, so hat sie nach dem *Theater aller Zeiten*, nicht aber nach dieser oder jener speziellen Bühne . . . zu fragen. Es ergibt sich bei einigem Nachdenken von selbst, dass der Dichter nicht, wie es ein seichter Geschmack und auch ein unvollständiger und frühreifer Schönheitsbegriff, der, um sich bequemer und schneller abschliessen zu können, die volle Wahrheit nicht in sich aufzunehmen wagt, von ihm verlangen, *zugleich ein Bild der Welt* geben und doch von den *Elementen*, woraus die Welt besteht, die *widerspenstigen ausscheiden* kann, sondern dass er alle gerechten Ansprüche befriedigt, wenn er jedem dieser Elemente die *rechte Stelle* anweist und die *untergeordneten*, die sich nun einmal wie querlaufende Nerven und Adern mit im Organismus vorfinden, nur *hervortreten* lässt, damit die *höhern sie verzehren* . . .

Kann aber die so weit fortgeschrittene Philosophie die grosse Aufgabe der Zeit nicht allein lösen, und ist der Standpunkt der Kunst nicht als ein überwunderner oder ein doch zu überwindender zu betrachten? . . .

Aber die Kunst ist die *realisierte Philosophie*, wie die *Welt* die *realisierte Idee*, und eine Philosophie, die nicht mit ihr schliessen, die nicht selbst in ihr zur Erscheinung werden und dadurch den höchsten Beweis ihrer Realität geben will, braucht auch nicht mit der Welt anzufangen, es ist gleichgültig, ob sie das erste oder das letzte Stadium des Lebensprozesses, von dem sie sich ausgeschlossen wähnen muss, wenn sie ohne Darstellung auskommen zu können glaubt, negiert, denn auf die *Welt* kann sie sich, als auf eine solche Darstellung, nicht zurückbeziehen, ohne sich zugleich mit auf die *Kunst* zu beziehen, da die *Welt* eben erst in der *Kunst* zur Totalität zusammengeht. Eine schöpferische und ursprüngliche Philosophie hat dies auch noch nie getan, sie hat immer gewusst, dass sie sich eine Probe, die die von ihr nackt reproduzierte Idee selbst sich nicht ersparen konnte, nicht unterschlagen darf, und deshalb in der Kunst niemals einen blossen Stand-, sondern ihren eigenen Ziel- und Gipfelpunkt erblickt; dagegen ist es charakteristisch für jede formale und aus naheliegenden Gründen auch für die Jüngerschaft jeder anderen, dass sie selbst da, wo sie lebendige Gestalt geworden ist oder doch werden sollte, nicht aufhören kann, zu zersetzen, und gleich einem Menschen, der, um sich zu überzeugen, ob er auch alles das, was, wie er aus der Anthropologie weiss, zum Menschen gehört, wirklich besitze, sich Kopf-, Brust- u. Bauchhöhle öffnen wollte, die Spitze aller Erscheinung, in der Geist und Natur sich umarmen, durch einen zugleich barbarischen und selbstmörderischen Akt zerstört. Eine solche Philosophie erkennt sich selbst in der höheren Chiffre der Kunst nicht wieder, es kommt ihr schon verdächtig vor, dass sie dieselbe aus der von ihr mit soviel Mühe und Anstrengung zerrissenen Chiffre der Natur zu-

sammengesetzt findet, und sie weiss nicht, woran sie sich halten soll; da stösst sie aber zu ihrem Glück im Kunstwerk auf einzelne Parteien, die . . . in der ihr allein geläufigen Ausdrucksweise des Gedankens und der Reflexion abgefasst sind, weil entweder der Geist des Ganzen dort wirklich nicht zur Form durchdrang oder weil nur eine der Form nicht bedürftige Kopula hinzustellen war; die hält sie nun für die Hauptsache, für das Resultat der Darstellung, um das sich das übrige Schnörkelwesen von Figuren und Gestalten ungefähr so herumschlinge, wie auf einem kaufmännischen Wechsel die Arabesken, Merkur und seine Sippschaft, um die reelle Zahl, mit Eifer und Ehrlichkeit reiht sie diese Perlen, Sentenzen und Gnomen genannt, am Faden auf und schätzt sie ab; da das Resultat nun aber natürlich ebenso kläglich ausfällt, als wenn man die Philosophie nach ihrem Reichtum an Leben und Gestalt messen wollte, so spricht sie mit voller Überzeugung ihr endliches Urteil dahin aus, dass die Kunst eine kindische Spielerei sei, wobei ja wohl auch, man habe Exempel, zuweilen ein von einem reichen Mann auf der Strasse verlorenes Geldstück gefunden und wieder in Kurs gesetzt werde. Wer diese Schilderung für übertrieben hält, der erinnere sich an Kants famosen Ausspruch in der Anthropologie, wo der Alte vom Berge allen Ernstes erklärt, das poetische Vermögen, von Homer an, bewaise nichts, als eine Unfähigkeit zum reinen Denken, ohne jedoch die sich mit Notwendigkeit ergebende Konsequenz hinzuzufügen, dass auch die Welt in ihrer stammelnden Mannigfaltigkeit nichts bewaise, als die *Unfähigkeit Gottes, einen Monolog zu halten*.

Wenn nun aber das Drama keine geringere als die weltgeschichtliche Aufgabe selbst lösen helfen, wenn es zwischen der Idee und dem Welt- und Menschenzustand vermitteln soll, folgt nicht daraus, dass es sich ganz an die Geschichte hingeben, dass es historisch sein muss? Ich habe mich über diesen wichtigen Punkt an einem andern Ort, in der Schrift: „Ein Wort über

das Drama“, dahin ausgesprochen, dass das Drama schon an und für sich und ohne spezielle Tendenz (die eigentlich, um recht geschichtlich zu werden, aus der Geschichte heraustritt und die Nabelschnur, die jede Kraft mit der lebendigen Gegenwart verknüpft, durchschneidet, um sie an die tote Vergangenheit mit einem Zwirnsfaden festzubinden) historisch und dass die Kunst die höchste Geschichtschreibung sei. Diesen Ausspruch wird keiner, der rückwärts und vorwärts zu schauen versteht, anfechten, denn er wird sich erinnern, dass uns nur von denjenigen Völkern der alten Welt, die es zur Kunst gebracht, die ihr Dasein und Wirken in einer unzerbrechlichen Form niedergelegt haben, ein Bild geblieben ist, und hierin liegt zunächst der nie zu verachtende faktische Beweis; er wird aber auch erkennen, dass der sich schon jetzt verstrengernde historische Ausscheidungsprozess, der das Bedeutende vom Unbedeutenden, das uns völlig Abgestorbene, wenn auch in sich noch so Gewichtige, von dem noch in den Geschichtsorganismus Hinübergreifenden sondert, sich immer steigern, dass er die Nomenklatur dereinst einmal bis auf die Alexander und Napoleone lichten, dass er noch später nur noch die Völkerphysiognomien und dann wohl gar nur noch die durch die Phasen der Religion und Philosophie bedingten allgemeinsten Entwicklungsperioden der Menschheit festhalten . . . wird; da nun aber die grossen Taten der Kunst noch viel seltener sind, als die übrigen, aus dem einfachen Grunde, weil sie eben erst aus diesen resultieren, und da sie sich deshalb langsamer häufen, so leuchtet ein, dass die *Kunst* in dem ungeheuren Meer, worin Welle Welle verschlingt, noch lange *Baken* stecken und der Nachwelt den *allgemeinen* und allerdings an sich unverlierbaren, weil unmittelbar im Leben aufgehenden *Gehalt der Geschichte in der Schale der speziellen Perioden*, deren Spitze sie in ihren verschiedenen Gliederungen bildet, überliefern, ihr also, wenn auch nicht das weitläufige und gleichgültige Register der Gärtner, die den Baum pflanzten und düngten, so

doch die Frucht mit Fleisch und Kern, auf die es allein ankommt, und ausserdem noch den Duft der Atmosphäre, in der sie reifte, darbieten kann.) Endlich freilich wird auch hier der Punkt der Unübersehbarkeit erreicht werden, Shakespeare wird die Griechen, und was nach Shakespeare hervortritt, wird ihn verzehren, und ein neuer Kreislauf wird beginnen oder Kunst und Geschichte werden versanden, die Welt wird für das Gewesene das Verständnis verlieren, ohne etwas Neues zu erzeugen, wenn sich nicht mit grösserer Wahrscheinlichkeit annehmen liesse, dass dem Planeten mit dem Geschlecht, das er trägt, die schöpferische Kraft zugleich ausgehen wird. Die Konsequenzen dieses Gesichtspunktes ergeben sich von selbst, die Geschichte, insofern sie nicht bloss das allmähliche Fortrücken der Menschheit in der Lösung ihrer Aufgabedarstellen, sondern auch den Anteil, den die hervorragenderen Individuen daran hatten, mit Haushälteringenauigkeit spezifizieren will, ist wirklich nicht viel mehr, als ein grosser Kirchhof mit seinem Immortalitätsapparat, den Leichensteinen und Kreuzen und ihren Inschriften, die dem Tod, statt ihm zu trotzen, höchstens neue Arbeit machen, und wer weiss, wie unentwirrbar sich im Menschen die unbewussten und bewussten Motive seiner Handlungen zum Knoten verschlingen, der wird die Wahrheit dieser Inschriften selbst dann noch in Zweifel ziehen müssen, wenn der Tote sie sich selbst gesetzt und den guten Willen zur Aufrichtigkeit dargelegt hat. Ist nun aber solchem nach das materielle Fundament der Geschichte ein von vornherein nach allen Seiten durchlöchertes und durchlöcherbares, so kann die Aufgabe des Dramas doch unmöglich darin bestehen, mit eben diesem Fundament, diesem verdächtigen Konglomerat von Begebenheitsskizzen und Gestaltenschemen, einen zweifelhaften Galvanisierungsversuch anzustellen, und der nüchterne Lessingsche Ausspruch in der Dramaturgie, wonach der dramatische Dichter die Geschichte, je nach Befund der Umstände, benutzen oder unbenutzt lassen darf, ohne in dem letzten

Fall einen Tadel oder in dem ersten ein spezielles Lob zu verdienen, wird, wenn man ihn nur über die Negation hinaus dahin erweitert, dass das Drama dessenungeachtet den höchsten Gehalt der Geschichte in sich aufnehmen kann und soll, in voller Kraft verbleiben, am wenigsten aber durch Shakespeares Beispiel, in dessen historischen Dramen die auf das Aparte zuweilen etwas versessene romantische Schule plötzlich mehr finden wollte, als in seinen übrigen, des grösseren Gesichtskreises wegen unzweifelhaft höher stehenden Stücken, umgestossen werden, denn Shakespeare scheuerte nicht etwa die „alten Schaumützen“ mit dem Kopf Wilhelms des Eroberers oder König Ethelreds wieder blank, sondern mit jenem grossartigen Blick in das wahrhaft Lebendige, der diesen einzigen Mann nicht sowohl auszeichnet, als ihn macht, stellte er dar, was noch im Bewusstsein seines Volkes lebte, weil es noch daran zu tragen und zu zehren hatte, den Krieg der roten Rose mit der weissen, die Höllenausgeburten des Kampfes und die in der deshalb so „fromm und massvoll“ gehaltenen Person Richmonds aufdämmernden Segnungen des endlichen Friedens. Wenn dies von aller Geschichte gilt, wie es denn der Fall ist, so gilt es noch ganz besonders von der deutschen; es betrübt mich daher aufrichtig, dass bei uns, ungeachtet soviel schlimmer Erfahrungen, das Dramatisieren unserer ausgangs- und darum sogar im *untergeordneten Sinn* gehaltenen Kaiserhistorien immer wieder in die Mode kommt. Ist es denn so schwer, zu erkennen, dass die deutsche Nation bis jetzt überall keine Lebens-, sondern nur eine Krankheitsgeschichte aufzuzeigen hat, oder glaubt man allen Ernstes, durch das *In-Spiritus-Setzen der Hohenstaufen-Bandwürmer*, die ihr die Eingeweide zerfressen haben, die Krankheit heilen zu können? Wenn ich die Talente, die ihre Kraft an einen auf diesem Wege nicht zu erreichenden, obgleich an sich hochwichtigen und realisierbaren Zweck vergeuden, nicht achtete, so würde ich die Frage nicht aufwerfen. Es gibt hiefür eine andere, freilich sekundäre

Form, die nicht so sehr, wie die dramatische, auf Konzentration und Progression angewiesen ist und die durch die ihr verstattete Detailmalerei ein Interesse, das sie im Volk nicht vorfindet, ohne dass das Volk darum zu schelten wäre, erwecken kann, die von Walter Scott geschaffene Form des historischen Romans, die in Deutschland keiner so vollständig ausgefüllt, ja erweitert hat, als Willibald Alexis in seinem letzten Roman: Der falsche Waldemar. Auf diesen Roman, der, an Brandenburg anknüpfend, alle deutschen Verhältnisse der dargestellten wichtigen Epoche zur Anschauung bringt und Geschichte gibt, ohne sie auf der einen Seite in Geschichten aufzulösen oder auf der anderen einem sogenannten historischen Pragmatismus die Fülle des Lebens und der Gestalten zu opfern, nehme ich hier zur Verdeutlichung meiner Gedanken gern Bezug.

Nun noch ein Wort in Beziehung auf das Drama, das ich dem Publikum jetzt vorlege . . . Es ist ein *bürgerliches Trauerspiel*. Das bürgerliche Trauerspiel ist in Deutschland in Misskredit geraten, und hauptsächlich durch zwei Übelstände. Vornehmlich dadurch, dass man es nicht aus seinen *inneren*, ihm allein eigenen Elementen, aus der schroffen Geschlossenheit, womit die aller Dialektik unfähigen Individuen sich in dem beschränktesten Kreis gegenüberstehen, und aus der hieraus entspringenden *schrecklichen Gebundenheit des Lebens* in der *Einseitigkeit* aufgebaut, sondern es aus allerlei *Ausserlichkeiten*, z. B. aus dem Mangel an Geld bei Überfluss an Hunger, vor allem aber aus dem Zusammenstossen des dritten Standes mit dem zweiten und ersten in Liebesaffären, zusammengeflickt hat. Daraus geht nun unleugbar viel Trauriges, aber nichts Tragisches hervor, denn das Tragische muss als ein von vornherein mit Notwendigkeit Bedingtes, als ein, wie der Tod, mit dem Leben selbst Gesetztes und gar nicht zu Umgehendes auftreten; sobald man sich mit einem: *Hätte er . . .* oder einem: *Wäre sie . . .* helfen kann, wird der Eindruck, der erschüttern soll, trivial, und die Wirkung, wenn sie nicht ganz verpufft, be-

steht darin, dass die Zuschauer am nächsten Tage mit grösserer Bereitwilligkeit als sonst ihre Armensteuer bezahlen oder ihre Töchter nachsichtiger behandeln, dafür haben sich aber die resp. Armenvorsteher und Töchter zu bedanken, nicht die dramatische Kunst. Dann auch dadurch, dass unsere Poeten, wenn sie sich einmal zum Volk herniederliessen, weil ihnen einfiel, dass man doch vielleicht bloss ein Mensch sein dürfe, um ein Schicksal und unter Umständen ein ungeheures Schicksal haben zu können, die gemeinen Menschen, mit denen sie sich in solchen verlorenen Stunden befassten, immer erst durch schöne Reden, die sie ihnen aus ihrem eigenen Schatz vorstreckten, adeln oder auch durch stöckige Borniertheit noch unter ihren wirklichen Standpunkt in der Welt hinabdrücken zu müssen glaubten, so dass ihre Personen uns zum Teil als verwunschene Prinzen und Prinzessinnen vorkamen, die der Zauberer aus Malice nicht einmal in Drachen und Löwen und andere respektable Notabilitäten der Tierwelt, sondern in schnöde Bäckermädchen und Schneidergesellen verwandelt hatte, zum Teil aber auch als belebte Klötze, an denen es uns schon wundernehmen musste, dass sie ja und nein sagen konnten. Dies war nun womöglich noch schlimmer, es fügte dem Trivialen das Absurde und Lächerliche hinzu, und obendrein auf eine sehr in die Augen fallende Weise, denn jeder weiss, dass Bürger und Bauern ihre Tropen, deren sie sich ebensogut bedienen, wie die Helden des Salons und der Promenaden, nicht am Sternenhimmel pflücken und nicht aus dem Meer fischen, sondern dass der Handwerker sie sich in seiner Werkstatt, der Pflüger sie hinter seinem Pflug zusammenliest, und mancher macht wohl auch die Erfahrung, dass diese simplen Leute sich, wenn auch nicht aufs Konversieren, so doch recht gut aufs lebendige Reden, auf das Mischen und Veranschaulichen ihrer Gedanken, verstehen. Diese beiden Übelstände machen das Vorurteil gegen das bürgerliche Trauerspiel begreiflich, aber sie können es nicht rechtferti-

gen, denn sie fallen augenscheinlich nicht der Gattung, sondern nur den Pfüschern, die in ihr gestümpert haben, zur Last. Es ist an und für sich gleichgültig, ob der *Zeiger* der Uhr von *Gold* oder von *Messing* ist, und es kommt nicht darauf an, ob eine in sich bedeutende, d. h. symbolische Handlung sich in einer niederen oder einer gesellschaftlich höheren Sphäre ereignet. Aber freilich, wenn in der heroischen Tragödie die *Schwere* des *Stoffs*, das Gewicht der sich unmittelbar daran knüpfenden Reflexionen eher bis auf einen gewissen Grad für die *Mängel der tragischen Form* entschädigt, so hängt im bürgerlichen Trauerspiel *alles* davon ab, ob der *Ring* der tragischen *Form geschlossen*, d. h. ob der Punkt erreicht wurde, wo uns einesteils nicht mehr die kümmerliche Teilnahme an dem *Einzelgeschick* einer von dem Dichter willkürlich aufgegriffenen Person zugemutet, sondern dieses in ein *allgemein menschliches*, wenn auch nur in extremen Fällen so schneidend hervortretendes, aufgelöst wird, und wo uns andernteils neben dem von der sogenannten *Versöhnung* unserer Aesthetici, welche sie in einem in der *wahren* Tragödie — die es mit dem durchaus *Unauflöslichen* und nur durch ein unfruchtbares Hinwegdenken des von vornherein zuzugebenden Faktums zu Beseitigenden zu tun hat — *unmöglich*, in der auf *konventionelle* Verwirrungen gebauten, aber *leicht herbeizuführenden* schliesslichen *Embrassement* der anfangs auf *Tod* und *Leben entzweiten* Gegensätze zu erblicken pflegen, aufs strengste zu unterscheidenden *Resultat* des Kampfes, zugleich auch die *Notwendigkeit*, es gerade auf *diesem* und keinem andern Wege zu erreichen, entgegentritt. In dem letzten Punkt, der Erläuterung wegen werde es bemerkt, ist die Otilie der Wahlverwandtschaften ein vielleicht für alle Zeiten unerreichbares Meisterstück, und gerade hierin, hierin aber auch allein, lag Goethes künstlerisches Recht, ein so ungeheures Schicksal aus einer an den Ödipus erinnernden *Willenlosigkeit* abzuleiten, da die himmlische Schönheit einer so ganz innerlichen Natur sich nicht in einem ruhigen,

sondern nur im allergewaltsamsten Zustande aufdek-
ken konnte. Hiernach, zu allernächst z. B. nach dem
Verhältnis der Anekdote zu den im Hintergrund der-
selben sich mit ihren positiven und negativen Seiten
bewegenden sittlichen Mächten der Familie, der Ehre
und der Moral, wäre denn auch bei meinem Stück al-
lein zu fragen, nicht aber nach der sogenannten „blü-
henden Diktion“, diesem jammervollen bunten Kattun,
worin die Marionetten sich spreizen, oder nach der
Zahl der hübschen Bilder, der Prachtsentenzen und
Beschreibungen und anderen Unterschönheiten, an
denen arm zu sein die erste Folge des Reichtums ist.



ÜBER DEN STIL DES DRAMAS. (1847.)

. . . Unstreitig ist die Sprache das allerwichtigste Element, wie der Poesie überhaupt, so speziell auch des Dramas . . . In der Idee, selbst in den Charakteren, versteckt sich das Abstrakte sehr tief und wird um so schwerer entdeckt, als in diesem Kreise auch das Konkreteste bei seiner symbolischen Natur darauf zurückführt, es sich also um die immer äusserst schwierige Ermittlung handelt, ob eine an sich schon bis zur Unmerklichkeit feine Linie überschritten wurde oder nicht. In der Sprache offenbart es sich dem ästhetischen Sinn sogleich, denn nur durch sie und in ihr wird die lange adjektivlose Arbeit des poetischen Geistes, die in einigen Stadien sogar mit dem Geschäft des Denkers, der Tätigkeit des Psychologen in freilich modifizierter Form zusammentrifft, zur entschiedenen Dichtertat. Aber allerdings muss man, um sich an die Analyse der Sprache wagen und aus ihrer Beschaffenheit das Urteil ableiten zu dürfen, den spezifischen Unterschied zwischen einer Relation und einer Darstellung erkannt haben, und diese Erkenntnis scheint selten zu sein, setzt auch wirklich manches voraus, was über die Fähigkeit, einen Satz von einer Periode zu unterscheiden, hinausgeht.

An der Sprache ist es die wunderbarste Seite, wie der allgemeine Geist des Volkes, dessen Produkt sie ist, und der individuelle, der sich ihrer zu seinen Einzelzwecken

bedient, ineinanderwirken und, sich gegenseitig ergänzend und beschränkend, ein Drittes erzeugen, das beiden gemeinschaftlich angehört. Der allgemeine Geist und der individuelle stehen sich in diesem Prozess wie Zeichner und Kolorist gegenüber; der eine zieht die Linien, hält sich deshalb streng in der Sphäre des Fundamentalen und trennt, um dies zu können, alles Begleitende aufs schärfste vom Wesentlichen; der andere gibt die Farben und sieht sich hierin eben durch diese Trennung, die nicht allein die Eigenschaften, Zustände und Verhältnisse an sich von den Dingen abgeschnitten, sondern auch für die graduelle Bestimmung derselben eine mehr oder weniger ausgedehnte Freiheit übriggelassen hat, vorgearbeitet und unterstützt. Die Sprache erscheint hiebei als fest und flüssig zugleich; als fest, indem sie die Überschreitung des nach den ihr zugrunde liegenden Uranschauungen und Erfahrungen einmal gezogenen Kreises, der sie zur Trägerin einer bestimmten Nationalität macht, nicht gestattet; als flüssig, indem sie sich der freien Bewegung innerhalb dieses Kreises, der grösseren Vertiefung in diese Anschauungen und Erfahrungen und der weiteren Verknüpfung derselben nicht widersetzt. Dies gilt von allen Sprachen ohne Ausnahme; von dem Mass der Enthaltbarkeit, die der allgemeine Geist an seinem Teil bewies, und der Freiheit, die demgemäss der individuelle vorfindet, hängt der Wert jeder einzelnen ab, nicht aber von dem Grade des an sich relativen, weil klimatisch und sonst bedingten Wohllauts, denn eine Sprache kann äusserst musikalisch und nichtsdestoweniger geistlos und unpoetisch sein, ihre Zeichen können dem Ohr durch Vokalfülle schmeicheln und dennoch dem Geist durch Dürftigkeit des Sinnes und Mischungsunfähigkeit trotzen. Darauf aber kommt es an, dass der Geist in der Sprache möglichst vollständig zur Erscheinung gelange, dass er hier an der Grenze der sich bereits verflüchtigen materiellen Welt den letzten, durchsichtigen Leib erhalte; nicht darauf, dass durch unendliches Sichten, Wä-

gen und Messen ein Zwittermedium herausgebracht werde, das doch nicht Musik wird, noch bei der zwiefachen Verwendbarkeit des Tons zu werden braucht, das aber die Eitelkeit, sich der Musik um einen Schritt zu nähern, mit dem unschätzbaren Vorzug, den Geist mit jeder seiner Lebensregungen unverkürzt und unverdunkelt in sich aufzunehmen, bezahlen muss.

Das Leben des Geistes tritt nun in doppelter Gestalt, als Denken und Dichten, in der Sprache hervor. Natürlich ist dies schon in der Sprachbildung selbst, seiner ersten und grössten Tat, zu der alle übrigen sich verhalten, wie die Kinder zur Mutter, der Fall, und wenn hier die Tätigkeit dieser beiden Faktoren auch unmittelbar zusammenging, so geschah das doch nicht auf eine in dem Produkt nicht mehr zu unterscheidende Weise. Im Gegenteil setzen sich Denker und Dichter nur durch strenge Sonderung der einem jeden dieser Faktoren angehörigen Formen und Zeichen gründlich in den Besitz der Sprache und versichern sich ihrer Kraft, machen aber freilich auch zuweilen, und nicht selten zur Unzeit, die Erfahrung, dass der eine hie und da für den andern, aushelfend oder vorgreifend, eingetreten, oder gar dass die ganze Arbeit nach irgendeiner Seite hin, z. B. sehr oft, wo die gespenstisch-abstrakte Vorsilbe *un* sich aufdrängt, zu früh eingestellt worden ist . . .

Weiter nun und entschiedener gehen Denken und Dichten in dem Individuum, das sich der Sprache zu seinen Einzelzwecken bedient, auseinander, doch muss man sich auch hier keine absolute Trennung vorstellen. Der menschliche Geist wirkt immer in ungebrochener Totalität, und wenn er sich auch gewöhnlich nur mit der einen oder der andern seiner Fakultäten gegen die Welt herauskehrt, so sind die übrigen darum nicht minder vorhanden, weil sie die bescheidene Arbeit der Ernährung verrichten und auf das Zeugungsgeschäft Verzicht leisten. Uns interessiert hier vornehmlich der spezifische Unterschied, der zwischen

dem Denk- und dem Dichtungsvermögen besteht; an die hohe Einheit derselben müssen wir uns aber auch erinnern, weil beide eine Seite haben, worin sie zusammenlaufen, und weil gerade diese Seite das Hervortreten gewisser Zwittererscheinungen und die Verwechslung derselben mit den normalen erklärt, die sonst unerklärlich sein würde. Das Denkvermögen betätigt sich in der Bildung reiner Begriffe und gelangt zur Form im philosophischen System; das Dichtungsvermögen in der unmittelbaren Aufnahme und freien Reproduktion symbolischer Anschauungen und gipfelt im geschlossenen Kunstwerk. Der Begriff wurzelt aber in der Anschauung und tritt zunächst als Vorstellung auf; die dichterische Anschauung partizipiert durch ihre symbolische Beschaffenheit, die sie eben über die gemeine erhebt, am Begriff, und beide unterscheiden sich ihrer Richtung nach darin, dass der Begriff in unendlicher Ausbreitung alles Besondere ins Allgemeine auflöst, die dichterische Anschauung in ebenso unendlicher Vertiefung das Allgemeine im Besonderen aufdeckt. Wenn man dieses Grundverhältnis gehörig erwägt und dabei berücksichtigt, wie schwer überall ein Letztes zu fassen ist und wie viele Stufen hinauf und hinunter führen, so wird man nicht allein die Entstehung einer sogenannten poetischen Philosophie und einer philosophischen, bald didaktischen, bald rhetorischen Poesie begreifen, sondern es auch natürlich finden, dass Philosophie und Poesie die Masse in der Regel um so mehr anziehen, je weniger sie ganz sind, was sie sein sollen. Es wird nicht alles Philosophie, was dazu ansetzt, nicht alles Poesie oder gar Kunst, was sich poetisch anlässt, und dies schnöde Mittlere, das im Werdeprozess stecken bleibt und die rohen Elemente zu wohlfeilem und mühelosem Genuss darbietet, verursacht alle jene Verwirrungen, die den Künstler in seinem instinktiven Bewusstsein, den Philosophen in seinem Prinzip verirren könnten, wenn beide die Unvermeidlichkeit und Konsequenzlosigkeit derselben nicht gerade ver-

möge dieses Bewusstseins und dieses Prinzips erkennen lernten.

Die Dichtung erwächst also aus der Anschauung, sie hat es mit dem Leben zu tun und ist dessen Spitze. Das sprachliche Produkt, das entsteht, wenn ein positiv individueller Geist (denn negativ individuell sind alle) den allgemeinen auf die oben entwickelte Weise durchdringt und befruchtet, wird Stil genannt; es setzt beide Faktoren mit gleicher Notwendigkeit voraus, ist darum Ausdruck zugleich der Bildung, wie der Artung eines Individuums und kann schon deswegen nicht, wozu die leere Schönschreiberei unserer Tage es gern machen möchte, eine beiläufige Eigenschaft des Nichts sein, der Zähler einer Null, das Fleisch einer Luftblase. Anschauungen beruhen näher oder entfernter auf Überlieferungen der Sinne, der poetische Stil ist daher dem Grundelemente nach ein sinnlicher; er bedient sich, soweit der Schatz reicht, nur der lebendigen Wörter, d. h. derjenigen, welche den Dingen nicht, wie die toten, zahlenhaften, willkürlich eingeschrieben, sondern ihnen durch Ohr und Auge abgewonnen wurden; er reiht sie so aneinander, dass sie sich durch den Schatten, den sie werfen, den Glanz, den sie verbreiten, gegenseitig nach jedesmaligem Bedürfnis des Kolorits verdunkeln oder heben; er wird die ihm notwendige Bildlichkeit aber nie durch die Verstandesoperation der Bilderhäufung erreichen wollen, denn er weiss, dass ein sogenanntes Bild, wenn es nicht aus der Sprache heraus geboren, sondern mühsam aufgejagt und umständlich ausgemalt wird, selten etwas anderes ist als eine chinesische Laterne, die der bankerotte Poet neben einer grauen Abstraktion aufhängt, um Blödsichtige zu täuschen. Dies gilt von aller Poesie, also auch von der dramatischen; für diese ergeben sich jedoch in bezug auf Sprache und Stil noch ganz besondere Gesetze. Das Drama ist die höchste Form der Poesie und der Kunst überhaupt, hat aber nichtsdestoweniger die Aufgabe, das Leben in seiner Unmittelbarkeit zur Anschauung zu bringen und den

alles umfassenden Verstand, der ihm im ganzen zugrunde liegen muss, im einzelnen hinter anscheinender Willkür zu verstecken; es soll eine Welt sein, keine Uhr. Die Lösung dieser Aufgabe hängt nun zwar zunächst von dem Wechselgeflecht der Charaktere und Situationen ab, von dem Grade, wie diese sich gegenseitig bedingen, und dem Verhältnis, worin sie zum Ideenzentrum stehen, sie findet ihre vollständige Realisierung aber erst in der Sprache. Alles übrige mag beschaffen sein, wie es will, es ist blosser Chylus oder, wenn es hoch kommt, Blut vor dem Atemzug; nur durch die Sprache wird es, was es werden soll oder kann: *Darstellung* oder *Relation*, die Sache selbst oder ein Bericht über die Sache. Die Darstellung gibt den Werdeprozess in seiner ganzen Tiefe und begleitet alles, was sie in ihren Kreis aufnimmt, von der Wurzel bis zum Gipfelpunkt, die Menschen, ihre Neigungen und Leidenschaften, zum Teil sogar das Medium, dessen sie selbst sich bedient, die Sprache; sie führt das Leben in der ihm wesentlichen Gestalt eines rastlosen Sichumgebärens vor, bei dem das Kind augenblicklich wieder zum Vater wird, und erzwingt sich darum auch einen unbedingten Glauben, denn sie ist die Probe ihrer selbst. Die Relation dagegen ist an das Fertige, sei es auch das Fertige im Werden, gebunden, sie legt das Leben wohl den entscheidenden Momenten nach auseinander und zieht ein Resultat, aber sie dringt nicht in die Übergänge; deshalb nötigt sie uns auch nie ein: So ist es! ab, sondern höchstens ein: So kann es sein! und es ändert hieran nichts, ob das Individuum aus sich selbst schöpft oder aus der Welt. Es ist dies alles nicht etwa so aufzufassen, als ob der auf Relationen beschränkte Geist erst in der Sprache anfinge, sich von dem darstellenden zu unterscheiden; es wird nur behauptet, dass, sobald er sich in ihr zu verleblichen sucht, jede Täuschung über die eigentliche Beschaffenheit seines Vermögens aufhört und dass sie das einzige Kriterium ist, das niemals trügt. Das Charakteristische des dramatischen Relationenstils im Gegensatz zu der

Natur der Darstellung ergibt sich aus den vorhergehenden Bemerkungen von selbst; er wird immer kurz oder phrasenhaft sein, kurz, weil er meistens nur eine oder einige Linien zu ziehen hat, phrasenhaft, weil er hiermit zu früh fertig zu werden fürchtet und dann allerlei überflüssige Schnörkel hinzufügt. Die Kürze ist seine Tugend, man kann ihm kein größeres Lob beilegen, als dass er leicht und gedungen sei. Ganz anders verhält es sich mit der Darstellung. Bei jedem Schritt, den sie tut, drängt sich ihr eine Welt von Anschauungen und Beziehungen auf, die zugleich rückwärts und vorwärts deuten, und die sie alle mitnehmen muss; die Lebensäusserungen kreuzen sich und heben sich auf, der Gedankenfaden reisst, bevor er abgesponnen wurde, die Empfindung springt um, das Wort sogar verselbständigt sich und kehrt einen geheimen Sinn hervor, der den gewöhnlichen paralytisch, denn jedes ist ein auf mehr als einer Seite gezeichneter Würfel. Hier wäre der Häckerling kleiner Sätze, der Blutkugeln nach Blutkugeln, Faser nach Faser hinzählt, sehr wenig am Platze; es handelt sich um Vergegenwärtigung der Zustände in ihrer organischen Gesamtheit, nicht bloss ihrer Ergebnisse, wie bei der Relation, und Rauigkeit des Versbaus, Verwicklung und Verworrenheit des Periodengefüges, Widerspruch der Bilder erheben sich zu wirksamen und unumgänglichen Darstellungsmitteln, wenn sie auch dem oberflächlichen Blick, der nicht erkennt, dass auch das Ringen um Ausdruck Ausdruck ist, als Ungeschicklichkeiten und Schwerfälligkeiten erscheinen mögen. Bei diesen Andeutungen über das Unsagbare lasse ich es bewenden, ich habe sie an den Sprachbildungsprozess selbst anknüpfen zu müssen geglaubt, weil das Rätsel, das ich einigermassen ins Enge zu bringen suchte, unmittelbar auf ihn zurückführt und keine einzige Frage anregt, die, wenn überhaupt, nicht dort ihre Erledigung fände. Es sollte mich freuen, wenn ich gezeigt hätte, dass Shakespeare nicht ohne zureichenden inneren Grund seinen Dialog vor sich

herwältzt, wie Sisyphus den Stein, und dass man kein Recht hat, ihn etwa auf den Kotzebueschen, als auf ein Muster, zu verweisen, obgleich dieser zierlich tanzt und hüpfet, wie der Kreisel vor der Peitsche des Knaben.



~~~~~

## WIE VERHALTEN SICH IM DICHTER KRAFT UND ERKENNTNIS ZUEINANDER? (1847.)

Wenn die Poeten unserer Zeit, namentlich die dramatischen, das Ziel verfehlen, so redet man sich und ihnen gewöhnlich ein, das rühre daher, weil sie einen verkehrten Weg einschlagen, und erspart sich die Untersuchung, ob denn auch von vornherein die nötigen Mittel vorhanden gewesen sind, und ob die meisten derselben, wenn sie sich auch über die Anlage selbst nicht täuschten, sich doch nicht über den Grad derselben getäuscht haben. Unstreitig ist der Verstandesirrtum, der so herauskommt, auch leichter zu ertragen, als der innere Mangel, der sonst eingeräumt werden müsste, und darin mag der Grund liegen, warum man so hartnäckig an ihm festhält; in diesen müsste man sich ein für allemal mit unbedingter Resignation ergeben, jenem dagegen wäre abzuhelfen, wenigstens scheinbar, da eine Legion misslungener Versuche die Befugnis, immer neue wieder anzustellen, und die Hoffnung, endlich einmal das Rechte zu treffen, nicht ausschliesse, der Tag der letzten Rechenschaft also niemals käme. Aber wenn nun der Beweis geliefert werden sollte, dass ein solcher Irrtum ohne einen solchen Mangel auch nur möglich wäre, so würde sich's schnell zeigen, welch eine Widersinnigkeit man behauptet hätte. Denn dass die schaffende Natur auf je-

der Höhe, die sie auf ihrem langen Wege von der Basis bis zur Spitze zurücklegt, eine Weile ausruht und das hervorruft, was sie auf ihr schon hervorgerufen kann, ist klar, und nicht minder, dass auf diese Weise in der physischen, wie in der geistigen Sphäre hin und wieder an gewissen Punkten mit Notwendigkeit ein Übergangsgeschöpf hervortreten muss, das der Idee nach einer höheren Gattung angehört, als es durch seine noch mangelhaften Organe zu realisieren vermag. Wie könnte solch ein Geschöpf nun aber wohl dem Widerspruch zwischen Wollen und Vollbringen entfliehen? Der fliegende Fisch wird aus dem leichten Element, in das er hineinstrebt, immer wieder in das schwerere, dem er sich zu entziehen sucht, zurückfallen, die Fledermaus wird niemals Vogel und ist doch unleugbar mehr als das Tier, mit dem sie den Namen teilt, der unzulänglich begabte Dichter zieht im Traum phantastische Fäden, bringt es aber nie zum Gewebe und ist darum das Spiel jedes Windes, der in seine luftige Schöpfung hineinbläst. Das alles ist einfach; wie jedoch mit entschiedener Kraft eine unentschiedene Richtung, mit dem Vermögen für das Bestimmteste, worin eine solche Kraft eben besteht, ein unbestimmtes Abirren ins Wüste und Leere hinein vereinbar sein könnte, ist durchaus nicht zu begreifen.

Man wird daher wohl zu der entgegengesetzten Betrachtungsweise zurückkehren und einräumen müssen, dass der Poet, der den rechten Weg nicht zu finden weiss, schon darum nicht der rechte sein kann, wenn damit auch die meisten unserer sogenannten Literaturhoffnungen wegfallen. Kraft und Erkenntnis bedingen sich im Dichter, wie überall, gegenseitig. Die Natur ist nicht so grausam, dem Individuum, dem sie die Kraft versagte, die Erkenntnis aufzudrängen, denn sie würde es dadurch vernichten; sie ist noch weniger so unverständlich, dem Individuum, dem sie die Kraft verlieh, die Erkenntnis vorzuenthalten, denn sie würde dadurch die höchsten Wirkungen, die sie durch

dasselbe bezweckt, schwächen, ja aufheben. Wo die Erkenntnis mangelt, da gebricht es sicher an der Kraft, ihr zu genügen, und wo die Kraft ausreicht, da kann es an der Erkenntnis nimmermehr fehlen. Man hat sich in Deutschland freilich den Begriff des Naiven, den man noch instinktmässig als die Grundbedingung alles künstlerischen Wirkens festhielt, auf eine Weise zurechtgemacht, die diesem Axiom widerspricht, aber das ist eben ein Unbegriff. Man setzt das Naive in einen beharrlichen Zustand dumpfer Unbewusstheit, in dem das Schöne nicht bloss, wie allerdings geschieht, empfangen, sondern auch geboren werde, und reduziert so die zwei Momente, in die der schöpferische Prozess zerfällt, ohne dass eins das andere beeinträchtigt, auf einen. Es ist nun zwar seltsam genug, dass sich diese Vorstellung gerade bei uns festsetzen konnte, da wir doch in dem Briefwechsel, den unsere beiden grössten Dichter in der Fülle ihrer Kraft, zu der Zeit, wo sie ihr Bestes lieferten, miteinander führten, die schlagendste Widerlegung derselben haben; oder waren Schiller und Goethe sich nicht fast bis zur Durchsichtigkeit klar? Sie steht aber offenbar noch bis auf diesen Tag in Ansehen, und der Grund ist, wie öfter in ästhetischen Dingen, in der Verwechslung der Karikatur mit dem Wesen der Sache zu suchen. Es gibt nämlich eine doppelte Naivität, die triviale, deren sich der Besitzer nicht rühmen würde, wenn er wüsste, dass sie auf lauter Negation beruht, und die echte, die nicht den Geist und also auch nicht das von diesem unzertrennliche Bewusstsein ausschliesst, wohl aber eine bestimmte Form des Geistes, die Reflexion. Beide muss ich etwas näher charakterisieren.

Die triviale Naivität wurzelt allerdings jener Vorstellung gemäss im vollständigsten Erkenntnismangel und wird nur durch diesen und durch das, was ihr fehlt, in Tätigkeit gesetzt. In ihr feiert die Natur den possierlichsten ihrer Triumphe und erreicht durch Versagen und Nehmen, was sie durch Gewähren und Ge-

ben nie erreichen wird, unerschütterliche Selbstgefälligkeit und unerschöpfliche Produktivität. Ihr beweist die Abwesenheit einer Eigenschaft immer die Anwesenheit einer andern, die Leere an allem idealen Gehalt z. B. die Fülle konkreten Lebens. Sie weiss von keinem Gesetz, weil kein Gesetz auf sie rechnet, und kann sich deshalb auch an keines stossen; sie soll nur spielen und sie spielt das Königsspiel in dem schrankenlosen Bereich des Nichts. Desungeachtet erlaubt sich die Natur nicht etwa bloss einen neckischen Scherz mit ihr, sondern erfüllt eine mütterliche Pflicht gegen sie, wenn sie das Licht von ihr abhält. Übergehen konnte sie sie nicht, sie war möglich und darum notwendig, aber eben weil sie ihr alle und jede Ausstattung für Tat und Wirkung vorenthielt, war sie ihr einen Ersatz in erhöhtem Selbstgenuss schuldig, und den hat sie. Freilich gibt es auch, und das ist natürlich, da ja jede Stufe weiterführt und alle Übergänge sich ineinander verlaufen, in dieser trivialen Naivität Grade, und es finden sich Individuen, die zuweilen eine Ahnung des inneren Defizits durchfröstelt; so haben wir jetzt in Deutschland einen erwachten Iffland, der sicher mehr ist, wie der frühere schlafende, und der doch wie weniger aussieht, weil er sich selbst bezweifelt. Doch dies geschieht nur in einzelnen seltenen Momenten, und von einem Durchbruch der Erkenntnis ist nicht die Rede, sie unterdrücken ihn mit Gewalt. Der fliegende Fisch tröstet sich, wenn er wieder heruntertaumelt: Ich bin Bruder des Adlers und des Leviathans zugleich, und die Fledermaus denkt: Mir gehört der Tag wie die Nacht! Dennoch tritt solchen Individuen gegenüber unbedingt die Zurechnung ein, die bei den übrigen, noch unter sie gestellten wegfällt, denn wenn sie ein mangelhaftes Talent, dessen Lückenhaftigkeit sie, ungleich diesen, selbst fühlen, mit entschlossener Resignation wegwürfen, so könnten sie sich als Geister vollenden und aus den letzten Produzenten die ersten Kritiker werden. Sie ziehen vor, sich und die Welt zu betrügen, und büssen als

Menschen, was sie als Künstler verbrechen, da ästhetische Sünden so gut, wie moralische, ethische Nachwirkungen haben, wenn sie auch keine kriminellen Strafen nach sich ziehen, sondern nur innerlich am Kern des Wesens zehren. Hier gilt Schillers tiefer Ausspruch: „Das kleine Ich, das sich nicht so weit zu erweitern vermag, dass es dem Ideal genügt, verengert das Ideal nach sich!“ Das ist ein Frevel, aber doch gewiss auch ein Fluch!

Von alledem trifft nun nichts die echte Naivität. Nichts? Doch, der Schein, und aus diesem Schein eben ist die widersinnige Vorstellung, die uns hier beschäftigt, hervorgegangen . . . Wenn die triviale Naivität vom Gesetz nichts weiss und nichts wissen darf, weil sie eben des Selbstgenusses wegen hervorbringen muss und doch nichts hervorbringen kann, was vor dem Gesetz Bestand hätte, so ist die echte als reinste Erscheinung des Genies und als einzige des vollen und ganzen so gesetzmässig organisiert, dass das Gesetz sich ganz von selbst in ihr vollzieht, dass sie sich auf dasselbe nicht erst zu besinnen, nicht erst die Probe zu machen braucht. Bei der einen fällt also, wie bei der andern, das Moment der Reflexion weg; aus den verschiedenartigsten Gründen zwar, aber was tuts, der gemeine Beobachter findet einen Vergleichungspunkt heraus und konfundiert nun nach Lust und Belieben. Ein Denken, das, wie schon A. W. Schlegel bemerkt, nur darum nicht als Nachdenken auftritt, weil es zu schnell vonstatten geht, ist ihm überhaupt kein Denken mehr und fällt mit dem trivialen Denkunvermögen zusammen; der Blitz ist kein Feuer, weil er ohne Zündhölzchen zustande kommt, Ideen, die wie Goldadern den Berg, das Kunstwerk in seiner Tiefe durchkreuzen, sich aber nirgends in klingende Sentenzen-Scheidemünzen umsetzen, sind keine oder doch nur zufällig, ohne Wissen und Wollen des Künstlers hineingeraten und eher dem, der sie entdeckt, als ihm selbst anzurechnen, wie dem Erwachsenen die Reflexion über ein Kinderspiel, dem er zusieht. Es liegt der ganzen Betrachtungsweise of-

fenbar ausser der Oberflächlichkeit des Geistes auch einige Gemeinheit des Herzens zugrunde. Man wollte der unbequemen Ehrfurcht vor dem Ursprünglichen, das im Genie zur Erscheinung gelangt, los sein und erfand sich deswegen von der Naivität, die es unzertrennlich begleitet, einen Begriff, der es an sich zwar in seiner Würde und Bedeutung unangetastet lässt, den Träger aber, das damit ausgestattete und nach der Meinung von ehemals bevorzugte Individuum, noch unter die gewöhnlich begabte Menschennatur hinabdrückt. Wenn ein Kind spielend eine Uhr zusammensetzte, aber gar nicht ahnte, dass sich damit die Zeit messen liesse, sondern sie zum Kegeln benutzen wollte, könnte man ihm das Ding nicht aus der Hand nehmen und es brauchen, das Werk hochschätzen und doch über das Kind lächeln? Solch ein Kind wollte man gern aus dem Genius machen!

Wir haben uns überzeugt, dass dieser Unbegriff nur das Wesen der trivialen Naivität ausspricht und auf die echte nicht passt; er kann also gegen das oben ausgesprochene Axiom nichts beweisen.

---

---

## VORREDE ZUR „JULIA“ (1851).

. . . Unstreitig findet sich in meiner „Julia“ viel Unvernünftiges und viel Unsittliches. *Ich behaupte aber, dass gar kein Drama denkbar ist, welches nicht in allen Stadien unvernünftig oder unsittlich wäre.* Ganz natürlich, denn in jedem einzelnen Stadium überwiegt die Leidenschaft und mit ihr die Einseitigkeit oder die Masslosigkeit. Vernunft und Sittlichkeit können nur in der Totalität zum Ausdruck kommen und sind das Resultat der Korrektur, die den handelnden Charakteren durch die Verkettung ihrer Schicksale zuteil wird. Genau besehen, nimmt der Dichter die unvernünftigen und unsittlichen Elemente aus der Welt und löst sie seinerseits in Vernunft und Sittlichkeit auf, indem er Ursache und Wirkung enger zusammenrückt, als es in der Wirklichkeit zu geschehen pflegt. Man soll daher nie fragen, von welchem Punkt er ausgeht, sondern stets, bei welchem Punkt er anlangt, und wenn man mir diese Gerechtigkeit erweist, so wird man gewiss ein befriedigendes Resultat finden.

Ohne Zweifel steht es im schneidendsten Widerspruch mit den „gewöhnlichen“ Formen und den „herkömmlichen“ Ansichten, dass ein vornehmer Herr, der sich im Übermut der Jugend physisch zugrunde gerichtet hat, den Frevel, der darin liegt, erkennt und Busse dafür tut. Weit entfernt, der Welt, die er um einen Menschen betrog, dadurch Ersatz zu leisten, dass er

ihr einen Menschen erhält, der schon sicher verloren war, wie das in meinem Stück geschieht, wird er eine sittliche Niederträchtigkeit auf die andere folgen lassen. Er wird, wenn er dem Bacchus und der Venus notgedrungen Lebewohl sagen muss, seine „Karriere“ zu machen suchen und sich trotz seiner auf Null reduzierten Leistungsfähigkeit in den Staatsdienst eindrängen, um nach oben zu kriechen, nach unten zu tyrannisieren; er wird, nachdem dies gelang, eine „Verbindung“ schliessen, um die Einnahme zu verdoppeln und für böse Stunden der Krankenwärterin gewiss zu sein; er wird auch wohl noch einen „Namensträger“ ins Leben rufen, ein unglückliches, von vornherein ohne Schuld zu ewigem Leiden verdammtes Halb- und Zwitterwesen, und so die Zukunft vergiften, wie die Gegenwart verpesten. Dies ist gewöhnlich und herkömmlich; dem Bertram des ersten Aktes begegnen wir in jeder grossen Stadt hundertmal des Tages auf der Gasse; den Bertram des letzten treffen wir vielleicht in ganz Europa nicht einmal an. *Dass es aber moralisch sei, unmoralisch zu bleiben, und unmoralisch, moralisch zu werden, darf ich mit einiger Hoffnung auf allgemeine Zustimmung verneinen.* Damit ist denn die Moralität meines Hauptcharakters und die davon dependierende des ganzen Dramas, das in ihm angefangen und beschlossen wurde, erwiesen . . .

---

DER PRINZ VON HOMBURG. EIN SCHAUSPIEL  
VON HEINRICH VON KLEIST (1850).

Der Prinz von Homburg gehört zu den eigentümlichsten Schöpfungen des deutschen Geistes und zwar deshalb, weil in ihm durch die blossen Schauer des Todes, durch seinen hereindunkelnden Schatten erreicht worden ist, was in allen übrigen Tragödien nur durch den Tod selbst erreicht wird: die sittliche Läuterung und Verklärung des Helden. Auf dies Resultat ist das ganze Drama angelegt, und was Tieck als den Kern hervorhebt, die Veranschaulichung dessen, was Subordination sei, ist eben nur Mittel zum Zweck. Wenn Tieck noch weiter bemerkt, das Nachtwandeln, womit das Stück beginnt, und die an dies Nachtwandeln geknüpfte Form der endlichen Lösung verleihe demselben zu seinen übrigen Vorzügen noch den Reiz eines lieblichen und anmutigen Märchens, so kann ich auch damit nicht übereinstimmen. Im Gegenteil, dieser Zug ist als störend zu tadeln, und wenn er, wie im Käthchen von Heilbronn, tief in den Organismus des Werkes verflochten wäre, so würde er ihm den Anspruch auf Klassizität rauben. Denn für den Unfug, den der Mond treibt, muss der Mensch nicht büßen sollen, sonst wäre es am Ende auch tragisch, wenn einer im Traumzustand die Spitze des Daches erkletterte und dort von der Geliebten erblickt und im ersten Schreck der Überraschung beim Namen

gerufen, zerschmettert zu ihren Füßen stürzte. Aber man kann die ganze Nachtwandelei zum Glück beseitigen und das Werk bleibt, was es ist, es steht unerschütterlich auf festen psychologischen Füßen, und die Wucherpflanzen der Romantik haben sich nur als überflüssige Arabesken herumgeschlungen. Das ist freilich nicht so zu verstehen, als ob man die Hälfte vom ersten und vom letzten Akt wegstreichen könnte. Kleist würde nicht sein, was er ist, ein wahrer Dichter, den man, wie jedes ursprüngliche Gottesgewächs, ganz hinnehmen oder ganz wegwerfen muss, wenn eine so barbarische Prozedur möglich wäre. Nein, man wird dem Prinzen sein Kranzwinden und den Handschuh, den er infolge dessen erhascht, schon lassen müssen. Allein es ist nichts davon abhängig gemacht, das Gebäude hat neben dieser künstlichen noch ganz andere und vollkommen solide Stützen . . . Ein Jüngling, der das Unglück hatte, zu früh Glück zu haben, und der liebt, wo er vielleicht, er hat darüber noch keine Gewissheit, nicht lieben soll: mehr brauchen wir nicht, um uns in der ersten Katastrophe den Übermut, in der zweiten den Kleinmut zu erklären, und der ist da. Kleist hat einen Schraubenzug in Bewegung gesetzt, wo der einfachste Hebel genügte, aber der Schraubenzug ist mit dem Hebel in Verbindung gebracht, und der Zweck wird vollkommen erreicht, wenn auch nicht durch das nächste und darum beste Mittel.

. . . Auf dem Schlachtfeld selbst trifft der Prinz in dem Moment ein, wo das Gerücht sich ausbreitet, der Kurfürst sei gefallen, nun verrichtet er Wunder der Tapferkeit, und wir erfahren, wie er ihn liebt, indem wir sehen, wie er ihn rächt. Dies ist einer der reichsten Glanzpunkte der Erfindung, und wahrlich, er allein wiegt mehr, wie ein ganzer Katalog voll gewöhnlicher Dramen, die man in unseren Theatern beklatschen hört. Mit Blut bespritzt, eilt er dann in die Bauernhütte, in die sich die Kurfürstin mit ihrem weiblichen Hofstaat flüchten musste, weil ihr auf der

Reise ein Rad brach, und trifft hier seine Natalie. Die Frauen, zu denen das furchtbare Gerücht gleichfalls gedrungen ist, sind zerschmettert; die Kurfürstin liegt in Ohnmacht, die Prinzessin, von der Wucht des Moments überwältigt, klagt in wenigen, einfach rührenden Worten über ihre gänzliche Verlassenheit. Der Prinz hat ihr am Hof seine Neigung nicht verraten; jetzt vergönnt er seinem Herzen einen ersten Laut, denn jetzt scheint das Glück sich von der Vater- und Mutterlosen, die ganz und gar auf den gewaltigen Oheim angewiesen war, abgewandt zu haben, und diesen Laut erwidert sie. Hier kommt schon ein Strahl des ihm an- und eingeborenen Seelenadels zum Vorschein, der am Schluss des ganzen Läuterungsprozesses in voller Ungetrübtheit hervortreten soll, und wir fassen ein unerschütterliches Vertrauen zu ihm. Diese Liebeszene, die der Tod herbeiführt, gehört zum Höchsten der Kunst, und selbst das Gesuchte, was in den zwischen dem Prinzen und der Prinzessin gewechselten Ausdrücken liegt, ist durch ihr bisheriges Verhältnis zueinander gerechtfertigt, sie wagen nicht, geradeheraus zu sprechen. Die Szene ist kaum vorüber, so zeigt sich das Gerücht, das sie veranlasst hat, als falsch, der Kurfürst lebt und ist bereits auf dem Wege nach Berlin, die Schlacht bei Fehrbellin entschied den ganzen Krieg, sie hat den raschen Frieden zur Folge. Unendlicher Jubel, vor allem in der Seele des Prinzen. Er teilt in der Bewegung seines überströmenden Gemüts der Kurfürstin jetzt sein süßes Geheimnis mit und bittet um ihre Einwilligung; sie erwidert: „Keinem Menschen auf Erden könnt' ich heut etwas abschlagen und dir am wenigsten.“ Er ist der glücklichste der Sterblichen und folgt, den „Cäsar Divus“ selbst als Nebenbuhler in Fortunas Gunst herausfordernd, mit den Damen seinem Herrn nach Berlin. Man lege auf diesen Moment das rechte Gewicht, wenn man die Tragödie in ihrer weitem Entwicklung fassen will. In Berlin angekommen, eilt er auf der Stelle zum Kurfürsten und legt ihm drei erbeutete feindliche Fahnen

zu Füßen. Der Kurfürst fragt ihn streng, ob er bei Fehrbellin kommandiert hat, und als der Prinz, über die Frage erstaunt, es bestätigt, befiehlt er, ihm den Degen abzunehmen. Ehe der Kurfürst nämlich noch wusste, ob der Prinz, den man ihm verwundet gemeldet hatte, oder der Oberst Kottwitz, dem er es auch zutrauen mochte, die Reiterei vor erhaltener Order ins Feuer geführt habe, hat er schon erklärt, dass der Kommandierende vor ein Kriegsgericht zu stellen und ohne Ansehen der Person zum Tode zu verurteilen sei. Jetzt vollzieht er einfach den Spruch. Der Prinz fasst das gar nicht. Gehorchen muss er zwar, aber indem er den Degen hingibt, versichert er mit Bitterkeit, dass sein „Vetter Friedrich“, wenn er den Brutus spielen wolle, in ihm den Sohn nicht finden werde, der ihn noch unterm Henkerbeil bewundere. Das ist um so natürlicher, als er sich bewusst ist, was er auf dem Schlachtfeld in dem Augenblick empfunden und getan hat, wo er die Nachricht von dem Tode seines jetzigen Richters erhielt. Die Freunde suchen ihn zu beschwichtigen, der Kurfürst nimmt keine Notiz von seinem leidenschaftlichen Gebaren, er liest mit ruhiger Majestät die Inschriften der schwedischen Fahnen, und der Prinz wird ins Gefängnis abgeführt. Das alles ist im höchsten Stil gehalten und würde die Engländer zu Shakespeares Zeiten entzückt haben.

Im dritten Akt finden wir den Prinzen etwas verändert, aber nicht viel. Dass der Kurfürst das Überschreiten seines ausdrücklichen Befehls nicht ohne alle Strafe hingehen lassen konnte, hat er, als er in der Einsamkeit über die letzten Vorfälle nachzudenken begann, denn doch begriffen. Aber es ist ja Strafe genug, dass er einige Tage im Gefängnis zubrachte, und er verdient wohl gar noch eine Belohnung dafür, dass er gutwillig hineinging und den Kerkermeister nicht erwürgte. Darum weiß er auch ganz gewiss, dass der erste, der ihn zu besuchen kommt, ihm seine Freiheit ankündigen wird, und als sein Freund Hohenzollern bei ihm eintritt, ruft er ihm entgegen: „Nun, des Ar-

restes bin ich wieder los?“ Da dieser aber seine Lage mit ganz andern Augen betrachtet, da er seine Gefühlsdialektik, die ganz genau weiss, was der Kurfürst tun kann und nicht tun kann, durch eine Reihe drohender Tatsachen, von denen die eine immer unheimlicher ist, wie die andere, nach und nach zum Schweigen bringt, da er ihm am Ende sogar sagt, dass das kriegsrechtlich gesprochene Todesurteil im Kabinett zur Unterschrift kommen soll, so verlässt den Prinzen endlich die törichte Sicherheit, und nun fällt er denn natürlich ins entgegengesetzte Extrem . . . Er eilt zur Kurfürstin, um ihre Verwendung zu erleben. Unterwegs erhält er die letzte eindringliche Bestätigung, dass es Ernst gilt; er sieht bei Fackelschein sein Grab öffnen. Bei der Kurfürstin ergibt sich nun die viel verschriene Szene, die man nicht begreifen will und dem Dichter also auch nicht verzeihen kann. Der Prinz bittet in Anwesenheit seiner Geliebten um sein Leben, er tut es auf die unrühmlichste Weise, er leistet sogar, um nach seiner Meinung einen Hauptstein des Anstosses zu beseitigen, auf Natalie Verzicht, während sie, schauernd über den Zustand der Erniedrigung, in welchem sie das Ideal ihres Herzens erblickt, dabei steht. Gewiss ist das eines Helden und eines Mannes durchaus unwürdig, und unstreitig ist dem Dichter, der in dem nämlichen Stück neben dem Prinzen ja auch den Kurfürsten schuf, zuzutrauen, dass er dies so gut wusste, wie wir alle. Es geschieht ja aber auch nur, um uns zu zeigen, dass der Prinz noch kein Held und kein Mann ist und dass man auf dem Wege, den er bisher wandelte, keines von beiden werden kann. Er hat bis jetzt eine hohle Scheinexistenz geführt, die seinen Kopf wohl mit einem schwindelerregenden Rausch erfüllen, die jedoch in seinen Knochen kein Mark absetzen konnte. Nun aber ist der wahre Gehalt des Lebens wenigstens in einer Gestalt, in der Gestalt der Liebe, ganz zuletzt schon nahe genug an ihn herangetreten, um ihm die Fortsetzung dieser Scheinexistenz unmöglich zu machen; darin liegt der eigentliche Sinn der

Erklärungsszene zwischen ihm und Natalie, auf deren hohe Bedeutung ich oben hinwies. Wäre das nicht geschehen, so würde er wahrscheinlich eine Duellantengrösse geworden sein und es nach der ersten Überraschung zu der Todesverachtung eines an die Mensur gewöhnten Klopffechters gebracht haben, dem das Leben, das eigene nämlich, mit vollem Recht für eine Null gilt; er hätte die Kugel trotzig, mit à la Napoleon gekreuzten Armen, erwartet, und der Kurfürst hätte ihn erschiessen lassen und erschiessen lassen müssen. Dahin kann er sich jetzt nicht mehr versteigen; noch weniger aber kann er sich nüchtern aus wahrer sittlicher Kraft zum freien Abschied von der Erde entschliessen, denn er hat noch kein Gefühl des gesättigten Daseins und der erfüllten Pflicht mit hinwegzunehmen, er ist noch leer. Darum muss er in diesem Moment gerade so auftreten, wie er auftritt, aber freilich durfte der Dichter ihn auf dieser bedenklichen Stufe nicht lange stehen lassen und das tut er ja auch nicht. Die Kurfürstin hält jeden weiteren Schritt für erfolglos, denn sie hat aus eigener Bewegung schon das Ihrige getan. Natalie jedoch, den Tod im Herzen, verspricht noch ein letztes Wort bei dem Oheim für den Gesunkenen zu wagen, rät ihm aber bitter, sein Grab auf alle Fälle noch einmal anzusehen und sich zu überzeugen, dass es um nichts finsterer ist, als die Schlacht es ihm schon tausendmal gezeigt hat.

Im vierten Akt erfüllt Natalie nun ihr Versprechen und der Kurfürst sendet sie mit einem geheimnisvollen Brief an den Prinzen ins Gefängnis; lakonisch sagt er ihr dabei, dass dieser nun so gewiss gerettet sei, als die Rettung in seinen eigenen Wünschen liege. Sie überbringt dem Gefangenen den Brief und er liest: „Wenn Ihr glaubt, Euch sei ein Unrecht widerfahren, so sagt's mir mit zwei Worten, und ich schicke Euch den Degen zurück!“ So fasst sich nur die Majestät, die auch ohne Krone Verehrung finden würde, und der Prinz fühlt's sogleich. „Das kann ich nicht schreiben!“ ruft er aus, als Natalie in ihn dringt, dem In-

halt des Briefes zu genügen. „Was tut's?“ erwidert er kurz, als sie ihm nun versichert, das Regiment sei schon kommandiert, das ihm die Totenehren durch den Donner der Karabiner überm Grabe darbringen solle. „Ich schreib' ihm, Du hast mir recht getan!“ ruft er aus, als sie nicht aufhört, ihn zu bestürmen, und er tut's! Er erkennt, dass der Fürst, der ihn zum Richter über sich selbst aufruft, nicht um den Brutus zu spielen oder aus herzloser Willkür so gegen ihn vorgegangen sein kann; es wird ihm klar, dass der Krieg, ja der Staat selbst auf dem Prinzip der Subordination beruht, und dass der Führer erst in eigener Person leisten muss, was er von den Untergebenen fordern will; er entschliesst sich, und auch dies, wohl gemerkt, in Anwesenheit seiner Geliebten, dem beleidigten Gesetz genugzutun und so die Hydra der Anarchie, die sich gar wohl an seinen vom Sieg gekrönten eigenmächtigen Schritt knüpfen könnte, wieder zu zertreten. „Bohrten Dich zwölf Kugeln jetzt gleich in den Staub“ — ruft die über sich selbst weggehobene Natalie — „nicht halten könnt' ich mich, ich jauchzt' und weint' und spräche: Du gefällst mir!“ Wahrlich, sie hat recht, jetzt ist der Mann und der Held fertig, und nie in alle Ewigkeit kann ein Anfall von hohler Selbstüberhebung und von kleinlicher Verzagtheit, die sich ja eben gegenseitig bedangen, wiederkehren; der Prinz ist als fest ausgeschmiedetes Glied in die sittliche Weltordnung eingetreten, und je schwerer ihm das geworden ist, um so fester wird er beharren. Wen diese Szene nicht für die vorhergehende bei der Kurfürstin, in der sie wurzelt, wie die Blume in der schwarzen Erde, vollkommen entschädigt, und wer dabei nicht begreift, dass die eine ohne die andere nicht möglich war und dass man Ursache und Wirkung nicht trennen kann, dem muss ich jede Fähigkeit, ein Drama in seiner Totalität aufzufassen, absprechen. Die Wendung des Kurfürsten gehört zum Erhabensten, was irgendeine Literatur aufzeigt, und hat in der unsrigen nicht von fern ihresgleichen.

Der fünfte Akt bringt nun noch die notwendige Probe. Der Kurfürst wird von allen Seiten bestürmt, den Prinzen zu begnadigen; seine Familie, das Heer, die Prinzessin, alles dringt in ihn, ja die letztere — ein feiner Zug! — wiederholt den Fehler ihres Geliebten, sie ruft eigenmächtig ein Regiment, dessen Chef sie ist, nach Fehrbellin, damit die Offiziere eine dort zirkulierende Bittschrift mit unterzeichnen, und könnte nun eigentlich prätendieren, auch ihrerseits vor ein Kriegsgericht gestellt zu werden. Der Kurfürst lässt sich nichts abschmeicheln noch abtrotzen, doch kann niemand, der von der Komposition einen Begriff hat, mehr für den Prinzen zittern, auch zeigt es sich schon an der Milde, die er dem alten ohne sein Wissen und, wie er glaubt, wider seinen Willen plötzlich mit der Reiterei eingetroffenen Kottwitz widerfahren zu lassen gedenkt, dass es keineswegs noch zum Äussersten kommen wird. Als Kottwitz ihm hart auf den Leib rückt und ihm hitzig versichert, er werde die einst getadelte Tat des Prinzen, die er jetzt billigen müsste, wiederholen, wie sich nur eine Gelegenheit dazu finde, denn auf einen Fall, wo der Zug des Herzens, die rasche Empfindung schade, kämen zehn, in welchen sie allein zum Ziel führe, erwidert der Kurfürst, er wisse nicht mit ihm fertig zu werden, aber er wolle sich einen Sachwalter rufen, der ihn besser, wie er selbst, lehren könne, was Kriegszucht und Gehorsam sei. Nun lässt er den Prinzen kommen, und dieser erklärt feierlich und unaufgefordert vor der gesamten Generalität, dass er das im Angesicht des Heeres frevelhaft von ihm verletzte Gesetz durch einen freien Tod verherrlichen wolle . . . Er geht ins Gefängnis zurück, das er gleich darauf wieder verlässt, um mit verbundenen Augen den Weg, den er für seinen letzten halten muss, anzutreten und in dem Moment, wo er den Schluss erwartet, verdientermassen aus den Händen des Kurfürsten Leben, Freiheit und die Geliebte zu empfangen . . .

Es leuchtet wohl jedermann ein, dass uns in diesem Drama auf eine Weise, wie es sonst nirgends geschieht,

der Werdeprozess eines bedeutenden Menschen in voller Unmittelbarkeit vorgeführt wird, dass wir in das charakteristische Durcheinander von rohen Kräften und wilden Trieben hineinschauen, aus denen ein solcher meistens hervorgeht, und dass wir ihn von seiner untersten Stufe an bis zu seinem Höhepunkt begleiten, auf dem der ungebändigt schweifende und in seiner Regellosigkeit der Gefahr der Selbstzerstörung ausgesetzte Komet sich in einen klaren, auf sich selbst beruhenden Fixstern verwandelt. Sollte es nun noch eines Beweises bedürfen, dass durch das Werk auch eine ganz einzige Wirkung möglich sei? Wenn es auch nichts als die tiefe psychologische Enthüllung dieses Werdeprozesses darböte, so müsste eine solche schon eintreten . . . Doch die psychologische Seite ist mit ausserordentlicher Kunst in unserem Drama zum blossen Substrat herabgesetzt, aus dem sich eine ganz neue Gestalt der Tragödie entwickelt, welche auf wunderbare Weise die tiefsten tragischen Schauer und die leisen Entzückungen einer selbst in der dunkelsten Nacht nicht ganz verlöschenden Hoffnung ineinander mischt. Wir fühlen uns an einen lachenden Maimorgen erinnert, über dem sich mit furchtbaren Schlägen das erste Gewitter entladet, und das ist der Triumph der Komposition.

---

MIRANDOLINA. DER ZERBROCHENE KRUG.  
DER VERWUNSCHENE PRINZ. (1850.)\*

. . . Der *zerbrochene Krug* steht so unendlich hoch über den beiden anderen Stücken, dass ich den Genius, der ihn hervorbrachte, wegen der Zusammenstellung mit ihnen eigentlich auf den Knien um Verzeihung bitten sollte. Er gehört, um es gleich voranzuschicken, zu *denjenigen Werken, denen gegenüber nur das Publikum durchfallen kann* . . . Der Grundgedanke, dass der Richter zugleich der Sünder ist und dass dieser Richter nun durch die Art und Weise, wie er gerade diesen Prozess entscheidet, sich vor seinem Oberen über seine Befähigung, seinem Amt noch länger vorzustehen, legitimieren soll, gehört gewiss zu den glücklichsten, die ein mitleidiger Gott jemals in einem menschlichen Gehirn entzündete. Auch nur mittelmässig durchgeführt, könnte die Wirkung nicht ausbleiben. Aber wie weit übertrifft die Form, die der Dichter dem Gedanken gab, den Fond, der zum Zugreifen für jedermann in ihm liegt! Seit dem Falstaff ist im Komischen keine Figur geschaffen worden, die dem Dorfrichter Adam auch nur die Schuhriemen auflösen dürfte, und auch mit Falstaff ist Adam, dies Gemisch von Gutmütigkeit und Niederträchtigkeit, das Moses und die Propheten so wenig kennt, wie ein diebischer Pudel, und ihnen eben darum mit voller

\*) S. W. XI. 349.

Gemütsruhe den Rücken zuwendet, nur weitläufig verwandt. Hier muss der Zuschauer nicht, wie bei den Herren Plötz und Goldoni, jeden Moment die Augen zudrücken und denken, ich will mich stellen, als ob ich die Ungereimtheit nicht merkte, um dem guten Mann, der mir Vergnügen machen will, den Spass nicht zu verderben; hier hat er eine ununterbrochene Kette von zureichenden Ursachen und Wirkungen vor sich, an der er zerren und reissen mag, wie es ihm beliebt. Hier drängt sich der blosse nüchterne Witz, der doch eigentlich nur das Eingeweide der Gestalten bilden und ihnen nicht wie vorquellendes Gedärm um die Beine schlottern soll, nirgends vor und sucht durch schielende Verknüpfung der zum Stück gehörigen Elemente mit fremdartigen und seitwärts liegenden für die klaffenden Lücken des architektonischen Baus und die Fadenscheinigkeit der Figuren zu entschädigen; hier waltet der echte Humor, der bekanntlich nur durch Charaktere und Situationen redet. Und das ist die Kunst! Wer könnte denn ein Ding nicht auf den Kopf stellen und bei Kindern und kindischen Menschen dadurch ein leeres Gelächter erregen? Aber die Dinge, die die Natur allerhöchst unmittelbar auf den Kopf gestellt und ihnen die entsprechende Organisation gegeben hat, aus dem krausen Weltlauf herauszufinden und sie trotz ihrer Abnormität auf das allgemeine Gesetz zurückzuführen, dazu gehört ein Meister. Dem zerbrochenen Krug fehlt nur ein Moment, ihm fehlt nur die Weiterleitung der Spiegelung bis in die höheren und höchsten Sphären hinauf, und er wäre eine vollendete Komödie. Aber auch so ragt er über alles, was unsere Literatur in diesem Kreise besitzt, weit hinaus.

. . . *Schiller* erklärte die Komödie einmal für die höchste Gattung der Poesie, und nicht bloss der dramatischen, sondern der Poesie überhaupt . . . Es leuchtet wohl von selbst ein, dass die Spitze aus dem Gesamtgebäude hervorgewachsen und dass die Komödie, die als solche gelten will, alle Elemente der Welt, wie

die wahre Tragödie, der sie sich doch zunächst gleichzustellen hat, umfassen, dann aber, da sie dieselbe ja übertreffen soll, noch etwas hinzutun muss. Worin besteht nun dies Etwas? In dem freieren Überblick und der aus diesem entspringenden grösseren Gleichgültigkeit gegen die Einzelercheinungen, die der Tragödie weinend zerbrechen sieht, der Komödie lachend selbst zerbricht!



~~~~~

LUDWIG HOLBERG. SEIN LEBEN UND SEINE
SCHRIFTEN. VON ROBERT PRUTZ. (1857.)*

. . . Wir wollen nicht mit Faust zu den Müttern am Nabel der Erde hinabsteigen; wir wollen uns gleich an die Töchter halten, denn jene antworten nur durch diese. Wir wollen nicht fragen: Was ist das Komische und das Tragische? Aber wir wollen fragen: Was ist die Komödie und die Tragödie? Genau besehen: zwei Formen für ein und dasselbe Verhältnis, das sie an den entgegengesetzten Enden packen. Immer ist es der Mensch in seinem Konflikt mit den ewigen Mächten, mag man diese nun fassen, wie man will, der dem Drama in beiden Gestalten die Aufgabe stellt, und der ganze Unterschied liegt in der Art der Lösung. Das hatte Plato vor Augen, als er den tief-sinnigen Ausspruch tat, es sei die Sache eines und desselben Mannes, Tragödien und Komödien zu schreiben. Das schwebte Goethe vor, als er die Komödie in Molières Misanthrop einmal fast tragisch fand und ein andermal die Tragödie, die Kunstform selbst, für komisch erklärte. Denn wenn beide nicht, wie Plato fordert, aus einem Dichtergeist hervorgehen, der mit gleicher Höhe und mit gleicher Schärfe in die dunkle, wie in die beleuchtete Hemisphäre der Welt hineinschaut und vermöge dessen im rechten Moment mit

*) S. W. XII. 110.

den Motiven wechselt, so werden sie, je konsequenter sie sich in ihrer schneidenden Einseitigkeit entwickeln, um so sicherer auch in ihr eigenes Gegenteil umschlagen und zuletzt auf den ästhetischen Sinn wirken, wie Goethe es an sich erfuhr. Ein solcher Dichtergeist ist aber bis jetzt nur einmal, nur in Shakespeare, hervorgetreten, und darum hat nur er in der Komödie, wie in der Tragödie, „das Gesetz erfüllt“ und das absolut Vortreffliche hervorgebracht. . . .



~~~~~

## AUS DEM PROLOG ZUM „DIAMANT“.

Die Lust'gen hier, die Frommen dort,  
Den Dichter locken sie nicht fort,  
Ihn machte die Natur so reich,  
Dass er sich freut und betet zugleich,  
Dass er mit jedem Odemzug  
Das Dasein ganz leert, wie im Flug,  
Dass Wonne, Andacht, Lust und Schmerz  
Ihm unzerschieden ziehn durchs Herz.  
Er ist in die bewegte Welt  
Als fester Mittelpunkt gestellt,  
Der, unberührt von Ebb' und Flut,  
In sich gesättigt, schweigend ruht,  
Weil er in sich jedweden Kreis  
Begonnen und beschlossen weiss,  
Und weil in ihm der Urgeist still  
Die Perl', sein Abbild, zeugen will,  
Das, wenn es in die Zeitlichkeit  
Hinaustritt, jeden Riss der Zeit  
Schon dadurch heilt, dass sie erkennt,  
Was sie vom ew'gen Wesen trennt.

O Muse, die mein Herz bewegt,  
Die meine tiefste Kraft erregt,  
. . . . .  
. . . . .  
Aus Grund der Seelen ruf' ich dich:  
Komm still und überschatte mich,  
Damit mein Auge, frisch gestärkt,  
Des wirren Lebens Einheit merkt

Und in dem Zweiglein, das ich pflücke,  
 Den ganzen Wunderbaum erblicke,  
 Damit ich's auch, wie ich's erkannt,  
 In rechter Form mit sicherer Hand  
 Der Welt zum Trost und zum Exempel  
 Aufstell' als Altarblatt im Tempel . . .  
 Ich soll die höchste Harmonie  
 In den verzerrtesten Gestalten,  
 Die Gottesschrift im Wurm entfalten!  
     . . Ich soll die Welt  
 In dem, was sie befangen hält,  
 In ihrem eigentlichsten Tichten,  
 Ja, durch dies Tichten selbst, vernichten;  
 Ich soll, wohin kein *Schicksal* reicht,  
 Den *Zufall* führen, dass er zeigt,  
 Wie, wenn der Mensch so sehr verstockt,  
 Dass er den Funken nicht mehr lockt,  
 Der Blitz in sein Metall noch schlägt  
 Und durch sein Gold ihn selbst erlegt . . .  
 Ich will ihn nicht, den Bastard-Witz,  
 Der, wie ein nachgemachter Blitz,  
 Aus Glas und Leder kläglich springt,  
 Ich will, was aus der Tiefe dringt.  
 Ich will kein illustriertes Wort,  
 Das heute glänzt und morgen dorrt,  
 Will Menschen, die wie Fackeln brennen  
 Und, ohne dass sie's selbst erkennen,  
 Wie ein erleuchtet Alphabet  
 Dem sind, der die Natur versteht,  
 Und dämmernd über den Gestalten  
 Will ich ein wunderbares Walten,  
 Drin, wenn auch ganz von fern, der Geist,  
 Der alle Welten lenkt, sich weist . . .  
 Wer tiefer schaut, dem ist wohl deutlich,  
 Dass Anspiel-Witze, flach und zeitlich,  
 Im Lustspiel sind, was Pracht-Sentenzen  
 Im Trauerspiel, die auch ja glänzen,  
 Ja, dass sie diesen, die ein Kind  
 Verlacht, nicht ebenbürtig sind,  
 Da die, wenn auch in nicht'gen Formen,  
 Doch deuten auf die ew'gen Normen,  
 Wenn jene sich um Blasen drehn,  
 Die schneller, als entstehn, vergehn. . . .

---

EPIGRAMME. III. KUNST.  
DIE KOMÖDIE.

Was die Komödie sei? Die höchste und reichste der Formen!  
Jede geringere wird ihr ja aufs neue zum Stoff.

DIE MODERNE KOMÖDIE.

Wollt ihr wissen, warum uns die echte Komödie mangelt?  
Weil die Tragödie sie bei den Modernen verschlingt!  
Individuen sind als solche schon komisch, an sich schon,  
Wer sie noch steigert, der bringt meistens auch Fratzen zur  
Welt.

---

---

VORREDE ZUM „TRAUERSPIEL IN SIZILIEN“  
(SENDSCHREIBEN AN HEINRICH THEODOR  
RÖTSCHER) 1851.

Ich sass zu Neapel im Herbst des Jahres 1845 eines Abends in dem Café di Europa . . . Ein sizilianischer Kaufmann setzte sich zu mir, der eben aus Palermo zurückgekommen und von einem entsetzlichen Vorfall, der sich dort kürzlich ereignet hatte, noch ganz voll war. Ein Mädchen flieht aus dem Hause ihres Vaters, um sich durch einen schon gewonnenen Geistlichen mit ihrem Geliebten verbinden zu lassen und so einer Zwangsehe zu entgehen. Sie erscheint zu früh auf dem für die Zusammenkunft bestimmten Platz und fällt zwei Gendarmen in die Hände, die ihr erst den mitgenommenen Schmuck rauben und sie dann ermorden. Als der Geliebte nun kommt, werfen sie sich über ihn her, bestreichen ihn mit Blut, schleppen ihn vor den Podestà und klagen ihn der Mordtat an. Natürlich finden sie Glauben, und was am Beweise fehlt, das ersetzt ihr Schwur. Aber ein Bauer, der sich vor ihnen mit gestohlenen Früchten auf einen Baum geflüchtet und alles mitangesehen hat, ist ihnen gefolgt und entlarvt sie. Ich fand diesen Vorfall so symbolisch, er schien mir die sittlichen und selbst die politischen Zustände des Landes und Volkes so grauenhaft treu widerzuspiegeln und meine durch Forschen und Ber-

obachten längst erworbenen Anschauungen so schrecklich zu bestätigen, dass er mir augenblicklich, wie er mir erzählt wurde, mit allen handelnden und leidenden Personen zum dramatischen Bilde zusammenrann. Aber allerdings gab es keine Form dafür, wie die der Tragikomödie, in deren Wesen es durchaus nicht liegt, dass sie zur Parodie verflacht werden muss, was freilich meistens geschieht. Wenn sich die Diener der Gerechtigkeit in Mörder verwandeln und der Verbrecher, der sich zitternd vor ihnen verkroch, ihr Ankläger wird, so ist das ebenso furchtbar als barock, aber auch ebenso barock als furchtbar. Man möchte vor Grausen erstarren, doch die Lachmuskeln zucken zugleich; man möchte sich durch ein Gelächter von dem ganzen unheimlichen Eindruck befreien, doch ein Frösteln beschleicht uns wieder, ehe uns das gelingt. Nun verträgt sich die Komödie nicht mit Wunden und Blut und die Tragödie kann das Barocke nicht in sich aufnehmen. Da stellt sich die Tragikomödie ein, denn eine solche ergibt sich überall, wo ein tragisches Geschick in untragischer Form auftritt, wo auf der einen Seite wohl der kämpfende und untergehende Mensch, auf der anderen jedoch nicht die berechtigte sittliche Macht, sondern ein Sumpf von faulen Verhältnissen vorhanden ist, der Tausende von Opfern hinunterwürgt, ohne ein einziges zu verdienen. Ich fürchte sehr, manche Prozesse der Gegenwart können, so wichtig sie sind, nur noch in dieser Form dramatisch vorgeführt werden. Tragisch zu sein, hörten selbst die bedeutendsten auf, seit die Überzeugung der einen Partei nicht mehr mit der Überzeugung der andern, sondern nur noch mit ihren Interessen zu kämpfen hat. Aber die Träger und Verfechter dieser Interessen, wie nichtig und erbärmlich sie auch, als Persönlichkeiten betrachtet, seien, sind der Komödie desungeachtet noch nicht verfallen, denn es gehen fürchterliche Wirkungen von ihnen aus. Da bleibt dem Künstler, der sich nicht begnügen will, die Rosen und Lilien auf dem Felde zu malen, nichts übrig, als zu

der Form der Tragikomödie zu greifen. Dass diese Form keine reine ist, wird er darum nicht vergessen.

So entstand das „Trauerspiel in Sizilien“ . . . Als es vor einigen Jahren in der Leipziger Novellenzeitung zum erstenmal erschien, wurde es, vermutlich des Titels wegen, fast überall für eine Tragödie genommen, obgleich jeder Vers, vom ersten bis zum letzten, in Ton und Färbung widersprach, und nun höchst seltsam beurteilt. Das beweist, dass es hier für den Kunstphilosophen etwas zu tun gibt.

---

SIDONIA VON BORK, DIE KLOSTERHEXE. HER-  
AUSGEGEBEN VON WILHELM MEINHOLD\*).

(1848.)

. . . Die Ansichten, die sich der Verfasser über die Romandichtung gebildet hat, sind im ganzen so gesund, wie es sich bei seinem grossen Talent zum voraus erwarten liess. Denn man sage, was man wolle, Kraft und Erkenntnis gehen in ästhetischen Dingen Hand in Hand, und höchstens kann in Ausnahmefällen der Erkenntnis die Kraft fehlen, nie aber der Kraft die Erkenntnis. So dringt er denn überall mit Unerbittlichkeit auf Darstellung, freie und ganze Darstellung, und ist ein unversöhnlicher Feind alles Umschreibens und Rasonierens. Darin hat er auch unbedingt recht. Wenn er aber glaubt, die Darstellung erreiche erst dadurch den höchsten möglichen Grad der Lebendigkeit, dass der Dichter seinen Personen die Sprache des Jahrhunderts, in welchem sie lebten, in den Mund lege, so ist er in diesem Punkt einem falschen Empirismus verfallen. Die wirkliche Sprache des Helden hat im Roman und überhaupt in der Dichtung nicht mehr zu tun, wie sein wirklicher Stiefel im Gemälde. Das ganz ordinäre Natürlichkeitsprinzip mag dabei seine Rechnung finden; dem wäre ja gewiss auch mit einem einbalsamierten und obendrein ge-

\*) S. W. XII. 184.

schminkten Leichnam mehr gedient, wie mit einer ikonischen Bildsäule. Allein dieses Prinzip steht im entschiedensten Widerspruch mit der Kunst und muss völlig überwunden sein, ehe von Kunst überhaupt nur die Rede sein kann. Wo es sich um ein Kunstwerk handelt, sind alle Mittel der Art von vornherein ausgeschlossen; sie gehen auf eine ganz andere Wirkung aus, als das Kunstwerk im Auge haben soll, und es ist gleichgültig, ob auf eine stärkere oder auf eine schwächere. Wenn Meinhold recht hätte, so müsste im Roman und im Drama, wie der Altdeutsche altdeutsch, so auch der Grieche griechisch, der Römer römisch sprechen, und Troilus und Kressida, Julius Cäsar und Koriolan hätten nicht geschrieben werden können, wenigstens nicht von Shakespeare. Er hat aber nicht recht und seine eigenen Erzeugnisse beweisen es. Weit entfernt, dass die erkünstelte, zurechtgemachte Sprache der „Bernsteinhexe“ nützte und ihr notwendig wäre, sie schadet ihr; sie war bloss notwendig für den Nebenzweck des Verfassers, für die beabsichtigte Täuschung. Das Bild hätte den einfachtreuherzigen Ton, in dem es gehalten ist und der allerdings zu ihm gehört, wahrlich nicht verloren, wenn er sein Buch in gewöhnlichem Deutsch geschrieben hätte. Dies zeigt z. B. Brentanos Erzählung vom braven Kasperl und der schönen Nannerl; dies zeigt noch unwidersprechlicher Tiecks blonder Eckbert. Dagegen hätte Tiecks treuer Eckart und ähnliches Meinhold darüber belehren sollen, wohin das sprachliche Imitieren führt. Hebel brachte in seinen allemannischen Gedichten ein Idiom zur literarischen Geltung, das noch lebt, noch wirklich gesprochen wird. Er sollte es nicht erst aus Chroniken und Wörterbüchern mühsam zusammenlesen, er sprach es selbst, es kam ihm aus der Brust heraus. Ja, die einfachen Anschauungen und Gedanken, die seinen Gedichten den Inhalt geben, waren auf untrennbare Weise mit diesem Idiom verwachsen, und er hätte sie erst ins Hochdeutsche übertragen, d. h. den Tieck-Meinholdschen Prozess um-

kehren müssen, wenn er ihnen das Idiom hätte abstreifen wollen. Darum liegt in dem Eindruck, den sie erregen, durchaus nichts von Affektation, man fühlt die Kongruenz zwischen Form und Gehalt heraus. Das Gegenteil gilt von Tiecks treuem Eckart und den Grillenhaftigkeiten, die ihm gleichen und auf ihn folgten; sie wirken wie das absichtliche Stammeln eines mit ausgebildeten und gefügigen Sprachwerkzeugen ausgerüsteten Menschen wirken würde.

. . . Niemals aber lasse sich Meinhold in seiner freien Behandlung des Zynischen irremachen, wie der Unverstand dawider auch eifern mag. Er hat ganz recht; wo das Zynische nicht als Selbstzweck auftritt, wo es einem höhern Zweck dient und sich als einzelner Farbenstrich harmonisch im Totalgemälde auflöst, da kann sich nur eine ganz verdorbene Phantasie daran stossen, nur eine solche, die allenfalls auch in der Sixtinischen Madonna nur ein Weib erblickt, das sich, wie das Kind auf ihrem Arm beweist, einmal in einer interessanten Situation befunden haben muss. Wer kann auf dieses Gesindel Rücksicht nehmen, und ob Legionen davon herumliefen!

Gehen wir jetzt auf die „Sidonia von Bork“ näher ein. Es ist zunächst keine Empfehlung für das Werk, dass es eine Hexengeschichte behandelt und doch drei starke Bände füllt. Denn das Hexenwesen ist an sich so hässlich im weitesten Sinne des Wortes, dass das menschliche Gemüt kaum eine lange anhaltende Beschäftigung mit demselben verträgt. Doch dieser Übelstand hätte allenfalls durch eine hohe Vollendung der Form aufgewogen werden können; der Dichter konnte sich die Teilnahme, die ihm bei der abstossenden Natur des Gegenstandes nicht freiwillig gezollt wurde, vielleicht mit Gewalt erzwingen. Eine solche Formvollendung werden aber nicht bloss Meinholds Gegner, sondern auch seine wärmsten Freunde vermissen. „Sidonia von Bork“ bietet uns keineswegs ein in allen Teilen künstlerisch abgeschlossenes Ganzes, das man nur in seiner Totalität bejahen oder verneinen, an dem man aber im

einzelnen nicht markten und mäkeln kann. Sie bringt uns vielmehr eine Reihe von mehr oder minder gelungenen Gemälden, die durch den Charakter der Heldin nur lose miteinander zusammenhängen. Einen lebendigen Menschen muss man hinnehmen, wie er ist, oder ihn gehen lassen; man kann nicht mit seinem rechten Arm ein Freundschaftsbündnis schliessen und dem linken den Krieg erklären. In einer Gemäldegalerie aber kann man allerdings das eine Bild bewundern und dem andern den Rücken wenden. Die „Bernsteinhexe“ konnte in ihrer hohen Geschlossenheit nur Verehrer oder Widersacher finden. „Sidonia von Bork“ wird ohne Zweifel von manchem ganz weggeworfen, aber, ich muss es aussprechen, von niemandem ganz anerkannt werden.

Dieser Punkt ist wichtig. Noch wichtiger ist ein zweiter. Die „Bernsteinhexe“ fordert keinen Glauben für das Hexenwesen; „Sidonia von Bork“ tut es und in beträchtlichem Grade. Wenn Aristoteles aussprach, das Wunderbare gefalle immer, so fand er freilich nicht nötig, erst die Grenze zwischen dem Wunderbaren und dem Ungereimten zu ziehen, denn seine Griechen mit ihren klaren Augen und ihrem gesunden Instinkt konnten sie gar nicht überschreiten. Auf diese Grenze kommt aber alles an, und ich fürchte sehr, die Hexerei liegt jenseits derselben. Die Kunst darf nach meiner Meinung unter keinen Umständen ihr selbst, sondern nur dem Glauben an sie Realität einräumen. Dieser Glaube hat Wirkungen gehabt, fürchterliche Wirkungen; er ist ein Element der Geschichte und darum auch in alle Ewigkeit ein Element der Kunst. Der Künstler dagegen, der die Hexerei selbst, die unaufgelöste, nackte Hexerei zum Mittelpunkt einer Darstellung macht, stellt sein Werk auf eine äusserst gefährliche Spitze, mag er sie nun als ein einmal Sanktioniertes ohne weitere Vorbereitungen und Erklärungsversuche einführen oder sich, noch schlimmer, bestreben, ihr durch die Anknüpfung an rätselhafte Naturprozesse eine mystische Grundlage zu geben. Bis

auf einen gewissen Grad gilt dies alles vom Übernatürlichen überhaupt; ein Kunstwerk, das dessen bedürftig ist, steht nie so hoch, wie eines, das sich ganz auf die reale Welt stützt; die phantastische Komödie, z. B. die des Aristophanes, welche die reale Welt aufheben darf, weil sie sich selbst auch wieder aufhebt, ausgenommen. Wir zittern zwar vor dem Geist im Hamlet, denn Shakespeares Genius war mächtig genug, ihn mit allem, was Grauen und Furcht einzuflössen vermag, zu umkleiden; aber die ungeheure Tragödie hätte vielleicht auch ohne den Geist zustande kommen, Hamlets Verdacht hätte auch auf andere Weise erregt werden können und das wäre so gewiss besser gewesen, als ein Motiv, das allen Zeiten entspricht, einem Motiv vorgezogen zu werden verdient, das von gewissen historischen Voraussetzungen abhängt, in welche eine späte Nachwelt sich nicht ohne Zwang mehr findet. Doch etwas ganz anderes ist allerdings der Glaube an Geister und etwas ganz anderes der Glaube an Hexen. Die Mitternachtsstunde, ein Kirchhof werden dem Menschen noch lange die Haare zu Berge treiben, während er den Besenstiel und die Schornsteinhöhle schon jetzt mit der grössten Kaltblütigkeit betrachtet und sich auch der Bauer mit den roten Augen alter Weiber längst ausgesöhnt hat. Der Dichter, der diese Dinge für irgendeinen Zweck wieder rehabilitieren will, wagt nicht bloss viel, er wagt zu viel. Denn selbst, wenn es gelingen könnte, würde der Eindruck durch die sich aufdringende Reflexion, dass eine grosse Kraft für etwas durchaus Nichtiges angestrengt und also verschwendet worden sei, gestört werden.

. . . Ein so würdeloses Geschöpf, wie Sidonia, die uns am Anfang ihrer Laufbahn nicht durch gewaltige Leidenschaften fesselt und uns am Ende derselben ebensowenig durch dämonische Grösse imponiert, kann kein nachhaltiges Interesse einflössen. Der Verfasser sucht seine „Sidonia“ als ein Produkt einer elenden Erziehung und der ihr durch diese eingeeimpften Gott-

losigkeit hinzustellen; aber wir schütteln den Kopf zu dieser misslichsten aller Motivierungen, die in gut Pestalozzisch-Fichteschem Sinne den Menschen zu einer Art von Ton in Schulmeisterhänden herabsetzen möchte, und wir sind und bleiben der Überzeugung, dass die Verderbtheit bei diesem Weibe in Herz und Nieren sass und dass Sidonia durch rechtzeitige Anwendung des „Katechismus Gerschovii“ so wenig zu ändern und zu bessern gewesen wäre, wie die Distel durch Abschneiden ihrer ersten Schösslinge in eine Rose umzuwandeln ist. Nein, so steht es nicht mit der menschlichen Natur; wenn es aber auch so mit ihr stünde, so könnte es doch nie den Vorwurf einer ästhetischen Darstellung abgeben. Unerhört ist es auch, dass der Verfasser die Heldin in einem Moment, wo man es am wenigsten erwartet, auf volle dreissig Jahre verschwinden und sie erst als eine Art von Fossil wieder zum Vorschein kommen lässt. Als vollendetes Scheusal steht sie nun da; wie sie es wurde, erfahren wir nicht, die psychologischen Umbildungsprozesse werden uns vorenthalten, dennoch müssen wir sie noch ein ganzes Alphabet hindurch begleiten und zusehen, wie sie tolles und nichtswürdiges Zeug treibt. Das ist ein Missgriff unglaublicher Art. Nein, lieber Meinhold, wie ein Mensch Hyäne *wird*, das kann uns interessieren, aber nicht, wie er als Hyäne *wütet*.



BUCH DER LIEDER VON HEINRICH HEINE.

VIERTE AUFLAGE. (1841.)\*

. . . Die Lyrik ist weit mehr, als Drama und Epos, Nationalausdruck eines Volks, und ein Dichter, der nicht harmonisch in dieser allgemeinen Volkspoesie aufgeht, hat geringen Wert, er mag soviel Ideen- und Phantasieschätze aufhäufen und soviel momentanen Enthusiasmus erregen, als er immer will. Die deutsche Lyrik hat zwei Faktoren: Gefühl und Reflexion, und am rationellsten, mithin am vollkommensten entwickelt sie sich, wo alle beide gleichmässig und unzertrennt tätig sind, wo der Stoff aus der Tiefe des Gemüts als geniales Gefühl aufsteigt und die Reflexion die einrahmende Form erzeugt. Man muss freilich den Begriff der letzteren nicht so eng nehmen, dass man nur den analysierenden oder den wider-spiegelnden Gedanken dafür gelten lässt; die Reflexion ist gleich mit dem Bewusstsein da, und eben das erwachende Bewusstsein grenzt als allgemeines jedes besondere ab und gibt ihm, indem es ihm nicht gestattet, sich unverhältnismässig auszudehnen, die Form. Diesem Grundtypus der deutschen Lyrik entspricht Heines Poesie durchaus, und darum ist er ein echter deutscher Dichter. Aus dem Innern des Gemüts quellen seine Lieder hervor, und wenn seinem Naturell gemäss bei ihm die Reflexion auch meistens die Ge-

\*) S. W. X. 415.

stalt des Witzes annimmt, so ist sein Witz doch nur das launige Veto, das dem Herzen gegenüber der Geist einlegt, niemals aber oder selten das kahle Zentrum des Gedichts.

Heine ist Humorist. Was ist Humor, was ist, da wir es hier nur mit dem Liederdichter zu tun haben, zunächst lyrischer Humor? Was man gewöhnlich so nennt, ist ein leeres Produkt der Ohnmacht und der Lüge. Wer seine verworrenen Geistes- oder Gemütszustände nicht klären oder den hiezu notwendigen innern Prozess nicht mit Resignation und Ruhe abwarten kann, der wirft wohl den Fackelbrand des Witzes in das Chaos hinein und sucht, während vielleicht nur ein Kartenhaus in Flammen aufgeht, uns glauben zu machen, es sei eine werdende Welt. Alle Kunst ist Notwehr des Menschen gegen die Idee, wie ja schon, um ins Besonderste hinauzusteigen, jede ernste dichterische Schöpfung aus der Angst des schaffenden Individuums vor den Konsequenzen eines finstern Gedankens hervorgeht; was aber dem Künstler sein Werk, das ist der Menschheit die Kunst. Der Humor ist empfundener Dualismus; nicht die Karikatur des Ideals soll er zeichnen, oder seinen Schatten, sondern das Ideal selbst in seinem vergeblichen Ringen nach Gestaltung. Allein, wenn die positive Kunst den Abgrund, der das Wirkliche von dem Möglichen scheidet, zu überfliegen sucht, so stürzt der Humor, als die negative, sich in diesen Abgrund hinunter, und hierin liegt soviel Verzweiflung, aber nicht soviel Trost, wie in der erschütterndsten Tragik, wenn es, was allerdings sehr selten ist, rein und rund zur Erscheinung kommt. Das ist bei Heine z. B. in dem schönen Gedicht: „Mein Herz, mein Herz ist traurig“ der Fall.

Man hat der Heineschen Poesie vielfältig die innere Wahrheit abgesprochen. Wohl nur, weil man ihr Individuelles nicht immer aufzufassen verstand. Es gibt aber in ästhetischen Dingen eine doppelte Wahrheit, wonach man zu fragen hat: die Wahrheit des Stoffes

und die Wahrheit der Form, und die letztere hängt, so undeutlich dieses den meisten bleiben mag, mit dem Ethischen noch enger zusammen, als die erstere. Es ist nicht genug, dass unser Gedachtes und Empfundenes wahr sei; damit kann ja auch kaum geheuchelt und betrogen werden, denn woher eigentümliche Empfindungen und Gedanken nehmen, wenn man sie nicht hat? Auch der Darstellungsprozess, worin die Form gewonnen wird, soll wahr sein; er soll aus dem Drange des Überflusses hervorgehen und Götter in die Welt setzen, nicht Lemuren. Dieses ist der wichtigste Punkt, denn von der Gestalt, worin eine Idee zur Erscheinung gelangt, hängt es ab, ob sie wie ein Jupiter verehrt oder wie ein Vitzliputzli verspottet werden soll, doch eben um diesen Punkt wird der plumpe Ästhetiker sich nie kümmern. Er rechnet dafür die Gedanken und Bilder zusammen und vergisst, dass man dies alles bei jedem der Berücksichtigung irgend würdigen Gegenstand voraussetzen muss und dass Achill und Thersites sich in allem, nur nicht im Fleisch und Blut voneinander unterscheiden. Bei Heine ist die Darstellung ein Quellen, kein Pumpen, wie gewiss ein jeder empfindet, der das Buch der Lieder auch nur durchblättert: bei der Wahrheit der Form ist aber die Unwahrheit des Stoffes undenkbar. Übrigens wird sich der Humorist den Vorwurf der Unwahrheit weit öfter gefallen lassen müssen, als der ernste Dichter. Einen erkünstelten Hymnus verzeihen wir gern um Gottes willen, an den er gerichtet ist, aber einen verunglückten Witz nimmermehr. Viele, die Heine und alles Neuere tadeln, haben es jedoch gar nicht mit Stoff und Form seiner Poesie, sondern nur mit dem Materiellen und Elementarischen derselben, worin sie freilich schon den Stoff sehen, zu tun. Nicht die Gedanken und Empfindungen selbst fechten sie an, sondern die Gegenstände und Gesichtspunkte, aus welchen sie entspringen. Unfähig zu erkennen, dass die fortgeschrittene Entwicklung alle Darstellung mehr und mehr aus den reinen, ruhigen, allgemeinen Verhältnissen in

die verworrenen und, wenn man will, verfänglichen individuellen mit unausweichbarer Notwendigkeit hindrückt, dass uns keine Wahl bleibt, als, ob wir das Schwerste und Udenkbarste versuchen oder auf alle Tätigkeit, allen Gebrauch der Geisteskräfte Verzicht leisten wollen, nennen sie jede Seelenausserung, die von der ihrigen abweicht, Krankheit und rechten nun noch sogar mit dem, den sie für krank halten, ob er an einem Fieber, das in der Familie nicht herkömmlich ist, wirklich leiden und sterben darf, ja rufen statt des Arztes den Kriminalisten und den Henker herbei. Hier wäre im Rückblick auf die nächste Vergangenheit Schlimmes und Schlimmstes zu sagen; doch werde einstweilen nur noch in bezug auf Heine ausdrücklich bemerkt, dass es völlig so ungerecht sein möchte, ihn deswegen, weil er seinen tiefen, schönen Wald- und Meerliedern kecke, scharfe Zeichnungen fauler sozialer Zustände gegenüberstellte, zu schelten, als es abgeschmackt ist, ihm für die an diese toten Dinge verschwendeten neckischen Galvanisierungsversuche zu danken, statt für die dadurch in Geist und Gemüt des Dichters hervorgerufenen frischen, lebendigen Gegensätze.



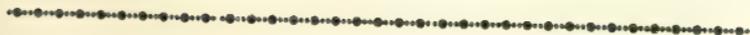
MODERNE LYRIK. (1853.)\*

. . . Es ist kaum schwerer, über Musik zu schreiben, wie über lyrische Poesie, wenn man wirklich etwas feststellen und nicht in etymologischem Becherspiel ein Unbestimmbares mit dem andern müßig und resultatlos vergleichen will. Man sehe unsere Ästhetiker an, die besten nicht ausgenommen, und frage sich, ob selbst Jean Paul, der doch hell und klar, wie kein zweiter, in den Darstellungsprozess hineinschaute, hier über die Trivialität hinauskommt. Der Grund ist einfach: man hat in der Lyrik das reine Element vor sich, um das alle Formen sich streiten, ohne dass eine den Sieg davonträgt, weshalb sie in der singbaren Ballade, die zugleich episch, dramatisch und musikalisch ist, gipfelt. Im allgemeinen hat man von jeher zwei Hauptrichtungen unterschieden: die geistige, die bei uns durch Schiller repräsentiert wird und die man nicht so kurzweg die reflektive nennen sollte, und die gemütliche, die Goethe vertritt. Darin hatte man auch ganz recht, man behielt nur nicht genug im Auge, dass beide Richtungen in der Phantasie ihre gemeinschaftliche Wurzel haben, welche die geistige allein vor der Abstraktion und die gemütliche vor dem Sturz in die nüchternste Prosa bewahren kann. Denn freilich, wenn jeder Gedanke ein Gedicht oder auch nur der Keim zu einem Gedicht wäre,

\*) S. W. XII. 70.

so hätte Johann Jakob Wagner, der Würzburger Philosoph, recht gehabt, als er seine Dichterschule schrieb und in ihr den Beweis lieferte, dass man jederzeit aus einem scharfen Kopf ein klassischer Dichter werden könne. Und wenn jedes Juchhe und jedes Oweh, das im Wechsel der Gefühle aus dem so oder so bewegten Herzen aufsteigt, nur seine Wahrheit darzutun und etwa noch seine Entstehungsgeschichte hinzuzufügen brauchte, um für poetisch zu gelten, so wäre Vater Gleim mit grossem Unrecht ausgestrichen worden, . . . so müssten die Nürnberger Meistersänger alle wieder auferstehen, so gäbe es auch keinen Unterschied zwischen Poesie und Prosa, als den Reim. Es muss aber ein schöpferischer Akt der Phantasie hinzukommen, der den allgemeinen Gedanken individualisiert und umgekehrt das subjektive Gefühl generalisiert, und die Individuen, in denen dieser Akt sich vollzieht, treten so selten hervor, dass man noch in tausend Jahren keine Übervölkerung des Parnasses zu besorgen haben wird. Den Stadtpfeifern und Turmbläsern gegenüber, die alljährlich unsere Musenalmanache füllen, wird natürlich mit einer Definition nichts ausgerichtet, denn sie verachten sie entweder oder fühlen sich, wundersamerweise, mit ihr in Übereinstimmung. Aber wem um Einsicht zu tun ist, der gehe dem hier gegebenen Fingerzeige nach und mache auf Goethe und Schiller die Anwendung. Bei Goethe leuchtet es auf den ersten Blick ein, dass alle seine Gedichte Perspektiven mit unendlichen Spiegelungen eröffnen und sich nur darum so eng an die von ihm nicht ohne Grund hochgepriesene Gelegenheit anschliessen, weil er den Standpunkt möglichst scharf fixieren muss; aber auch bei Schiller ist nicht zu verkennen, dass er den philosophischen Gehalt, der ihm allerdings immer vorschwebt, keineswegs, wie etwa Lukrez, als einen schon errungenen bloss ausbreitet und in einen Goldrahmen fasst, sondern dass er uns sein Kämpfen um ihn und also seine Abhängigkeit von ihm in allen Stadien darstellt. So generalisiert der eine sein Be-

sonderes und individualisiert der andere sein Allgemeines, bis sie, von ganz entgegengesetzten Enden ausgehend, in der Mitte des Wegs zusammentreffen und die beiden Hälften der Menschheit innig miteinander verschmelzen . . .



---

## ZUR ANTHOLOGIENLITERATUR. (1854.)\*

. . . Es ist nur heilsam, dass Schriftsteller und Dichter sich jetzt kurz fassen und in gesteigertster Konzentration ihr Eigenstes bieten müssen, wenn ihre Leistung nicht auf der Stelle zum blossen Substrat für eine fremde Geistesoperation herabsinken soll. Ja, es schadet nicht einmal, wenn sie trotzdem rascher wie sonst mit ihrer Gesamttätigkeit einem höheren Ganzen als untergeordnete Glieder einverleibt und in gewissem Sinn wieder zur Materie gemacht werden, denn je schneller man zu den übersichtlichen Punkten und den Endresultaten gelangt, um so grösser ist der Gewinn, und wo es sich ums Fleisch und Blut handelt, kann der Federschmuck des Vogels oder die Mähne des Löwen nicht in Betracht kommen, so farbenschillernd und majestätisch sie an sich auch sein mögen. Nur freilich wird die Aufgabe, die Quintessenz in der einen oder der anderen Gestalt herauszuziehen und den Kern seiner letzten Haut zu entkleiden, auch in demselben Grade schwerer, als die Produktion, sei es nun die wissenschaftliche oder die künstlerische, alles Fremdartige schon von selbst ausstösst und sich fest im wohlabgesteckten Kreise zusammenschliesst . . . Es kommt auf vollständige Reproduktion des wissenschaftlichen oder künstlerischen Organismus an und hierbei ist vor allem nicht aus den Augen zu lassen, \*) S. W. XII, 16.

dass zwischen beiden ein wichtiger Unterschied besteht, der eine ganz entgegengesetzte Behandlung nötig macht. Warum verzehrt, wie die Geschichte der Philosophie unwidersprechlich lehrt, ein wissenschaftlicher Gedanke immer den andern, so dass auf den tiefen immer ein noch tieferer, auf den weiten ein weiterer, noch mehr umfassender folgt? Nur deshalb, weil dieser Gedanke notwendig aufs Allgemeine ausgeht und alles ihm anhängende Individuelle, das er doch, weil er nun einmal im Individuum erzeugt wird, nie völlig loswerden kann, seiner Natur nach in steter Wandlung abzustreifen suchen muss. Warum löst nicht ebenso auch eine poetische Idee die andere auf, warum schlägt nicht eine Gestalt die andere tot, warum behauptet sich Homer neben den Nibelungen und Sophokles neben Shakespeare? Offenbar nur, weil hier der ganz umgekehrte Prozess stattfindet, weil das Verhältnis zwischen Basis und Spitze sich geradezu umdreht. Und so ist's: die wissenschaftliche Tat ist nur so weit vollbracht, als das Individuelle zurücktritt, und die künstlerische nur so weit, als das Allgemeine verschwindet. Die Konsequenzen ergeben sich von selbst.

. . . Es ist rühmend hervorzuheben, dass Mosenthal sich nicht durch übertriebenen Respekt vor dem Alten zur Ungerechtigkeit gegen das Neue verleiten liess . . . Es gibt eine doppelte Art von Produktion, eine absolut schöpferische, die, wie Schiller sagt, in der Natur die Natur vermehrt, weil sie den Weg zu dem Brunnen selbst findet, aus dem die ewigen Bildungen aufsteigen, und eine untergeordnete, auf die Reflexion angewiesene, die aus der zweiten Hand lebt und den Ideengehalt der Zeit, sei dieser nun ein vorzugsweise religiöser, philosophischer oder politischer, verarbeitet. Jene wird nie überwunden, denn sie erzeugt im Einklang mit den geheimnisvollen Gesetzen alles Werdens und alles Seins jedesmal einen rund für sich abgeschlossenen Kristall, den das grösste Talent, welches im Lauf der Jahrhunderte nachfolgt, nicht wieder auflösen oder gar zerschlagen, dem es höchstens einen

gleichem an die Seite stellen kann. Diese wird oft schon durch das nächste Dezennium überholt, denn die Stimmung der Welt, die sie auffing und wiedergab, braucht nur zu wechseln oder auch nur in eine neue Phase mit neuen Fernsichten auf neue Verhältnisse zu treten und es ist um sie geschehen. Beide Arten kommen in jeder Form der Poesie vor; man trifft reine Kristalle in der Äsopischen Fabel, es fehlt nicht an Reflexionsdramen in irgendeiner Literatur. Mit Definitionen wird wenig ausgerichtet, wo die Grenzen oft auf kaum unterscheidbare Weise durcheinander laufen, wie hier, aber es gibt ein empirisches Kriterium, welches niemals trügt. Man braucht sich, wenn man im einzelnen Fall wissen will, ob man es mit einem Kristall oder mit einer Reflexionsspitze zu tun habe, nur einfach zu fragen, ob eine Leiter zu dem Produkt hinaufführt oder nicht, d. h. ob es die bloße höhere Potenz einer längst vorhandenen Gedankenreihe ist oder ob es an die Minerva mahnt, die plötzlich aus Jupiters Haupt entsprang. So wird niemand die Genealogie des Goetheschen „Erlkönigs“, des Uhlandschen „Glücks von Edenhall“, der Heineschen „Meerlilie“ nachweisen können; so hat das fallende Lindenblatt der Nibelungen, dem Siegfried seine Verwundbarkeit verdankt, und das Homers Achillesferse an Schönheit unendlich übertrifft, weil die in ihrem Recht gekränkte äussere Natur hier motiviert, was dort aus mütterlichem Unverstand hervorgeht, kein Vorher und kein Nachher gehabt; so steht die Mordnacht im „Macbeth“ einzig da. Umgekehrt aber haben Didaktik und Deskription, gleichviel ob sie mit offenem Visier in ihren eigenen Formen hervortreten oder inkognito in fremden erscheinen, immer Ahnen und Enkel. Ich brauche die Untersuchung nicht fortzuführen; für meinen Zweck ist genug festgestellt. Der Anthologist soll einem Kristall der alten Literaturperiode das böhmische Glas der neueren nie vorziehen, wenn es auch noch so gut geschliffen wäre; er soll aber auch ebensowenig die Reflexionspoesie der neueren Periode gegen die der

alten zurücksetzen . . . Gerade in diesem Punkt hat Mosenthal die Mittellinie vortrefflich einzuhalten gewusst . . . Dagegen tut er ganz im Vorbeigehen die wichtigsten wissenschaftlichen Prozesse ab und besetzt die Dichterstühle, wo er einen vakant findet, ohne sich im mindesten daran zu kehren, dass er dadurch in die allerbedenklichsten Händel . . . geraten muss . . . Ich will nur einer einzigen dieser Ernennungen aus dem Stegreif bescheiden entgegentreten . . . Es heisst: „Nikolaus Lenau war der grösste Lyriker der Neuzeit“. Hat Mosenthal dabei bloss Österreich im Auge gehabt, so ist nichts einzuwenden; sonst aber muss ich die Krone für *Heinrich Heine* reklamieren und das unbedingt. Es sei mir vergönnt, hier eine kurze Charakteristik dieses schwer zu beurteilenden, aber höchst bedeutenden Dichters, dessen einzige „Meerlilie“ den ganzen Savonarola aufwiegt und der an ähnlichen blitzenden Kristallen (ich erinnere nur noch an den „Asra“ im Romancero) überreich ist, zur Motivierung meines Widerspruchs einzuschalten, wie ich sie neulich an einem andern Orte gab. „In der Lyrik fand Heine eine Form, worin die desperatesten Töne, der Ausdruck einer vom Krampf ergriffenen Welt, gellend zusammenklingen, um als reizende Musik wieder davonzusäuseln; seine Liedersammlung mahnt an den fabelhaften ehernen Stier des Phalaris, welcher nach der Sage so eingerichtet war, dass das Verzweiflungsgeschrei des Sklaven, der in seinem glühenden Bauche den Tod erlitt, als schmeichelnde Harmonie zur Ergötzung des Königs hervordrang, und die Ergötzung ist hier um so erlaubter, als Quäler und Gequälter in einer und derselben Person zusammenfallen.“

Kein Einsichtiger wird in Abrede stellen, dass der freie, starke Geist, dem das gelang, den Vorrang vor einem Dichter verdient, der nie über die Passivität hinauskam und dessen ganze Entwicklung darin bestand, dass er den kleinen Familienfriedhof, auf dem er anfangs als Totenvogel brütete, zuletzt wenigstens mit der ungeheuren Schädelstätte der Geschichte ver-

tauschte, auf der man sich eine Melancholie ohne Ende eher gefallen lassen kann. Lenau stellt sich der Welt mit seiner Lupe so gegenüber, wie etwa der aufs Detail ausgehende Physiolog dem Menschenangesicht; vor seinem krampfhaft festgehaltenen Glase verschwinden die schönen Linien, die jeder Unbefangene erblickt, die Poren aber, die sonst unsichtbar sind, klaffen weit auf, als ob es Klüfte und Abgründe wären, und er setzt die starre Betrachtung so lange fort, bis er die Lupe, die im einzelnen richtig, im ganzen aber betrügerisch reflektiert, für sein Auge hält. Das führt denn freilich nicht zu jener göttlichen Befreiung, von der Goethe meinte, dass sie die erste und letzte Aufgabe aller Poesie sei. Heine lässt die Weltkugel zwar auch nicht im hellen Sonnenschein auf der Fingerspitze tanzen, wie Goethe, sondern er zerschlägt sie, aber er tut es nur, . . . um den einzelnen Stücken dann den reinsten Schliff zu geben.

---

---

## LYRISCHE POESIE. (1858.) \*).

Jedes Volk hat sein Lied und hält den ursprünglichen Ton fest, bis es verstummt. So hat auch unsere deutsche Lyrik, wie lianenhaft üppig und bunt sie sich auch durch die Jahrhunderte hinschlingen mag, sich in ihren Elementen nie verändert. Gleich weit entfernt von englischer Schwerfälligkeit, wie von französischer Leichtfertigkeit und italienischer Spitzfindigkeit, war sie von jeher das Produkt einer naiven Hingebung an die Dinge und einer etwas nüchternen Reflexion über sie. Unsere Dichter zerfallen nach dem Überwiegen des einen oder des andern dieser Elemente in zwei getrennte Familien, die jedoch den gemeinschaftlichen Grundstamm keinen Augenblick verleugnen können. In Goethes Poesie der süssesten Unmittelbarkeit mischen sich . . . die härtesten realistischen Züge; um für den Himmel, dessen Seligkeit er mit einer Engelszunge verkünden will, Glauben zu finden, stösst er die Leiter, mittelst deren er ihn erklimm, nicht zurück, sondern zieht sie nach und zählt uns ihre Sprossen vor. Umgekehrt weiss Schiller für die kühnsten Flüge seiner Spekulation noch immer das menschliche Gemüt zu erwärmen und ihm ein Gefühl einzuflössen, als ob es sich in den goldenen Wolken, zwischen denen er wonnetrunken und der Erde vergessend wandelt, auch säen und ernten liesse; er gewinnt sein Ideal durch die Verklärung des

\*) S. W. XII. 175.

natürlichen Zustandes, nicht durch die unfruchtbare Nihilierung desselben, und gelangt zur Verklärung durch simples Zurückgehen aufs Gesetz, in welchem Sollen und Können denn doch zuletzt auch zusammenfallen. Diese wunderbare Mischung des Allgemeinen und des Besonderen, die das eine beständig zur Probe des andern macht und die Blutbildung vielleicht um ihr brennendstes Inkarnat bringt, sie dafür aber auch vor der Verwässerung schützt, ist freilich zunächst ein Resultat unserer tiefsinnigen Sprache. Denn diese will, wie kaum eine zweite, überall das Werden veranschaulichen, sie knüpft unermüdlich und unablässig Blüte und Wurzel zusammen und muss darum auch die Übergänge und die Bedingungen, unter denen sie allein zustande kommen, unverrückt im Gesicht behalten. Aber die Sprache ist, um weiter zurückzugreifen, ja auch eben der erste und unverfälschteste Ausdruck der Nationalität und kann nichts abspiegeln, was nicht in ihr liegt . . .

---

VORWORT ZU DEN ERZÄHLUNGEN UND  
NOVELLEN. (1841.)

Man erlaube mir bei Gelegenheit der wenigen Novellen, Erzählungen usw., die ich jetzt der Öffentlichkeit übergebe, meine Konfession über die Gattung. Ich habe ihnen den Titel: Niederländische Gemälde! vorgesetzt. Dadurch wollte ich andeuten, dass sie aus dem Leben, und zwar grossenteils aus dem Leben der niedern Stände geschöpft sind. Nicht so, als ob ich wirkliche Vorgänge kopiert oder auch nur zugrunde gelegt hätte, aber doch so, dass ich mich nach dem Vorbild der alten, stilkeuschen Meister alles dessen streng enthielt, was man in neuerer Zeit unter Dialektik verstehen gelernt hat, dass ich also den Gehalt ausschliesslich in die Erfindung und Charakterzeichnung, nicht aber in das Raisonement oder gar in die Beschreibung zu legen mich bestrebte.

Ich bin der unerschütterlichen Überzeugung, dass die wahren Kunstformen ebenso notwendig, ebenso heilig und unveränderlich sind, wie die Naturformen. Sie können, wie in der physischen Welt mit der Umbildung des Erdkörpers ganze Geschlechter der Lebendigen ausstarben, allerdings aufhören, dem Schöpfungs- und Schönheitsbedürfnis der Zeiten zu entsprechen, aber sie können nicht ohne Lebensgefahr auseinandergerzert, nicht verengert und erweitert wer-

den. Wie wäre es auch möglich, dass in einer Form das Vollkommene erreicht und dass dennoch diese Form selbst eine noch unvollkommene, eine nicht abgeschlossene wäre! Den elementarischen Unterschied der bei den verschiedenen Völkern in den verschiedenen Jahrhunderten und Individuen aufschliessenden Kunstkristalle, aus dem, wie aus der Wellenbrechung des Ozeans, eben die unerschöpfliche Mannigfaltigkeit der Einheit hervorgeht, werde ich nie in Abrede stellen, aber ich werde ebensowenig zugeben, dass das Blut auch ausserhalb der Adern zirkulieren könne, dass ein Kreis, den man so weit aufsprengt, dass er bequem das Universum umschliesst, noch ein Kreis bleibt. Die Welt ist eine Zwiebel, die nur aus Häuten besteht, und die Kunst soll ihr gleichen.

Das Christentum war die Wiedergeburt der Individualität. Die Individualität macht sich seitdem allorten etwas breit; wie sollte sie sich in der Kunst anders gebärden? Das Drama, selbst das Shakespearesche, gehört ihr fast ganz. Die Lyrik ist uns ohne sie kaum noch denkbar. Das Epos ist verkümmert und musste verkümmern; wenn ein zweiter Homer geboren würde, so trüge die Erde einen Unglücklichen mehr, aber wir würden keine zweite Iliade bekommen. Doch das Epos hinterliess Söhne und Töchter: Roman, Ballade, Novelle. Auch dieser Formen, der einzigen, welche noch zur Erschöpfung und Darstellung ihres grossen *Gegensatzes* übrigblieben, droht die Individualität sich zu bemächtigen; man sollte sie daraus entfernt halten! Der Roman sollte, wie einst das Epos, obwohl ziemlich ungeschickt durch die Göttermaschinerie, statt des Geleiteten das höchste Leitende veranschaulichen. Die Ballade sollte immer von dem geheimnisvollen Hauch erfüllt sein, der die echte Tragödie durchweht. Die Novelle namentlich sollte statt der Herzens- und Geisteszerfaserungen, worin sie sich mehr und mehr zu gefallen anfängt, die Begebenheit, die neue, die unerhörte, bringen und das aus dieser entspringende neue, unerhörte Verhältnis. Natürlich wird hier unter

Roman nicht jenes Ding verstanden, das ich nur als das Ding von drei Bänden zu definieren wüsste; unter Ballade kein Drehorgelstück, unter Novelle nicht das entsetzliche Jelängerjelier der Taschenbücher.

Es wird bei den Neuern mehr gezeichnet als gemalt. Gilt dies im allgemeinen, so gilt es, wie ich wohl weiss, ganz vorzüglich von den Produktionen, die ich jetzt dem Publikum vorlege. Sie sind mir seit der Zeit, dass sie entstanden, fremd genug geworden, um mir selbst ein objektives Urteil zuzulassen. Schärfe der Umrisse und Treue des Kolorits war mir die Hauptsache; ich berücksichtigte es noch zu wenig, dass, wenn die Kunst auch allerdings auf der Wahrheit ruht, die Wahrheit doch keineswegs ihr letztes Ziel ist, sondern nur der durch den ersten Prozess gewonnene edlere Stoff, der sie in seiner Herbheit und Derbheit vernichten und zur Schönheit, zum harmonischen Ineinanderaufgehen der sich gegenseitig bekämpfenden spröden Elemente klären und läutern soll . . .

Den komischen Roman bitte ich, als ein für sich bestehendes Werk zu betrachten. Er entstand, als ich in München mit Eifer dem Studio Schellingscher und noch mehr Hegelscher Philosophie oblag, als mir das Herz an dem Seziertisch, wo der kalte spitzige Begriff die Junktoren der Welt löste und alle Formen zerbrach, gefror und seine Rettung vor dem zu dem Feind übergehenden Geist nur noch in der Flucht aus dem Grössten ins Kleinste, aus dem Weitesten ins Engste sah. München, die weiche, warme, sinnliche Stadt, die sich sonst in sich selbst so wohl gefällt und den Fremden so breit und behaglich anlächelt, glich gerade damals einer Henne, die sich ängstlich duckt, weil der in den Lüften über ihr schwebende Räuber ihr die Küchlein zu nehmen droht. Die Cholera, die stille Schreckliche, die zu ihren Verwüstungen nicht einmal Zeit brauchte, war eingezogen . . . Ich wusste nicht, wie ich dem Tod ausweichen sollte, der aus beiden Kreisen, in denen das Dasein aufgeht, aus dem Leben, wie aus der Wissenschaft, auf mich zutrat;

ich bedurfte eines Gegengewichts und griff zur Komik, zur *Verspottung des Seins durch die Gestaltung des Nichts*. Ich glaube überhaupt, dass das Komische da am besten gedeiht, wo just alle Litaneien zusammenklingen: der eine jammert und starrt so lange in die Grube hinunter, die das, was er nicht entbehren kann oder mag, verschlang, bis sie den Schlund noch einmal öffnet und auch ihn einschluckt; der andere lacht und ruft mit dem Prediger: Es ist alles eitel, oder mit Swift: Vive la bagatelle!



---

## KRITISCHE SCHRIFTEN VON LUDWIG TIECK.

(1849.)

. . . Die Wissenschaft der Kunst, die bei uns ein Jahrhundert lang in Windeln lag und von der Philosophie so wenig frei gegeben, als mit mütterlicher Liebe gepflegt wurde, ist seit *Solger* und *Hegel* selbständig geworden. Jedermann weiss, wie reich diese beiden Philosophen, vorzüglich der erstere, sie bei ihrer Emanzipation im allgemeinen ausgestattet und was Männer, wie *Fischer*, *Rötscher*, *Ulrici* usw. später im besonderen für sie getan haben. Niemand, dem es um gründliche ästhetische Bildung zu tun ist, darf ihre grossartigen Leistungen ignorieren. Kein Künstler höheren Ranges wird die Mühe scheuen, sich die Resultate derselben anzueignen. Nur die geborenen Kunstschwätzer, die Einfälle für Gedanken halten und die das einer wohlgeordneten Menschennatur inwohnende Bedürfnis, sich in jedem Kreise bis zum Zentrum durchzuarbeiten, nicht kennen, die eben darum aber auch zu ewiger Nullität verdammt sind, werden sich dieser Aufgabe entziehen . . .

Die Wissenschaft der Kunst hat jedoch, so hoch sie auch bereits steht, eine Seite, nach welcher hin sie erweitert werden kann und muss, und diese Erweiterung wird ihr nur durch den Künstler kommen, der Rechenschaft über sich selbst gibt und seine Erfahrungen über den mysteriösen Prozess, den man den

schöpferischen nennt, mitteilt. Denn wenn derjenige, dem es an der ästhetischen Bildung fehlt, die Poesie gewöhnlich schon in der rohen Vorstellung, in der noch nicht einmal zum Gedanken gesteigerten sinnlichen Hieroglyphe erblickt und darum das leere wurzellose Spielen mit Bildern und Gleichnissen, auf dem die klägliche Zelebrität einiger unserer neuern Lyriker fast allein beruht, höchlich bewundert, so kann es demjenigen, der diese Bildung in sich aufnahm, bei der gegenwärtigen Beschaffenheit der Theorie noch immer begegnen, dass er den rein intellektuellen Gehalt mit dem spezifisch künstlerischen verwechselt und dem Denker, dem Ideenerzeuger einen Kranz aufsetzt, der nur dem Dichter gebührt. Das erstere geschieht alle Tage, aber auch das letztere ereignet sich nicht eben selten; man braucht sich nur an die Glorifikation zu erinnern, die den „Wanderjahren“ zuteil geworden ist. Der Grund liegt darin, dass die Linien, die das letzte Stadium des schöpferischen Prozesses von den vorhergehenden trennen, noch nicht scharf genug gezogen und dass eben deshalb die Merkmale, welche die reine Geburt vom Abortus unterscheiden, noch nicht mit hinreichender Klarheit festgestellt sind. Zu diesem Stadium bringt es nämlich mancher sonst reichbegabte Geist niemals, und keiner ist noch dagewesen, der es jedesmal dazu gebracht hätte . . .

Diese Linien aber werden erst gezogen, diese Merkmale erst angegeben werden können, wenn der Philosoph sich für seine abstrakten und darum viel zu weit ausgefallenen Begriffsbestimmungen die Materie vom Künstler borgt. Dazu war er bis jetzt, den Vorwurf kann ich ihm nicht ersparen, zu vornehm; statt den Künstler zu Konfessionen, die ihm wichtig sein mussten, aufzumuntern, wies er ihn vielmehr damit zurück, musste das aber auch dadurch büßen, dass er ein Netz strickte, in dem der Fisch, der gefangen werden sollte, sich nicht fangen liess. Sowenig die bloße Kenntnis der tellurischen Gesetze genügt, den Prozess zu erklären, aus welchem der Organismus und

sein höchstes Wunder, das individuelle Leben, hervorgeht, ebensowenig genügt die Kenntniss der allgemeinen Kategorien des Geistes, den Gestaltungsprozess, der jenem in allen Stadien entspricht und ihn nur wiederholt, zu begreifen. Wer dies Ziel erreichen will, der darf den empirischen Weg nicht verschmähen und muss mit dem Künstler durchaus Hand in Hand gehen. Zwar wird man hier nie zur absoluten, zur mathematischen Bestimmtheit gelangen, aber man kann unendlich viel weiter kommen, als man bis jetzt gekommen ist, man kann so weit kommen, dass nur noch über solche Produkte, die, wie im Physischen die Tierpflanze und das Pflanzentier, ganz an der Grenze stehen, Meinungsverschiedenheiten möglich bleiben.

Wenn dereinst dies Verhältnis zwischen dem Philosophen und dem Künstler eintritt, so wird der letztere auch die Scheu überwinden, die ihn selbst bisher von solchen Konfessionen abhielt, denn diese Scheu geht weit weniger aus der Sache selbst hervor, als sie aus der Furcht vor Missdeutungen entspringt. Die Genesis eines Kunstwerkes ist die Genesis der Kunst, und wer z. B. wissen möchte, wie der menschliche Geist überhaupt zur Tragödie kam, der würde Belehrung darüber empfangen, wenn Shakespeare uns gesagt hätte, wie er zum Hamlet oder zum Lear kam. Der allgemeine Prozess spiegelt sich im besonderen ab, er kann jedoch nur erfahren, nicht a priori konstruiert werden. Es hat nun schon Künstler gegeben, die sich wenigstens fragmentarisch über den einen oder den anderen der hier in Betracht kommenden Punkte äusserten. *Raffaels* und *Mozarts* Bekenntnisse sind jedermann im Gedächtnis, . . . auch *Byrons* Briefe und Tagebücher sind an Aufschlüssen reich. Das meiste bieten *Goethe* und *Schiller*, theils in der Korrespondenz, die sie miteinander und mit Geistesverwandten führten, theils in besonderen Denkblättern und in einzelnen Stellen ihrer Abhandlungen und Aufsätze, die man freilich zu deuten verstehen muss. Schiller allein hat

in seinen Briefen über den Don Carlos einen entschiedenen Schritt in das Gebiet hinein getan, das noch fast ganz im Dunkel liegt, weil die Fackel des Philosophen erlischt, sobald er es ohne den Künstler betritt. Dies ist nicht so zu verstehen, als ob ich glaubte, dass die Ideen und Anschauungen, auf denen der Don Carlos beruht, nicht ohne den Dichter zu entziffern gewesen wären. Rötchers Leistungen beweisen das Gegenteil, obgleich trotzdem eine authentische Interpretation schon aus dem Grunde ihren Wert behält, weil Kritiker, wie Rötcher, selten sind. Ich habe hier vielmehr die Veranschaulichung des Werdeprozesses vor Augen, welche die Entwicklung des Ideengehalts begleitet und sich mit ihr auf eine Weise verkreuzt, die das Dokument wahrhaft unschätzbar macht. Es hätte nicht so lange einzig bleiben sollen. Freilich würde ein Dichter, der in unserer Zeit über ein von ihm selbst hervorgebrachtes Werk in Schillers Sinn und Ton sprechen wollte, von den Wortführern der sogenannten Kritik nicht mit Aufmerksamkeit angehört, sondern geschmäht und überschrien werden. Doch was läge daran? . . .



---

## DAS DEUTSCHE WÖRTERBUCH. (1853.)

*Das deutsche Wörterbuch von Jakob Grimm und Wilhelm Grimm* ist von *Daniel Sanders* in zwei Heften kritisch beleuchtet worden. Aus der Einleitung des zweiten Heftes ersieht man, dass das erste nicht besonders günstig aufgenommen worden ist . . . Man muss dem Verfasser aber dennoch gegen die Rezensenten recht geben, über die er sich beklagt. Wir besitzen manches Wörterbuch der deutschen Sprache und darunter zwei, die sich bis auf den gegenwärtigen Tag in Ansehen erhielten, nämlich das Adelungsche und das Campesche. Mag Adelung, der mit Gellert das goldene Alter unserer Literatur abschloss und sich noch obendrein nach seiner Versicherung das poetische Vermögen recht wohl ohne Verstand denken konnte, Schillers und Jean Pauls scharfen Spott auch im reichlichsten Masse verdienen; mag Campe, der lieber die Braunschweiger Mumme als alle Tragödien der Welt erfunden haben wollte, ein Pedant gewesen sein, der selbst mit Gottsched um den ersten Platz ringen könnte: nach einer Seite hin war die Leistung der beiden wackeren Gelehrten vortrefflich! Sie zählten der Nation den kuranten Sprachschatz bar und blank auf dem Brette vor, sie fragten die Wörter nicht nach dem Woher und Wohin, aber sie bestimmten ihren Wert oder vielmehr ihre Geltung im Handel und Wandel und setzten jedermann in den Stand, sich ihrer zu

Hause, wie auf dem Markt, mit Sicherheit zu bedienen. Der Dichter, der bei ihnen angefragt hätte, wäre verloren gewesen, aber ihn warnte auch sein Instinkt, sich an Männer zu wenden, die ihre gänzliche Poesielosigkeit mit Stolz, wie einen ihnen schon bei der Geburt umgehängten Orden, offen zur Schau trugen; den Kauf- und Geschäftsmann liessen sie nie im Stich. Damit war freilich nicht alles geschehen, denn die Sprachbildung ist keineswegs ausschliesslich ein logischer, sondern ein Lebensprozess, Adelung und Campe hatten aber nur, was rein logisch daran ist, in ihre Schleusen hineingeletet, sie hatten das Knochengerippe, welches dem Sprachkörper Bestand und Halt gibt, auf Draht gezogen, sich aber um die Weichteile, die im ewigen Wechsel begriffen sind, und um das Blut, das den ganzen Organismus ernährt und erfrischt, nicht gekümmert. Sie hatten keine Ahnung davon, dass sich in der Sprache das Mysterium der Schöpfung wiederholt und dass sie eben darum, wie diese selbst, auf Notwendigkeit und Freiheit zugleich beruht; sie begriffen nicht, dass die verhasste Poesie, gegen die sie einen Damm auführen wollten, schon materialiter in jedem Worte steckt, indem jedes irgendein Objekt des Geistes abbildet oder doch abbilden will, und dass der Dichter die allgemeinen Bilder nur zusammenschiebt, um sein besonderes zustande zu bringen; sie stempelten Quecksilberkügelchen, die ineinander rinnen, sowie sie sich berühren. Es konnte daher gar wohl auf ihre Wörterbücher ein drittes folgen, aber so viel ergibt sich von selbst, dass dieses nicht um einen oder zwei Schritte über sie hinausgehen, sondern einen ganz neuen Weg einschlagen musste. Eine blasse Hungerharke, wie man im nördlichen Deutschland das bettelhafte Instrument nennt, mit dem man die beim Aufladen der Garben liegengebliebenen zerstreuten Ähren zusammenkratzt, durfte es nicht sein. Die Gebrüder Grimm geben dies dritte Wörterbuch heraus, und wer hätte nicht grosse Hoffnungen an ihr Werk geknüpft, bevor es erschien? Was war bei der

ausserordentlichen Vertrautheit dieser Männer mit deutscher Mythologie, deutscher Sage und deutscher Geschichte nicht auch alles zu erwarten! Hier, so durfte man glauben, wird man die interessantesten Perspektiven nach allen Richtungen hin eröffnet finden! Hier wird man zunächst sehen, wie der germanische Geist mit dem romanischen und slawischen im etymologischen Kampf um die schärfsten Linien und die brennendsten Farben ringt. Hier wird weiter veranschaulicht werden, wie er sich nach und nach, gesättigt und mit dem Gewinn zufrieden, in sich zusammenschliesst und sich dann nach Jahrhunderten wieder gegen die Nachbarn auftut, um von den ehemaligen Feinden in nicht mehr gefährlichem Austausch zu nehmen und ihnen zu geben. Hier wird die ganze Entwicklung der Nation mit jedem ihrer entscheidenden Momente zum Ausdruck gelangen, denn jedes gab der Sprache in irgendeinem Ausläufer ein bestimmteres Gepräge . . . So dachte man, doch anders ist es ausgefallen. Wir haben Adelung und Campe in vervollständigter Gestalt vor uns und letzteres nicht einmal überall. Die Sandersschen Einwendungen dürften leichter abzutrumphen, als zu widerlegen sein. Oder hat er nicht recht, wenn er hinsichtlich der Aufnahme der abgeleiteten und zusammengesetzten Wörter auf ein viel strengeres Mass dringt, als das neue Wörterbuch beobachtet? Gleich derjenige, der hier die von ihm angegebene Grenze nicht respektiert, nicht einem Physiker, der nachmessen möchte, wieviel Glas Wasser der Ozean enthält, und ergibt sich nicht notwendig aus dem Zuviel gleich ein Zuwenig, da es sich offenbar um ein Unendliches handelt? . . .

---

---

## UNSERE MUTTERSPRACHE. (1862.)

Es ist seit einer Reihe von Jahren sehr viel für die Lösung eines Problems geschehen, das Jahrhunderte hindurch, wenn auch nicht geradezu vernachlässigt, so doch in der Regel ausserordentlich flach oder höchst abenteuerlich aufgefasst wurde. Der ganze Mensch in seinem Verhältnis zur Welt, ja, wenn der Ausdruck gestattet ist, zu sich selbst beruht auf der Sprache; sie ist das Mass der Völker, wie der Individuen, nach Anlage und Entwicklungsgrad und ein Lebensprozess, in dem alle übrigen sich abspiegeln. Dennoch hat es, von einzelnen tiefsinnigen Aussprüchen abgesehen, wie sie sich schon bei Plato finden, unglaublich lange gedauert, bis sich die philologische Ameisentätigkeit, die es an redlichem Fleiss nie fehlen liess, die aber nicht über das Material hinauskam, auch nur im bescheidensten Sinne zur Wissenschaft steigerte . . . Es ist in bezug hierauf gewiss unendlich bezeichnend, dass ein solcher Universalkopf wie *Kant*, der keinen Stein auf dem andern liess und jede Anschauung, die er im menschlichen Gehirn antraf, zum Begriff zu verdünnen, jeden Begriff zur Anschauung zu verdicken suchte, bei dem Medium, dessen er sich bediente, keinen Augenblick verweilte und die Sprache auch nicht der flüchtigsten Prüfung unterzog. Sein wunderlicher Zeitgenosse Johann Georg *Hamann*, der sogenannte Magus des Nordens, wusste aber gar wohl,

wie notwendig das sei, und rief seinem bequemen Freunde Jakobi, als dieser sich aufs behaglichste zwischen Realismus und Idealismus, Vernunft und Glauben zu schaukeln begann, mit bitterem Hohne zu: „Verba sind deine Götzen!“ Auch gibt es keine glänzendere Illustration des Fundamentalsatzes aller neueren Philosophie und ganz besonders der Kantischen, als eben die Sprache, und die gründliche Betrachtung derselben hätte dem Altmeister manche Mühe ersparen können, die er sich nun machen musste, um auf einem Umwege zu einem Resultate zu gelangen, das auf dem nächsten zu erreichen gewesen wäre.

Wir dürfen, ohne frühere Verdienste zu unterschätzen und ihnen zu nahe zu treten, wohl sagen, dass die Sprachwissenschaft im höchsten Sinne bei uns erst von den Gebrüdern *Grimm* und *Wilhelm von Humboldt* datiert. Wenn auch die einzelnen Phasen des geheimnisvollen Sprachprozesses schon vor ihnen vortrefflich beobachtet und dargestellt wurden, so haben doch sie erst das Gesetz entdeckt, nach dem er sich trotz allen Anscheins der Willkürlichkeit und Zufälligkeit so gemessen und gebunden abwickelt, wie irgendein anderer, und diese Tat ist kaum hoch genug anzuschlagen. Denn erst durch sie wurde die unter allen Umständen heilsame und doppelte Frucht bringende Teilung der Arbeit möglich, und nun regt es sich auch in fröhlicher Tätigkeit auf allen Gebieten, da man sich jetzt bei dem klar erkannten gemeinschaftlichen Mittelpunkte ruhig voneinander entfernen kann, ohne Gefahr zu laufen, sich nicht wieder zusammenzufinden. Die Philosophie sucht mit Eifer nachzuholen, was sie versäumt hat, und bemüht sich innerhalb der von Humboldt durch sein unsterbliches Werk über die Kâwisprache für alle Zeiten festgesetzten Grenzen einen tiefern Einblick in den geistigen Zeugungsakt und mit ihm zugleich in den Ursprung des menschlichen Selbst- und Weltbewusstseins überhaupt zu gewinnen; wir haben schon vor Jahren auf eine ausgezeichnete Monographie von *M.*

*Lazarus* in seinem „Leben der Seele“ hingewiesen, als auf einen klassischen Beitrag zur Ergründung des Mysteriums. Die Physiologie arbeitet der Linguistik in die Hand und systematisiert, an den alten Kempelen und sein Buch über seine berühmte Sprechmaschine anknüpfend, die Lautlehre, wobei sie fast die ganze frühere, von zahllosen Irrtümern wimmelnde Terminologie zerstören muss, weil sie „aus gänzlicher Unbekanntschaft mit der eigentlichen Natur der Dinge“ hervorgegangen ist; hier hat *Brücke* ohne Zweifel in seinen „Grundzügen der Physiologie und Systematik der Sprachlaute“ das Meisterstück geliefert. Die Linguistik selbst aber hat sich unter Führerschaft der Gebrüder Grimm zu der Höhe der vergleichenden Anatomie erhoben und wetteifert mit *Cuvier*, indem sie aus Sprachtrümmern die untergegangenen Sprach-, ja Völkerorganismen wiederherstellt, wie er aus Knochenresten die verschwundenen Tiergeschlechter. So ist die Sprachwissenschaft denn auf dem Punkte angelangt, wo sie den *allgemeinen* Menschen, wie den *historischen*, in wunderbarer, sich gegenseitig bedingender Doppelspiegelung reflektiert, und wer wagte, zu bestimmen, wie weit sie noch kommen und welche Lichter sie namentlich noch auf die Urgeschichte des menschlichen Geschlechtes werfen wird!

Zu den grössten Hoffnungen in dieser Beziehung berechtigen uns vor allen die Arbeiten *Schleichers* über den indogermanischen Sprachstamm. Wie einem Scherbenberg der Welt steht er dem Sprachgeschiebe gegenüber, das sich im Laufe der Jahrhunderte wüst und ungeheuerlich aufgetürmt hat, wie das Eis bei einem Eisgange, und lässt uns, indem er es wieder auseinanderlegt, in Tiefen schauen, die uns bisher so gut wie völlig verschlossen waren; was dem Archäologen das Bruchstück einer Vase, das ist ihm ein Wort. Die alte Philologie sucht ihre Grösse gern darin, dass sie das Grosse klein machte und z. B. unbekümmert um den Einspruch der Ästhetik, ja der Logik, die grössten Kunstgebilde auflöste und von organischen

Schöpfungen zu Kompilationen herabsetzte. Die neuere Linguistik ist in Schleicher wahrhaft produktiv geworden und macht umgekehrt das Kleine gross. So ist denn auch seine „*Deutsche Sprache*“ etwas ganz anderes, als die meisten Leser sich bei dem Titel denken werden; keine Angst- und Zwangsgeburt, wie so manche Grammatik, die gleich grau auf die Welt kommt, sondern ein frisches, fröhliches Kind markigen Nationalgefühles, bei dem Philosophie und Geschichte Gevatter standen. . . .

---

## DER PROTESTANTISMUS IN DER LITERATUR.

(1862.)

„An ihren Früchten sollt ihr sie erkennen,“ sagt Christus, und dieses tiefsinnige Wort gilt, wie von Bäumen und Pflanzen, auch von ganzen Völkern und der ganzen Menschheit. Zu den höchsten Früchten eines Volkes gehört aber seine *Literatur*, ja, sie ist die einzige, unvergängliche, die es hervorbringt. Denn die politischen Formen wechseln, der kriegerische Ruhm erlischt, das Gemälde erbleicht, die Statue verwittert, die Paläste stürzen ein, und nur das *Buch* hat keinen Untergang zu fürchten, da es sich ewig erneuert. Es fällt daher gewiss für ein religiöses Prinzip schwer ins Gewicht, ob es der Entwicklung der Literatur günstig oder feindlich war.

Sehen wir uns nun in der europäischen Literatur um, so werden wir finden, dass der *Protestantismus* überall die Krone davongetragen hat, auch da, wo er nicht offen geduldet wird, sondern nur verkappt herumgeht. Nehmen wir *Italien*, den Sitz des Papsttums, so ist *Dante* freilich streng katholisch, aber er gehört einer Zeit an, wo die Prinzipien noch nicht miteinander kämpften, und er wird zwar viel bewundert, jedoch wenig gelesen; ebenso verhält es sich mit *Tasso*, wenn man einige Partien des befreiten Jerusalems ausnimmt, die mit der Religion nichts zu schaffen haben. Dagegen sind *Ariost* und *Boccaccio*, die Lieblingsdich-

ter, die in aller Munde leben, fast irreligiös zu nennen, indem sie nicht bloss Priester und Mönche auf alle erdenkliche Weise verhöhnen und verspotten, sondern in ihrem satirischen Eifer nicht selten auch das Heilige selbst verletzen und in den Kelch hineinspucken, anstatt sich zu begnügen, ihn von aussen zu reinigen. Der literarische Ruhm *Frankreichs* beruht auf den Namen *Voltaire*, *Rousseau*, *Molière*, *Racine* usw. Nun, Voltaire warf die Brandfackel in die ganze christliche Welt hinein, Rousseau schwang in seinem Glaubensbekenntnis des Vikars von Savoyen ganz offen das protestantische Banner, Molière erschuf den Tartüffe und Racine verunglückte jämmerlich, als er im Sinne der Frau von Maintenon zu katholisieren begann und seine Esther schrieb. Es zeigt sich also gleichmässig bei Franzosen und Italienern auf eine höchst bemerkenswerte Weise, dass die Literatur nach dem Eintritt des grossen kirchlichen Bruchs entweder, wenn auch mit Verleugnung des Namens, im stillen *protestantisch* wurde und an der Vermittlung zwischen dem erstarrten Dogma und der Freiheit des menschlichen Geistes Anteil nahm oder ganz entschieden *religionsfeindlich* auftrat. Darin hat sich auch später nichts verändert; in Italien ist die Literatur ausgegangen und in Frankreich hat die Kluft zwischen ihr und der Kirche sich nur erweitert. *Spanien* scheint eine Ausnahme zu bilden; es hat eine Literatur, und sie ist katholisch, schon deshalb, weil das protestantische Element im Lande fehlt. Diese Ausnahme ist aber wirklich auch nur scheinbar, denn die ganze Literatur ist phantastisch und schlingt sich um den Katholizismus, den sie nicht angreifen kann, weil die Inquisition ihn schützt, ganz äusserlich herum, wie der grüne Efeu um einen dünnen Stamm, anstatt ihn in sich aufzunehmen und als Lebenssaft zu verarbeiten. Man denke an das Hauptprodukt dieser Literatur, an den *Don Quixote*, und frage sich, ob die Religion eine andere Rolle darin spielt, wie Hüons Wunderhorn im Oberon; alle Welt tanzt danach, doch kein Mensch begreift, warum? Die Lite-

ratur *Englands* ist ganz protestantisch und sie steht, schon durch den einzigen *Shakespeare*, an der Spitze aller übrigen; was früher da war, zählt so wenig gegen den späteren Reichtum, wie der kümmerliche Hausrat eines ehemaligen Bettlers, der Millionär geworden ist.

Am allerschlagendsten tritt das Übergewicht des Protestantismus aber in unserer eigenen, der *deutschen* Literatur hervor. Die erste grosse Periode derselben hat freilich zwei Riesenwerke aufzuzeigen, die nicht auf seine Rechnung kommen, weil sie, wie Dantes *Commedia Divina*, lange vor der Reformation entstanden sind, nämlich die *Nibelungen* und den *Reineke Fuchs*. Aber die *Nibelungen* charakterisiert Goethe mit vollkommenem Recht als völlig gott- und götterlos, trotz der später von ungeschickter Hand hineingeflickten Messgewänder, und der *Reineke Fuchs* ergeht sich ebenso, wie die Novellen des Boccaccio und des Ariost, in der Karikierung des Pfaffentums. Beide Dichtungen sind daher nicht *durch* den Katholizismus, sondern *trotz* ihm aus der Nation hervorgesprosst und atmen zwar keinen protestantischen, aber eben darum auch gar keinen christlichen Geist. Die zweite grosse Literaturperiode ist dagegen das fast ausschliessliche Produkt des Protestantismus, ja, sie wird im buchstäblichsten Sinn von *Luther* auf den Schultern getragen, denn er gab durch seine Bibelübersetzung der Sprache erst die Form, die sie klassischer Bildungen fähig machte. Gleich die Morgenröte des neuen Tages beleuchtet nur protestantische Häupter. *Lessing*, der grösste Kritiker seit Aristoteles, der wie dieser alle Gebiete menschlicher Geistestätigkeit umfasste und befruchtete, war Protestant; *Klopstock*, der Chorage des Göttinger Dichterbundes, um den sich die Jugend ehrfurchtsvoll zum Kreis zusammenschloss, war es auch. Ist es nötig, Voss, Hölty, Bürger usw. noch zu nennen? Als die Sonne hoch am Himmel stand, vergoldete sie wieder lauter Protestanten. *Goethe*, der erste würdige Nachfolger Shakespeares, wenn auch

nicht im Drama, *Schiller*, der ausdrücklich geboren schien, die Lücke auszufüllen, die Goethes Genius noch gelassen hatte, *Jean Paul*, der ins deutsche Kleinleben eindrang, wie kein zweiter, wenn seine humoristischen Lorbeeren auch zweifelhafterer Natur sein sollten, keiner war Katholik. Auch die Abendröte beschien Protestanten: *Tieck* und die *Schlegel*, die der romantischen Schule Namen und Bedeutung gaben, *Heinrich Kleist*, der sie alle überragte und den Mond am Nachthimmel abgab, waren Goethes und Schillers Glaubensgenossen. Damit soll nicht gesagt sein, dass nicht auch katholische Kräfte die Literatur gefördert hätten, aber der Posten bedeutet in der grossen Rechnung gar wenig, denn immer schlossen sie sich an, nie ging die Entscheidung von ihnen aus. In der Gegenwart steht es ebenso. *Ludwig Uhland*, ohne Zweifel der erste Repräsentant der Lyrik, *Friedrich Hebbel*, der Repräsentant des Dramas, und *Gustav Freytag*, sowie *Karl Gutzkow*, die Repräsentanten des Romans, sind alle Protestanten. Kann das Zufall sein?

---

---

## AUS DEN TAGEBÜCHERN.

1835.

Die Linie des Schönen, wie weit sie geht. Bei Gelegenheit eines Gedichts von mir: „Der Wahnsinnstraum“. Ob sie in diesem überschritten ist? Vielleicht dürfte der Satz gelten: Was der Dichter *getreu* bildet, das ist *schön*, aus diesem würde sich aber eine Schönheit der *Hässlichkeit* folgern lassen. Die grösste Hässlichkeit ist der Wahnsinn, denn die Auflösung ist an jedem Gegenstand das Hässlichste und dies in höherem Grade an dem vollkommeneren, als an dem unvollkommeneren Gegenstände. Dieser kann in der Auflösung verschönert sein, insoferne er durch seine Existenz beleidigte.

Die Dankbarkeit soll eine der schwersten Tugenden sein. Eine noch schwerere möchte sein, die Ansprüche auf Dank nicht zu übertreiben.

Solch einen Roman kann ich am Ende noch zugehen, wo die Situationen ungeheuer sind und eben darum in ganz gewöhnlichen Charakteren das Ungeöhnliche hervorbringen.

Byron ist eigentlich nichts weniger als ein Genie. Dasjenige, was einer eigenen Weltanschauung gleicht, ist eine blosse bizarre Richtung seiner Phantasie, die sich aus den Verhältnissen, in welchen er lebte, sehr wohl erklären lässt. Er wäre vermutlich kein so grosser Dichter geworden, wenn er kein so grosser Sünder gewesen wäre.

Ob Luther am Ende ein so strenger Orthodox war, als er gewesen zu sein scheint? Ich habe keine anderen Gründe für meine Meinung als solche, die aus der Natur des menschlichen Geistes hergenommen sind, aber es will mir vorkommen, als ob der Genius niemals Knecht seines Zeitalters sein könne. Luther berücksichtigte vielleicht bloss sein Zeitalter, er setzte den Menschen, die bei dem Anblick der Unermesslichkeit schwindelten, einen starken Pfeiler hin, damit sie sich daran festhalten möchten, wenn er gleich weit entfernt war, die Anbetung des Pfeilers zu verlangen. Eben aber, weil er die *Notwendigkeit* der positiven Religion eingesehen hatte, kämpfte er für willkürliche Dogmen, als ob es für den Himmel selbst gewesen wäre.

*Das Ideal.* Es gibt keins, als die verschwundene Realität der Vergangenheit.

Nichts ist erklärlicher, als dass Schillers Schule sich nicht halten konnte; eben weil seine ungeheure Subjektivität, die eine ganze Welt von philosophischen Ideen in sich aufgenommen hatte, erforderlich war, um seine Gedichte vortrefflich zu machen.

Ich quälte mich ehemals lange, wenn ich zuweilen Gedichte las, denen ich Gedankeninhalt nicht absprechen konnte, von denen mir aber doch ein inneres Gefühl sagte, dass sie *nicht* poetisch seien. Ich fühle noch, dass ich über diesen Gegenstand klarer denke als spreche; wenn ich aber den Unterschied, der mir obschwebt, angeben soll, so muss ich ihn darin setzen, dass der Dichter seine Gedanken durch Gefühlsanschauung, der Denker durch seinen Verstand erlangt.

Das mit der Meisterschaft verbundene Imperatorische, was wir z. B. bei Goethe finden, beruht vielleicht darin, dass der Geschmack Gefühlssache ist, dass der Beweis dafür, dass der Meister recht habe, nur durch den Gegner, welchem jenes Gefühl aufgehen muss, geführt werden kann.

Das ist das Unterscheidendste der jetzigen Zeit gegen die frühere, dass jetzt nur die *Masse* und ehemals nur der bedeutende *Einzelne* lebte.

Es ist merkwürdig, wie die Frauen, die am Mann doch nur eben das lieben, was ihrer Natur gerade entgegengesetzt ist, ihn doch so gerne zu dem machen wollen, was sie selbst sind; sie sind Göttinnen, die nur seine Sünden *vergöttern* und ihm diese Sünden dennoch *nie* vergeben.

Warum haben Schillers Gedichte hauptsächlich für die *Jugend* so hohen Reiz? Weil dem Knaben und Jüngling die Philosophie darin als ein *Unbekanntes* und *Bestimmtes* entgegentritt, was sie später beides nicht mehr ist.

Es gibt im Leben keine Fläche, nur Tiefe, keine Tiefe, nur Untiefe.

Wen ein grosses Schicksal zugrunde richtet, ist klein, wen ein kleines vernichtet, der kann gross sein.

Die Unbehaglichkeit des Menschen während geistiger Revolutionen ist wie die Kränklichkeit seines Körpers beim Wachsen. Zunehmen, wie Abnehmen, ist Tod (des Bestehenden).

So wie der Physiologe nur durch die Anatomie des Thieres die Konstruktion des Menschen erfasst hat, so sollte auch der Psycholog mit dem Tiere anfangen und durch die an diesem beobachteten geistigen Erscheinungen zum Menschen hinaufsteigen.

Wenn man annimmt, dass das Tier durchaus unfähig ist, in diejenige Welt, welche wir die geistige nennen, einen Blick zu tun, so muss man dieses schon einzig und allein aus dem Mangel der Sprache, die dem Tiere fehlt, schliessen, da es uns schwer fallen dürfte, nachzuweisen, dass gerade alles, was es tut, ohne Unterschied auf Befriedigung seiner uns *bekannt*ten Bedürfnisse gerichtet sei; wie viel jenem Schluss aber zur Evidenz fehlt, bedarf nicht der Erwähnung. Höhere geistige Kräfte ohne ein ihnen entsprechendes körperliches Medium der Mitteilung sind gewiss denkbar; unsere Sprache deutet eher auf einen *Mangel* unseres Ichs, als auf einen Vorzug desselben hin, indem sie uns nur als ein Mittel der Erweiterung und Läuterung unserer Ideen (deren immerwährende Modi-

fikationen ohne Grund und Haltung uns etwas weniger Vertrauen auf den *Gehalt* und namentlich auf die Dauerhaftigkeit, vulgo Unsterblichkeit, unseres Wesens einflößen sollten) durch Besprechung mit unserergleichen gegeben ist; hätten wir *absolute* Begriffe, so würde sie uns sehr entbehrlich, mithin von der häuslicheren Natur auch wohl nicht gegeben sein, und ich sehe nicht ab, warum die Tiere diese nicht sollten haben *können*. Auch könnte dieses ja ein solches Medium, wie wir an ihm zu vermissen glauben, immer *besitzen* und die *Wahrnehmung* desselben nur ausserhalb unseres Kreises liegen; unsere gerühmte Herrschaft über das Tier liefe dann darauf hinaus, dass wir für seine irdische Existenz das wären, was Stürme und Wasserfluten für uns sind. Jedenfalls können wir über dasselbe nur *dies* mit Bestimmtheit wissen, dass es mit uns nicht auf *gleicher* Stufe steht; ob aber höher oder tiefer, lassen wir unentschieden, denk' ich.

Die Offenbarung Gottes in der Bibel folgt nicht einmal aus *christlichen* Begriffen. Wenn er sich offenbaren wollte, so hätte er vermöge seiner Liebe, die es ihm nicht erlaubte, die Menschen irrezuführen, und vermöge seiner Allmacht, die es ihm möglich machte, ein Buch liefern müssen, welches über alle Missdeutung erhaben war und von jedem, wie er selbst, erfasst werden konnte. So hat er sich z. B. in der Natur ausgesprochen, die von jedem verstanden wird.

Warum *schrrieb* Christus nicht, wenn er die Evangelien wollte?

Der Hauptbeweis gegen das Dasein Gottes ist, dass uns das absolute Gefühl unserer Unsterblichkeit fehlt. Wir könnten es haben, denn das Christentum ist diktorisch und verbietet den Selbstmord; was die Theologie höchstens anführen könnte, wäre: die Wirkung der *Sehnsucht* würde den Menschen aufreiben.

---

---

## GESPRÄCH.

*Ich.* Mir fehlt das absolute Bewusstsein meiner Unsterblichkeit.

*L.* Es ist vielleicht nicht möglich ohne den vollständigen Begriff der Gottheit, und diesen kann er, da der Mensch so gross ist wie sein Begriff, nicht haben.

*Ich.* Ich leugne, dass beide Begriffe in so innigem Zusammenhange stehen. Ich habe z. B. den absoluten Begriff meines Ichs ohne den absoluten Begriff der Gottheit. Da nun aber das Bewusstsein der Unsterblichkeit diesem Begriff nur in Hinsicht der Ausdehnung etwas hinzufügt, so bleibt er derselbe. Sogar das Christentum spricht an keiner Stelle aus, dass wir jenen Begriff nicht haben *könnten*, sondern nur auf indirekte Weise, dass wir ihn nicht *haben*, wenn Christus nämlich sagt: glaubet, so werdet ihr selig werden. (Diese Seligkeit, um in Christus den Philosophen zu retten, könnte vielleicht bloss Bezug auf die Erde haben.) Das Christentum ist (dies muss selbst der Theologe zugeben, da Christus, der Bibel nach, im Himmel nicht mehr Mittler zwischen Gott und den Menschen, sondern Gott selbst ist, diese dort also keiner Vermittlung mehr bedürfen) *nur* Surrogat; der Glaube, der auf die Autorität Christi gesetzt ist, ist kein unmittelbarer, sondern ein mittelbarer Glaube; er ist die Frucht des Gefühls menschlicher Unzulänglichkeit und des Vertrauens auf Christum. Das Christentum

ist daher wohl subjektiv erspriesslich, aber nicht objektiv notwendig; objektiv notwendig wäre es nur, wenn sowohl die Schranken menschlicher Kraft, als menschlicher Erkenntnis erwiesen wären; diese liessen sich nur durch Auffindung einer Idee beweisen, für deren Auffassung der Mensch all sein geistiges Vermögen aufbieten müsste.

Religion ist die höchste Eitelkeit.

Ausser den auf Gefühlen basierten Begriffen gibt es noch gewisse *Grundbegriffe*, die der Seele angeboren sein müssen und die man ebensowenig, wie das Wesen der Seele selbst, definieren kann. Zu diesen Grundbegriffen gehören namentlich die Begriffe von Raum und Zeit. Aus diesen lässt sich daher auch nie etwas beweisen. Vielleicht lassen sie sich aus der Bemerkung des körperlichen Wachsens erklären, woraus die Begriffe von Höhe und Veränderung entstehen.

Wenn Seele und Leib keinen gemeinsamen Punkt hätten, wovon sie ausgehen, wie könnten sie zusammen ausdauern? Anziehungskraft ist doch die allgemeinste Kraft der Welt.

*Gedanken* sind *Körper* der Geisterwelt, bestimmte Abgrenzungen des geistigen Lichts, die *nicht* vergehen, da sie übergehen in die Erkenntnis des Menschen. Merkwürdige Übereinstimmung der äussern und innern Natur!

Es lässt sich wohl eine Abgrenzung, nicht aber eine Vollendung des Goetheschen Faust denken. Wenn der Faust vollendet werden sollte, müsste zuvor die Philosophie vollendet werden.

Ich will darauf aufmerksam machen, dass, wenn die Seele wirklich nur durch Zufall in den unwirtlichen Körper verschlagen sein sollte, sie bei der *geringen* Anziehungskraft der sie einschliessenden, ihrem Wesen direkt widerstrebenden und entgegengesetzten materiellen Massen sich der sie allenthalben als Gottheit umgebenden, nicht durch Raum und Zeit, also

auch durch den Körper nicht gefesselten, rein geistigen Kraft, von welcher sie ausgeht und zu welcher sie zurückkehrt, weit mehr zuwenden müsste, als bis dato geschieht; ich will nur darauf hindeuten, dass die Vergänglichkeit der Seele, wenn man sie auch als einen Ausfluss des Körpers, der nicht unabhängig für sich besteht, betrachtet, dennoch noch nicht bewiesen ist. Gerade die Seele könnte der Todeskeim des Körpers sein (die Materie könnte sie erzeugen durch Begattung, woran bei manchen Tieren der unmittelbare Tod geknüpft ist) und, indem sie alles Leben desselben in sich konzentriert, ihn zur ausgeglühten Muschel machen; warum aber das Sublimat einer *materiellen* Kraftmasse nicht als *Ganzes* sollte fortbestehen können, warum es mit dem Stoff, aus welchem es hervorging, sollte vergehen müssen, sehe ich nicht ab.

Der Unterschied zwischen dem Phantasten und dem phantasiereichen Dichter besteht darin, dass jener die abweichenden Erscheinungen der Natur bloss abgerissen und vereinzelt darstellt, während dieser sie auf die Natur zurückführt und erklärt.

In dem Augenblick, wo wir uns ein Ideal bilden, entsteht in Gott der Gedanke, es zu schaffen.

Das Komische ist die beständige Negation der Natur.

Der Roman ist die heilige Schrift des Lebens.

Schillers Don Carlos ist in allen Einzelheiten, nur nicht in der Totalität, anzuerkennen.

Falstaff ist ein Mensch, der nicht allein aus allen Kreisen der Menschheit (der Religion, der Sitten) herausgetreten ist, nein, dem sie völlig fremd geworden sind (dies beweist er dadurch, dass er sie jeden Augenblick in seinen Sophismen gebraucht) und der *wie, ein Gott*, ausser ihnen steht.

Der Geschmack einer Nation geht dem Genius nie vorauf, sondern hinkt ihm beständig nach.

Wenn ich meinen Begriff der Kunst aussprechen soll, so möchte ich ihn auf die unbedingte Freiheit des Künstlers basieren und sagen: die Kunst soll das

*Leben* in all seinen verschiedenartigen Gestaltungen ergreifen und darstellen. Mit dem blossen Kopieren ist dies natürlich nicht abgetan, das Leben soll bei dem Künstler etwas anderes als die Leichenkammer, wo es aufgeputzt und beigesetzt wird, finden. Wir wollen den Punkt sehen, von welchem es ausgeht, und den, wo es als einzelne Welle sich in das Meer allgemeiner Wirkung verliert. Dass diese Wirkung eine gedoppelte sein und sich sowohl nach *innen*, als nach *aussen* kehren kann, ist selbstverständlich. Hier ist die Seite, von welcher aus sich eine Parallele zwischen den Erscheinungen des wirklichen Lebens und denen des in der Kunst fixierten ziehen lässt.

Das *Drama* schildert den *Gedanken*, der *Tat* werden will durch *Handeln* oder *Dulden*.

Schillers Charaktere sind — um mich eines Wortspiels, welches hier einmal das Richtige ausdrückt, zu bedienen — dadurch schön, dass sie gehalten sind, Goethes dadurch, dass sie *nicht* gehalten sind. Schiller zeichnet den Menschen, der in seiner Kraft *abgeschlossen* ist und nun wie ein Erz durch die Verhältnisse *erprobt* wird, deswegen war er im *historischen Drama* gross. Goethe zeichnet die unendlichen Schöpfungen des Augenblicks, die ewigen Modifikationen des Menschen durch jeden Schritt, den er tut, dies ist das Zeichen des Genies.

Jede Verzerrung der Natur hat, weil sie von Gesetzen, die ewig und notwendig sind, abweicht, ohne als ein eigentümlich konstruiertes Ganzes in der Unendlichkeit dazustehen, den Anstrich des *Ungereimten*, mithin *Lächerlichen*, wogegen nur diejenige Verzerrung komisch ist, deren Abweichungen Konsistenz in sich haben, die also zeigt, dass sie in sich selbst begründet ist. Nur das Komische darf des Dichters Vorwurf sein, denn er darf sich nie an die abgesonderte, vereinzelte Erscheinung halten, wenn er nicht deren Zusammenhang mit dem Allgemeinen nachweisen kann, wenn sie nicht ein Fenster zur Brust der Natur für ihn ist.

Nicht, was wesentlich der menschlichen Natur *entspricht*, sondern was ihr scheinbar *widerspricht*, gehört ins Lustspiel. Börne.

Humor ist Erkenntnis der Anomalien.

Aufgabe aller Kunst ist Darstellung des Lebens, d. h. Veranschaulichung des Unendlichen an der singulären Erscheinung. Dies erzielt sie durch Ergreifung der für eine Individualität oder einen Zustand derselben bedeutenden Momente.

Wie ist der Tod, der nicht *unmittelbar endet*, möglich, da das Leben *unteilbar* und jedes Ingredienz zum Fortbestehen notwendig ist?

1836.

Wie oft verwechselt man Einfälle mit Ideen!

Das Recht als festgestelltes Abstraktum berücksichtigt die Kräfte der Menschheit; der Richter berücksichtigt die Kraft des Menschen. Ein Unterschied, so gross, dass strenge Logiker seine Existenz gewiss nicht zugeben werden.

Freier Wille, das Ding, Leben, Natur, Zusammenhang mit der Natur verbergen sich in einem und demselben Abgrund. Dies ist die einzige Frucht langen Grübelns über Unbegreiflichkeiten.

Wenn einem Philosophen ein *Licht* aufgeht, ist's für den anderen immer ein *Schatten*.

Niemals berechnet die Natur nach ihrer weisen Ökonomie das letzte Produkt eines Vorhandenen auf *näheren* Nutzen; z. B. der Kern der Pflanze wird nicht gegessen.

Eine poetische Idee lässt sich gar nicht *allegorisch* ausdrücken; Allegorie ist die Ebbe des Verstandes und der Produktionskraft zugleich.

Furcht ist kein Gefühl, es ist der einzige Zustand, den den Menschen aufhebt.

Wirf nicht immer weg, was du verwirfst! Bist du was, so hängt all dein Tüchtiges oft mit deinem Fehler zusammen, wie der Baum mit seinem Erdreich. Sei dieses so schlecht, wie es wolle: es muss geduldet werden, des Baumes wegen.

REUE.

Wer klug einen Namen dafür erfand,  
Der hat den Zustand gewiss nicht gekannt.

Jede Nation findet einen Genius, der in ihrem Kostüm die *ganze* Menschheit repräsentiert, die deutsche Goethen.

Faust ist gemeinsame Geburt des gewichtigsten Stoffs und des gewaltigsten Geistes und kann darum nicht zum zweitenmal produziert werden. Das Werk begreifen, heisst seine Unbegreiflichkeit, die es mit jedem Naturwerk gemein hat, erfassen.

Das Prinzip des Lebens und des Gedankens aufzufinden, ist die Rätselfrage der unsterblichen Sphinx.

In menschlichen Verhältnissen gibt's eigentlich kein Juste-milieu.

Der zweite Teil des Faust ist einer mythologischen Prozedur des Geistes entsprossen, aber das Mythologische ist nicht poetisch, denn es hat keine Grenzen und *darf* keine Grenzen haben.

Allegorie ist Puppenspiel. Es gibt freilich poetische Ideen, die nur im Bilde aufzufangen, *keine*, die nur darin abzuspiegeln sind.

Die Natur wiederholt ewig in weiterer Ausdehnung *denselben* Gedanken; darum ist der Tropfe ein Bild des Meeres.

Wie der Sternenhimmel die Menschenbrust *weit*  
Hebbel

machen kann, begreife ich nicht; mir löst er das Gefühl der Persönlichkeit auf, ich kann nicht denken, dass die Natur sich die Mühe geben sollte, mein armseliges Ich in seiner Gebrechlichkeit zu erhalten.

Der Humorist die einzige absolute Geburt des Lebens.

Die Masse sieht nie das Ganze, ewig nur den abgerissenen Teil und auch von diesem nur den Bezug auf sich; das Weltmeer ist für sie nur ein Wasser, worin sie ertrinken, der Donnerkeil ein gefährliches Instrument, welches sie zerschmettern kann. Der Künstler sieht nichts als das Ganze und in jedem Gliede sein Spiegelbild; wenn der Stein zerschlagen wird, so bedenkt er nicht mit klugem Geist, dass dieser es nicht empfindet; er sieht die Auflösung eines Seins in seine Urelemente bei dem Stein nicht weniger, bei dem Menschen — da steckt das Verbrechen! — nicht mehr. Und dahin zu gelangen, sei das Ziel eines jeden, der vorzudringen wünscht zu Anschauung und Auffassung oder zu selbsteigener Tätigkeit im Gebiet wahrer Kunst; nur dann würdigt ihn die Natur, durch seinen Mund ihre innersten Geheimnisse auszusprechen, wenn er sich bestrebt, nicht bloss für ihren Donner, sondern auch für den leisesten Hauch ihrer immer lebendigen Schöpfungskraft empfänglich zu sein. Wenn du den sterbenden Laokoon siehst, sollst du nicht weniger, aber wenn die Blume vertrocknet, sollst du mehr empfinden!

Die Kunst ist eine unteilbare und Maler, Bildhauer und Dichter bringen nur in vereintem Wirken das Abgerundet-Vortreffliche zur vollendeten Anschauung; die Musik hat eine entgegengesetzte Sphäre, indem sie, wenn jene das Allgemeine zum Bestimmt-Abgegrenzten individualisieren, das Bestimmte in ein Allgemeines zu verschmelzen sucht. Darum ist sie vernichtend in ihrer letzten Wirkung; nur, wenn ihr Charakter das *Heilige* ist, *gestaltet* sie auf indirekte Weise, indem sie die Gottheit zur Gefühlsanschauung bringt, wenn sie alles Menschliche, überhaupt Irdische zersetzt und auflöst.

Das Weib ist in den engsten Kreis gebannt: wenn die Blumenzwiebel ihr Glas zersprengt, geht sie aus.

Es wäre ein geistiger Zustand denkbar, wo der Mensch, indem er sich ganz und gar an den irdischen Kreis gewöhnt hätte, in einen andern nicht mehr eintreten könnte, und dies wäre, was Verdammnis heissen sollte.

Dichtende und bildende Kunst treffen darin zusammen, dass beide gestalten, d. h. eine abgegrenzte Masse der Grundmaterie in bestimmten Verhältnissen, die durch die Natur gegeben sind, zur Anschauung bringen sollen, und wenn der Dichter eine Idee darstellt, so ist es ganz dieselbe Verfahrungsweise, als ob der Maler oder Bildhauer die edlen oder schönen Umrisse eines Körpers gibt.

Bei dem Eintritt in die Glyptothek hatte ich das Gefühl, welches ein Schnitter hat, wenn er das Ährenfeld betritt. Jede Bildsäule ein verschlossenes eigenliches Leben, das sich mir entsiegeln soll: Aufgabe ohne Grenzen.

Es war eine grosse Idee der katholischen Religion, dass *bedeutende* Menschen in den Augen der Gottheit etwas gelten und durch Fürbitten wirken konnten.

Der *Geist* steht zu den *Sprachen*, wie der Mann zu den Weibern. Ach, auch er war einst ein Jüngling und da hatte er eine schöne Liebe; sein Mädchen verstand ihn, verstand ihn so ganz, wie er sich selbst verstand; jedes seiner Gefühle, jeder seiner Gedanken klang aus ihrer Brust reicher und göttlicher wider; ihr Wesen war das harmonische Echo des seinigen. Das war die griechische Sprache; das himmlische Band, welches beide miteinander verknüpfte, ist längst gelöst, aber wenn ihm jetzt, im hohen Alter, noch einmal eine selige Stunde kommt, so beklagt er es noch immer, dass er sie nicht mehr mit der ersten Geliebten teilen darf. Latein war seine Haushälterin, eine zähe, sparsame Wirtschafterin, die in Kisten und Kasten seine Schätze aufhäufte, aber ihm jede Ausgabe erschwerte. Französisch ist sein Kammermädchen,

er schäkert mit ihr, wie alte Herren nach Tisch zu tun pflegen, aber nie darf sie ihm sich nähern, wenn er denkt, nie, wenn er empfindet oder betet. Deutsch ist seine Hausfrau; er hat sie so lieb, wie seine Pflicht, und besucht sie, wenn er sich Samen erwecken will, und dennoch zieht er ihre Stieftochter, Englisch, zuweilen vor. Italienisch hat er am liebsten, denn sie hat einige Züge von der frühesten Geliebten und kann ganz so seufzen und klagen, wie sie.

Zum *Mitleiden* gab die Natur Vielen ein Talent, zur *Mitfreude* Wenigen.

Zu mir hat Welt und Leben nur durch die Kunst ein Organ.

Ist dein Gedicht dir etwas anderes, als was anderen ihr Ach und ihr Oh ist, so ist es nichts. Wenn dich ein menschlicher Zustand erfasst hat und dir keine Ruhe lässt und du ihn aussprechen, d. h. auflösen musst, wenn er dich nicht erdrücken soll, dann hast du Beruf, ein Gedicht zu schreiben, sonst nicht.

„Wirf weg, damit du nicht verlierst!“ ist die beste Lebensregel.

Der Witz ist das einzige Ding, das um so weniger gefunden wird, je eifriger man es sucht.

Ich bin körperlich nicht gar wohl und geistig noch weniger, die Cholera wütet in der Stadt, dennoch scheint's mir unmöglich, dass ich sterben könne. Ob ein mystisches Gefühl im Menschen liegt, das ihm sagt, ob die ökonomisch-umsichtige Natur ihn schon in ihre Pläne verwendet hat, oder nicht?

Jeden bedeutenden Schriftsteller muss man einmal lesen, um so weit zu kommen, dass man ihn lesen kann.

Die im Leben glücklich Gestellten sollten wissen oder bedenken, dass die Not die Fühlfäden des innern Menschen nicht abstumpft, sondern verfeinert; dann würden sie sich ihrer Stellung nicht so oft überheben, denn gewiss geschieht dies weniger aus Vorbedacht, als aus Dummheit.

Platen brüstet sich mit dem *Zügel* und hat nicht das Pferd.

Bei Rückert ist Formlosigkeit. Wenn auch bei Jean Paul Formlosigkeit ist, so ist's ein *Ozean*, der über alle Grenzen hinausschwellt und die Unendlichkeit repräsentiert; geringere Geister aber sind wie ein Bach, der nur durch seine Ufer schön wird. (Nicht ganz in Bezug auf F. Rückert gesagt!)

*Novantike* Kunst, die Modern und Antik verschmilzt.

Wer mit seinem ganzen Sein dem Tod anheimgefallen ist, sollte nicht mit verpesteten Armen ein junges blühendes Leben umschlingen. Es ist humoristisch, dass ein Leichnam auf all die süßen Kleinigkeiten und Tändeleien einer Mädchenseele eingeht und sie wohl gar in der Erwiderung überbietet; aber eben, weil der Humor grätlich ist, ist er unwiderstehlich. Man wird Egoist im Unglück.

Wir gleichen der Wunderblume, die in der alten Welt nur nachts ihre Blüten aufzut, weil es dann in der neuen tagt, die ihre Heimat ist. (*Jean Paul.*) Dies Bild wäre noch anders zu brauchen. Wie wunderbar, dass das Traumleben dieser Blume das wirkliche überwiegt, dass nicht unsere Sonne, die doch immer *Sonne* ist, wenn auch nicht Amerikas Sonne, sie aufschliesst, sondern unsere kalte, ernste Nacht!

Vor einer hohen Freude zittert der Mensch fast so sehr, wie vor einem grossen Schmerz; da mag er fürchten, die Traube des Lebens auf einmal zu pflücken und den dürren Stock in der Hand zu behalten.

Manche Dinge sollte man recht *in* die Mode bringen, damit sie endlich *aus* der Mode kommen.

Es ist erstaunlich, wie weit man *alle* menschlichen Triebe auf einen einzigen zurückführen kann.

Übrigens entstehen die meisten Irrungen zwischen Menschen nicht, weil sie verschieden *sind*, sondern weil sie sich bei der Unzulänglichkeit jeder Mitteilung über innere Zustände und deren Bedingungen und Folgen verschieden *glauben*, oft sogar, weil sie an

anderen nicht dulden können, was sie an sich ver-  
ehren. Legen wir in eine Menschenseele uns heterogene  
Triebfedern hinein und sehen dann, dass die nämlichen  
Resultate entstehen, so wittern wir wohl gar Un-  
natur, ja Falschheit. — — Die sich auf die Länge  
vertragen sollen, müssen sich zuweilen prügeln; möch-  
ten sie — sie können's! — sich lieber wegen keines,  
als wegen eines Grundes prügeln!

Je mehr sich ein Körper der vollkommensten  
(menschlichen) Gestalt nähert, ohne diese völlig zu  
erreichen, um so hässlicher wird er, z. B. der Affe.

Meinen Ansichten über die Ehe wünsch' ich keinen  
Beifall, am wenigsten unter dem weiblichen Geschlecht.  
Sie gehen überhaupt nicht auf die Ehe selbst, sondern  
auf mein Verhältnis *zur* Ehe. Mir wird alles Unver-  
änderliche zur Schranke und alle Schranke zur Be-  
schränkung. Die Ehe ist eine bürgerliche, physische  
und in unendlich vielen Fällen auch geistige Notwendig-  
keit. Der Notwendigkeit ist die *Menschheit* unterord-  
net, jede aber ist mit Regalien verknüpft. Das Indi-  
viduum darf sich der Notwendigkeit entziehen, wenn  
es Kraft hat, den Freibrief durch Aufopferung zu  
lösen; darin liegt seine *Freiheit*. Ich kann alles, nur  
das nicht, was ich *muss*.

Der Briefwechsel zwischen Goethe und Bettina ist  
in seiner letzten Wirkung schauerlich, ja furchtbar.  
Es ist das entsetzliche Schauspiel, wie ein Mensch den  
andern verschlingt und selbst Abscheu, wenn nicht  
vor der Speise, so doch vor dem Speisen hat. Aber  
das Buch ist zugleich ein vollkommener Beweis für  
das bedeutendste Wort, was ich darin ausgesprochen  
finde, dafür nämlich, dass die Leidenschaft der Schlüs-  
sel zur Welt sei.

Wie seltsam ist's, dass man von *Gestorbenen* so  
selten träumt!

Ich glaube an mir selbst erfahren zu haben, dass  
der Mensch nicht allein, wie oft bemerkt ist, in Worten  
denkt, sondern dass er alles, was er denkt, in Gedanken

zugleich spricht, und eben, weil er nicht zwei Gedanken zugleich aussprechen kann, kann er sie auch nicht zugleich ihrem ganzen Umriss und Inhalt nach . . . festhalten. Dies möchte zu wichtigen Bemerkungen über das Verhältnis des ursprünglich Gedachten zu dem bereits Bearbeiteten führen; vielleicht gar zu der Überzeugung, dass es überall nichts Ursprüngliches für uns gibt, d. h. dass wir den Gedanken in dem Augenblick, wo wir uns seiner bewusst werden, schon zu etwas *gemacht* haben.

Ich lese jetzt den Titan von Jean Paul. Der Siebenkäs kann sich einem Roman von Goethe an die Seite stellen, der Titan (freilich bin ich erst bis an den dritten Band gekommen) kann's nicht. Besonders ist mir dieses Produkt aus Rosen- und Lilienessenzen, die Liane, zuwider. So sind die Weiber nicht, und Gott bewahre sie vor solcher Verklärung! Überhaupt fehlt es hier fast überall an Gestaltung.

Der Philister hat *oft* in der *Sache* recht, *nie* in den *Gründen*.

Schillers Jungfrau von Orleans ist ein grosses Dichterwerk.

Die Religion der meisten Leute ist nichts als ein „Sichschlafenlegen“, und es ist wirklich zu befürchten, Gott möge sie für ihre Gottesfurcht noch einmal scharf ansehen, denn es ist keine Kunst, zu Bett zu gehen, wenn man müde ist, oder gar — der Fall ist noch häufiger — niemals aufzustehen und die Unbegreiflichkeiten der Natur und des Menschengesistes im Schlaf — d. h. im Glauben — vor sich vorübergehen zu lassen. Es ist wahr, der Gott des wahren Christen passt in die krause Maschine, wie eine Welle in die Windmühle; aber eben, weil er so erstaunlich gut passt, möcht' ich einen solchen Gott bezweifeln. Wir durchdringen nie eine *Ursache* und erfassen wirklich bis zur Zuversicht die *Endursache*? Ich will dem christlichen Hochmut nur *eine Frage* vorlegen, die vielleicht ihn und, wo nicht, gewiss *mich* verstummen macht. Woher kommt's

doch wohl, dass alles, was auf Erden jemals *bedeutend* war, über Christentum dachte, wie ich? Sollten in der Tat Leute, für die es auf *Erden* fast keinen *Unterschied* gibt, berufen sein, *Himmelskarten* zu verfertigen oder zu approbieren?

Unsere Zeit ist schlimme Zeit. Das grosse Geheimnis, die letzte Ausbeute alles Forschens und Strebens, die „Einsicht in das Nichts“ war ehemals hinter Schlösser und Riegel versteckt, und der Mensch sah sich und das Rätsel zu gleicher Zeit aufgelöst. Die alten Schlösser und Riegel sind schadhaft geworden, der Knabe *kann* sie aufreissen, der Jüngling reisst sie auf; ach, und fliegt der Adler wohl länger, als er an die *Sonne* glaubt? Die Weltgeschichte steht jetzt vor einer ungeheuren Aufgabe; die Hölle ist längst ausgeblasen und ihre letzten Flammen haben den Himmel ergriffen und verzehrt; die Idee der Gottheit reicht nicht mehr aus, denn der Mensch hat in Demut erkannt, dass Gott ohne Schwanz, d. h. ohne eine Menschheit, die er wiegen, säugen und selig machen muss, Gott und selig sein kann; die Natur steht zum Menschen wie das Thema zur Variation; das Leben ist ein Krampf, eine Ohnmacht oder ein Opiumrausch. Woher soll die Weltgeschichte eine Idee nehmen, die die Idee der Gottheit aufwiegt oder überragt? Ich fürchte, zum erstenmal ist sie ihrer Aufgabe nicht gewachsen; sie hat sich ein Brennglas geschliffen, um die Idee einer freien Menschheit, die, wie der König in Frankreich, auf *Erden* nicht sterben kann, darin aufzufangen; sie sammelt, die *Weltgeschichte sammelt*, sie sammelt Strahlen für eine neue Sonne; ach, eine Sonne wird nicht zusammengebettelt!

Wie ein Mensch mehr Glück, als er verdient, ertragen kann, begreife ich nicht; dies muss der armseligste aller Zustände sein.

Dass der Mensch sich in den absurdesten Zuständen (z. B. der Trunkenheit) selbst beobachtet, ist vielleicht die merkwürdigste Äusserung des inneren Lebens.

Heut abend Schelling gehört. Leute der Art sind gewöhnlich Gewitter, statt Lichte, er nicht.

Es soll Leute gegeben haben, die, wenn sie amputiert wurden, noch Schmerz in den abgenommenen Gliedern empfanden. Doppelte Art des Seins: das von Anfang an *Gewesene* und das *Gewordene*. *Cogito ergo sum*; bin ich nicht viel mehr in Gewalt des in mir Denkenden, als dieses in meiner Gewalt ist?

Das Leben ist nur ein anderer Tod. Des Lebens Geburt, nicht Ende, ist der Tod.

Willst du wissen: was ist das Leben, so frage dich: was ist der Tod?

Die Individualität ist nicht sowohl Ziel als Weg und nicht sowohl bester als einziger.

Es gibt nichts *Unvergängliches* im Leben als die Erkenntnis der jedesmaligen Zustände, worin es sich konzentriert. Zu dieser Erkenntnis, die freilich nur dann möglich ist, wenn der Zustand, den sie erfassen will, nicht mehr wirklich ist, suche denn jeder nach Kräften vorzudringen!

Die grossen Männer, die sie hervorbringen, sind die Teleskope, wodurch die fernsten Zeiten miteinander korrespondieren.

1837.

Der Mensch, vielleicht weil nun einmal nur das Sinnlich-Wahrnehmbare sich innig in das Gefühl seiner Existenz mischt, empfindet selten das Stetige und immer das Vorüberrauschende im Leben. Da klammert er sich denn (freilich nicht mit Unrecht) an den Augenblick und verlangt von diesem, der ihm doch eigentlich nur für das Höchste *bürgt*, er soll es ihm *auszahlen*; statt sich zu freuen, dass er wächst, schmerzt es ihn, noch nicht gewachsen zu sein, und allerdings hat er in diesem ewigen Vorschreiten nirgends Anhalt. Dies ist der Fluch alles *Werdens*, der die Menschheit, wie den Menschen, durch jedweden einzelnen Zustand verfolgt; es ist ein stetes Wiedergebären durch den Tod, und wem, der das im Tiefsten an sich selbst er-

fuhr, steigt nicht ein *Ekel*, selbst gegen das Herrliche und Werte auf, da er voraus weiss, dass es früher oder später einem Herrlicheren und so ins Unendliche fort weichen muss. Diese Wahrnehmung (nebenbei bemerkt) reicht hin, die *Idee* der Gottheit, als eines blossen *Gegensatzes* der als Ganzes aufgefassten Menschheit, der, wie alle Gegensätze, der Vernunft vor den Füssen lag, völlig zu erschüttern, darum aber nicht die Gottheit selbst, in deren *Schöpfungstrieb* sich ein uns *Gemässes*, das sich uns entgegenneigt, regen mag. Jener Ekel eben ist's, der so störend in all mein Denken und Empfinden, noch mehr aber in mein Tun und Treiben tritt und den ich nur zuweilen durch die ernste Vorhaltung, dass jede Stufe des Seins durch ein ihr angemessenes Wirken ausgefüllt sein will, wenn sie den sich ihrer bewussten Geist nicht alle Ewigkeit hindurch mit allen Unheimlichkeiten des Wüsten und Leeren peinigen soll, niederzukämpfen vermag.

Der Mensch beziehe möglichst all sein Tun und Treiben auf jenes Heiligste in seiner Brust, wovon er fühlt, dass es nur *ihm* angehört, und das eben darum ewig und unveränderlich sein muss; da bleibt ihm zum Zweifeln kein Grund und zum Verzweifeln keine Zeit.

Wir sind immer so klein, als unser Glück, aber auch so gross, als unser Schmerz.

Das ist des Menschen letzte Aufgabe, aus sich heraus ein dem Höchsten, Göttlichen Gemässes zu entwickeln und so sich selbst Bürge zu werden für jede seinem Bedürfnis entsprechende Verheissung.

Wir müssen nicht klagen, dass alles vergänglich sei. Das Vergänglichste, wenn es uns wahrhaft berührt, weckt in uns ein Unvergängliches.

Den *poetischen* und *genialen Gedanken* (beides ist in der Bedeutung eins) unterscheidet von jedem andern die *Unmittelbarkeit*, mit der er hervortritt, und die *Unveränderlichkeit*, mit der er sich fixiert.

Vielleicht ist das erste Leben ein Probiestein fürs

zweite; was sich nicht goldhaltig genug zeigt, wird als Schlacke in die Grabhöhle geworfen und nur das Gediegene dauert fort.

Das Weib und die Sittlichkeit stehen in einem Verhältnis zueinander, wie heutzutage leider die Weiber und die Unsittlichkeit. Übrigens sind sie zu entschuldigen. Die *Gesellschaft* hat sie emanzipiert, statt dass nur der *Mann* sie emanzipieren sollte. Darin steckt die Wurzel alles Übels. Für das Weib gehört der beschränkteste, der engste Kreis. Für sie gerinnt das Weltall in einen Tropfen zusammen. Sie ist die Wünschelrute, die dem Mann die Schätze der *Erde* anzeigt. Sie allein könnte den Himmel entbehren, wenn's keinen gäbe, denn für sie ist er nur *Tradition*, kein Weib hätt' ihn erfunden. Dass jede sich hineinsehnt, kommt daher, weil er erstlich einige Ähnlichkeit mit einem ausgesuchten Nachtschiff hat, und dann, weil sie uns nicht nachstehen, weil sie sein wollen, wo *wir* sind. Weh denen, die das Weib, diese Marketenderin des Augenblicks, zur Sonnenuhr machten, durch die die Ewigkeit ihre Stunden anzeigt. Dies macht sie nicht so verächtlich, als es scheint. *Wir* gehen nur so lange sicher, als die Sterne *über* uns sicher gehen. Wanken die, so fallen wir. Das Weib ahnt kein Ziel, aber sie kennt aufs genaueste den Punkt, von dem man ausgehen muss, sie übersieht kein Wirtshaus, wo man eintreten und sich erfrischen kann. Das Weib bildet die Topographie des Lebens. — Die Sentiments der Weiber sind Aderlässe, und wie wir durch erhöhtes Empfinden gewinnen, so verlieren sie. Das Weib ist wie der Weinstock; *soll er Trauben bringen*, so darf er nicht *bluten*.

Dämmerung ist *gesehene* Nacht! — Ich kann mir eine humoristische Weltgeschichte denken, aber nur das grösste Genie kann und wird sie schreiben. Es ist die letzte Aufgabe der Poesie.

Die wahrhaft poetische Idee ist das unveräusserliche und sogar in Gedanken unantastbare Eigentum des Genius, der Götterfunke, der in Stunden der Begeisterung aus seinen Tiefen hervorblitzt, unbegreiflich

in Bezug auf Quelle und Ursprung, aber sogleich erkannt in Wesen und Ziel, sogleich verstanden und genossen. Die Poesie selbst ist ein Höchstes, unabhängig für sich Bestehendes, wie die Natur und die Gottheit, o sie ist vielleicht das Sublimat dieser beiden äussersten Kreise des Seins und des Lebens, ein Fortbilden der höchsten Form oder Kraft in den zur Aufgabe gestellten Stoffen, und darum nicht durch den Verstand in dem, was man Begriff zu nennen pflegt, zu silhouettieren; was der menschliche Geist erfassen kann, das beherrscht er auch und ordnet es sich unter, die Poesie aber beherrscht ihn und er bannt von ihr gerade so viel in die Ästhetik, als von Gott ins Dogma und von der Natur in die Physik. Eben dies aber macht das Urtheil über den allein fruchtbaren Punkt, die Entscheidung darüber, ob die Poesie irgendwo in die Erscheinung getreten sei oder nicht, unendlich leicht; der echte Geschmack ist ein Ding, welches nicht sowohl erworben wird, als es verloren geht, er bedarf keiner langwierigen Destillation und Filtration; wer einmal einen Hauch der Gottheit verspürt hat, der ist freilich nicht gleich ein Evangelist oder gar ein Christus; doch wird er sie niemals mehr in einem Katechismus und noch weniger in einem goldenen Kalbe zu finden glauben.

Die meisten Dichter machen das Wort, das sie ihren Gestalten in den Mund legen, zum Spiegel ihrer Zustände; es muss aber zugleich das Echo ihrer *Natur* sein!

Genie ist *Bewusstsein* der Welt.

Wiederholen alter Lektüre ist der sicherste Probierstein gewonnener weiterer Bildung.

Wir Menschen haben darum so *oft* recht, weil wir so selten *ganz* recht haben.

Es gibt keinen Weg zur Natur der Dinge, der nicht von ihnen zu entfernen schiene.

Der wahrhaft bedeutende Geist kann in keine Zeit fallen, die es ihm unmöglich machte, seine grossen Kräfte spielen zu lassen; fällt er in ein mattes, entkräf-

tetes, leeres Jahrhundert, so -- ist ja eben das Jahrhundert seine Aufgabe.

In welchem Verhältnis wohl gewisse nichtswürdige Tiere, z. B. Schlangen, Insekten usw. zur Erfindung und Ausbildung der Teufelsidee stehen?

Bei Betrachtung bedeutender Kunstwerke am Einzelnen haften zu können, ist Zeichen eines mittelmässigen Kopfs; dagegen ist es aber ebenfalls Zeichen der Mittelmässigkeit eines Kunstwerks (dichterischen oder plastischen), wenn man über das Einzelne nicht hinaus kann, wenn es sich dem Ganzen gewissermassen in den Weg stellt.

Die plastische Kunst stellt im Mann das Opponierende, im Gott das Dirigierende dar; Jupiter und Prometheus.

Alle Mittelmässigkeit in der Poesie führt zur Heuchelei im Charakter und Leben.

Der gute Erzähler zeichnet immer das Äussere und das Innere *zugleich*, eins *durch* das andere.

Goethe sagt mit Bezug auf den Michel Kohlhaas, solche Fälle müsse man nicht im Weltlauf geltend machen. Das ist wahr, insofern man daraus keine Schlüsse zum Nachteil des Allgemeinen ziehen darf. Doch scheint mir, der Dichter muss eben auf Ausnahmen der Art seine Aufmerksamkeit richten, um zu zeigen, dass sie so gut aus dem Menschlichsten entspringen, wie die Dutzendexempel.

Ob die Musik wirklich nur das *Allgemeinste* ausdrücken kann oder ob ich und Viele (wie Tausende von der Poesie) nur ihr Allgemeinstes *verstehen*? Ob es überhaupt für irgendeine Kunst einen andern Weg zum Allgemeinsten gibt, als der durch das Individuelle führt?

Alle Kunst verlangt irgendein *ewiges* Element; darum lässt sich auf blosser Sinnlichkeit (von der sich keine unendliche Steigerung denken lässt) kein Kunstwerk basieren.

In jedem Menschen bleibt irgendein Rest von Gutem. Das ist ein letztes grünes Zweiglein der Pflanze,

in dem das Leben sich erhält. Der Gärtner wird es zu nutzen wissen.

Grosse Menschen sind Inhaltsverzeichnisse der Menschheit.

Worte sind Münzen des Geistes, die nicht *sind*, nur *bedeuten*.

Gewöhnliche Menschen sind weit mehr Dichter im Sprechen, als im Schreiben; denn, während sie sprechen, wirkt auf sie Leben und Welt gemeinsam ein und lässt sie oft das Rechte, das Inneres und Äusseres verknüpfende Wort, ergreifen; wenn sie schreiben, sind sie auf sich selbst verwiesen.

Ob das Christentum fortbestehen wird oder nicht? Jedenfalls ist die *Krisis* eingetreten, denn was früher nur einen Teil der Literatur bewegte, bewegt jetzt das Leben; hält sich in solchem Kampf eine Institution, so hält sie sich auf ewig.

Sich aufs Leben vorzubereiten und zugleich zu leben, ist die höchste Aufgabe.

Ich habe heute einen Entschluss gefasst, zu dessen Ausführung Gott mir Kraft verleihe. Ich habe bisher all mein Tun und Treiben zu einseitig auf Poesie bezogen; heut hab' ich eingesehen, dass dieser Weg mich am Ende auf ein schales Nichts reduzieren muss. Es heisst, statt des Baums die Blüte pflegen; der Weg zum Dichter geht nur durch den Menschen. Ich werde von nun an arbeiten, arbeiten um der Arbeit und um des Nutzens willen, den sie als solche für mich als Menschen haben wird oder kann!



AUS EINEM BRIEF AN FRAU AMALIA SCHOPPE

VOM 25. MAI 1837.

. . . Ich will meiner Not nichts verdanken, als höchstens meinen Charakter; ich werde meine Geisteskräfte für gering achten, wenn sie, nun sie entwickelt sind, zur Begründung meiner Existenz nicht ausreichen; ich werde, falls ich im Weltmeer untergehen sollte, darin nicht, wie vielleicht früher, einen Privat-hass des Schicksals gegen mich sehen, sondern bloss den Beweis, dass ich nicht schwimmen konnte. Sie werden, teure Freundin, die *Wahrheit* dieser Gefühle nicht darum bezweifeln, weil ich sie zufällig am besten in einer *Metapher* ausdrücken zu können glaube; ich bin überzeugt, aufs *innigste* überzeugt, das Leben ist auf die Dauer gegen niemanden ungerecht, und wer es so schilt, der verwechselt Gerechtigkeit mit Billigkeit und will sich ein *Geschenk* als einen *Tribut* er-trotzen; wehe aber oder vielmehr pfui dem, der zu-grunde geht, weil er nicht beschenkt wird . . . Ich bewerbe mich mit Ernst und Anstrengung um Kennt-nis und Wissenschaft, weil sich in einem Jahrhun-dert, das nicht an den Trojanischen Krieg grenzt, ohne Kenntnis und Wissenschaft kein Dichter, ja kein Schriftsteller denken lässt, weil ein Mensch, der von den vorübergerauschten sechs Jahrtausenden keinen Pfening geerbt hat, gegen die Menschheit steht, wie das Kind gegen den Mann. In allen Dingen gibt

es ein A b c; das wird einmal erfunden und dann erlernt; für die Menschheit ist jeder grosse Abschnitt oder Mensch nur die Quadratwurzel eines grösseren, darum lebt sie nur *für* und *durch* ihre Geschichte und darum macht selbst Shakespeare keine Ausnahme, denn er ward nur ein *grosser* Dramatiker, weil er ein grosser Geschichtskundiger war. — — (Thorwaldsens Schiller.) Ein grenzenlos geniales Werk, welches durch alle Pforten *zugleich* in die Seele eindringt, welches Sinn und Gedanken bewältigt und dem Menschen nichts lässt als ein glühendes Gefühl sich aus dem Innersten entwickelnden höheren Lebens; der ganze Mensch ist eine galvanische Strömung. Das ist auch das Zeichen des *Genies*; es steht immer in Bezug auf das Unendliche und erzeugt in jeglichem Werk ein Anagramm der Schöpfung; es braust wie ein Sturmwind durch den ganzen Baum, und nun überschütten uns Blüten und Früchte — das Talent und das hermaphroditische kielhafte Zwitterding, welches ich Affengenies nennen möchte, erwischen hie und da ein einzelnes Zweiglein mit einer dürftigen Frucht, einer vertrockneten Blüte und stillen höchstens — einen Hunger, niemals eine Seele.

(Börne.) Er ist die merkwürdigste Erscheinung, die ich kenne, ein Mensch, dem man *nie* im *einzelnen* und *immer* im *ganzen* recht geben muss.



BRIEF AN JANINSKI VOM 26. MAI.

. . . Du meinst, alle Schulgelehrsamkeit der Welt vergrössere die poetische Mitgabe um kein Haar. Das ist wahr, aber daraus folgt noch nichts, was jene Schulgelehrsamkeit verächtlich oder auch nur entbehrlich machte. Das *Ohr* verstärkt das *Auge* nicht, doch um das Rätsel der Welt zu verstehen, müssen wir zugleich sehen und hören können; *ein* Organ (und wäre es auch das vollkommenste) reicht für die *Unendlichkeit* nicht aus. Dazu sind Schulgelehrsamkeit und Wissenschaft so verschiedene Dinge, wie Metrik und Poesie. Es gibt noch etwas, was über Wissenschaft und Kunst steht; das ist der *Künstler* selbst, der in sich die Menschheit in ihrer Gesamtkraft und ihrem Gesamtwillen und Streben repräsentieren soll. Daraus, dass der Dichter in einer Hinsicht *mehr* besitzt, folgt nicht, dass er in der andern *weniger* besitzen dürfe; eher das Gegenteil. Thorwaldsen hat gewiss jahrelang Anatomie und Osteologie studiert, bevor er seinen Jason schuf und schaffen *konnte*; der Dichter, der die unendlich schwierigere Aufgabe hat, die Seele in ihren flüchtigsten und zartesten Phasen zu fixieren, den Geist in jeglicher seiner oft bizarren Masken auf das Unvergängliche zu reduzieren und dies Unvergängliche (ich spreche vom Dramatiker, wie eben vorher vom Lyriker) plastisch als Charakter hinzustellen, darf in keinem Gebiet fremd sein, das

Hebbel

zu Seele und Geist in irgendeinem Bezug steht, denn nur, wenn er das Universum (wozu tausend Wege führen, deren jeder gewandelt sein will, weil jeder einzelne nur in einen einzelnen Punkt ausläuft) in sich aufgenommen hat, kann er es in seinen Schöpfungen wiedergeben. Das haben auch alle Hohepriester der Kunst gefühlt; Goethe war eine Enzyklopädie und Shakespeare ist eine Quelle der englischen Geschichte.

\*

Gestern abend beim Zubettgehen hatte ich ein Gefühl, wie es mir sein würde, wenn ich meinen Körper verlassen müsste. An diesen wohlgestalteten Leib fühlt der Mensch sich so mannigfach durch Leid und Freude, durch Bedürfnis und Gewohnheit gefesselt, an diesem Leib, mit ihm und durch ihn hat sich das, was er sein Ich nennt, entwickelt, dieser Leib ist es, der ihn durch die nach allen Seiten aufgeschlossenen Sinne so innig mit der Natur verwebt, ja, das Ich gelangt nur *durch* den Leib zu einer Vorstellung seiner selbst als eines von den Urkräften freigegebenen, selbständigen und eigentümlichen Wesens, und die kühne Ahnung eines noch immer fortbestehenden Verhältnisses zwischen dem Quell alles Seins und der abgerissenen Erscheinung des Menschen geht weit weniger aus Eigenschaften des Geistes, als des Leibes hervor. Nun denke man sich den Tod: ein einziger Augenblick zerreisst alle diese Fäden und alles, was an sie geknüpft ist: das Auge erlischt, das Ohr wird verschlossen, der Leib sinkt abgenutzt ins Grab und die Elemente teilen sich in ihn: indes soll das Ich, das nur durch den Leib ein Bild von sich, nur durch die Sinne ein Bild von der Welt hatte, in neue Sphären, von denen es keine Vorstellung hat, zu neuer Tätigkeit, die es nicht begreift, eintreten: als eine *reine* Kraft kann es nur unter Verhältnissen und Beziehungen zu andern Kräften, nur wenn es *Widerstand* findet, wirken: eine unvollkommene Maschine

ist kein *Hindernis*, sondern ein *Bedingnis* geistiger Tätigkeit, es gibt keine Vermittlung zwischen Gott und den Menschen, als das Fleisch: also ein neues, dem alten, verlassenen analoges Medium ist nötig und (hier kann man schaudern vor dem Augenblick des Übergangs) es entsteht jedenfalls ein leerer, wüster Zwischenraum, der kurz sein mag, der aber ein völliger Stillstand des Lebens, wahrer *Tod* ist und eine zweite Geburt, mithin die Wiederholung des grössten Wunders der Schöpfung, notwendig macht. (Fragen: ist eine Wirksamkeit des Geistes ohne Körper möglich? Zur Antwort müssten Physiologie und Psychologie in letzter Entwicklung führen. Wenn möglich: Zustand des Menschen, der *nur* in seinem Leib und durch ihn gelebt hat: Notwendigkeit höchster Ideen.)

Es ist schwer, das Kirschenessen zu lassen, weil sich der Mund nicht leicht sauber dabei erhält. Und doch verlangt's die Moral zuweilen.

Einen Charakter der jüngsten Vergangenheit (z. E. Napoleon) dramatisch zu gestalten: ist es bloss schwer oder unmöglich? Und verwechselt man bei der Verneinung nicht etwa *Effekt* mit *Darstellung an sich*?

Ein Drama, welches Napoleon zum Gegenstand hat, muss sich gewissermassen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zugleich zur Aufgabe setzen, muss ihn durch die Vergangenheit motivieren und die Zukunft durch ihn. Eine ungeheure Aufgabe! Napoleon, als darzustellender Charakter an sich betrachtet, will nur durch ein Gewitter von Taten gezeichnet sein; mit Worten muss der Darsteller so sparsam sein, dass er ihn kaum befehlen lassen darf.

Es gibt Fälle, wo Pflichterfüllen sündigen heisst.

Bilder, für innere Zustände aus der äussern Natur genommen, haben nicht bloss erleuchtende, auch beweisende Kraft.

Ein Kunstwerk durch Darstellung seiner Idee erschaffen, ist viel; die Idee nicht *fundamentieren*, sondern nur *befruchten* lassen, ist alles.

Alles Schreiben läuft auf *Mischen* hinaus, die Ingredienzien bleiben ewig dieselben. Aber jede neue Zeit ruft ein neues Rezept hervor und jedes neue Rezept eine neue Medizin.

Nur wer Gott liebt, liebt sich selbst.

Das Versprechen, das du dir selbst gibst, sei dir heiliger als jedes andere! Ein Dritter weiss sich schon Recht gegen dich zu verschaffen; aber die Pflicht, die du gegen dich selbst eingingst, kann niemals *Zwangspflicht* werden. Betrachte sie also immer als *Ehrenschuld*, die du an deine Natur zu zahlen hast.

Es ist mir eine grauenhafte Erfahrung, dass nicht bloss das Kleinste, sondern auch das Grösste und Höchste in der Menschennatur mit der *Gewohnheit* zusammenhängt.

Manchen Institutionen, die aus dem Altertum stammen, lässt sich freilich das Leben nicht geradezu absprechen; aber sie *wirken* wie *Gespenster*, nicht mehr wie lebendige Wesen.

Die Bestialität hat jetzt Handschuhe über die Tatzen gezogen! Das ist das Resultat der ganzen Weltgeschichte.

Kann Gott lieben?

Es gibt keine reine Wahrheit, aber ebensowenig einen reinen Irrtum.

Alles *Erworbene* hat nur auf die irdischen Kreise Bezug und Einfluss; nur das *Angeborene* reicht darüber hinaus.

Es gibt Menschen, die entweder die Gottheit oder sich selbst verleugnen müssen. Dabin führt alle Beschäftigung mit Poesie, wenn sie nicht zum Höchsten führt. Ein Krebs unserer Zeit!

Das *Talent* macht eine vereinzeltete Erscheinung des Weltlaufs geltend, wie sie sich entwickeln *kann*, und hat den prüfenden Verstand immer auf seiner Seite; das *Genie* zeigt uns, wie jeder Gegenstand, den es sich zur Aufgabe gestellt hat, *sein muss*, die ganze grosse Natur steht im Hintergrund und *bejäh*t. Wir können uns ein höchstes Kunstwerk durchaus nur in der Ge-

stalt, worin es der Dichter uns vorführte, denken; so wenig anders, als eben einen Baum, einen Berg oder einen Fluss.

Goethes italienische Reise und in dem zweiten Teil des Werther die Briefe über die Schweiz. Eine höchst schwierige Aufgabe, das Verhältnis, worin beide Darstellungen zueinander stehen, herauszufinden, aber gewiss in ihren Resultaten für die Erfassung Goethescher Art und Weise unendlich belohnend. Das Allgemeinste ist leicht auszusprechen: die italienische Reise ist uferlos, damit das ganze Weltall für jegliche seiner Bewegungen Raum findet; die Briefe gleichen einem Strom, in den recht viel hineingeht, das sich aber immer die mannigfaltigsten und eigensinnigsten Schrauben gefallen lassen muss.

Es gehört schon viel Zeit dazu, nur einzusehen, wo das Rätselhafte in manchen Dingen denn eigentlich sitzt.

Das Alter, wie die Jugend, sind vielleicht gleich ungerecht gegen das in der Mitte stehende Echte und Wahre und aus demselben Grunde, weil sie es beide nicht zu erzeugen vermögen.

Goethes Wahlverwandtschaften. Ein Buch, bei dem man dem *Stoff* kaum *Widerstand* zu leisten vermag und wobei man sich am ersten zu einer Intoleranz gegen das echte Prinzip aller Kunstdarstellung des Lebens in jedem seiner Verhältnisse verführt sehen könnte.

Es gibt Augenblicke, wo der Mensch durch Tat oder Wort sein Innerstes und Eigentümlichstes ausdrückt, ohne es selbst zu wissen; die Kraft des Dichters hat sich in ihrer Erfassung zu betätigen. Dies ist es, was Heine unter Naturlauten und Goethe unter Naivität versteht.

Der Mensch kann nie einer Wahrheit ein Kompliment machen, ohne die zweite auf den Fuss zu treten.

Bildende Kunst und ihre Werke. Weit kommt man freilich nicht, wenn man aufrichtig sein und nicht in eigener erlauchter Person den Prometheus, der die

Statuen belebt, machen will; das ist sehr leicht, aber ihnen ihr Innerstes und Eigentümlichstes abzugewinnen, habe ich erstaunlich schwer (ich könnte sagen: unmöglich) gefunden. Es sind so ungeheure Probleme, wie schweigende Menschen oder schlummernde Götter; mich ergreift immer, wenn ich solch ein in stolzer, geheimnisvoller Ruhe auf mich herabschauendes Steinbild betrachte, ein vernichtendes, mich völlig zersetzendes Gefühl eigener Ohnmacht und der Unermesslichkeit und *Unverständlichkeit* der Natur, es peinigt mich die *Apotheose* des Steins, und während ich mich so mit dem Allgemeinsten abplage, erfass' ich vom Einzelnen nicht das kleinste Haar, woran es sich festhalten liesse.

Viele tragen in ihre Poesie *Logik* hinein und meinen, das heisse motivieren.

Eine eigene Beruhigung quillt mir daraus, dass ein grosser Teil meiner ehemaligen Lektüre mehr und mehr in meiner Achtung sinkt. Sonst wäre die Unzufriedenheit mit meinem eigenen Tun und Treiben auch gar nicht auszuhalten.

Das beste Motivieren ist am Ende das Motivieren durch *analoge Fakta*, genommen aus den heterogensten Verhältnissen.

Das Naive (Unbewusste) ist der Gegenstand aller Darstellung; es liegt aber nicht bloss in der Sache, sondern auch im Wort, manches Wort plaudert die verborgensten Geheimnisse der Seele aus.

Calderons Gedichte sind Proben, was das ausserordentliche Talent vermag. Es ist nichts darin Natur, es ist vielmehr Gegensatz der Natur, und doch —

Die Philosophie bemüht sich immer und ewig um das *Absolute*, und es ist doch eigentlich die Aufgabe der *Poesie*.

Ein Schriftsteller ist nur so viel wert, als er über seiner Zeit steht, denn nur dies ist sein Eigentum.

Die Finsternis ist nicht ein *Mangel*, sie ist ein *Gegensatz* des Lichts.

Der wahrhafte Dichter stillt in seinen eigenen Be-

dürfnissen zugleich die Bedürfnisse der ganzen Menschheit. Daher die *innere Notwendigkeit*, die in jeder Aufgabe liegt, die er sich stellt, während man seinen Nachbarn höchstens zugibt, dass sie — ihr Ziel erreicht, keineswegs aber, dass sie in dem Ziel etwas *erreicht* haben!

Sinnlichkeit: Symbolik unstillbarer geistiger Bedürfnisse.

Alles Analoge in der Kunst ist verwerflich.

Schiller in seinen lyrischen Gedichten hat eigentlich nur Gefühl für *Gedanken*. Doch haben seine Gedichte, diese seltsamen Monstra, Spiritus genug, um sich noch lange in ihrem eigenen Spiritus zu erhalten.

Nicht das Gute, nur das Schlechte weckt Genie.

Erkenntnis und Empfindung gehen immer Hand in Hand.

Es gibt eine chemische Kraft des Geistes, die, unsichtbar in der Gegenwart, hell durch die Jahrhunderte glänzt, die durch die Zeit, die so manches Andere auslöscht, aufgefrischt wird. Sie ist die Brücke, mittelst deren sich ein mit seiner Zeit im Widerspruch stehender Geist in *sein* Jahrhundert hinüberrettet.

Es ist *gefährlich*, in Bildern zu denken, aber es ist nicht immer zu vermeiden, denn oft, besonders in Bezug auf die höchsten Dinge, sind Bild und Gedanke identisch.

Um sich mit allen Erscheinungen des Lebens auszusöhnen, muss man immer bedenken, dass das Kontokurant der Erde und das Kontokurant der Welt zwei ganz verschiedene Dinge sind.

Gewisse sogenannte Kunstwerke sind in der Kunst, was in der Philosophie die Hypothesen. Man muss sie aber in der Kunst nicht dulden, obwohl in der Philosophie. Dahin gehören fast alle Produktionen der neuern französischen Schule, die überhaupt auf dem Parnass eine Menagerie (Lukrezia Borgia, die durch Mutterliebe gezähmte, ist ein treffliches Exemplar darin!) anlegen zu wollen scheint. Manche dieser Hypothesen (auch in der Philosophie) kann man nur aus

dem Grunde nicht widerlegen, weil man nicht der liebe Gott ist.

Wer die Dinge nicht zeichnen kann, zeichnet ihren Schatten. Dahinter verkriecht sich viel falscher Humor.

Unsere Phantasie selbst geht nie über die Ordnung der Natur, über die *möglichen* und *denkbaren* Kombinationen hinaus. Geschähe dies jemals, so würde es zu einem Punkt über Gott hinaus oder zum Wahnsinn führen.

Man kann die Kunst aus einem reinen *Verstandes*-bedürfnis ableiten, und sie ist dem Verstand vielleicht noch notwendiger als dem Gefühl, indem sie dessen eigentlichstes Ziel: Klarheit über Ursprung und Zusammenhang der Dinge erreicht, wenn auch durch einen Sprung.

Philosophie gehört schon aus dem Grunde nicht in die Sphäre der Kunst, weil diese etwas durchaus *Festes*, Unwandelbares, wenn auch Abgerissenes, Vereinzelt, verlangt. Die Kunst gleicht jenen Kundschaftern Josuas, die Nachricht über das gelobte Land brachten: man mochte über ihre Nachrichten denken, was man wollte, so waren sie, die *geschaut* hatten, jedenfalls nur durch *Schauen* zu widerlegen.

Ein Wunder ist leichter zu wiederholen, als zu erklären. So setzt der Künstler den Schöpfungsakt im höchsten Sinne fort, ohne ihn begreifen zu können.

Mit jedem Menschen verschwindet (er sei auch, wer er sei) ein Geheimnis aus der Welt, das vermöge seiner besondern Konstruktion nur *er* entdecken konnte und das nach ihm niemand wieder entdecken wird.

Die Welt will nicht Heil, sie will einen Heiland: das Vermitteln ist ihr sonderbarstes Bedürfnis.

Es wäre möglich, dass das Christentum in dem neuesten Krieg ebensoviel gewönne, als vielleicht Christus verlöre.

1838.

Laube in seinen Novellen spricht Verhältnisse aus und bemüht sich um das Medium der Charaktere.

Aber diesen Charakteren fehlt der eigentliche Lebenspunkt, das Allgemeine bildet sich in ihnen nicht zu einem Besonderen aus, das Schicksal muss dem Poeten malen helfen, wir wissen wohl, was ihnen begegnen kann, aber nimmer, was sie tun werden. Der Dichter hat sich des edelsten Stoffs bemächtigt, doch ihm widersteht die ewige Form.

Das wahrhaft Subjektive ist eigentlich nur eine andere Art des Objektiven. Es erweitert die Welt, indem es die Erscheinungen ausspricht, die nur im Kreis einer bestimmten Menschennatur vorkommen können.

Wie die Poesie durchaus nur als Ganzes wirken soll, so soll sie auch nur auf das *Ganze* des Menschen und nur auf solche Menschen, in denen die abgesonderten Kräfte und Organe einen Zentralpunkt gefunden haben, wirken.

Ein Bild ohne Unterschrift ist darum kein Bild ohne Sinn. Das echte Gedicht hat mit dem sogenannten *Gedanken*, der immer nur ein Verhältnis zwischen den Gegenständen ausdrückt, nie das Innerste eines Gegenstandes selbst, nichts zu tun. Die poetische Idee ist das wunderbare Produkt einer Lebensanschauung, und das Gedicht ist vollendet, wenn es diese dem Gemüt aufzuschliessen gewusst hat.

Nur schärfstes Trennen führt weiter zur Erkenntnis und die zur Bewältigung.

Nicht seine Wirkungen nach aussen, der Einfluss, den er auf Welt und Leben ausübt, nur seine Wirkungen nach innen, seine Reinigung und Läuterung hängt von dem Willen des Menschen ab. Er ist die von unsichtbarer Hand geschwungene Axt, die sich selbst schleift. In diesem Sinne könnte man sagen: der Mensch tut sein Schlimmes selbst; sein Gutes wirken Gott und Natur durch ihn. Dies alles ist so wahr, dass gerade, was unbewusst als Wirkung von ihm ausgeht, alles Andere bei weitem übertrifft.

Selbst eine grosse Tat kommt dem Menschen, wie eine poetische Idee.

Für uns Menschen muss überall der Punkt, bis zu

dem wir vordringen können, anstatt der Wahrheit gelten.

Die einzige Spannung, die Tieck in seinen Novellen zu erregen sucht, wurzelt darin, dass man fühlt: die *Menschen* können nicht so bleiben, wie sie sind, deswegen betrachtet man auch alle Situationen, die anderswo die ganze Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen, nur als Hebel und Schrauben, welche die innere Katastrophe herbeiführen sollen. Ich glaube, Tieck teilt dem Roman die gewordenen, der Novelle die werdenden Charakter zu.

Der Humor ist eine erweiterte Lyrik.

Uhlands Lyrik liegt durchaus zergliedernde Darstellung der Gemütsregung zugrunde.

Tieck in seinen lyrischen Gedichten sucht die Natur auszusprechen durch Darstellung ihrer äussern Erscheinung ohne das Medium des vermittelnden Menschengefühls. Zu originell!

Wir besitzen auch in geistiger Hinsicht immer nur auf einige Zeit. Dies gilt von Einsicht, wie von Kraft.

Wie oft werden wir gegen das Einzelne ungerecht, weil wir es uns, unbewusst vielleicht, als ein Allgemeines denken.

Meiner Romanze: *Vater und Sohn* liegt als Idee zugrunde, wie das Verbrechen selbst die edelste Frucht tragen könne; eben dieser Idee wegen ist der mystische Aufwand, den ich mir erlaubte, hoffentlich zu rechtfertigen. Die Idee verdiente wohl, in einer Novelle oder einem Drama behandelt zu werden.

Solger verlangt Ironie als Höchstes der Kunst. Da ist Ironie doch wohl das *Aufhebende*, das herauskommt, wenn die Zeit Handlungen und Begebenheiten miteinander multipliziert.

Unter *Ironie* versteht er (muss er, Solger, verstehen) nichts anderes als den Blick auf das Ausgleichende, das in Zeit, Zufall und Schicksal liegt und das den Dichter, der es schon im voraus mit dem geistigen Auge erfasst hat, das Ungeheuerste der Gegenwart leicht und leichtsinnig betrachten und behandeln lässt.

Die Gottheit selbst, wenn sie zur Erreichung grosser Zwecke auf ein Individuum unmittelbar einwirkt und sich dadurch einen willkürlichen Eingriff (setzen wir den Fall, so müssen wir die ihm korrespondierenden Ausdrücke gestatten) ins Weltgetriebe erlaubt, kann ihr Werkzeug vor der Zermalmung durch dasselbe Rad, das es einen Augenblick aufhielt oder anders lenkte, nicht schützen. Dies ist wohl das vornehmste tragische Motiv, das in der Geschichte der Jungfrau von Orleans liegt. Eine Tragödie, welche diese Idee abspiegelte, würde einen grossen Eindruck hervorbringen durch den Blick in die ewige Ordnung der Natur, die die Gottheit selbst nicht stören darf, ohne es büssen zu müssen.

Napoleon könnte allerdings der Held einer echten Tragödie sein. Der Dichter müsste ihm all die grossen, auf das Heil der Menschheit abzielenden Tendenzen, deren er auf St. Helena gedachte, unterlegen und ihn nur den einen Fehler begehen lassen, dass er sich die Kraft zutraut, alles durch sich selbst, durch seine eigene Person, ohne Mitwirkung, ja Mitwissen anderer ausführen zu können. Dieser Fehler wäre ganz in seiner grossen Individualität begründet und jedenfalls der Fehler eines Gottes; dennoch aber wäre er, besonders in unserer Zeit, wo weniger der Einzelne als die Masse sich geltend macht, hinreichend, ihn zu stürzen. Nun der ungeheure Schmerz, dass sein übertriebenes Selbstvertrauen die Menschheit um die Frucht eines Jahrtausends gebracht habe.

Je individueller ein Gedicht ist, um so sicherer hat es neben der besondern auch noch eine allgemeine Bedeutung, die man vielleicht in höherem, die Gestaltung nicht aufhebendem, sondern voraussetzendem Sinne allegorisch nennen könnte.

Alles Individualisieren führt zur ewigen inneren Form, von der die äussere nur der Firnis ist, und nur aus der vollendeten Form geht das *Befreiende* hervor. Unter Befreiung verstehe ich den Akt, der das Gedicht, das immer in einem subjektiven Bedürfnis wurzelt und wurzeln muss, wenn es nicht kalt sein

und lassen soll, gewissermassen von dieser seiner Nabelschnur ablöst.

Es hält sehr schwer, nicht bloss die Dinge und Anlässe, die poetischen Ideen und Empfindungen in unserer Seele zu erwecken, sondern auch diese Ideen und Empfindungen selbst für Stoff zu halten. Dahin ist Jean Paul nie oder zu spät gelangt.

Aller Irrtum ist maskierte Wahrheit.

Ob es wohl sechstausendjährige Irrtümer gibt, ich meine solche, zu denen alle, auch die grössten Geister Gevatter gestanden haben? Von der Antwort auf diese Frage könnte das Schicksal der Welt abhängen.

Wenn es wirklich in der Kunst nur auf eine gehaltreiche Idee und auf ihren lebhaften Ausdruck durch ein illuminierendes Bild ankommt, nicht auf die Verkörperung derselben, woher nimmt denn z. B. die griechische Tragödie ihre Würde und ihre Bedeutung? Die Idee, welche ihr zugrunde liegt, ist von den Philosophen würdig genug ausgesprochen und bis an ihre äussersten Grenzen verfolgt, bis in ihre Nerven und ihr Herz zerlegt worden; warum hält man sich denn nicht an den reinen Kern, sondern beisst lieber auf die Schalen, worin Äschylos, Sophokles und Euripides ihn verhüllt haben? Ich möchte auf diese Frage wohl von einem der erleuchteten Herren, die jetzt in der Rückertschen Lehrdichterei das Heil der Poesie sehen, eine Antwort hören.

Heute, den 10. März, sah ich Esslair im Wallenstein. Die Vorzüge und Fehler dieser Tragödie, ihr Eigentümlichstes, ging mir sehr lebhaft auf, besonders ward mir klar, dass eigentlich der Wallenstein das ganze Irrwisch-Nachtfeuerwerk der Schicksals- und Ahnungstragödien entzündet hat. Welche Idee liegt dem Wallenstein zugrunde? Welche Rolle spielt das Schicksal und welche der Held selbst? Ist es Natur, dass Wallenstein nach dem Tode des Max so tief empfindet, dass er in ihm seinen einzigen, besten Freund verloren? Warum tritt dies nicht von vorn-

herein besser hervor? Oder ist es hinreichend angedeutet? Kann Wallenstein (ich frage nicht einmal nach dem historischen, sondern nach dem Schillerschen) einen Freund haben? Und kann Max dieser Freund sein? Wozu die Hölle des Max und der Thekla? Nur, dass Wallenstein darin leide? Und wenn es erlaubt ist, Menschen, die nicht schuldig sind und die sich durch nichts schuldig machen, zu zertreten, nur damit ihr Schmerz der Schmerz eines grösseren Dritten werde: geschieht dies denn in dieser Tragödie? Hätte nicht jedenfalls aus dem Tode des Max etwas hervorgehen müssen, was auf Wallensteins Schicksal von Einfluss gewesen wäre? (Dass er sich den Schweden in den Weg wirft, kann nicht gerechnet werden, die Schweden siegen ja.) — Wallenstein sagt einmal mit Bezug auf Oktavio:

„Lügt er, so ist die ganze Sternkunst Lüge!“

Tat der Dichter wohl daran, dass er dieses Wort, welches den Helden, wenn's im entscheidenden Augenblick Gefühl bei ihm geworden wäre, an allem irre gemacht hätte, durch jenes andere:

„— Dies aber ist

Geschehen wider Sternenlauf und Schicksal usw.“

aufhebt usw.? Rohe Gedanken, die aber eine Auseinandersetzung verdienen.

„Das aber ist gerade die Aufgabe der Geschichte, die zu nichts dient, wenn sie nicht durch die Darstellung der Tatsachen die Eindrücke weckt, welche diese auf die Zeugen gemacht haben“, sagt Walter Scott im 1. Teil des Lebens Napoleons. Ein trefflicher Beweis dafür, dass es keinen Unsinn gibt, der nicht irgendwo behauptet würde. Übrigens existiert wohl kein Werk, dessen Verfasser sich im Angesicht von ganz Europa, das er sich, ohne zu eitel zu sein, als seinen Leser denken konnte und sich, ohne wahn-sinnig zu sein, als Zeugen des Inhalts seiner Erzählung denken musste, solche Nichtswürdigkeiten erlaubt, um einen schlechten Zweck zu erreichen. Er

verdreht nicht allein Napoleon in jeder seiner Reden und Äusserungen, sondern von vornherein jeden Charakter, der sich in der Revolution ausgezeichnet hat; es ist eine Lektüre ohnegleichen.

Das *Fatum* der Griechen hatte keine Physiognomie, es war den Göttern, die sie anbeteten und gestaltet hatten, selbst ein schauerliches Geheimnis; das moderne *Schicksal* ist die Silhouette Gottes, des Unbegreiflichen und Unerfassbaren.

*Oedipus* von Sophokles. Was mir als das Eigentümlichste und das wahrhaft Ewige und Nacheifungswerte aus diesem grossen Gemälde entgegentritt, ist die unendliche Reinheit der Zeichnung und des Kolorits, die unvergleichliche Sorgfalt, womit der Dichter die verschiedenen Zustände auseinanderzuhalten gewusst hat. Dies tritt besonders in dem Verhältnis des Oedipus zu seinen undankbaren Söhnen hervor; jeder Neuere hätte das Höllengefühl des unseligen Vaters noch mit den Sünden der Söhne getränkt und ihn ihre Frevel als die Strafe der seinigen empfinden lassen. Aber der Oedipus des Sophokles weiss, dass mit jedem neuen Menschen ein neuer Taten- und Schicksalskreis beginnt, und während er vor dem *Fatum* anbetend und duldend im Staube liegt, flucht er nichtsdestoweniger der Hand, die die dunkle Sentenz an ihm vollstreckte. Dies ist bewunderungswürdig. Dem Weltall, bekannten und unbekanntem Göttern gegenüber fühlt er sich nur sündig (nicht Sünder), aber als ihm Eteokles entgegentritt, fühlt er sich nur als Vater, wohl wissend, dass das Schicksal sich keiner *vergifteten* Pfeile bedient, dass, wenn sich der Sohn zum Henker aufdrängt, ein neuer (wenn auch vielleicht ebenfalls nicht sowohl aus dem Individuum, als aus der unbegreiflichen Weltordnung hervorgehender) Prozess anhängig geworden ist.

Es ist mir, (wenn man über Traum-Erfahrungen überall rasonnieren darf, was ich bezweifle, da ich glaube, dass sie niemals rein in das Bewusstsein übergehen, weil sie in das Bewusstsein entweder durchaus

nicht hineinpassen oder weil doch der Akt des Erwachens ihnen einen fremdartigen Bestandteil beimischt, der sie gänzlich verändert), schon oft vorgekommen, als ob sich die Seele in Träumen eines veränderten Masses und Gewichts bedient, wonach sich die Bedeutung der Dinge, die in und ausser ihr vorgehen, bestimmt; sie wirkt auf die alte Weise, aber nicht bloss in anderen Stoffen und Elementen, sondern auch, wenn der Ausdruck erlaubt ist, nach einer andern Methode. Hindernisse, mit denen wir wachend nicht in Gedanken zu kämpfen wagen, verfliegen im Traum vor dem Hauch unseres Mundes; an Arm-seligkeiten, denen wir wachend kaum die Ehre antun würden, sie zu umgehen, bricht sich im Traum unsere ganze Kraft. Ebenso ist es mit Innerlichkeiten; ich bin gewiss, dass die sonderbaren Regungen des Selbstbewusstseins, die dem Erwachen immer vorhergehen und die uns den Traumzustand, in dem wir uns befinden, mit misstrauischen Augen betrachten lassen, die poetischen Operationen meiner Seele erstarren und den eigentlichen Lebenskeim einer geträumten zarten Idee, wie plötzlich hinzudringende kalte Luft, töten, so dass die Idee paralytisch wird, weil ich erwache . . . Freilich gibt es auch Träume anderer Art, die nur gegen das Positive im Leben, das sich auch in wachendem Zustand jeder anders denken kann, ohne dass dadurch an der Welt selbst auch nur das geringste geändert würde, revolutionieren; es mag sogar Menschen geben, die nur solche Träume haben, das sind dann die *ewigen Philister*.

Wenn sich ein Mensch entschliessen könnte, alle seine Träume, ohne Unterschied, ohne Rücksicht, mit Treue und Umständlichkeit und unter Hinzufügung eines *Kommentars*, der dasjenige umfasste, was er etwa selbst nach Erinnerungen aus seinem Leben und seiner Lektüre an seinen Träumen erklären könnte, niederzuschreiben, so würde er der Menschheit ein grosses Geschenk machen. Doch so, wie die Menschheit jetzt ist, wird das wohl keiner tun; im Stillen und

zur eigenen Beherzigung es zu versuchen, wäre auch schon etwas wert.

Das Wort *Wenn* ist das deutscheste aller deutschen Worte.

Der Deutsche ist der geborene Infinitiv. Er lässt sich deklinieren.

Wir sollen handeln; nicht, um dem Schicksal zu widerstreben, das können wir nicht, aber um ihm entgegenzukommen.

Der Mensch gerät in grosse Gefahr, wenn er seine einseitig gewonnene Erfahrung zum alleinigen Massstab seines Urteils und zum Prinzip seines Handelns macht. Von diesem Gesichtspunkt aus müsste z. B. ein Menschenfeind geschildert werden.

Wir Menschen sind des Grauens und der Ahnung nun einmal fähig; es ist dem Dichter daher gewiss erlaubt, sich auch solcher Motive zu bedienen, die er nur diesen trüben Regionen abgewinnen kann. Aber zweierlei muss er beobachten. Er darf hier erstlich weniger wie jemals ins rein Willkürliche verfallen, denn dann wird er abgeschmackt. Dies vermeidet er dadurch, dass er auf die Stimme des Volks und der Sage horcht und nur aus denjenigen Elementen bildet, welche sie, die der Natur alles wirklich Schauerliche längst ablauschten, geheiligt haben. Er muss sich zweitens hüten, solche Phantasiegebilde zu erschaffen, die nur einen einzelnen Menschen, etwa den, welchen er, um sie nur überall in Tätigkeit zu setzen, in seinem Gedicht damit in Verbindung bringt, etwas angehen. Nur *die* Gestalt flösst Grauen ein, die mich selbst irgendwo verfolgen kann; nur *den* gespenstischen Kreis fürchte ich, vor dessen Wirbel ich nicht gesichert bin.

Tiecks Novellen sind eigentlich durchaus didaktischer Art, aber es ist bewunderungswürdig, wie sehr bei ihm alles, was anderen unter den Händen zu frostigem Rasonnement gefriert, in den farbigsten Lebenskristallen aufschiesst. Auch das ist ihm ganz eigentümlich, dass er nichts zusammenbringt, was

nicht unbedingt zusammengehört, was nicht zusammenkommen müsste, wenn es sich in seiner echten Wesenheit, in seiner Bedeutung für die Menschenwelt, entwickeln soll. Und diese Prädestination, wie ich's nennen möchte, die man bei so äusserst Wenigen findet und die sich auch so leicht mit dem Fazit verwechseln lässt, das immer entsteht, wenn gut ersonnene Situationen und wohlgezeichnete Charaktere sich aneinander reiben, ist nur bei einer grenzenlos freien Übersicht, bei dem reinsten und ruhigsten Walten möglich. Dennoch möchte ich (wenn ich mich selbst verstehe) dieser Art der Novelle nicht den Preis zuerkennen, obwohl ich sie, was einem Widerspruch ähnlich sieht, für die schwierigere halte. Sie kommentiert die Natur eigentlich mehr, als sie meines Erachtens soll und darf. Die höchste Wirkung der Kunst tritt nur dann ein, wenn sie nicht *fertig* wird; ein Geheimnis muss immer übrig bleiben und läge das Geheimnis auch nur in der dunkeln Kraft des *entziffernden* Worts. Im Lyrischen ist das offenbar; was ist eine Romanze, ein Gedicht, wenn es nicht unermesslich ist, wenn nicht aus jeder Auflösung des Rätsels ein neues Rätsel hervorgeht? Eben deshalb gehört ja das Didaktische, das „beschränkte Sittliche“ nicht hinein, weil es in der Idee den Widerstreit ausschliesst, weil es nichts gebären kann als sich selbst. Aber auch in der Novelle und Erzählung finde ich zu viel Licht bedenklich und gebe darum Kleists Arbeiten und Tiecks eigenen früheren den Vorzug.

Satire, die nicht von dem freiesten Geist ausgeht, ist unausstehlicher, wie der ärgste Pedantismus.

Niemand spricht eine Wahrheit aus, die er nicht mit einem Irrtum verzollen müsste.

Wenn der Dichter Charaktere dadurch zu zeichnen sucht, dass er sie selbst sprechen lässt, so muss er sich hüten, sie über ihr eigenes Innere sprechen zu lassen. Alle ihre Äusserungen müssen sich auf etwas Äusseres beziehen; nur dann spricht sich ihr Inneres

farbig und kräftig aus, denn es gestaltet sich nur in den Reflexen der Welt und des Lebens.

Die frühere lyrische Poesie der Deutschen verschwamm im Allgemeinen; die jetzige wird am Affektierten zugrunde gehen.

Der echten Situationenkomik müsste der Weltgeist als Individualität, die sich ausspräche, zugrunde liegen.

Zwei verwandte Charaktere, einen durch den andern, zu zeichnen, sie sich gegenseitig in sich abspiegeln zu lassen, ohne dass sie's merken, wäre wohl der Triumph der Darstellung.

Das Böse ist deswegen so verderblich, weil es, der Weltordnung und den innersten Naturbedürfnissen entgegengesetzt, keine Konsequenz zulässt.

Der einfache Ausdruck ist schon deshalb vorzuziehen, weil alle, auch die glänzendsten Redefitter veralten und weil ein Buch, das damit aufgestutzt ist, deswegen, bei sonst bedeutendem Inhalt, in seiner Form später einen Mumieneindruck machen muss.

Du musst bedenken, dass eine Lüge dich nicht bloss eine Wahrheit kostet, sondern die Wahrheit überhaupt.

Alle Gefühlspoesie muss Individualpoesie sein. Denn der Gedanke ist Allgemeingut und, im Gegensatz zum Gefühl, um so weniger wert, je mehr er an den Boden erinnert, auf dem er gewachsen ist.

Alle Teilnahme an der Kunst beruht auf der Teilnahme an fremden Existenzen.

Es hilft überall nichts, von dem Göttlichen und Höchsten zu sprechen, wenn dies auch mit Engelszungen geschieht. Es soll *dargestellt* werden, d. h. es soll *leben*. Dies tut es nur dann, wenn es aus der *Erde*, ihrer Beschränkungen ungeachtet, in markiger, kräftiger Gestalt hervorgeht und sich mit ihr verträgt.

Was der echten Lyrik vorzüglich im Wege steht, ist der Umstand, dass sie anscheinend immer das Alte, das Gewöhnliche, das längst Bekannte bringt. Wer könnte dem Rezensenten etwas Erkleckliches erwidern,

der Uhlands wunderschönes Lied: „Die linden Lüfte sind erwacht“ mit den Worten abfertigte: was ist denn darin gesagt, als dass alles auf Erden sich ändert, das Schlimme ins Gute, das Gute ins Schlimme, und wer wusste das nicht, bevor er dies Lied in die Hände bekam? Welch hohe Freudigkeit der Seele, Welch ein Mut für alle Zukunft im Menschen erwacht, wenn ihm die zwischen den ewigen, den Fundamentalgefühlen in seinem Innern und den Erscheinungen der Natur bestehende untrennbare Harmonie in klarem Licht aufgeht, das scheint niemand zu wissen. Dagegen Gedanken — nun, Gedanken sind auf anderthalb Stunden neu.

Es gibt Gedichte, die durchaus auf das Unsittliche basiert sind. Dahin gehört Thümmels Wilhelmine und manche Erzählung von Wieland. Diese sind durchaus verwerflich, denn sie formen aus dem Nichts. Das Unsittliche existiert überall nicht, es ist so wenig ein Element der Welt, als irgend eines Individuums, es ist eine Krankheit, die den Zustand zwischen Leben und Tod ausfüllt und sie beide ausschliesst.

Ein Maitag ist ein kategorischer Imperativ der Freude.

Unschuld ist erwachende Sinnlichkeit, die sich selbst nicht versteht.

Gegen jede sogenannte neue Wahrheit bin ich misstrauisch, die nicht in mir ein Gefühl erregt, als hätte ich ihre Existenz schon lange zuvor geahnt.

Das Leben hat keinen anderen Zweck, als dass sich der Mensch in seinen Kräften, Mängeln und Bedürfnissen kennen lernen soll. Wenigstens ist dies der einzige Zweck, der immer erreicht wird, das Leben mag nun sein, wie es will.

„Alles für Nichts!“ ist der irdische Imperativ.

Die echte Poesie dringt aus der Seele, wie das heisse Blut aus der Ader, die es selbst aufsprenge.

Ein gemachtes Gedicht ist auch dasjenige, woran die Empfindung wahr ist, aber nicht die Form. Die Stunde wahrer Begeisterung verschmilzt beides mit-

einander. Das Gedicht, das der gebildete Geschmack (den ich jedoch lieber den geborenen nennen möchte) sich anders denken kann, als es der Dichter *geschaffen* hat, taugt nichts.

Heines Dichtmanier (besonders seine neuere) ist das Erzeugnis der Ohnmacht und der Lüge. Weil seine verworrenen Gemütszustände sich nicht in die Klarheit eines entschiedenen Gefühls auflösen lassen oder weil er nicht den Mut und die Kraft besitzt, den hiezu notwendigen inneren Prozess abzuwarten, wirft er den Fackelbrand des Witzes in die werdende Welt hinein und lässt sie gestaltlos für nichts und wieder nichts verflammen. Diese Verklärung durch den Scheiterhaufen ist aber nur dann zu gestatten, wenn ein Phönix davonfliegt; an dem Phönix fehlt es jedoch bei Heine, es bleibt nichts übrig als Staub und Asche, womit ein müssiger Wind sein Spiel treibt.

Ein Gedicht soll individuell sein und zugleich allgemein. Ein scheinbarer Widerspruch: wodurch ist er auszugleichen? Durch die poetische Anschauung, deren Resultat das ist, was ich poetische Idee nennen möchte. Das Individuum ist das *Fernrohr*, das die *Sachen* heranholt.

Phantasie ist nur in der Gesellschaft des Verstandes erträglich.

Oft ist es, als ob im Menschen ein hohes geistiges Bedürfnis erwachte, indem er ein körperliches befriedigt. Gewiss ist die Sinnlichkeit die Klaviatur des Geistes.

Den Schlechtesten selbst sollte man, wo möglich, vor der Überzeugung schützen, dass er schlecht sei; schon mancher ist schlecht geworden, weil er sich zu früh für schlecht hielt.

Der Künstler sieht eigentlich immer nur die Bilder der Dinge, nicht die Dinge selbst. Darum ist es so unrecht nicht, wenn das Leben ihm gewöhnlich Schlimmeres bietet, wie anderen: die unbewusste Reflexion, die im Stillen alles, was sich begibt, auf ein sich da-

durch entschleierndes Unendliches bezieht, gleicht viel mehr aus, als man denkt.

Nur dem Künstler ist ein Wirken ins Unendliche vergönnt: alles andere menschliche Wirken hat seine Grenze, an welcher den reichen Herder z. B., als er sich völlig ausgegeben hatte, die Verzweiflung empfing.

Glücklich ist nur derjenige, in dem die Natur gewissermassen unmittelbar und ohne sich durch individuelle Schranken gehemmt zu sehen, wirkt, wie in Goethe und Shakespeare.

Aufs Leben Verzicht leisten: auf Gott Verzicht leisten!

Eine reiche Quelle des besten Komischen liegt in den Bestrebungen der Menschen, welche das Gegenteil bezwecken von dem, was sie bezwecken sollen.

Die Kunst der Griechen war das Produkt der gesamten Volksbildung; die moderne Kunst ist im glücklichsten Fall das Produkt der Bildung des einzelnen Künstlers. Daher kommt es, dass unsere bedeutendsten Kunstwerke, die das Ganze der Menschheit aussprechen wollen, doch oft so vereinzelt dazustehen und zu stammeln scheinen, wogegen jede Kleinigkeit der griechischen Künstler immer mit dem Allgemeinsten in Bezug stand.

Tazitus ist doch eigentlich der einzige wahrhaft römische Schriftsteller: das Produkt aller der Greuel, von denen er Zeugnis ablegt: der Phönix Roms.

Dass der verwandte Gedanke durch einen verwandten Klang ausgedrückt wird, ist wunderbar und erregt die Empfindung einer vorher bestimmten, unauflöselichen Harmonie zwischen Stoff und Form, also das, was die Dichtkunst einzig und vor allem erstrebt. Dies ist die grosse Bedeutung des Reims.

Man muss Schiller immer in seinen einzelnen Bestrebungen betrachten, wenn man gegen ihn nicht ungerecht werden will.

Dass so wenig Schriftsteller *Stil* haben, liegt in ihrer Unfähigkeit, dem letzten hohen Zweck die nebenbei erreichbaren näheren und kleineren zu opfern, über-

haupt in der menschlichen Unart, mit jeglichem Schritt eine Art von Ziel erreichen zu wollen.

Ein guter Papst musste von jeher notgedrungen ein schlechter Christ sein.

Im Prinzen von Homburg ist es ein meisterhafter Zug, dass der Verdacht: der Kurfürst habe den Prinzen nicht sowohl der auf dem Schlachtfeld begangenen Übereilung wegen, sondern aus einem andern Grunde zum Tode verurteilen lassen, nicht von selbst in des Prinzen Seele aufsteigt, sondern erst durch Zöllerns Inquirieren erweckt wird.

Niemand umfasst das Element, worin er lebt, sondern das Element umfasst ihn.

Die Natur gab dem Menschen die Willenskraft, damit er sich selbst forthelfe, wenn sie ihn etwa auf der Hälfte des Weges fallen lässt.

Vorschlag zu einem Gesetz, wornach jeder Reiche, der sich seinen Reichtum nicht selbst erworben hat, schuldig und gehalten sei, sich einmal auf Leben und Tod um sein Vermögen mit dem ersten, der den Hals daran setzen will, zu schlagen.

Wirf doch den Mann, der am Pranger steht, nicht mit faulen Eiern und verteidige dich, indem du sagst: es ist ein Sünder. Gegen wen beging er denn das Verbrechen, weshalb man ihn an den Pranger stellte, als eben — gegen Sünder? Vielleicht könnte er sogar bei gehöriger Schärfe des Verstandes herausbringen, dass man nur gegen Sünder sündigen kann. Und dann wäre *deine Sündhaftigkeit* die Ursache *seiner* Sünde.

Wenn der Adel an der Kanaille etwas Schätzenswertes findet, so hebt er sie in seinen eigenen Kreis hinein durch das Adeln. Die Kanaille sollte sich das nicht gefallen lassen.

Alle Gründe *für* die dauernde Notwendigkeit des Adels sind aus dem Interesse der Throne, keiner aus dem Interesse des Volks hergenommen. Eine sehr merkwürdige Erscheinung.

„Weil mein Vorfahr den deinigen vor tausend Jahren beraubt oder überlistet hat und weil seine Fa-

milie die auf solche Weise errungenen Vorteile nun schon tausend Jahre genießt und weil, wenn sie dieselben nicht noch länger genösse, sie an Fett verlieren würde und weil du nicht leugnen kannst, dass jene Vorteile wirklich Vorteile sind und uns zu etwas Besonderem gemacht haben — —.“ Ich wüsste nicht, was der Adel weiter für sich anführen könnte. Merkwürdigerweise führt der Bürgerliche mit ebensoviel Grund das Nämliche *gegen* ihn an. Ein einziger Fall.

Es ist sonderbar, dass gerade der Gattungsname des Menschen: *Mensch* das Schimpfwort geworden ist, womit man ihn am tiefsten zu erniedrigen glaubt. Auch einen Hund nennt man nur dann *Bestie*, wenn man gegen ihn aufgebracht ist.

Der Mensch liebt es, an sich zu experimentieren, anstatt sich ruhig zu entwickeln. Es kann zu etwas führen, ist aber sehr riskant.

Einige politische Helden füttern sich nur deshalb mit Tugend heraus, um später die Sünde besser bezahlt zu erhalten.

F. Schlegel braucht irgendwo den Ausdruck: „wenn die neuere Poesie überhaupt Unvergängliches hervorbringen kann usw.“ Dasklang mir anfangs wunderbar, doch hat der Ausdruck Grund. Die *griechische* Poesie befriedigt kein Weltbedürfnis mehr; sie dauert aber fort, weil sie in sich vollendet ist, weil sie in sich vollendet werden *konnte*. Die *romantische* Poesie schliesst die Vollendung aus, *Darstellung* des Romantischen im eigentlichsten (griechischen) Sinn ist nicht möglich. Könnte also die Welt sich noch einmal ändern, hörte sie auf, *Weltbedürfnis* zu sein, so stürzte das Fundament ihrer Existenz zusammen und sie hätte ausgelebt.

Es gibt Dichter, die den Gedanken zum Vorwurf der Empfindung machen, und andere, die über die Empfindung rasonnieren.

Die Naturwissenschaft gibt den besten Massstab für die Fortschritte der Menschheit ab; nur, soweit sie die Natur kennt, kennt sie sich selbst.

Ich bin überzeugt: der animalische Magnetismus

wird entschleiert werden, und dann beginnt die Naturkunde.

Es ist am Ende an der Religion das Beste, dass sie Ketzler hervorruft.

Die Jungfrau von Orleans wäre als Novelle (à la Kleist) zu behandeln.

Die Philosophie ist eine höhere Pathologie.

Es ist nicht nötig, dass alle Fragen beantwortet werden; es reicht bei den wichtigsten schon hin, wenn sie nur aufgeworfen werden, denn sie sind es, die im Verlauf der Zeiten den grössten Geistern den Tribut abfordern.

Der Pedantismus wurzelt im Herzen, nicht im Geist.

Gewiss ist der somnambule Zustand mit der Begeisterung des echten Dichters verwandt, nur dass dem Dichter mehr das Allgemeine, die gesamte Menschheit Betreffende aufgeht, dem Somnambulen dagegen das Vereinzelte, wovon das Wohl oder Wehe eines Individuums abhängt. Der Dichter aber spricht nie etwas aus, was nicht die Vernunft sofort bejaht, wenn auch der Verstand nicht immer sogleich imstande ist, für dieses Ja die Gründe aufzutreiben.

Wer Geschmack hat, ist sogar schwerer zu betrügen wie ein anderer, denn er kann die wahre Stimme der Natur von der nachgemachten unterscheiden. Übt doch jeder, der nicht sein eigenes Herz gibt, gut oder schlecht das dichterische Vermögen aus.

Das echt Komische ist wahr, d. h. auf die Natur gegründet, und doch kann man sich in der Natur keine Gesetze, keine Bedingungen denken, die es hervorrufen und es möglich machen. Hierin liegt das Pikante des Eindrucks, den es macht.

Es ist ein Vernunftschluss, nicht bloss poetische Fiktion: wenn du wahrhaft liebst, musst du wieder geliebt werden. Denn die Natur berechnet immer eine Kraft auf die andere. Hierüber wäre ein Roman zu schreiben.

Es möchte ratsamer sein, sich im Leben oft an die Rechenschaft, die man gewissen Menschen von ge-

wissen Dingen in einer andern Welt wird geben müssen, zu erinnern, als an die Rechenschaft, die man Gott schuldig ist. Mancher Geschichtschreiber möchte diesen Punkt berücksichtigen.

Auch zu den grossen Toten der Geschichte steht man in einem rein *subjektiven* Verhältnis.

Dass die Natur ruhig und gleichgültig das Schönste, was sie hervorgebracht hat, zerstört, erregt die Empfindung ihres unermesslichen Reichthums, ihrer unerschütterlichen Sicherheit, ihres unverrückbaren Ziels.

Lebensschmerz! Mit keinem Wort wird mehr Schlechtigkeit getrieben. Nur der spreche von Lebensschmerz, dem von vornherein das Leben völlig unmöglich gemacht, dem ein Ding daraus gedreht wird, das er nicht brauchen kann und doch nicht wegzwerfen wagt. Der Verlust eines einzelnen Gutes erzeugt keinen Lebensschmerz.

Die meisten praktischen Irrtümer entspringen daraus, dass für viele Fehler ist, was bei einigen Tugend sein würde.

Viele Menschen sprechen von Unglück, weil sie sich keines ganz besonderen Glücks rühmen können.

Das Schlimmste, was von einem Einzelnen ausgeht, scheint oft notwendig fürs Allgemeine.

Es wird am häufigsten vergessen, dass Bilder und Zeichen nichts Notwendiges und Ursprüngliches enthalten.

Man nehme das Komische, woher man wolle, nur nicht aus der Natur und ihren grossen Verhältnissen. Müsste man an der Würde und Wahrheit des Weltfundaments zweifeln, so müsste man untergehen. Dies Komische höbe sich mithin selbst auf.

Wer sich nicht bemüht hat, dies erste Leben zu verstehen, der hoffe nur nicht, dass er es in Erkenntnis des zweiten weit bringen werde. Gott gibt den Menschen nur Füsse, keine Krücken.

Der bildende Künstler, z. B. der Maler, muss so manches lernen, bloss um dagegen gesichert zu sein, dass er gewisse Sünden begehe, z. E. Anatomie; er

verfällt aber leicht in den Fehler, es in seinen Arbeiten zu zeigen, dass er gelernt hat.

Der Mensch und vor allem der Künstler, dem es um wahre Bildung zu tun ist, vergesse nicht, dass der Geist sehr oft arbeitet, bloss um sich selbst zu ernähren und zu erquicken, dass er viele Früchte erzeugt, die er selbst geniessen will und die man ihm nicht rauben muss, um sie irgendwo zum Dessert aufzusetzen.

Ich könnte eine Broschüre schreiben: über einige merkwürdige Urtheile Goethes aus seiner spätesten Zeit.

In dem echten Dichtergeist muss, bevor er etwas ausbilden kann, ein doppelter Prozess vorgehen. Der gemeine Stoff muss sich in eine Idee auflösen und die Idee sich wieder zur Gestalt verdichten.

Das Genie ist der Fühlfaden seiner Zeit.

Gerade bei dem Komischen ist eine unregelmässige, gewissermassen verwirrte Behandlung die beste. Denn, da es nur als Ganzes Bedeutung hat, im Einzelnen aber immer nur Nichtiges und Gemeines bringt, so würde durch eine gemessene Behandlung ein unangenehmer Kontrast entstehen.

Es fragt sich, ob, wenn Kleist das *Gebrechliche* der Welteinrichtung zeigt, er nicht dadurch mehr erhebt, als wenn er sie priese.

Wie tief rührt mich jeder menschliche Zug, der die Unergründlichkeit, die unschuldige, spielende Tief-sinnigkeit des Lebens ausdrückt, und wie kalt lässt mich jeder Seiltänzersprung der Spekulation!

In Kleists Familie Schroffenstein, deren Ausgang allerdings schwach ist, ist es bedeutend, und man könnte es als die Hauptidee des Stücks ansehen, dass Rupert alle diejenigen Verbrechen, von denen er glaubt, dass der durchaus unschuldige Sylvester sie begangen habe, begeht, *eben* weil, und *nur*, weil er dies glaubt.

Mir dünkt, eben Sünder müssen die Sünde am meisten hassen. Gott kann sie unmöglich so verabscheuen, wie der Mensch.

*Grenzenlos* (in Bezug auf den Inhalt) und *begrenzt* (in Bezug auf die Form) muss jedes Kunstwerk sein.

„Ein grosser Mann, aber ein kleiner Mensch!“ Abgeschmacktes Wort. Man nimmt gewöhnlich an, bedeutende Eigenschaften müssten das Kleinliche und Niedrige verzehren oder von diesem verzehrt werden. Das ist ein schöner Irrtum, aber es ist ein Irrtum. Das Kleine kann neben dem Grossen sehr gut bestehen.

Eine bedeutende Kraft im Menschen kündigt sich dem Gefühl als ein *Mangel* an, so lange sie sich noch nicht entwickelt hat.

Gott teilt sich nur dem Gefühl, nicht dem Verstande mit; dieser ist sein Widersacher, weil er ihn nicht erfassen kann. Das weist dem Verstande den Rang an.

Es ist die Frage, ob wir jemals eine ganz neue Wahrheit erfahren werden, eine solche, von der wir nicht von Anfang an schon eine Ahnung gehabt hätten, ja, es ist fast unzweifelhaft, dass dies nicht geschehen wird, eben weil es nicht geschehen kann, da ohne den vollständigsten Kreis aller Wahrheiten die menschliche Existenz, die durchaus eine solche Atmosphäre verlangt, gar nicht denkbar ist.

Das ganze Leben ist ein verdaulicher Widerspruch.

Wenn Plato aus seiner Republik die Künstler verweist, so gibt es nach seiner Idee *geborene* Verbrecher.

Was die Philosophie dem Menschen verschaffen will, das verliert er am leichtesten, wenn er sich mit ihr beschäftigt.

Wer könnte existieren, wenn er nicht mit Gedanken und Gefühl in eine andere höhere Welt hineinragte. Und doch: wie viele Menschen existieren, bloss weil sie dies nicht tun!

Nur das ist Sünde, was so wenig aus einer Leidenschaft, als aus der Tugend hervorgeht.

Denken und Darstellen, das sind die zwei verschiedenen Arten der Offenbarung. Das Denken hat es mit dem Unbeschränktesten zu tun, es verhält sich aber gegen dieses, wie ein bewusstes Gefäss, und ist deshalb beschränkt. Das Darstellen wirkt im Beschränkten ein

Unbeschränktes; darum sind im Lauf der Zeit alle philosophischen Systeme abgetan worden, aber kein einziges Kunstwerk.

Es könnte ebenso gut eine Kunst, Atem zu holen, als eine Kunst, zu denken, (Logik) geschrieben werden.

Es ist die Aufgabe der Poesie, das Notwendige und Unabänderliche in den schönsten Bildern, in solchen, die die Menschheit mit ihrem Geschick auszusöhnen vermögen, vorzuführen.

Statt das Geistige zu verkörpern, vergeistigen sie gern das Körperliche und meinen, das sei der Triumph.

Der Mensch sollte sich selbst immer als ein Experiment der Natur betrachten.

Der Reim ist durchaus romantisch.

Das Leben ist eine in siebenfaches Goldpapier eingewickelte Bittermandel.

Die tugendhaften Leute bringen die Tugend herunter.

Die lyrische Poesie soll das Menschenherz seiner schönsten, edelsten und erhebendsten Gefühle teilhaftig machen. Dies ist die beste Definition.

Es gibt ein sicheres Zeichen der Selbstkenntnis: wenn man an sich selbst weit mehr Fehler bemerkt, als an andern.

Dass die Schmerzen miteinander abwechseln, macht das Leben erträglich.

Ich lese die Rahel. Goethes Wort: „sie hat die Gegenstände“ möcht' ich doch nur in bedingtem Sinne unterschreiben. Sie urteilt eigentlich wie eine somnambule Kranke; immer richtig, aber nur in Bezug auf sie, auf das, was ihrem Zustande zusagt. Jedenfalls darf man von dieser höchst gesunden Frau ebenso wenig Folgerungen ableiten, wie von ihrem Gegenbild, der Seherin von Prevost. Übrigens eine der allerausserordentlichsten Erscheinungen, und — sie erkennt es zuletzt an, anfangs sah sie darin einen Fluch — ein Glück für sie, dass sie als Jüdin geboren war, denn dadurch war ihre Stellung sogleich eine scharf gesonderte, deren diese wundersam-fremde Na-

tur so sehr bedurfte. Ich sagte lieber: sie hat ihr Verhältnis zu den Dingen und vor allem hat sie ihre Zustände.

Das Buch Rahel frischt den alten Vorsatz wieder in mir auf, ein regelmässiges und ausführliches Tagebuch zu führen. Das ist der einzige Ersatz für eine so reiche Korrespondenz, als dieser Frau zu führen vergönnt war. Es ist ein so tiefes Wort von Goethe: Zustände gehen unwiederbringlich verloren; und eben die Zustände sind es, die von den hellsten Reflexen des innersten Menschen wiederglänzen. Der Mensch ist ein Etwas, das nur zwischen zwei Grenzen zum Vorschein kommt, ein Strom, der nur mittelst seiner Ufer erfassbar wird. Man sollte sich nicht die Mühe verdrissen lassen, diese Ufer sorgfältig aufzunehmen. Aber das ist der Irrtum, der so viel am Leben verdirbt: wir wollen immer zu gleicher Zeit ausgeben und einnehmen, und was wir nicht sogleich in unsern Nutzen verwenden können, das hat für uns keinen Wert.

Schon das ist ein Beweis der Unsterblichkeit (die auf Notwendigkeit gestützten Beweise trügen am wenigsten), dass der Mensch, *jedes* Zustandes fähig und zur Erweckung und Erprobung bedürftig, doch sein ganzes Leben lang in einen einzelnen, den eben bestehenden historischen, eingesperrt ist, ja, dass er in demselben schon empfangen und geboren wird, dass derselbe daher von vornherein in sein Fleisch und Blut eindringt. Das Studium der Geschichte leistet nur geringen Ersatz für die Mannigfaltigkeit der Zustände; es kann höchstens (zur Qual des Menschen) inneres Leben entwickeln, und es ist wahrlich noch die Frage, ob es ein reines inneres Leben, d. h. ein bewusstes, denn das *unbewusste* ist doch nicht sowohl Leben, als *Lebensnahrung*, gibt.

Alles, was bei Uhland aus einer einfachen, starken, grossen Seele hervorgeht, sucht bei Gustav Schwab die sich selbst bespiegelnde Philiströsität wieder zu gebären, darum macht seine Poesie einen Eindruck wie Roggenbrot, mit Blumen bekränzt . . . Auf ihn passt Goethes Wort vom Bettlermantel vollkommen.

Was die gemachten Menschen mittelmässiger Poeten (von Geist) von den wirklichen unterscheidet, ist, dass jene Einsicht in sich selbst haben, dass sie wissen, was sie sind und warum sie etwas tun, wogegen die wirklichen sich glücklich preisen, wenn sie nur einigermaßen wissen, was sie *waren* und warum sie etwas *getan haben*. Die Darstellung soll das freilich auch zeigen und das muss, da alles Beschreiben und Auseinanderwickeln der Tod der Poesie ist, oft durch den dargestellten Menschen selbst geschehen, nur erreicht der echte Dichter seinen Zweck durch ganz andere Mittel. Er bedient sich der geheimnisvollen Macht des Wortes, welches, wenn es ein Produkt des Charakters und der Situation ist, mehr noch den Menschen, der es gebraucht, als die Sache, die er bezeichnen will, entschleiert.

Das Gebet des Herrn ist himmlisch. Es ist aus dem innersten Zustande des Menschen, aus seinem schwankenden Verhältnis zwischen eigener Kraft, die angestrengt sein will, und zwischen einer höheren Macht, die durch erhobenes Gefühl herbeigezogen werden muss, geschöpft. Wie hoch, wie göttlich hoch steht der Mensch, wenn er betet: vergib uns, wie wir vergeben unsern Schuldigern; selbständig, frei steht er der Gottheit gegenüber und öffnet sich mit eigener Hand Himmel oder Hölle. Und wie herrlich ist es, dass diese stolzeste Empfindung nichts gebiert als den reinsten Seufzer der Demut: führe uns nicht in Versuchung! Man kann sagen: wer dieses Gebet *recht* betet, wer es innig empfindet und, soweit es die menschliche Ohnmacht gestattet, den Forderungen desselben gemäss lebt, *ist* schon erhört, *muss* erhört werden. Das Amen geht unmittelbar aus dem Gebet selbst hervor; so ist es im höchsten Sinne ein Kunstwerk.

Der Gedanke der Erbsünde ist der natürlichste, auf den der Mensch verfallen konnte. Wie oft tut der Mensch etwas, was er schon, indem und bevor er es tut, bereut; wie oft ruft er pfui und spuckt ins Glas und leert es dennoch! Es ist übrighens von der höchsten

Wichtigkeit, alles, was im Lauf der Zeit allgemeiner Glaube, unumstösslich scheinende Satzung geworden ist, auf das persönliche, individuelle Bedürfnis zurückzuführen; nur dadurch gelangt man zu einiger Freiheit der Erkenntnis. Man macht auf diesem Wege die merkwürdigsten Entdeckungen, z. B. dass Gottes Mantel aus dem Schlafrock des Menschen und aus dem Gespensteranzug seines Gewissens zusammengestückt ist.

Es ist merkwürdig und *unleugbar*, dass die Verbesserung der Religionsideen mit dem *Vorteil* der Menschheit Hand in Hand ging.

Ich glaube, eine Weltordnung, die der Mensch begriffe, würde ihm unerträglicher sein als diese, die er nicht begreift. Das Geheimnis ist seine eigentliche Lebensquelle, mit seinen Augen will er etwas sehen, aber nicht alles; sieht er alles, so meint er, er sieht nichts.

Wenn das Böse sich nicht zu irgendeiner Zeit ins Gute verwandeln müsste, so hätte es ebenso viel Anspruch auf Existenz als das Gute. Es passt auch nur darum nicht in die Weltordnung, weil es nicht bleibt, was es ist.

Man altert nur von fünfundzwanzig bis dreissig, was sich bis dahin erhält, wird sich wohl auf immer erhalten.

Steffens Anthropologie ist voll von glänzenden Ansichten, aber es ist weit mehr ein Werk kühner Phantasie, als ruhigen Verstandes, und das ist dem Begriff der Wissenschaft nicht angemessen. Man wird einem solchen Buch auch eigentlich nichts schuldig; so wenig als etwa dem Baum, dem Stein usw., die Gedanken in uns erregen. Solche Bücher sind mehr für den Verfasser, wie für den Leser geschrieben, sie peinigen gewaltig, wenn man sie auffassen und ausschöpfen will, sie haben nur eine Traumrealität, die für uns kaum noch eine ist. Was ihren Inhalt von dem Inhalt wirklicher Träume unterscheidet, ist das stete Streben, den Nebel des Gefühls zu durchbrechen und den festen Boden der Ideen zu betreten.

Es wird mir immer klarer, dass das Denken nicht,

wie ich früher glaubte, eine allgemeine Gabe ist, sondern ein ganz besonderes Talent. Ich selbst besitze dies Talent nicht, aber ich besitze die Ahnung desselben, und daher kommt es, dass ich mir nie zu genügen vermag, wenn ich einen Aufsatz schreibe. Ich will gehen und kann bloss springen; ich will alles aufs Bestimmte, Zusammenhängende, Gegliederte zurückführen und kann nur stückweise den Schleier zerreißen, der das Wahre verhüllt. Das echte Denken ist, wie jede schöpferische, ursprüngliche Kraft, produktiv; der *denkt* noch keineswegs, der durch eine Vernunft- oder Verstandesoperation hie und da einen Irrtum matt macht, das geschieht durch blosses Messen, Wägen und Vergleichen. Es hätte mir nicht so lange unklar bleiben sollen, dass das Denken ein Talent ist. In jedem Menschen ist übrigens ein Surrogat, welches in einer schnellen Wahrnehmung der Analogie und des Widerspruchs besteht; ich glaube, dies Surrogat gründet sich grösstenteils auf das Gefühl und ist also eine höhere Art Instinkt. Jeder grosse Denker hat gewiss eine neue Denkmethode, obgleich er sich ihrer nicht bewusst sein mag.

Man möchte zuweilen mit Jean Jacques die Kultur verfluchen. Sie entwickelt eigentlich nichts als unsere Bedürfnisse, die in einer Welt, wo sie nicht befriedigt werden können, wahre Krankheiten sind. Mensch verlangt vom Menschen, was Mensch dem Menschen nicht gewähren kann oder will. Je tiefer wir in die Natur und ihren Reichtum eindringen, um so grössere Ansprüche machen wir an sie. Ehemals waren die Erwachsenen wie die Kinder; wie hoffnungslos sind die Zeiten, wo die Kinder wie die Erwachsenen sind. Warum lernen wir so viel und so schnell!

„Macht eine neue Erfindung“ — ruft Rahel aus — „die alten sind verbraucht!“ Ich fürchte nur, wir stehen an der Grenze unseres Witzes und sind alle für den Himmel reif, was NB. der schlechteste Zustand auf Erden ist. Unser Leben ist zu innerlich geworden; es kann ohne ein Wunder nicht wieder äusserlich wer-

den. Dies stete Bespiegeln und Auskundschaften unserer selbst: wohin führt es? Nicht einmal zum Irrtum, höchstens zu einer verzweiflungsvollen Ahnung unserer eigenen schauerlichen Unendlichkeit, zu einem Punkt, wo uns das eigene Ich als das furchtbarste Gespenst gegenübertritt. Freilich ist hier *Hunger und Sättigung eins*, denn wir können keine neue Frage tun, ohne zuvor eine neue Anschauung gewonnen zu haben; aber es heisst doch, die Wahrheit durch die Tortur auspressen und mit dem Saft des Lebens den Baum der Erkenntnis düngen. Es ist etwas ganz, ganz anderes, ob die Welt, der Zufall, das Schicksal dem Menschen die Fragen vorlegt oder ob er sich selbst fragt. *Man kann sich selbst fremd werden*, das ist der umgekehrte Wahnsinn und der letzte, d. h. tiefste Abgrund, in den man stürzen kann.

Kunst, Wissenschaft, Gesellschaft usw. sind ewige Formen des Lebens und als solche jederzeit unentbehrlich, wenn ihr Gehalt vollständig ausgeschöpft werden soll. Was unter keiner Form erscheint, hat keine Existenz, wenigstens für uns nicht.

Mirschwebt das Idealeiner Kritik vor, die die deutsche Literatur noch nicht kennt. Diese hätte die Aufgabe, die Grundidee eines Werkes aus seinen gesamten Einzelheiten wirklich zu entwickeln, sie nicht bloss, wie bisher von allen geschah, auszusprechen. Ich glaube, auf diesem Wege würde die Wissenschaft der Kunst, die Ästhetik, sehr viel gewinnen können, denn in dem Sinne, wie ich es meine, von den Einzelheiten ausgehen, heisst die Schöpfung des Werks aus seinen innersten Embryonen anschaulich machen. Schwer, doch nicht unmöglich.

Eine echte Biographie ist eine Selbstkritik; warum hält falsche Bescheidenheit unsere grossen Schriftsteller ab, solche Biographien ihrer Werke zu liefern? Sie wären ein unermesslicher Gewinn für die Welt.

Wenn man überall Geist annehmen darf, so muss man ihn auch im Menschen annehmen.

Und doch wäre es möglich, dass dasjenige, was wir in

höherem Sinne Geist nennen, der erleuchtende Funke, der uns fremde Welten eröffnet, weil er aus fremden Welten stammt, uns nur besuchte, nicht aber in uns wohne. Er könnte von uns angezogen werden, wie der physische Funke, der Blitz, vom Eisen; wir könnten seine Werkstatt sein, worin er Grosses schafft, und die von seiner Flammenkraft glüht und glänzt, ohne für sich selbst etwas zu bedeuten. Geht doch fast alles, was man geistig zu erleben glaubt, spurlos vorüber; begreift man doch zuweilen später manchen Zustand nicht, in dem und durch den man früher lebte.

Schiller ist weit mehr lyrischer Dichter in seinen Dramen, als in seinen Gedichten.

Nichts kann bewiesen werden, als — was zu beweisen sich nicht verlohnt.

Nicht, was der Mensch *soll*: was und wie er's vermag, zeige die Kunst.

In den Wahlverwandschaften rettet dies die Hobeit des Weltgesetzes, dass Otilie nur durch ihr herbes Schicksal in ihrer tiefsten Innerlichkeit erschlossen werden konnte.

Die Formen der neuern Malerei streben nach dem Idealen und streifen doch das Individuelle nicht ab.

In Jean Pauls Katzenberger ist es des Doktors *Selbstbewusstsein*, was ihn nicht ekelhaft werden lässt. Sprache und tate er unwillkürlich, was er absichtlich spricht und tut, so wäre er nicht zu ertragen. Wir ahnen hinter einem so wunderlichen Willen eine grosse innerliche Kraft und respektieren diese; ein Mensch, der sich selbst mit Absicht zum Abscheu aller übrigen macht, muss viel sein, muss auf einem unerschütterlichen Fundament ruhen. Der *Natur* aber würden wir eine solche Fratze nicht vergeben. Bei Falstaff ist es ähnlich. Überhaupt ist es bei der Erschaffung eines Charakters wohl zu berücksichtigen, ob man ihn selbst oder die Natur zu seinem Demiurgen machen soll.

„Form ist Ausdruck der Notwendigkeit!“ sag' ich in einer Kritik. Beste Definition! Stoff ist Aufgabe; Form ist Lösung.

Werther erschießt sich nicht, weil er Lotten, sondern weil er sich selbst verloren hat.

Die moderne Poesie der Deutschen saugt nicht an den Brüsten der Natur und des Lebens, sondern an einem Aussatzgeschwür.

Der Mensch hält seinen Seufzer gern für das Echo der Welt.

Es ist unter den modernen Völkern eigentlich nur das deutsche, welches lyrische Poesie hat. Bei einigen dieser Völker fehlen die Talente bis jetzt; bei andern, z. B. bei den Engländern, kann das Element, worin die Nation lebt und webt, nie Element der Poesie werden.

Man hält den Schmerz immer nur für einen Angriff aufs Leben, für eine Pause desselben. Dies ist ein Irrtum; er selbst ist Leben, er will leben. Darum ist es eigentlich mit der Freude vorbei, sobald der Schmerz einmal die menschliche Seele eroberte.

Die Prosa stellt das *Gedachte*, die Poesie das *Gelebte* dar. Dies ist der Hauptunterschied.

Varnhagen schreibt gut, aber nicht vorzüglich. Gut, denn er trennt im Ausdruck, wie im Gedanken, was getrennt werden muss; nicht vorzüglich, denn er tut dies mit Bewusstsein, er ringt nach dieser Form, sie ist nicht Eigenthum seiner Natur. Es bleibt in seinem Stil immer noch etwas Gezwungenes, wie jede seiner Perioden beweist; so ist der verschwenderische Gebrauch, den er von dem Zeichen des Semikolons macht, zu tadeln.

Man hat sich längst überzeugt, dass man die Helden nicht durch Versicherungen ihrer Todesverachtung zeichnet; man sollte aber endlich auch einsehen, dass ein komischer Charakter nicht durch eine Reihe von lustigen Einfällen, die man ihn aushecken lässt, gezeichnet wird.

1839.

Unsere Tugenden sind meistens die Bastarde unserer Sünden.

Nur in der Träne des Schmerzes spiegelt sich der Regenbogen einer bessern Welt.

Kränkungen der Menschen muss man betrachten, als ob sie nicht (wie sie eigentlich auch ja nur selten sind) von ihrem Willen abhängig wären. Dann werden sie gar nicht oder doch nur halb verletzt. Die Natur verletzt nie.

Der Schmerz ist dem Menschen zum Leben ebenso notwendig wie das Glück.

Künstlerische Tätigkeit: höchster Genuss, weil zugleich Gegenteil von Genuss.

Philosopheme: Verstandesträume.

Die Poesie soll alle Strahlen des Menschen, dieser Nebelsonne, auffangen, sie verdichtet auf ihn zurückleiten und ihn so durch sich selbst erwärmen.

Ob die Idee den Dichter überwältigt oder der Dichter die Idee, davon hängt alles ab.

Jeder grosse Mensch fällt durch sein eigenes Schwert. Nur weiss es niemand.

Schiller ist alles, was das Individuum sein kann, das sich selbst gibt, ohne sich selbst zu erkennen, und in der Meinung, etwas Höheres zu geben.

... Der Lenzsche *Hofmeister* zeigt weniger den Dichter, als den trefflichen Zeichner. Es gibt Poeten, deren Personen nichts als Schauspieler sind, die für ihren Geist agieren. Lenz ist diesen Poeten geradezu entgegengesetzt, und dies ist der beste Beweis seines Dichterberufs; er gibt seine poetischen Charaktere frei, wie Gott die Menschen. Nur sind sie oft zu frei, zu wenig in Einklang mit der Idee der kleinen Welt, in welcher sie sich bewegen. Dies ist im „*Hofmeister*“ der Fall. Poetische Charaktere werden zusammengeführt, damit sie sich durcheinander entwickeln und ineinander abspiegeln und so gemeinschaftlich ihr bedingendes endliches Schicksal erzeugen. Hierin liegt das Geheimnis der künstlerischen Komposition, blosse Charakteristik kann nie die Hauptsache sein, wenn es nicht etwa ein Charakterbild gilt. Die Menschen im „*Hofmeister*“ stehen aber keineswegs in einem wahlverwandschaftlichen

Verhältnis, sie finden sich zusammen, wie König und Dame und Bube im Kartenspiel zusammenkommen, und ihr Schicksal ist dann am Ende auch ein Kartenschicksal, eine rohe willkürliche Kombination des Zufalls. Freilich mag auch im Zufall Providenz sein, doch ist es eine Providenz, die wir nicht zu erfassen vermögen, die wir daher nur dann ertragen können, wenn es sich um einen Spass oder um einen solchen Ernst, der in Lust und Lachen schwimmt, handelt. Man hat den Zufall darum mit Recht ins Lustspiel verwiesen und selbst hier muss er in gewissem Sinn Verstand annehmen. Ohrfeigen mögen aus Missverständnis gegeben werden, fallen aber Köpfe, so wollen wir wissen, wofür. Nur, weil sie kein System hat, ist die Geschichte für uns keine echte Tragödie; der Zufall mit dem Schwert in der Hand, das Schicksal, welches Blindkuh spielt, macht uns wahnsinnig. Dies schliesst den Zufall jedoch nicht völlig aus, er darf allerdings zuweilen eingreifen, nur aber werde er dann als Stoff behandelt, dem der ordnende Geist des Ganzen Form und Physiognomie erteilt. Ein anderer Fehler im Stück ist der, dass Lenz den Hofmeister Läufer durchgehends als symbolisch geltend zu machen sucht, ohne dass er es wirklich ist. Es mag in der Hofmeisterzeit manchen Lump der Art gegeben haben, aber der Grund davon liegt in der Natur dieser Lumpe, nicht in der Natur ihrer Situation . . . Erstes und letztes Ziel der Kunst ist, den Lebensprozess selbst anschaulich zu machen, zu zeigen, wie das Innerste des Menschen sich innerhalb der ihn umgebenden Atmosphäre, sei diese nun ihm angemessen oder nicht, entwickelt, wie das Gute das Böse und dieses wieder das Bessere in ihm erzeugt und wie dies ewige Wachstum wohl für unser Erkennen, doch keineswegs reell eine Grenze hat: dies ist Symbolik. Es ist ein Irrtum, wenn behauptet wird, nur das Gewordene sei für den Dichter, im Gegenteil, das Werdende, das sich selbst erst im Kampf mit den Schöpfungselementen Gebärende ist für ihn. Das Fertige kann nur noch ein Spielball der

Wellen sein, es kann nur noch von ihnen zertrümmert und verschlungen werden; was hätte die Kunst mit dem Gemeinsten, d. h. Allgemeinsten zu tun? Aber das werdende soll an der Hand des Dichters von *Gestalt* zu *Gestalt* übergehen, es soll niemals als formloser weicher Ton vor unserm Auge ins Chaotische und Wirre verschwimmen, es soll in gewissem Sinn immer zugleich ein *Fertiges* sein, wie uns denn ja auch im Weltall nirgends die nackte rohe Materie entgegentritt. Der Mensch ist nur seiner Zukunft wegen ein unauflösbares Geheimnis, aber ein solches, das man nicht ableugnen kann. Der Mensch darf uns daher nicht abgeschlossen vorgeführt werden, denn nicht, wie er auf die Welt wirkt, sondern wie die Welt auf ihn wirkt, erregt unser Interesse und ist uns wichtig; die grossen Kräfte und Mächte ausser ihm verkörpern sich, indem sie Einfluss auf ihn üben, und verlieren ihre Furchtbarkeit, das Welträtsel ist gelöst, so wie es ausgesprochen ist, und wenn auch zuletzt eine Frage bleibt, so ertragen wir diese doch viel eher, als eine Leere.

Das Gedicht vom Maler Müller: *Amor und Bacchus* ist ausserordentlich schön, seine *Idyllen* haben in der deutschen Literatur ihresgleichen nicht und in der letzten *Faustszene* zeigt sich kräftiger und einfach-edler Humor. Seine *Genoveva* dagegen ist ein Nichts, und Tieck hat Recht, wenn er missverständene Nachahmung, ja Konzentration Shakespeares darin findet. Sie enthält nur einen einzigen schönen Zug; als Siegfried in die Höhle seines verstossenen Weibes tritt und das rohe Kruzifix, sowie die übrigen frommen Zeichen verborgener Andacht erblickt, wirft er sich weinend auf die Knie, der kleine Schmerzenreich tritt herzu und sagt: Der Mann ist so traurig wie meine Mutter, sollte es wohl mein Vater sein? Dieser rührend-naive Schluss des Kindes spiegelt dessen ganze Vergangenheit; wir sehen eine Blume, die nur den Tau der Tränen getrunken hat. Das Ganze ist mit Ach und Oh gemalt und wässerig-sentimental; nach Naturlauten wird ghascht und Seufzer, die nichts sagen,

weil sie alles sagen, stellen sich ein. Der es am wenigsten verdient, der Pfalzgraf, geht als der allein Glückliche aus der Katastrophe hervor; er hat zwar das Gelübde gethan, Gott in der Einsamkeit sein Leben zu weihen, aber er nimmt sich Zeit, vorher seinen Prinzen zu erziehen, und Genoveva begleitet ihn; Golo wird von drei Vettern auf die Seite geführt und im Stillen abgeschlachtet. Ich habe die Tiecksche Genoveva bis jetzt nicht gelesen und verspreche mir nicht viel davon; allein ich habe oft über diesen Stoff nachgedacht und finde seinen dramatischen Gehalt nur im Charakter des Golo. Ich sage, seinen dramatischen Gehalt; in der Erzählung verhält es sich allerdings anders. Der dramatische Dichter kann den Golo des alten Volksbuchs nicht brauchen, nur, wenn es ihm gelingt, diesen flammenden, hastigen Charakter aus menschlichen Beweggründen teuflisch handeln zu lassen, erzeugt er eine Tragödie. Golo liebt ein schönes Weib, das seiner Hut übergeben ward, und er ist kein Werther: darin liegt sein Unglück, seine Schuld und seine Rechtfertigung. Die Liebe selbst, für die er nicht kann, ist schon Sünde, und je edler sein Gemüt ist, je schmerzlicher wird er diese ihm angeflogene Sünde empfinden; Hass des Gegenstandes, der ihn, wenn auch unbewusst, mit sich selbst entzweite, mischt sich von Anfang an in sein süssestes Gefühl und ist nicht einmal durchaus ungerecht. Die Harmonie seines Innern ist einmal gestört, er kann sich selbst nicht mehr achten; soll jenes umsonst geschehen sein? Er ward auf den Weg gestossen, umzukehren steht nicht in seiner Gewalt, das reizende Ziel schwebt ihm stets vor Augen: ist es ein Wunder, dass er es zu erreichen strebt? Vielleicht täuscht er sich selbst eine Zeitlang und fasst Entschlüsse, die er nicht auszuführen vermag; plötzlich übermannt ihn die Stunde, er gesteht seine Leidenschaft und — bloss gewollt oder vollbracht, das Verbrechen ist gleich gross, die Schande ist im ersten Fall sogar grösser. Er bittet Genoveva um Liebe, d. h. er verlangt von ihr, dass sie in den Ehebruch

willigen soll; auch dies ist bedeutend für sie, wie für ihn. Kann und darf sie ihrem Gemahl, selbst wenn sie es verspricht, verbergen, welchen Verrat sein Freund an ihm üben wollte? Kann Golo sich sicher fühlen, wenn sie rein bleibt? Eine Herstellung des Verhältnisses ist nicht möglich; ein Weib, das ein solches Geheimnis bewahren soll, steht über einer Mine, sie ist eine Blume mit einer brennenden Kohle im Schoss, das Geheimnis vernichtet sie, und sie mag es verschweigen oder nicht, immer verstösst sie hier oder dort gegen ihre Pflicht, ja, offenbart wirkt es vielleicht nicht so fürchterlich, als unterdrückt und durch einen Zufall unfreiwillig ans Licht gezerrt; Golo, nachdem er begann, muss vollenden, selbst dann, wenn er die Glut seines Herzens erstickt, er muss vollenden, um nur das zu retten, was er längst besass. Dazu kommt, dass eben der edelste Verführer am wenigsten an die Heiligkeit des kalten Weibes glauben kann; warum soll sie höher stehen, wie er, und, wenn sie durch irgendeinen fallen *muss*, warum nicht durch ihn? So geht Golo Schritt vor Schritt, wollend und nicht wollend, weiter, der Preis wächst mit der Mühe, nur ein grosser Entschluss kann die tausend Stricke zerreißen, welche Zufall und Schicksal aus einem einzigen wahnsinnigen Augenblick gesponnen haben. Aber das erdrückende Bewusstsein der Unwürdigkeit macht den grossen Entschluss für das knirschende, in sich zusammenbrechende Gemüt zu schwer; nur, wer den Himmel verdient, leistet leicht und freudig auf die Erde Verzicht; nur der wirft das Leben gern weg, der etwas daran wegzuwerfen hat. Schon das steht einem solchen Entschluss im Wege, dass er nicht früher, dass er nicht damals gefasst ward, als er noch alles gutmachen oder richtiger, noch alles abwenden konnte; auch die Tugend ist an einen bedingenden Moment geknüpft. Ein Unverzeihliches, das Golo gegen die Gräfin begeht, erzeugt das andere; kann er vor dem letzten Schritt zurückbeben, nachdem nur noch dieser übrig blieb? Der letzte ist nicht so arg als der erste, denn er ist

notwendig, da dieser freiwillig war, er muss vergeben werden, wenn dieser vergeben wird; gegen Genoveva kann Golo überall nicht so freveln, als er schon gegen seinen Freund gefrevelt hat, und der Mensch ist verrückt genug, in der grossen Sünde eine Art von Freibrief für die kleineren zu sehen. Genovevas Schicksal muss erfüllt werden, damit Golos *Hölle* ganz werde; kann er nicht ganz selig sein, so will er doch ganz verdammt sein. Er lässt sie ermorden und ist nun als Verbrecher, was er ehemals als Mensch und Mann war, denn dahin drängt ein ewiges Gesetz der Natur, nur fallende Engel wurden Teufel, nicht der fallende Mensch. Dies sind die Hauptmomente: eine ungeheure Bluttat, die aus einem holden Lächeln, einem falsch ausgelegten gütigen Blick entspringt; himmlische Schönheit, die durch sich selbst, durch ihren eigenen Glanz, ihren göttlichen Adel in Marter und Tod stürzt. Golo wird sich seiner heimlichen, das Licht scheuenden Liebe zum erstenmal mit Schrecken bewusst, als Genoveva von ihrem Gemahl Abschied nimmt und in dieser bangen Stunde, wo Angst und Furcht des Kommenden sie überwältigen, ihr ganzes, still-glühendes Herz mit seinem unendlichen Reichtum gegen den Scheidenden aufschliesst; des Himmels reinster Blick entzündet die Hölle. Erschütternd und tragisch in höchster Bedeutung ist dieser verhängnisvolle Augenblick; erschütternd und tragisch in jedem Sinn und auf jedem Punkt ist das Schicksal Golos, der nicht weniger, wie Genoveva selbst, durch die Blüte seines Daseins, durch sein edelstes Gefühl, das durch böse Fügung missgeboren in die Welt tritt, unabwendbarem Verderben als Opfer fällt. Genoveva kann und darf nicht im Vordergrund stehen; ihr Leiden ist ein rein äusserliches und zugleich ein solches, das die tiefsten Elemente ihres Wesens, die religiösen, befruchtet und entfaltet und sie als Mutter, da sie trotz ihrer Verlassenheit ihre mütterliche Pflicht zu erfüllen weiss, hoch über alle andern Mütter hinaufstellt; sie ist ein durchaus christlicher Charakter, den der Scheiterhau-

fen nicht verzehrt, sondern verklärt; sie muss (und dies ist in Bezug auf sie Hauptvorwurf der Darstellung) zu Gott in dasselbe Verhältnis kommen, worin sie einst zu Siegfried stand, es muss veranschaulicht werden, dass ihre irdische Liebe von jeher nur eine sich selbst noch nicht erkennende höhere war. Sie sei im Gedicht der mildernde linde Mond hinter Sturm- und Gewitterwolken! Der *Schuldigste* ist der Pfalzgraf: warum hat er eine solche Natur, die ihn bis auf den Grund in ihr klares Innere hinabschauen liess, nicht erkannt? Es ist ungleich sündlicher, das Göttliche in unserer Nähe nicht zu ahnen, es ohne weitere Untersuchung für sein schwarzes Gegenteil zu halten, als es in weltmörderischer Raserei zu zerstören, weil wir es nicht besitzen können. Er allein darf durch die Katastrophe gestraft werden und er wird gestraft, denn er findet die beweinte Verstossene nur wieder, um die zermalmende Überzeugung zu gewinnen, dass das Band zwischen ihm und ihr für Zeit und Ewigkeit zerrissen ist. Für Genoveva ist dies Wiedersehen die letzte Verklärung; auch ihr *Bild* ist jetzt rein.

Es gibt eine beschreibende Gefühlspoesie, welche die Gemütszustände durch gegenseitige Vergleichung derselben oder durch von aussen hergenommene Bilder darzustellen strebt. Je höher sie steht, umsomehr werden Bild und Gegenstand, die völlig identisch sein können, zusammenfallen.

Die Ehe gibt dem Einzelnen Begrenzung und dadurch dem Ganzen Sicherheit.

Das Leiden gehört so weit in die Poesie, als es innerlich produktiv ist.

Es gibt auch eine subjektive *Technik*.

Es gibt Menschen, die nichts haben als die Kraft, sich zu entschliessen, und die doch dadurch schon viel haben.

Es verlohnt sich der Mühe, zu untersuchen, ist aber schwer zu sagen, warum Lessings *Emilia Galotti* trotz des reichen Gehalts dennoch kein Gedicht ist. Man könnte sich vielleicht so ausdrücken: die Dichtung erreicht das

Ziel der Poesie, insofern dies ein allgemeines sein mag, aber sie geht nicht den Weg der Poesie; der Dichterschulmeister das Musenross und treibt es im ganzen freilich, wohin er will, aber im einzelnen immer entweder zu weit oder nicht weit genug. Gerade dies ist der Punkt, worin der echte Dichter sich von seinem nächsten Nachbar, der Lessing gewiss war, unterscheidet; bei jenem ist die Begeisterung heiliges Feuer, das vom Himmel fällt und das er gewähren lässt; bei diesem ist es ein Flämmchen, welches er selbst anmacht und welches nun, je nachdem die Stoffe sind, womit er es ernährt, bald nur kümmerlich schleicht, bald aber gar zu breit und ungestüm aufleckt. Bei einer solchen Flamme kann man löten und schmieden, aber die Sonne mit ihrer linden, unsichtbaren Glut muss wirken, wenn Bäume und Blumen entstehen sollen. Das Bewusstsein hat an allem wahrhaft Grossen und Schönen, welches vom Menschen ausgeht, wenig oder gar keinen Anteil; er gebiert es nur, wie eine Mutter ihr Kind, das von geheimnisvollen Händen in ihrem Schosse ausgebildet wird und das, ob es gleich Fleisch von ihrem Fleisch ist, ihr dennoch in unabhängiger Selbstständigkeit entgegentritt, sobald es zu leben anfängt; der Handwerker weiss allerdings mit Bestimmtheit, warum er jetzt zum Hammer und jetzt zum Hobel greift, aber er macht auch nur Tische und Stühle. Das Bewusstsein ist nicht produktiv, es schafft nicht, es beleuchtet nur, wie der Mond; die Philosophie beweist nichts gegen diese Behauptung, denn sie entwickelt nichts als sich selbst, sie zeugt nur ihre eigenen Prozesse. Wer mich hier missversteht, dem mag überhaupt die Fähigkeit gebrechen, über diesen Gegenstand etwas zu verstehen; ich bemerke nur noch, dass man von hier ausgehen muss, wenn man sich klar machen will, inwieweit der Dichter einen Plan haben kann und darf.

Die Charaktere in Emilia Galotti mögen Charaktere sein; es würde zu weit führen, wollte ich untersuchen, ob nicht der Mensch, wenn er sich Menschen denkt, schon deshalb, weil er Mensch ist, sich immer solche

denken muss, die mit einer gewissen Existenzmöglichkeit auftreten, und ob es genug sei, dass wir poetische Gestalten bloss nicht entschieden verneinen können, ob wir sie nicht vielmehr, wenn wir sie gelten lassen sollen, unbedingt und unwillkürlich bejahen müssten. Jedenfalls sind diese Charaktere zu absichtlich auf ihr endliches Geschick, auf die Katastrophe berechnet, und dies ist fehlerhaft, denn dadurch erhält das ganze Stück die Gestalt einer Maschine, worin lebendige Menschen die füreinander bestimmten und notgedrungen auf den Glockenschlag ineinandergreifenden Räder vorstellen. Zwar sollen die Charaktere den Blitzstrahl des Schicksals an sich ziehen, er könnte sie sonst nicht treffen, ohne das Band, das die Weltordnung zusammenhält, zu zerreißen; aber dies muss spielend und, ohne dass man es ahnt, geschehen, Mensch und Schicksal müssen sich an einem Ort begegnen, wo man es nicht erwarten konnte und wo man desungeachtet, wenn man näher hinsieht, nicht die verhüllte Larve des Zufalls, sondern das ernste Antlitz der Notwendigkeit erblickt: ist das Gegenteil der Fall, so ist nur noch die Exekution oder die Prämienverteilung möglich, und damit hat die Kunst nichts zu tun. Ein Vater, der sich leichter zum Äussersten, als zu etwas anderem entschliesst; eine Tochter, die um ihren Tod bittet, wie Tausende ums Leben betteln würden; eine Mutter, die an sich nichts bedeutet, deren breites Dasein aber Gelegenheit gibt, dass andere sich entfalten; ein hitziger Graf, der weiss, dass die Affen hämisch sind, und der sie dennoch aufs ärgste reizt; ein junger Fürst, der seinen Lüsten jedes Gefühl seiner Würde, jede Rücksicht auf Gesetz und Gewissen opfert und der sich, um sich vor sich selbst zu schützen, anfangs hinter eine schlangenglatte Dialektik, zuletzt hinter eine Reue, die ärger ist, als selbst die Sünde war, verkriecht; ein Hofmann, der sein Vertrauter ist und der Teufel dazu; eine rachsüchtige verlassene Mätresse, die ihren Abgott abschlachten will, weil sie nicht mehr bei ihm schlafen darf; obendrein ein paar

Mörder und, um die letzte kleine Schwierigkeit beiseite zu schaffen, noch sogar ein tragischer Kutscher, der sich gezwungen mit diesen verständigen muss: das Schicksal hatte es doch gar zu leicht! Wir wollen aber nicht sehen, was nicht ausbleiben kann!

Emilia ist mir ein Ding, wie ein Widerspruch. Von einer Frömmigkeit, dass sie sogar am Hochzeitstage die Messe nicht versäumt; geliebt und — der Dichter hat sie nicht so geschildert, aber was berechtigt uns, anzunehmen, dass er sie nicht hat so schildern wollen? — von Liebe zu ihrem Verlobten erfüllt; zu wissen, dass der Graf tot ist, dass er um ihretwillen tot ist, oder richtiger, dies nicht zu wissen, es bloss zu ahnen, ein noch schrecklicherer Gemütszustand: dennoch, sie sagt es mit klaren Worten, fühlt sie dem meuchelmörderischen Wollüstling gegenüber nichts so lebhaft, als dass sie warmes Blut hat, dass sie verführt werden kann, und fühlt dies sogleich, in den ersten entsetzensvollen Augenblicken. Ist dies natürlich? Und wenn, ist sie dann nicht eine gemeine Seele? Und wird eine gemeine Seele sterben, um das zu retten, was sie nie besass? Übrigens übersehe ich nicht, dass Emilia der herrlichste Charakter geworden wäre, wenn sie ein wahrhafter Dichter geboren hätte; es ist ausserordentlich schön, dass das Mädchen aus heiliger Scheu vor den dämonischen Mächten in ihrem Innern in ihrer letzten freien Stunde weiblich-furchtsam und doch heldenkühn den Tod erwählt; gewiss hat auch Lessing die Situation seiner Heldin so empfunden, nur dass ihm die Mittel zur poetischen Darstellung versagten. Es ist möglich, dass ihm die Idee eines weiblichen Romeo vorschwebte; mit den Modifikationen, welche die Umstände mit sich brachten, wie sich von selbst versteht.

*Des Lebens Überfluss*, neueste Novelle von Ludwig Tieck, macht auf innig ergötzliche Weise anschaulich, dass der reine Mensch dem Schicksal gegenüber immer seine Selbständigkeit zu behaupten vermag, wenn er Kraft und Mut genug besitzt, mit der ihm

aufgebürdeten Last zu spielen, sie als ein nur zufällig ihm nahgerücktes Objectives zu betrachten.

Jede Sehnsucht fühlt, dass sie Befriedigung verdient, am meisten die Sehnsucht nach Gott. Daraus entspringt unmittelbar die Überzeugung, dass, wenn der Sehrende nicht Magnet sein kann, das Ersehnte Magnet werden muss, dass, wenn jener sich nicht zu erheben vermag, dieses sich zu ihm herablassen muss. Das ist das festeste Fundament des Glaubens an Offenbarung.

Ich komme noch einmal auf die Emilia Galotti zurück. Es ist allerdings in der ersten Szene, wo Emilia auftritt, genugsam angedeutet, dass sie für den Prinzen empfindet. Sie zittert, sie ist in der grössten Aufregung, sie hat nicht gewagt, ihn zum zweitenmal anzusehen; alles Zeichen einer unbewusst aufkeimenden Liebe. Aber hierdurch entstehen eben neue Bedenklichkeiten. Es fragt sich, welcher Art diese Liebe ist. Ist sie nichts anderes als das erste Erwachen der bisher in den Schlaf gelullten glühenden Sinnlichkeit, vorbereitet vielleicht durch den Gedanken an die baldige Hochzeit, zurückgehalten wieder durch das nasskalte Bild des nur für die Seele der Braut schwärmenden Bräutigams? Dann sind zwei Fälle möglich. Entweder ist der ungestüm drängende Prinz nur der Funke, der ihr Herz in Flammen setzt, und dieses wendet sich nun mit voller Glut dem Bräutigam zu, den das Mädchen mit ganz anderen Augen betrachten lernt, in dem sie den Schlüssel ihres Daseins ahnt; oder sie wird klar darüber, dass ihr Verhältnis zu dem Grafen nur ein gemachtes ist, dass er mehr der zufällige, als der wahre Gegenstand ihrer Neigung ward, und ist dieses, so kann sie, die uns der Dichter als des grössten Entschlusses fähig vorführt, über das, was sich für sie zu tun geziemt, nicht zweifelhaft und unentschieden sein, sie kann nicht zögern und nicht zagen, ein Band zu zerreißen, das nie hätte geknüpft werden sollen. Im Herzen den einen tragen und dem andern zum Altar folgen, das verträgt sich nicht mit

ihrer Frömmigkeit, ihrer Gemütsreinheit. Ist aber jene Liebe etwas Höheres, ist sie, was sie sein soll, so verklärt sie auch unmittelbar und notwendig den Gegenstand, der sie erweckt hat; sieht die ganze Welt im Prinzen nur den Wollüstling und den Verführer, Emilia muss etwas Besseres in ihm sehen, denn nie kann vom Gemeinen eine edle Wirkung ausgehen. Und hiermit fällt die Katastrophe weg, soweit nämlich der Wille der Tochter Anteil daran hat; der Vater mag sie immerhin noch morden, um demjenigen ihren Körper zu entreissen, der ihre Seele auf ewig besitzt. Emilia kann nicht mehr fürchten, verführt zu werden, und wenn sie sich auch, hin und her geworfen zwischen innerer und äusserer Pflicht, im Widerstreit mit einer einmal eingegangenen Verbindlichkeit und dem Zuge ihres ganzen Wesens, nicht gleich zu helfen weiss, so kämpft sie doch einen ganz anderen, einen viel ernsteren und heiligeren Kampf, einen solchen, der, falls er nur durch den Tod zu enden wäre, den Tod wahrhaft tragisch machen würde. Sich zu töten, weil man fühlt, dass man, wenn man sich nicht tötet, nicht stark genug sein wird, die Unschuld zu bewahren, ist wohl kaum der Mühe wert.

„Kurz, die Tragödie ist keine dialogierte Geschichte; die Geschichte ist für die Tragödie nichts als ein Repertorium von Namen, mit denen wir gewisse Charaktere zu verbinden gewohnt sind. Findet der Dichter in der Geschichte mehrere Umstände zur Ausschmückung und Individualisierung seines Stoffes bequem: wohl, so brauche er sie! Nur dass man ihm hieraus ebensowenig ein Verdienst, als aus dem Gegenteil ein Verbrechen mache.“ Lessing. Ich denke doch, das Verhältnis zwischen Geschichte und Tragödie kann etwas inniger sein.

Heute morgen trug mir Gartner eins seiner früher komponierten Lieder vor, das er verändert hatte. Dabei ward mir klar, dass für die meisten Menschen ein grosser Genuss darin liegt, eine erst neuerdings erworbene Kenntniss anzuwenden und Regeln zu be-

obachten, selbst wenn es nicht nötig ist. Das Lied hatte, wie der Komponist mir sagte, im Periodenbau gewonnen; für mein Gefühl hatte es verloren, und ein Gebäude ist doch nur wegen dessen, was darin wohnt. Regeln und Grundsätze sind für den Künstler nur Stoff, obgleich der edelste und respektabelste; sie zu erlernen ist überflüssig, denn müssen sie durchaus beobachtet werden, so künden sie sich dem Geist in dem Augenblick, wo dies notwendig wird, imperativisch an, sind sie aber gleichgültig, obwohl dienlich, so können sie nur verwirren.

Der Glaube ist der beste, bei welchem der Mensch am meisten gewinnt und Gott am meisten verliert.

Warum wird die Wahrheit durch die Subjektivität so gespalten? Weil Welt und Leben nur so möglich sind.

Das Individuum existiert nur als solches, und wenn es sich selbst aufgibt, so ist sein Leben nur noch ein Sterben, ein unnatürliches und unnützes Hinwelken . . . Obgleich aber das Individuum nur als solches existiert, hat es dennoch keine heiligere Pflicht, als zu versuchen, sich von sich selbst loszureissen, denn nur dadurch gelangt es zum Selbstbewusstsein, ja zum Selbstgefühl.

Alles, was zu einem Ding notwendig ist, muss darin sein, muss immer darin sein, oder es ist nicht, ist zuweilen nicht. Dies auf die Welt angewandt, so kann durchaus nichts Neues, nicht Dagewesenes eintreten; nur verschwindet ein Element oft an einem Platz und tritt an einem andern wieder hervor. Ein unentwickelter, aber sehr reicher Gedanke.

Durch Dulden Tun: Idee des Weibes.

Ich habe in der letzten Zeit mehrere Romane von Scott und zur Vergleichung auch einen von Cooper gelesen. Cooper ist ein nachgebildetes Gefäss ohne Inhalt, Scott dagegen unstreitig ein ausserordentliches Talent und dennoch kein Dichter. Warum nicht? Ich weiss mir hierauf nicht befriedigend zu antworten, obgleich mein Gefühl entschieden ist. Zum Teil

zeigt er seine undichterische Natur dadurch, dass er immer nur das Äussere der Lebensprozesse, das Handgreifliche und in die Augen Fallende derselben darstellt; überhaupt nur das Entwickelte, niemals das Werdende. Es ist freilich das Höchste, Seelenereignisse und Geistesrevolutionen ohne Zergliederung und Beschwätzung unmittelbar durch das Tun und Leiden des Menschen zu zeichnen, wie es Goethe in seiner *Ottolie*, Kleist in seinen Novellen getan haben; doch bei Scott geht innerlich gar nichts vor, seine Personen sind und bleiben, was sie sind, sie gewinnen oder verlieren wohl an Glück und Unglück, aber das Schicksal greift nie den Keim ihres eigenen Wesens an. Daher kommt auch die Monotonie, welche die fortgesetzte Lektüre dieser Romane, trotz des frischen Wechsels von Situationen und Charakteren, auf die Länge unangenehm macht; die Verhältnisse werden verrückt und wieder eingerichtet, etwas Weiteres geschieht nirgends. Merkwürdig und bezeichnend ist vor allem die Art, wie Scott sich der stoffartig-poetischen Elemente, der Sagen, Träume, Ahnungen usw. bedient; er weiss sie mit kräftiger Hand zu packen und aufs geschickteste in den Gang des Ganzen zu verweben, aber er besprengt sie immer vorher wohlbedächtig mit dem kalten Wasser des Verstandes und erschwert sich dadurch die Wirkung, die er zuletzt doch hervorzubringen weiss. Jedenfalls ist er in der blossen Unterhaltungsliteratur eine ganz einzige Erscheinung und zwar vornehmlich wegen der grossen Kunst, der Feinheit in der Motivierung, die er aufwendet, um die gewöhnlichsten Zwecke zu erreichen.

*Platens* Gedichte. Das Gefühl kann sich nicht zum Gegenstand seiner selbst machen, kann sich nicht, in den Spiegel schauend, belächeln, aber der Gedanke; dagegen kann das Gefühl erheuchelt werden, der Gedanke nicht. Der Gedanke ist plastischer als das Gefühl; schon deshalb musste er in der alten Literatur vorherrschend sein. Das Gemüt umfasst die verborgenen

Kräfte des Menschen und von den bewussten die dunkleren Richtungen; nur durch das Gemüt hängt er mit der höhern Welt, ohne die die gegenwärtige leer und bedeutungslos sein würde, zusammen. Das Gemüt offenbart sich in den einzelnen Gefühlszuständen und diese, insofern sie durch bestimmte äussere Begegnisse und durch Eindrücke der Natur erzeugt werden, setzen die verschlossensten Geheimnisse der Menschenbrust mit dem Leben und der Welt in fruchtbare, innige Verbindung. Zwischen dem Gedanken und dem Gefühl besteht nur ein gemachtes Verhältnis.

Die Geschichte ist die Kritik des Weltgeistes.

Die Poesie gehört dem Leben an und ist aufs Leben verwiesen.

Die Poesie sei Bild, aber sie krame nicht mit Bildern! Man setzt einen Spiegel nicht aus Spiegeln zusammen.

Kleists Arbeiten *starren* von Leben.

Schillers Talent war so gross, dass er durch die Unnatur selbst zu wirken wusste.

Die Schellingsche Idee, dass zu einer bestimmten Zeit aus Gott dem Vater Gott der Sohn hervortreten musste, führt den Dualismus in die Gottheit selbst hinüber, zerspaltet die Fundamentalidee des menschlichen Geistes und macht Gott zur Wurzel der Weltentzweiung. Dies sind die nächsten Konsequenzen.

Nur, wo Leid und Lust in der Lyrik nicht zu trennen ist, ist der Humor an seiner Stelle.

Die Lyrik ist der reinste Ausdruck der Völkernationalität.

Das *Geheimnis*, letztes aller Poesie. Geheim ist auch alles im Leben, wenigstens in den Folgen. Daher das Triviale sogenannter abgeschlossener Sachen.

Humor ist Zweiheit, die sich selbst empfindet. Daher das Umgekehrte von Form und Inhalt.

Der Dichter, wenn er ganz von einer Idee erfüllt ist, sieht in der Welt nur die Reflexe dieser Idee; erblickt er einen Laternenpfahl, so erregt er Gedanken in ihm, die mit ihr in Verbindung stehen. Ebenso,

nur in noch erhöhterem Masse, der Wahnsinnige; die fixe Idee ist der feste Pfeiler, den er in seiner schwankenden Welt umklammert.

Die meisten Menschen sind nur so lange gut, als sie andere für gut halten; sie wollen nicht geben, sie wollen nur eine Schuldigkeit abtragen.

Es liegt in der *Beichte* ein echt menschliches Element. Eine Tat, *bekannt*, ist *verziehen*; das Bekenntnis ist die Satisfaktion der beleidigten Idee.

*Gutzkows Nero*. Die Aufgabe musste sein, den Nero zu vermenschlichen, ihn auf etwas Ewiges in der Menschennatur zurückzuführen. Aber nur das Gefühl vermenschlicht und vermittelt, nicht Rasonnement und Spekulation, denn der letzteren bedient sich jeder Bösewicht. Ferner, wenn auch alles Einzelne motiviert ist, so ist dadurch noch keineswegs eine Erscheinung in ihrer Totalität motiviert. Auch ist Nero ein Charakter, der, so wie er über sich selbst *denkt*, nicht mehr existiert.

Man muss nicht vom Maler verlangen, dass er neue Farben erfinden soll.

Der Zustand dichterischer Begeisterung ist ein Traumzustand; so müssen andere Menschen sich ihn denken. Es bereitet sich in des Dichters Seele vor, was er selbst nicht weiss.

Der Dichter, wie der Priester, trinkt das heilige Blut, und die ganze Welt fühlt die Gegenwart des Gottes.

Subjektiv ist alles, was innerlich fertig werden kann; objektiv, was hinaus muss in die Welt. Darum gibt es in einem und demselben Wesen Subjektives und Objektives.

Es gibt rein subjektive Empfindungen, die nur dadurch, dass sie ausgesprochen und gestaltet werden, zur echten Existenz gelangen. Diese gehören ins Gedicht, denn in ihnen liegt die Notwendigkeit der Form.

Man spricht dem grossen Menschen die Fähigkeit, zu lieben, ab. Doch wohl nur, weil er nur das Grosse lieben kann.

Scotts Romane sind kolorierte Kupfertafeln der Geschichte.

Wenn kleine Geister einen guten Gedanken haben, so können sie nicht wieder von ihm loskommen. Der Gedanke hält sie fest wie ein Magnet, denn er ist grösser wie sie.

Manches mag in der Seele liegen, das, wenn es ihr Leben jetzt zu hemmen scheint, ihr doch zur Hebelkraft für künftige Kreise werden wird.

Die Form ist der höchste Inhalt.

Schlechte Dichter, die aber gute Köpfe sind, liefern statt der Charaktere ihr Schema und statt der Leidenschaften ihr System.

Der Geist wird wohl die Materie los, aber nie die Materie den Geist.

Nicht in der Kunst allein, auch in der Geschichte nimmt das Leben zuweilen Form an, und wo dies geschehen ist, da soll die Kunst ihre Stoffe und Aufgaben nicht suchen.

Die Literatur ist zu keiner Zeit unbedeutend, höchstens kann ihre hohe Form zuweilen leer an Gehalt sein, und doch ist's immer der Gehalt der Zeit!

Den Wahnsinn aufs Theater bringen! Man könnte ebenso gut das, was an Aas und Würmern sich in einem Sarg durcheinander ringelt, zum Gegenstand eines Gemäldes machen. Es gibt Grenzen der Darstellung, es gibt einen Punkt, wo die höchste Wahrheit die höchste Sünde ist, denn es gibt Momente, wo die Natur unbelauscht bleiben will und wo der Mensch sich durch einen einzigen Blick, der sich in ihr Mysterium hineinstiehlt, aufs gröblichste an ihr versündigt und zwar deshalb, weil dieser Blick dasjenige vorzeitig schon zu etwas macht, was erst etwas werden soll.

Gutzkow behauptete neulich, zwischen Dramatisch und Theatralisch sei kein Unterschied, vom Schauen sei das Schauspiel ausgegangen und, was nicht geschaut werden könne, gehöre nicht hinein. Eng und konfus! Als ob kein Unterschied wäre zwischen Brust und Schnürbrust.

Das Schicksal ist die Idee der Welt.

Warum könnte denn Gott nicht auch einmal den Selbstmord inspirieren?

. . . Nur die grosse Dichterkraft kann ein verhängliches Thema behandeln, nur sie kann eine scharf einschneidende Idee, die wir gern aus der Welt wegleugnen, so lange es geht, *gestalten* und sie so als lebend und dem Leben Gesetze vorschreibend *geltend* machen; nicht der Verstand vermag dieses, er wird sich auch bei klarster Erkenntnis der Idee ohne Beihülfe der Poesie immer den Vorwurf der Unwahrheit und Übertreibung gefallen lassen müssen.

Gott war sich vor der Schöpfung selbst ein Geheimnis, er musste schaffen, um sich selbst kennen zu lernen.

Wenn man sich auch das grösste Verbrechen denkt, man kann sich Gott doch noch immer daneben denken.

Die Menschheit verurteilt den Einzelnen zur Todesstrafe und begeht dadurch gegen ihn ein grösseres Verbrechen, als er gegen sie begangen hat, indem sie ihm die Besserung unmöglich macht.

Von grösster Wirkung sind im Dramatischen die zurückspringenden Motive, diejenigen, welche nur etwas Altes zu bestätigen scheinen und doch etwas ganz Neues bringen; z. B. wenn Hamlet sagt: Schlafen — Träumen — und dann plötzlich: Ja, was in dem Schlaf für Träum' uns kommen usw.

Das Leben borgt seinen höchsten Reiz vom Tode; es ist nur schön, weil es vergänglich ist.

Der Mensch ist das Prokrustesbett der Gottheit.

In dem Mass, wie der Gedanke sich ausdehnt, verengt sich die Welt. Sein Wesen ist, dass er jeden Stoff vernichtet und doch sich selbst nicht Stoff sein kann. Vielleicht ist er selbst nur Stoff für etwas Höheres; er ist etwas, was etwas anderes voraussetzt.

Es gibt nichts, das der Geist völlig ausdenken kann, und so sind wir Lichter, die eigentlich nur sich selbst erleuchten.

Im Herzen einiger Lyriker scheint statt der Nachtigall ein Kuckuck zu nisten.

Der Gedanke tritt zwischen den Menschen und das Leben; er verbrennt die Früchte, die es bietet.

Der Mensch lebt zwar aus sich selbst, aber nur die äusseren Eindrücke geben ihm das Bewusstsein seines Lebens.

Schillers Poesie tut immer erst einen Schritt über die Natur hinaus und sehnt sich dann nach ihr zurück.

Man kann am Ziel vorbeilaufen.

Wie die Natur die Dinge äusserlich gestaltet, soll die Kunst sie innerlich entfalten und beleuchten. Sie soll die in allem Existierenden wohnenden Geister verkörpern.

Wäre nur irgend etwas *ganz* erklärt, so wäre alles erklärt.

Die höhere Kritik ist nur eine andere Art von Naturforschung.

Das Spielen mit mythologischen Beziehungen bei modernen Dichtern heisst Armut hinter scheinbarem Reichtum verstecken. Die Götter der Alten werden zu schnöden Verzierungen gemissbraucht.

Ein Gedicht soll seine ganze Atmosphäre mitbringen.

Die Schranke der Kreatur ist die Freiheit der Natur.

Die Natur gibt allen Geschöpfen etwas mehr und etwas weniger, als sie brauchen. Mit diesem Mehr dienen sie dem grossen Ganzen und verketten sich dadurch mit ihm; dies Weniger bietet ihnen die Welt. Darauf ist der Kreis des Lebens fundamentiert.

Form ist Grenze und zwar doppelte Grenze, des Theils und des Ganzen, und wiederum sowohl nach innen, als nach aussen. Form entspringt aus der Ausdehnungskraft des Theils, gegenüber der Ausdehnungskraft des Ganzen; sie bezeichnet den Punkt, wo beide einander neutralisieren.

*Novellen von Steffens.* In ihm ist eigentlich schon die ganze jüngste Generation mit ihren Raffinements und ihrer Sucht nach Pikantheit vorgebildet. Herrliche Beschreibungen, treffliche Gedankenreihen, glänzende Bilder fehlen ihm nicht, aber die poetische Schöpfungskraft ist gering; dies tut sich schon dadurch

kund, dass er alles gern bis zum Äussersten treibt, ehe er es darstellt; so muss z. B. Waltham scheintot im Sarge liegen, als das Mädchen ihm ihre Liebe erklärt usw. Ganz ekelhaft ist der Korse, der sich gegen Paoli selbst anklagt, auch keine Spur von Natur, man glaubt, Theodor Körner zu lesen. Es ist keines Menschen Pflicht, dem *äusseren Gesetz* gegenüber förmlich als Kläger gegen sich selbst aufzutreten; wenn er nicht verbeht, was er getan hat, wenn er es einfach und gelassen erzählt, so kann er abwarten, was ihm nun geschehen wird; tut derjenige, der das Gesetz repräsentiert, nicht, was er tun soll, so fällt das ganze Vergehen auf ihn und der andere ist frei. Es ist, als wollte einer, der keinen Henker findet, sich selbst den Strick um den Hals legen; das mag er tun, sobald die *innere Satisfaktion* es erheischt; es aber noch dazu zu versuchen, wenn er nur das Menschliche, nur dasjenige, was er zu jeder Zeit in gleicher Lage wiederholen wird und muss, getan hat, ist lächerlich und anmassend zugleich. Das soll immer besser werden, als gut; gleichsam, als finge das Grosse erst an, wo es aufhört, als lägen die Dinge erst jenseits der Dinge, als wäre der Rauch, in den der Diamant, wenn man ihn über seine Kräfte im Feuer peinigt, sich auflöst, mehr als der Diamant. *Fragen*: geben Spekulation und eigentlich *geistige* Prozesse ein *darstellbares* Leben?

*Geist* haben auch Gespenster, *Leben* nur Menschen. Sowie ihr also eure poetischen Gestalten bloss mit Geist füttert, erzeugt ihr Schatten!

Über den Pfeiler, an den man sich hält, muss man den Boden nicht vergessen, der ihn trägt.

Selbstmord setzt noch nicht Lebenshass voraus.

Die Schöpfung ist die Schnürbrust der Gottheit.

Nach der Seelenwanderung ist es möglich, dass Plato jetzt wieder auf einer Schulbank Prügel bekommt, weil er den Plato nicht versteht.

Der Eigennützigste hält sich für uneigennützig, und dies ist kein hässlicher, sondern ein schöner Zug der menschlichen Natur. Er entspringt zum Teil aus der

Verehrung vor der Idee dessen, was man in der Wirklichkeit keineswegs besitzt, zum Teil aus dem richtigen Gefühl, dass jedes unserer Laster, sowie jede unserer Tugenden nur Stufen zu einem Äussersten nach unten oder oben sind, nie dies Äusserste selbst.

Die Motive vor einer Tat verwandeln sich meistens während der Tat und scheinen wenigstens nach der Tat ganz anders: dies ist ein wichtiger Umstand, den die meisten Dramatiker übersehen.

Das Leben ist vielleicht auch nur ein höchster Begriff, wie Raum und Zeit; es ist die Kategorie der *Möglichkeit*.

Das Wesen der Form liegt in dem harmonischen Verhältnis des ausgesprochenen Individuellen zu dem vorausgesetzten Allgemeinen.

Der Natur liegt eine ungeheure, geheimnisvolle Kraft zugrunde, die in ihren Erzeugnissen keineswegs aufgeht, sondern diese augenscheinlich nur ausstösst, so dass man sie vielleicht eher für geile Schösslinge, als für echte Manifestationen der treibenden Grundwurzel halten darf; diese Kraft ist daher immer konzentriert, bei jeglichem Akt ist sie ganz in Tätigkeit, sie ist in jeder Regung gross und gewaltig, sie kann recht gut sich selbst Zweck sein. Anders verhält es sich mit der Kraft, die in die Menschheit eingeschlossen ist. Diese ist unter die Einzelnen verteilt, die nebeneinander herlaufen und sich in den Weg treten, für sie gibt es keine Konzentrationsmöglichkeit, und dennoch ist eben Konzentration der ewige Gegenstand ihrer Sehnsucht und zeugt in verzweifelter Selbsthülfe Religionen und Staaten.

Es ist ein grosser Unterschied, ob das Wort den Gedanken erzeugt oder der Gedanke das Wort. Der *Witz* (der umgekehrte) ist der Vater der neueren Lyrik, wie sie ein Beck repräsentiert. Bei *Zinken* fällt ihm zunächst der Reim: *sinken* ein, und dann, dass auch Zinken sinken werden. Hiebei kommt aber nichts heraus.

Wo in der Prosa nicht Stil ist, da ist Ausdruck, wo

in der sogenannten Poesie nicht Form ist, da ist Umgrenzung und Umschreibung. So sind in Gutzkows Richard [Savage] nicht *Charaktere* dargestellt, aber die Konturen von Charakteren, die Grenzen, innerhalb deren die Charaktere sich bewegen, die Haut ohne das Fleisch.

Ich sehe in dem Höchsten und Edelsten des Individuums nie ein Übermass von Tugend, nur ein Übermass von Vermögen. Was ist Tugend? Ein schöner Name für das einfachste Ding: *Gesundheit*.

Der Traum ist eine Hülle um das Ich, das Wachen ist eine andere, und alle diese Hüllen bedecken am Ende — ein Nichts. So besteht die Zwiebel aus lauter Häuten, zieht die letzte ab, so ist sie nicht mehr.

Was soll die Schranke? Sie soll verhüten, dass ein Ding nicht sein Gegenteil werde. Wenn sie mehr will, so frevelt sie.

Geschäftsreligion. Mondfinsternisse des Herzens.

Die lyrische Poesie hat etwas Kindliches, die dramatische etwas Männliches, die epische etwas Greisenhaftes.

Es gibt ideenlose Dramen, in denen die Menschen spazieren gehen und unterwegs das Unglück antreffen.

Der Herbst stellt die Grenzen zwischen innen und aussen fest, er sondert den Menschen von der Natur und gibt ihm das Gefühl seiner selbst. Winter und Sommer greifen in den Menschen hinein, der Frühling lockert sein Fundament auf.

Das Instrumentieren in der Musik ist wie das Kolorieren in der Malerei.

Der moderne Stil ist ein Zehntenstil, ein solcher, der alle Kreise brandschatzt.

Ein dramatisches Werk, vorgelesen, wirkt wie ein lyrisches.

Die meisten historischen Tragödiendichter geben statt der historischen Charaktere Parodien auf diese Charaktere.

Der letzte Zustand ist immer eine Satire auf die vorhergehenden.

In der Judith zeichne ich die *Tat* eines *Weibes*, also

den ärgsten Kontrast, dies Wollen und Nichtkönnen, dies Tun, was doch kein Handeln ist.

Ich blätterte eben in einem Bande älterer Gedichte von mir, die noch in Dithmarschen entstanden sind und sich, manchen besseren zum Trotz, die ich vernichtete, unter meinen Papieren erhalten haben. Dies ist die grässlichste Art, in die Vergangenheit zurückzublicken; man schaut ins Enge und immer Engere hinein und der Säugling mit dem Zuckerlappchen schliesst die Perspektive. Ein Grauen packte mich bei meinen Versen, die doch eine Zeit erlebten, wo ich sie nicht bloss machte, sondern wo sie mir auch gefielen. Würden mir jetzt dergleichen Sachen vorgelegt, so würde ich auf völlige Impotenz des Verfassers schliessen; mit Unrecht, denn ich bin doch zu etwas gekommen.

Die neueren Lyriker suchen das Gemüt topographisch auszubeuten.

Die Poesie ist die Schminke des Lebens, die Kunst, uns über unsere Armut zu täuschen.

*Steigerung* ist die Lebensform der Kunst. — Es ist natürlich, dass ein Mensch nicht wie ein Blatt in den Lüften herumsegeln, dass er den Stamm, auf dem er wuchs, kennen lernen will; Gutzkows Idee, dass Richard seine Mutter sucht, ist daher allgemein menschlich, aber die Ausführung ist rein novellenartig. Ein *Faktum*, keine Handlung. Frage: darf man denn unter gewissen Umständen seine Mutter nicht verachten? Wenn die Lady ihren Sohn so empfing, so hatte er, statt des früheren Schmerzes, seine Mutter *nicht* zu kennen, jetzt den grösseren, sie zu *kennen*, und musste sich in stolzer Entsagung zurückziehen; dass er nach einem solchen Empfang dies nicht tat, rechtfertigt das Benehmen der Lady vollkommen. So, wie ich es andeutete, aufgefasst, dass im *Finden* der Fluch liegt, und dann eine höhere Ausgleichung herbeigeführt: das wäre gross gewesen. Nun ist's — ein blosses Ab-speisen! Dies Pochen auf die *papiernen Dokumente*, der Natur in der Lady gegenüber!!! Die höhere Ausglei-

chung wäre so herbeizuführen gewesen: Der Sohn zeichnet sich aus, so sehr, dass die Mutter ihn verehren und suchen muss.

Schmerz und Freude *sind* weniger, als sie *bedeuten*. Der Schmerz ist ein Vorempfinden unendlicher Qual, die Freude ein Ahnen überschwenglicher Wonne. Die Möglichkeit des Schmerzes deutet auf ein tiefes *Mysterium* in der Natur.

Das Auge ist der Punkt, in welchem Seele und Körper sich vermischen.

Das gemeine Talent, z. B. das Gutzkowsche, ist der Poesie am fernsten, wenn es ihr stofflich am nächsten ist.

Die Geschichte ist das Bett, das der Strom des Lebens sich selbst gräbt.

Das Gute selbst kann Feind des Guten sein, die Rose kann die Lilie verdrängen wollen, beide sind existenzberechtigt, aber nur eins hat Existenz. So entsteht ein Kampf um den Moment, das Ewige muss sich seiner selbst entäussern, um das Zeitliche zu gewinnen, Resignation gilt nicht, denn es heisst auf Wirkung Verzicht leisten, und Wirkung ist das Besitztum der Welt, Wirkung ist der Tribut des Einzelnen ans Allgemeine. Auf diesem Wege kann die höchste Tragödie entstehen.

Selbstmord ist immer Sünde, wenn ihn eine Einzelheit, nicht das Ganze des Lebens veranlasst.

Die grösste Torheit ist's, gebeugt ins Leben einzutreten. Das Leben ist dem Widerstreben geweiht. Wir sollen uns aufrichten, so hoch wir können, und so lange, bis wir anstossen.

Die zurückgedrängte Träne fällt glühend und verzehrend in die Seele zurück, aussen ist sie Wasser, innen Feuer.

Formen heisst Gebären. — Warum ist *Tierschmerz* nicht poetisch? Weil der Schmerz des Tiers mit dem Dasein eins wird, weil das Tier, das z. B. an einem Fieber leidet, nur ein lebendiges Fieber ist.

Dichten heisst sich ermorden.

Wahrheit ist der Punkt, wo Glaube und Wissen einander neutralisieren.

Die Liebe ist der Kern des Menschen, sie darf deshalb in ihrem gesunden Zustande so wenig zum Gegenstand der Darstellung gemacht werden, wie etwa Essen und Trinken.

Religion ist die Phantasie der Menschheit, das Vermögen, alle Widersprüche nicht aufzuheben, sondern zu verneinen.

Bei Gelegenheit der Judith. Dass zeugende und empfangende Kraft beide notwendig sind. Sonst wäre es wohl denkbar, dass die Natur den menschlichen Organismus so eingerichtet hätte, dass der Mensch seinesgleichen aus sich selbst durch den blossen Gedanken erzeugte.

Der dramatische Jambus ist den deutschen Dichtern meistens nur Gelegenheit zum Sündenfall des Gedankens, der mit sich selbst zu kokettieren anfängt.

Der Geist soll den Körper durch den Gedanken vernichten, der Mensch, der stirbt *durch den blossen Gedanken, zu sterben*, hat seine Selbstbefreiung vollendet. Vielleicht gelingt diese Aufgabe in einem höheren Kreise.

Man macht es dem Menschen zur *Pflicht*, dass er versöhnlich sein soll; ich möchte fragen, wie weit er ein *Recht* dazu hat. Eine wahre, tiefe Verletzung trifft ja nicht den Einzelnen bloss als Persönlichkeit, sie trifft ihn zugleich als Repräsentanten der allem Menschlichen zugrunde liegenden Idee, und dieser Idee darf er nichts vergeben. Wie der Versöhnung mit Gott nach christlichen Begriffen die aufrichtige Beichte und dieser die Erkenntnis der Sünde vorhergehen muss, so gilt dies auch bei Aussöhnung der Individualitäten untereinander. Die Sünde ist eine Todeswunde, die der Mensch sich selbst schlägt und die nur dadurch, dass er sie sieht, geheilt werden kann. Ich darf meinem Feind die Hand nicht eher reichen, als bis die seinige wieder rein ist; wer Vergebung annimmt, ohne sie zu verdienen, frevelt gegen das

Herz, wie man in der Sünde gegen den heiligen Geist am Geist frevelt. Dies ist der äusserste Punkt sittlicher Verderbnis, unheilbar, Knochenfrass, Vernichtung.

Die Lehre der katholischen Kirche, dass die Tugenden der Heiligen als Gnadenschatz den Gläubigen zugute kommen, beruht auf einer für das Geistige gezogenen Konsequenz des Begriffs vom Eigentum.

1840.

Grosse Menschen werden immer Egoisten heissen. Ihr Ich verschlingt alle anderen Individualitäten, die ihm nahekommen, und diese halten nun das Natürliche und Unvermeidliche, das einfach aus dem Kraftverhältnis hervorgeht, für Absicht.

Und wenn das reine Gemüt liebt, was es nicht lieben soll: kann es denn diese unfreiwillige Sünde nicht dadurch schön und herrlich büssen, dass es auf das Ersehnteste freien Verzicht leistet?

Es gibt aber im ganzen Lauf der Zeiten für jede Sünde nur *einen* Moment der Busse. Dies ist derjenige, wo wir noch im Genuss der Sünde sind. Lassen wir ihn vorübergehen, so ist keine Reinigung mehr möglich, wir sind aussätzig für immer. Viele glauben, die Sünde zu hassen, weil sie den Aussatz der Sünde hassen.

Wegen meiner Judith befinde ich mich jetzt in einer inneren Verlegenheit. Die Judith der Bibel kann ich nicht brauchen. Dort ist Judith eine Witwe, die den Holofernes durch List und Schlaueit ins Netz lockt; sie freut sich, als sie seinen Kopf im Sack hat, und singt und jubelt vor und mit ganz Israel drei Monde lang. Das ist gemein; eine solche Natur ist ihres Erfolges gar nicht würdig, Taten der Art dürfen der Begeisterung, die sich später durch sich selbst gestraft fühlt, gelingen, aber nicht der Verschlagenheit, die in ihrem Glück ihr Verdienst sieht. Meine Judith wird durch ihre Tat paralytisch; sie erstarrt vor der Möglichkeit, einen Sohn des Holofernes zu gebären; es wird ihr klar, dass sie über die Grenzen hinausge-

gangen ist, dass sie mindestens das Rechte aus unrechten Gründen getan hat. Aber nun der Entschluss zur Tat! Nur aus einer jungfräulichen Seele kann ein Mut hervorgehen, der sich dem Ungeheuersten gewachsen fühlt; dies liegt in der Überzeugung des menschlichen Gemüts, in dem übereinstimmenden Glauben der Völker, in den Zeugnissen der Geschichte. Die Witwe muss daher gestrichen werden. Aber — eine jungfräuliche Seele kann alles opfern, nur nicht sich selbst, denn mit ihrer Reinheit fällt das Fundament ihrer Kraft, sie kann die Zinsen ihrer Unschuld nicht mehr haben, sobald sie ihre Unschuld selbst verlor. Ich habe jetzt die Judith zwischen Weib und Jungfrau in die Mitte gestellt und ihre Tat so allerdings motiviert; es fragt sich nur, ob Judith nicht hiedurch ihre symbolische Bedeutung verliert, ob sie nicht zur blossen Exegese eines dunklen Menschencharakters herabsinkt.

Man macht an das Grosse und Schöne unbewusst immer den Anspruch, dass es nicht bloss da sein, dass es auch zeugen und sein Gegenteil aufheben, vernichten, in etwas ihm Analoges verwandeln soll. Man knüpft seine Existenz immer an seinen Sieg, da es doch als etwas rein Innerliches genug getan hat, wenn es dem rohen Andrang der Welt gegenüber sich selbst zu entfalten und zu behaupten wusste.

Lieben heisst in dem andern sich selbst erobern.

Gott ist das Gewissen der Natur.

Der Mensch dachte sich sein eigenes Gegenteil; da hatte er seinen Gott.

Das Auge ist der Mund des Geistes.

. . . Es ist etwas Seltsames mit einer solchen Produktion (wie die Judith). Erst, wenn sie *heraus* ist, fängt sie an, die Seele ganz zu füllen; es ist, als ob sie wieder hinein wolle. Man hat sie hastig ausgestossen, wie ein innerlich Überflüssiges; man möchte sie wieder einziehen, wie ein entbehrtes Notwendiges.

Das *Schöne* ist die Ausglei chung zwischen Inhalt und Form, nicht der Sieg, sondern der Waffenstillstand. Die Schönheit setzt Freiheit voraus, so sehr, dass, wenn

uns bei einer Blume einfiel, dass sie nicht anders sein könne, als sie ist, die ganze schöne Wirkung zerstört sein würde. Das Schöne ist die Lüge des Siegs.

Sogenannte Derbheiten, warum sind sie in der Poesie erlaubt? Weil die Unschuld alle Dinge geradezu bezeichnet und weil die dichterische Begeisterung die höchste Unschuld ist.

Das Volk wird im Fluchen und Schimpfen poetisch.

Die Ausübung der Gerechtigkeit in ihrer jetzt schon seit Jahrtausenden bestehenden Gestalt ist die stete Anhäufung von Blutschuld auf unserem Geschlecht.

Duften ist Sterben der Blume.

Sprach mit Wihl über seine Literaturgeschichte. Ich sagte ihm: das Buch ist Kritik, nicht Geschichte der Literatur; die Kritik versucht sich am Gegebenen, die Geschichte sucht das Notwendige oder besser, sie liefert den Beweis, dass alles notwendig sei.

Schmerz ist etwas Positives.

Das Leben ist eine Plünderung des inneren Menschen.

Die dramatische und theatralische Kunst sind in meinen Augen zwei Notwendigkeiten, die, obgleich sie aus einem und demselben Bedürfnis entspringen, doch nur in einem Annäherungsverhältnis zueinander stehen und nicht ganz zusammenfallen können. Gar manches gehört durchaus in die dramatische Dichtung hinein, was bei ihrer theatralischen Verkörperung ebenso notwendig wegfallen muss, denn die Dichtung ist mehr *Natur*, die Darstellung mehr *Bild*, jene empfängt nur ihre letzten und höchsten, diese empfängt alle ihre Gesetze von der Schönheit. Hieraus folgt nun nicht, dass der Dichter sich eigensinnig zurückhalten und sich dadurch um die herrlichste Wirkung bringen soll; es folgt daraus, dass er sein geschaffenes Werk zum Objekt einer ausgleichenden Prozedur machen und in gewissem Sinne eine doppelte Schöpfung versuchen soll.

Die Scham, die mancher Sünder empfindet, rechnet er sich für Tugend an.

Scham ist die innere Grenze gegen die Sünde.

. . . Das Weib liebt in dem Mann etwas Höheres, das sie zu sich herabziehen will, darum ist ihrer Liebe immer unfreiwillige Bewunderung beigemischt, darum hört die Liebe auf, sobald sie erkennt, dass der Mann unter ihr steht.

Man muss das Leben in seiner Nichtigkeit immer nur betrachten, wie man Essen und Trinken betrachtet, als eine lächerliche Notwendigkeit, die in dem Augenblick aufhört, wo wir anfangen, zu sein, was wir sein sollen. Wehe dem, der dies nicht fasst und sich doch zum Künstler berufen glaubt.

In der Freude ist es ihre Grenze, die uns quält.

Genie ist Intelligenz der Begeisterung.

Aus meinem Begriff der *Form* folgt sehr viel und das Verschiedenste. In Bezug auf die *Lyrrik*: das ganze Gefühlsleben ist ein Regen, das eben herausgehobene Gefühl ist ein von der Sonne beleuchteter Tropfen. *Dramatik*: Form ist da der Punkt, wo göttliche und menschliche Kraft einander neutralisieren.

Prophetie, Einwirkung der Gottheit, war nur möglich, als die Welt in ihrem Gange noch nicht ganz entfesselt war.

Die jetzigen Franzosen in ihren literarischen und dichterischen Bestrebungen kommen mir vor, wie Menschen, die einen Rock tragen, der ihnen zu eng ward und den sie doch nicht los werden können. Nun reißen und zerren sie daran, und wenn irgendwo das Hemd zum Vorschein kommt, so jauchzen sie und schreien: Natur! Natur!

Jeder wendet seine eigene Lebensform (bewusst oder unwillkürlich) auf fremde Lebensentwicklungen an; bei Pflanzen und Steinen sogar geschieht das.

Gott ist gebundene, Natur ungebundene Kraft.

Darstellen heisst nachschaffen, Leben packen und formen. Darstellen ist im Gebiet des Geistes vom Wort abhängig. Das Wort finden, heisst also die Dinge selbst finden!

Der förmliche Abschluss der ehelichen Verbindung ist entweder überflüssig oder frevelhaft.

Es wäre doch seltsam, wenn nicht Gott die Welt, sondern wenn die Welt Gott geboren hätte.

Das echte Idyll entsteht, wenn ein Mensch innerhalb des ihm bestimmten Kreises als glücklich und abgeschlossen dargestellt wird. So lange er sich in diesem Kreise hält, hat das Schicksal keine Macht über ihn.

. . . Ironie darf nicht auf das Geschehende, nur auf die Art, wie es gebraucht und behandelt wird, Einfluss haben!

Ich denke, es ist kein Fehler an meiner Judith, dass man gar nicht erfährt, wie sie ihren Plan gegen Holofernes auszuführen gedenkt. Sie weiss es selbst nicht, sie kann es nicht wissen, aber sie verspricht im Namen Gottes, weil sie sich auf Gott verlässt, und erwartet nun die Gelegenheit.

Nicht was der Mensch *ist*, nur was er *tut*, ist sein unverlierbares Eigentum.

Es ist die Frage, ob die Geschichte eine Wohltat des Menschengeschlechts ist. Die überlieferten Erfahrungen müssen dem Menschen und den Völkern nach und nach alle eigenen abschneiden und unmöglich machen, der Gedanke wird dem Leben immer mehr zuvorkommen und alles Sein wird sich in Kategorien verlieren, wenn nicht ein ungeheurer Sturm über kurz oder lang die einbalsamierte Vergangenheit mit Sand überschüttet. Es kann und darf von Sterblichen nichts Unsterbliches ausgehen; auf Jahrtausende mögen sich die Wirkungen grosser Dichter und gewaltiger Helden erstrecken, aber sie müssen ihr zeitliches Ziel finden, wenn nicht der lebendige Sprudelquell der Schöpfung erstickt werden soll. Shakespeare, Goethe, alles weg — ungeheurer, unsäglich vernichtender Gedanke!

Die Kunst allein ist Bürge menschlicher Unsterblichkeit. Alle übrigen menschlichen Kräfte stehen mit den Geschicklichkeiten der Spinnen, Perlmuscheln

usw. al pari, denn sie fangen nichts Neues, Selbständiges an, sie flicken das Vorhandene bloss aus.

Allegorie entsteht, wenn der Verstand sich vorlügt, er habe Phantasie.

Der Verstand mag an einem entstehenden Dichtwerk manches wegnehmen, aber nie darf er etwas hinzutun.

Das Leben ist ein ewiges Werden. Sich für geworden halten, heisst sich töten.

Dem Egoismus muss der Egoismus an anderen am scheusslichsten vorkommen, denn an jedem findet der Egoistische etwas, was ihm dienen könnte und was jener festhält.

Auch im schlechtesten Menschen bleibt soviel Göttliches, um sich selbst verwesen zu sehen.

Wie weit sind die Charaktere des Dichters objektiv? Soweit der Mensch in seinem Verhältnis zu Gott frei ist. Die Notwendigkeit der Schöpfung ist die Grenze menschlicher Freiheit.

Das Leben Gottes ist Gefühl. Ein Erkennen ist nicht denkbar für ihn, denn er ist sich selbst durchsichtig.

Das Leben in reiner, ungemischter Gestalt kann kein Vorwurf künstlerischer Darstellung sein, denn es ist nicht zu packen; nur das in Bewegung gesetzte.

Freude am Dasein ist das Blut des Daseins.

In die dämmernde, duftende Gefühlswelt des begeisterten Dichters fällt ein Mondenstrahl des Bewusstseins, und das, was er beleuchtet, wird Gestalt.

Durch den Dichter allein zieht Gott einen Zins von der Schöpfung, denn nur dieser gibt sie ihm schöner zurück.

Wer doch den wunderbaren Zeugungs- und Sichernährungsprozess des Geistes darstellen könnte! Eine Idee erwacht, ein Wort kommt ihr entgegen und schliesst sie ein, beide bedingen und beschränken sich gegenseitig. Die Idee ist das frische Leben des Einzelnen, das Wort das abgezogene Leben der Gesamtheit, das feinste Sublimat von beiden verfliegt aber, indem sie

sich berühren, schlägt in den Geist zurück und dient ihm als Speise.

Wenn ein begangener Fehler einen neuen, bisher verschlossenen Pflichtkreis öffnet, so ist er gerechtfertigt. Ein Mädchen, das Mutter wird.

Die Begriffe der Menschen von den Dingen sind meistens nur ihre Urteile über die Dinge.

Einmal wieder den *Wilhelm Meister* gelesen. Seite 204 (im letzten Bande) heisst es: „Mignon fiel mit einem Schrei zu Nataliens Füßen für tot nieder; das liebe Geschöpf war nicht ins Leben zurückzurufen“. Und Seite 256: „Mit welcher Inbrunst küsste sie in ihren letzten Augenblicken das Bild des Gekreuzigten, das auf ihren zarten Armen mit vielen hundert Punkten sehr zierlich abgebildet steht“. Ein Widerspruch, der noch von niemandem bemerkt wurde und der freilich auch wenig bedeutet. Es ist doch ein ganz für sich bestehender, von allen anderen in Form und Inhalt verschiedener Roman! Wenn Novalis ihn „durch und durch prosaisch“ nennt, so hat er nur dann ein Recht dazu, wenn ihm die ganze Welt prosaisch dünkt! Wenn Menzel seine Wirkung auf seinen Stil zurückführen will, so ist das so, als ob man die Schönheit in die Gesichts- und Hautfarbe setzen wollte, die doch ohne die vollkommenste Gesundheit gar nicht da sein könnte. Er spiegelt die Ironie des Weltaufs ab, und wenn ich etwas zu tadeln fände, so läge es darin, dass Wilhelm, der Erzogene, allein, dass nicht auch die Erzieher Jarno, Lothario, der Abbé usw. in steten Widersprüchen herumgeschoben werden.

Heute die *Natürliche Tochter* wieder gelesen. Unendlich ergreifen mich immer die Verse:

Sie ist dahin für alle, sie verschwindet  
 Ins Nichts der Asche. Jeder kehret schnell  
 Den Blick zum Leben und vergisst im Taumel  
 Der treibenden Begierden, dass auch sie  
 Im Reihen der Lebendigen geschweht!

Das ungeheuerste Weh liegt darin. Ja, geschminkte Asche das Leben und stäubende Asche der Tod und

ein Wirbelwind hinterdrein, der die Asche in jeglicher Gestalt durchs Leere treibt. Das Herz will springen und der Kopf bersten, wenn man solche Bilder festhält! In die Asche weint vielleicht ein Gott glühende Tränen hinunter, die der Blick aufs Leere ihm auspresst, und diese Tränen allein geben der Asche ein Gefühl, das sie für Leben hält. Oder wir sind Tränen, die ein Gott in einen Abgrund hinunterweint! Wenn man einen Toten sieht, so ist es einem oft, als wäre er die stille, ruhige, abgeschlossene Statue, die das Leben durch unausgesetzte Schläge ausgemeißelt. Hör' auf!

In jedem wahren Gedicht durchdringt sich das Allgemeinste und das Individuellste. Jenes gibt den Gehalt und dieses die Form.

Die menschliche Gesellschaft, als Ganzes, als Sozietät betrachtet, ist völlig so schlecht wie ihr schlechtestes Individuum. Ihre Gesetze und Einrichtungen sind, was Mord, Raub und Totschlag des Einzelnen. Fürchterlich, aber wahr!

Schönheit ist Tiefe der Fläche.

Das Weib, sobald es ein Kind hat, liebt den Mann nur noch so, wie er selbst das Kind liebt.

Es gibt auch eine erhabene Naivität. Sie ist da vorhanden, wo ein hoher Menscheng Geist, unbekannt mit seiner demiurgischen Kraft und Bedeutung, sich den gewohnten Formen und Begriffen der Welt unterordnen will und es nicht kann. Dante.

Es ist die Frage, ob wir persönlich existieren.

Was der Behandlung der Jungfrau von Orleans als Drama sehr entgegensteht, ist der erbärmliche Charakter des Königs, um dessentwillen alles geschieht. Freilich stehen die Volksinteressen im Hintergrunde, aber als letztes Motiv, der König ist das nächste. Schiller scheint dies gar nicht gefühlt zu haben. Dass Frankreich selbständig bleiben, dass Gott ein Wunder tun musste, um dies zu veranlassen: dies war nötig, weil von Frankreich die *Revolution* ausgehen sollte.

Wenn ein Tacitus die ganze Menschheit verdammt:

in ihm selbst, in seinem heiligen Zorn sind ihre schönsten Eigenschaften gerettet, und darum ist einem bei all seinen Greuelschilderungen wohl zumute.

Der Unterschied zwischen bedeutenden und unbedeutenden Menschen besteht darin, dass jene einem unbekanntem Punkt zuwachsen, diese dagegen bald ihre Höhe, über die hinaus es für sie keine mehr gibt, erreichen.

Ein Kind ist die natürlichste Ableitung der Eigenliebe der Eltern.

Die Dichtkunst, die höchste, ist die eigentliche Geschichtschreibung, die das Resultat der historischen Prozesse fasst und in unvergänglichen Bildern festhält, wie z. B. Sophokles die Idee des Griechentums.

Ein lyrisches Gedicht ist da, so wie das Gefühl sich durch den Gedanken im Bewusstsein scharf abgrenzt.

Das Gelübde der Keuschheit ablegen, heisst der Natur eine Grenze setzen in ihren heiligsten Strebungen.

Der echte Dichter ist der Arzt, der falsche der Chirurg seiner Zeit.

Zur Jungfrau von Orleans ist für die poetische Gestaltung die Naivität der Schlüssel.

Nur die Grösse kann wahr sein, denn nur sie kann sich gestehen, was sie ist. Anderen ist Wahrheit Feuer, das sie verzehrt.

In jedem Wesen gibt es einen Punkt, der nicht mehr zu dem Wesen selbst gehört, wodurch es unmittelbar mit dem grossen Ganzen zusammenhängt. Der Mensch durch sein Gedankenorgan mit Gott.

Liebe ist darum so schön, weil sie vor Selbstliebe schützt.

Liebe gleicht die natürliche Feindschaft aus zwischen Mann und Weib.

Poesie ist ein Blutsturz; der Dichter wird sein Blut los, und es zerrinnt im Sande der Welt.

Gegenstand; Etymologie: Gegen-Stand, entgegengesetzt, dem Ich entgegengesetzt. Welch ein feines Unterscheidungsgefühl setzt die Bildung dieses Wortes voraus!

Die Kriminaljustiz sollte sich bemühen, die *Unschuld* zu entdecken, statt der Schuld.

Viele Menschen zeichnen sich dadurch aus, dass sie, wo es irgend an einem Scharfrichter fehlt, gern gleich den Dienst versehen.

Nur durch die Liebe kann der Mensch von sich selbst befreit werden.

Der Mensch muss sich anderen klar machen, um sich selbst klar zu werden.

Bei Shakespeare ist *geizigste Ökonomie*, trotz höchsten Reichtums. Zeichen des grössten Genies überhaupt.

Wir Menschen sind diejenigen Punkte der Natur, worin sie sich zusammenfasst. Vielleicht auch die Adern der Natur.

Warum ist der Quell der Sprache, insofern sie für Dinge, die nur aus dem Geist und dem Gemüt kommen, neue Ausdrücke, d. h. ursprüngliche, solche, die nicht aus blosser Zusammensetzung der alten hervorgingen, bildete, gestockt? Ist wirklich alles Denk- und Erlebbare schon zu Worten umgeformt oder hat man einen willkürlichen Stillstand gemacht?

Eher noch wird der Mensch die Quellen des allgemeinen Lebens erkennen, als die seines eigenen individuellen.

Alles Leben ist Kampf des Individuellen mit dem Universum.

Wie das jedesmalige Wort, das man braucht, Widerklang des jedesmaligen Gedankens ist, den man denkt, so ist die Sprache oder, um mich allgemeiner auszudrücken, das Medium, wodurch das Innere anschaulich gemacht wird, der vollständige Ausdruck des geistigen Gehalts der verschiedenen Geschlechter.

Und kann der Mensch Gott nicht in sich aufnehmen, so muss wohl Gott den Menschen in sich aufnehmen, aber der Mensch wird sich auch dann nur als kleiner Kreis im grösseren fühlen.

In der Welt ist ein Gott begraben, der auferstehen will und allenthalben durchzubrechen sucht, in der Liebe, in jeder edlen Tat.

In manchem ist die angeborene Schlechtigkeit so gross, dass er — gar nichts Schlechtes zu tun braucht, um zur Selbstempfindung zu kommen. Ein solcher bemüht sich oft ums Gute, wie der Gute ums Schlechte.

Wenn man einen Gedanken nicht ganz ausdenken kann, so ist es einem, als ob man einen Teil seines Selbst verlöre, ja, als ob man irgendwo innerlich gefesselt wäre und sich umsonst loszureissen versucht hätte. Jeder Gedanke ist ein Gut, das man dem Universum, der Macht, die es festhält, abkämpfen muss.

Nur Goethe, in seinen Jugendliedern, stellt die reine Seligkeit, die Seligkeit an sich, die aus dem Dasein selbst entspringt, dar; andere nur die errungene Seligkeit.

Bewunderung ist *aktiver* Schlaf, Zerrinnen des Ichs in der Anspannung, wie beim Schlaf in der Anspannung.

Die Kraft des Willens ist eine unendliche, sie geht so weit, dass sie sich selbst in Untätigkeit versetzen und den Schlaf erzwingen kann. Das Absurde kann man nicht *wollen*.

Zum erstenmal habe ich Goethes *Stella* gelesen, es war mir früher niemals möglich. Unbegreiflich ist es mir, wie Goethe so etwas schreiben konnte. Auch kein Zug von seiner grossen Hand, alles zeitlich, vergänglich, wie ein Wassertropfen, den man auf Mehl rollen lässt, damit er seine runde Gestalt einen Augenblick behalte. Dürr und leer, ein Drama, zwischen Schlafen und Wachen gemacht, um das Handwerk doch nicht ruhen zu lassen.

Shakespeare bedient sich zuweilen des Stils des Reichtums. Dieser ist der vornehmste, aber nicht der edelste.

Nicht bloss den Kunstformen, auch den Lebensformen liegt in gewissem Sinn etwas Unwahres zugrunde, indem in keiner einzigen das Wollen des Menschen ganz rein aufgeht.

Auf Selbstgenuss ist die Natur gerichtet, und alle ihre Geschöpfe sind nur Zungen, womit sie sich selbst schmeckt.

Das Unterscheidende meiner Dramen liegt wohl darin, dass ich die Lösung, die andere Dramatiker nur nicht zustande bringen, gar nicht versuche, sondern, die Individuen als nichtig überspringend, die Fragen immer unmittelbar an die Gottheit anknüpfe . . . Was besser ist, das eine oder das andere, weiss ich nicht.

Die Ehe ist für die meisten ein Gefäss, worin sie ihr Gefühl aufbewahren, weil sie wohl wissen, dass es ohne eine solche Vorkehrung bald im Sande des Alltagslebens verrinnt. Diese Armseligen werden es nie begreifen, dass die Liebe eben dann, wenn sie sich ihrer Ewigkeit bewusst ist, die aus Angst der Vergänglichkeit entsprungene zeitliche Form verschmähen und sich lieber einer Missdeutung aussetzen, als eine innere Inkonsequenz begehen wird.

Blühende Diktion: Schimmel, der sich immer einstellt, wo Verwesung und Fäulnis ist.

Das Böse steht als Schranke zwischen Gott und dem Menschen, aber als solche Schranke, die dem Menschen allein individuellen Bestand gibt. Wäre es nicht da, so würde der Mensch mit Gott zu eins.

Wie es um meinen dichterischen Beruf steht, weiss ich nicht; aber meine Einsicht in die Natur des Menschen und der Dinge und meine Fähigkeit, das Erkannte festzuhalten und zu gestalten, wächst immer mehr. Ich habe zuweilen ein Gefühl, als ob ich den tiefsten Schatz auf einmal erheben sollte, so drängt sich meinem geistigen Auge das Wesenhafte aus allen Schalen entgegen. Immer klarer wird mir auch das: nur, was von Gott selbst ausging, ist Gegenstand der höchsten Kunst, nichts, was Menschen den Ursprung verdankt. Sogar im Faust ist das vergänglich, was auf *Magie* gebaut ist, denn eine Zeit wird kommen, wo selbst die Erinnerung an Magie und Zauberei verloren ging.

Selbstverachtung ist nur versteckte Eitelkeit. Denn das sich Verachtende muss notwendig zugleich das sich Achtende sein. Vor mancher Gefühlsanalyse schaudere ich.

Gestern abend bei Mondschein kam mir ein eiskalter Gedanke. Vielleicht ruft die Natur doch nur eine gewisse Anzahl Bildungen ins Dasein, die zeugende Kraft geht ihr einst aus, dann erfüllen nur noch die abgeschiedenen Schatten das Weltall.

Nur der Mensch ist ruhig, den, wie das Wasser, der Frost zusammenhält.

Der Dualismus geht durch alle unsere Anschauungen und Gedanken, durch jedes einzelne Moment unseres Seins hindurch und er selbst ist unsere höchste, letzte Idee. Wir haben ganz und gar ausser ihm keine Grundidee. Leben und Tod, Krankheit und Gesundheit, Zeit und Ewigkeit, wie eins sich gegen das andere abschattet, können wir uns denken und vorstellen, aber nicht das, was als Gemeinsames, Lösendes und Versöhnendes hinter diesen gespaltenen Zweiheiten liegt.

Die kranken Zustände sind übrigens dem Wahren (Dauernd-Ewigen) näher, wie die sogenannten gesunden.

1841.

Keiner kann einem Baum, einer Blume etwas hinzusetzen. So ein echtes Kunstwerk.

Die Kunst muss oft aussprechen, was im Leben Gedanke und Gefühl bleibt. Darin zeige sich der Meister, dass er das aus der Kunst und ihren Grenzen hervorgehende Motiv hiezum durch ein im singulären Fall aus dem Stoff selbst gewonnenes unterstützt. Doch geht dies nicht immer.

Der Zufall, der sich aller Tat und Handlung des Menschen als ein anfliegendes Element hinzugesellt, ist der Ausdruck des göttlichen Willens, der im Interesse der Welt und des Allgemeinen den individuellen menschlichen Willen ergänzt und modifiziert.

Für das Drama sind die Taten nicht, die, wie Schüsse, geradeaus gehen.

Antigone: einen romantisch-individuellen Stoff in

antiker Form darstellend, ist das Meisterstück der tragischen Kunst.

Aus etwas kann etwas sehr Schlechtes werden, aber aus nichts wird in alle Ewigkeit nichts. Kraft des Herzens oder des Geistes, ja selbst des Körpers, sind die einzigen Realitäten im Menschen. Alles Glauben, Schwärmen usw. ist, als etwas bloss Adoptiertes, reines Nichts.

Aus nichts wird nie etwas. Dies gibt jeder zu. Aber ebenso ausgemacht ist es, dass etwas nie zu nichts werden kann.

Was die bewusste Darstellung in der Kunst von der unbewussten Darstellung im Leben (denn Darstellung ist's auch, Heraustreten des Innern ins Äussere) am strengsten scheidet, ist der Umstand, dass jene scharfe und ganze Umrisse geben muss, wozu sie nur dadurch gelangen kann, dass sie den darzustellenden Charakter zum Maler seiner selbst macht, während diese nur stückweise zu geben braucht.

Das Drama soll keine neuen Geschichten bringen, sondern neue Verhältnisse.

Das Gewissen ist die Wunde, die nie heilt und an der keiner stirbt.

Kein Baum steht länger, als er Früchte bringen kann, kein Planet rollt länger, als er Bäume treiben kann, keine Welt dreht sich länger, als die Lebensquelle in ihr frisch bleibt, denn dieselben Kräfte, die ihr Wert geben, sind es auch, von denen ihr Bestand abhängt.

Es ist doch einer meiner dümmsten Gedanken gewesen, dass die Kunst abgeschlossen sei. Wie unendlich wenig Verhältnisse sind in ewigen Bildern festgehalten und wie viele solcher Verhältnisse sind möglich! Wahrscheinlich werden so viele Kunstwerke erzeugt werden, als in einem ganzen Menschenalter vom Individuo gelesen werden können.

Die Kunst hat den Zweck, alles, was im Menschen und seiner irdischen Situation liegt, zum Bewusstsein zu bringen, so dass nach Jahrtausenden alle mögliche

Erfahrung aus ihr genommen werden kann und das Geschlecht jedes Lehrgeld erspart.

Das Begreifende im menschlichen Geist verwirrt sich deswegen so oft, weil es sich selbst begreifen will.

Bei Gelegenheit von Kleist: ich wüsste nicht, was den Menschen in diesem öden, nichtigen Dasein noch trösten könnte, wäre es nicht eben die Einsicht in die Nichtigkeit dieses Daseins selbst.

Bei allen Geschichtsereignissen sehe man auf den Zeitpunkt, wo sie eintreten, dann wird Diagnose und Prognostikon leicht. Gewicht ruft immer Gegengewicht hervor, und sobald das Gegengewicht überwiegt, kehrt das Verhältnis sich um. Der ganze Weltprozess wird am besten durch die zwei Eimer im Brunnen veranschaulicht.

Die Natur hat in der Kunst den grossen Vorteil, als fertig zu erscheinen.

Echte Kritik sollte sich nie so sehr am echten Dichter versündigen, dass sie ihn das Allgemeine erst lehren will, aber auf seine individuellen Schranken sollte sie ihn aufmerksam machen.

Dass poetische Charaktere zugleich individuell und allgemein sein sollen: was ist's denn weiter, als die Aufgabe, die die Natur alle Tage und in jedem Menschen löst?

*Geburt* ist derselbe Prozess, der das Blatt vom Baum abreisst, damit es sich anscheinend selbstständig einen Augenblick im Spiel der Winde drehe und dann zu Boden falle, um dort zu faulen und den Baum neu mitdüngen zu helfen.

*Leben* ist der Versuch des trotzig-widerspenstigen *Teils*, sich vom Ganzen loszureissen und für sich zu existieren, ein Versuch, der so lange glückt, als die dem Ganzen durch die individuelle Absonderung geraubte Kraft ausreicht.

Freiheit und Gesundheit nenne ich nicht mehr Güter des Lebens, sondern Leben selbst. Freiheit ist die Unabhängigkeit von der Welt, Gesundheit die Unabhängigkeit von der Natur.

*Zum Vorwort der Judith:* Schiller musste, wie jeder Gedankendichter, der statt des sanften runden Kreises die scharfe Facette bringt, von seiner Zeit überschätzt werden, aber ebenso notwendig mussten sich auch nach und nach die tiefbegründeten Kunsturteile, die Goethe still, Tieck, Schlegel, Jean Paul laut über ihn aussprachen, von selbst geltend machen. Unterschied des Verdienstes um *Kultur* und *Kunst*; wonach zur Zeit der weiter vorgerückten Nationalbildung ein grosser Dichter um erstere weit weniger sich verdient machen kann, als ein früherer kleiner Dichter. — Jedes echte Kunstwerk ist ein geheimnisvolles, vieldeutiges, in gewissem Sinn unergründliches Symbol. Je mehr nun eine Dichtung aus dem blossen Gedanken hervorging, je weniger ist sie dies, um so eher wird sie also verstanden und aufgefasst, um so sicherer aber auch bald ausgeschöpft und als unbrauchbare Muschel, die ihre Perle hergab, beiseite geworfen. Der sogenannte Lehrdichter liefert gar statt des Rätsels, das uns allein interessiert, die nackte, kahle Auflösung. Dichten heisst nicht Leben-Entziffern, sondern Leben-Schaffen! Uhlands Herzog Ernst: statt der Treue selbst Deklamationen über sie!

Die böse Individualität darf sich nicht in eine gute umsetzen, wenn sie ihre Kraft für die Ewigkeit nicht in den Nutzen der Zeit vergeuden und sich im Kern zerstören will. Ein echter Bösewicht, der im wahren Sinne gegen den Strom des Ganzen schwimmt, setzt die höchste Kraft voraus und ist nicht denkbar.

So gross Shakespeare ist, eine so weite Welt er umfasst, dennoch konnte er die reine, ungetrübte Seligkeit nicht darstellen, nur die gebrochene, und dies ist der Hauptbeweis dafür, dass dieses Element in seinem eigenen Leben fehlte.

Vorsehung die leitende, Zufall die kreuzende Macht.

So wenig wir wissen, wie in unserem Innern einer oder der andere Blutstropfen läuft, so Gott mit den Individuen der Welt.

Jede Geisteskraft ist in Bezug auf die übrigen be-

schränkend, aber nichts ist dies mehr, als der Verstand. Laut lachen musste ich, als ich eben in Kants Anthropologie folgendes las: „Die alten Gesänge haben vom Homer an bis zum Ossian oder von einem Orpheus bis zu den Propheten das Glänzende ihres Vortrags bloss dem Mangel an Mitteln, ihre Begriffe auszudrücken, zu verdanken“.

Die Grösse ist in der Welt gewiss immer so bescheiden, wie der liebe Gott, der nie mitspricht.

Welt: immer neue Gedärme, durch die das Alte geht.

Das Gefühl ist nur Lebensmaterial, das erst geformt werden soll.

Zeugen: Entleerung des Individuums vom Weltstoff.

*Genoveva-Brocken.* „Was einer werden kann, das ist er schon.“ Gott wird nicht auf die Sünden sündiger Individuen gegen *einander* das entscheidende Gewicht legen, sondern nur auf die Sünden gegen die Idee selbst, und da sind wirkliche und bloss mögliche völlig eins.

Der Mensch darf sich selbst töten, denn er hat die Fähigkeit dazu, und diese Fähigkeit ohne das Recht des Gebrauchs wäre ein *Überfluss*.

Dichten heisst: Abspiegeln der Welt auf individuellem Grunde.

Das Ewige muss so vom Zeitlichen träumen, wie das Zeitliche vom Ewigen!

. . . Schönheit ist inneres Licht, herausgetreten. — Die Schönheit des Leibes ward der Seele zur Nach-eiferung vorgestellt.

. . . Janinski wand und drückte sich etwas sonderbar in seinen Äusserungen über meine Genoveva, gestern sagte er mir: der Schluss, wo Golo sich blendet usw., habe sein Gefühl erstarrt, anstatt es zu erschüttern. Wenn dies mehr wäre als individueller Eindruck, so wäre es übel, denn ändern lässt sich an diesem Punkt nichts; eben diese letzte schrecklichste Konsequenz ist die natürlichste in Golos Charakter. Darniedergedrückt von einer ungeheuren Blutschuld, noch mehr durch Siegfrieds Edelmut, bleibt ihm nichts übrig,

als die Rache an sich selbst. Eben, weil er, zwischen Mann und Jüngling in der Mitte stehend, von einer furchtbaren Leidenschaft übermannt und zu Boden getreten wurde, springt er beständig von Extrem zu Extrem, wählt im ersten Akt den fast gewissen Tod, zieht „in grimm'ger Notwehr“ im zweiten Akt gegen Genoveva das Schwert, verlangt im dritten von ihr eine Entscheidung an Gottes Statt, tritt im vierten, wo seine Fieberreden ihm als Taten entgegnetreten, eine fremde Sündenernte an, als ob er selbst gesät hätte, treibt im fünften jenen diabolischen Humor, der das Göttliche in der eigenen Brust zu vernichten eine Verzweiflungslust empfindet, aufs höchste und wüthet dann zuletzt, wo der Zufall ihm die Fäden aus der Hand genommen hat, gegen sich selbst, wie er gegen Gott und Welt gewüthet hat. Ich ehre das freie Urtheil, aber ich glaube doch, Janinski ist unbewussterweise etwas parteiisch für Judith, die freilich eine ganz andere Behandlung erforderte, als Genoveva, und die sich zu der letzteren verhält, wie der negative Pol zum positiven.

Des Weibes Natur ist Beschränkung, Grenze, darum muss sie ins Unbegrenzte streben; des Mannes Natur ist das Unbegrenzte, darum muss er sich zu begrenzen suchen. Innerstes Vermögen und innerste Fessel sind immer eins; was die Uhr zur Uhr macht, hält sie zugleich ab, etwas anderes als Uhr zu sein.

Diese Gedanken hatte ich gestern nachmittag über Selbstmord: Gott gab dem Menschen die Fähigkeit, die Welt zu verlassen, weil er ihn nicht gegen die Erniedrigung der Welt schützen konnte. Hat der wahre Selbstmörder also mit Gott zu tun, so kann er die Tat verantworten; hat er nicht mit Gott zu tun, so wird er überall nicht zur Verantwortung gezogen.

Der Zufall ist ein Rätsel, welches das Schicksal dem Menschen aufgibt.

Alle irdische Liebe ist nur der Durchgang zur himmlischen.

Die einzige Kritik über den Werther ist die schliess-

liche Frage: wenn Werther nun Lotte genossen hätte, in welche fürchterlichere Zustände wäre er dann gestürzt? Jetzt hat sein Leiden doch noch eine Gestalt, eine scheinbare Ursache, dann wäre es nicht einmal für seine Gedanken noch zu fassen gewesen! Aber hier ist der Punkt, wo alle Kritik aufhört, weil wir an den Grenzen der menschlichen, also auch der dichterischen Kraft sind. Der Dichter muss durchaus nach dem Äußern, dem Sichtbaren, Begrenzten, Endlichen greifen, wenn er das Innere, Unsichtbare, Unbegrenzte, Unendliche darstellen will. Auch eine andere Katastrophe wäre möglich gewesen. Lotte musste schwanger werden. Dieser Anblick!

Dass die Gottheit dem Menschen die formende Kraft verlieh, das ist ihre höchste Selbstentäußerung.

Das Leben des Deutschen besteht in einem Hineinwachsen in die Natur; das des Franzosen in einem Losreißen von der Natur. Dies ist für die Beurteilung der beiderseitigen Literaturen ein wichtiger Punkt.

Schelling und Hegel: wenn das Pferd den Hund beschuldigt, er habe ihm den Hafer gestohlen und sei nur davon so fett geworden, so soll man den Hund billig freisprechen.

Es ist mir auffallend, wie manche Gedanken und Anschauungen im Hyperion den meinigen ähnlich, ja gleich sind. Ich wollt' aus meinem Tagebuch zu Dutzenden die Beispiele herausfinden. Sogar aus Judith.

Das Urgefühl des Daseins, höher als die Spaltung: Lieb' und Hass, ein solches, womit Gott die Welt umfasst.

Die Ironie, womit der Mensch sich selbst verspottet, ist das Wiederaufgehen in Gott.

Wenn der Mensch überhaupt dauert, so dauert er als Individuum. Denn er ist ein geborener Mittelpunkt.

Der eigentliche Fluch des Menschengeschlechts liegt darin, dass nur die wenigsten zum Gefühl ihrer Unendlichkeit kommen und dass von diesen wenigen wieder die meisten durch das hervorbrechende Gefühl

über die Ufer und Grenzen des gegenwärtigen Daseins hinweggetrieben werden.

Alle Träume sind vielleicht nur Erinnerungen!

. . . Mein Drama *Genoveva* hat den Fehler seiner Idee, möchte ich sagen, und das ist freilich der ärgste Fehler, den es haben kann. Die Idee ist die christliche der Sühnung und Genugtuung durch Heilige. Das Menschliche hat sich in die Charaktere hineingerettet . . . O *Genoveva*, du machst mir viel Kummer! Lieben darf ich dich nicht und vernichten darf ich dich auch nicht!

Gott: grösstes Individuum, bisher den kleineren Individuen noch ein Gegengewicht entgegensetzend; aber mehr und mehr sich selbst in Individuen auflösend.

Der lyrische und noch mehr der dramatische Dichter muss alle seine Schilderungen immer zwischen dem Bewusst-Unbewussten halten, daher ist der Stil dieser Kunst viel schwieriger als der epische, der das Leben reflektierend zurückgibt, während jener es als werdend und doch zugleich geworden darstellen soll.

Das *Denken* ist das Kapital, wovon das ganze Menschengeschlecht zehren soll; dieses Kapital selbst ist unangreifbar, aber in unsern Philosophien ziehen wir die Zinsen. — Die Form schwankt zwischen dem Populären und Wissenschaftlichen; sie ist wie eine Brücke, der an beiden Seiten just derjenige Bogen fehlt, der sie mit den Ufern verknüpfen sollte.

Es kann so wenig ein reines, sachliches, nicht individuell modifiziertes Denken geben, als es ein solches Dichten gibt.

Bei der Begattung wird die Tiefe der Natur im Individuum erschlossen.

Komödie und Tragödie sind ja doch im Grunde nur zwei verschiedene Formen für die gleiche Idee. Warum aber haben wir Neueren keine Komödie im Sinne der Alten? Weil sich unsere Tragödie schon so weit ins Individuelle zurückgezogen, dass dies letztere, welches

eigentlicher Stoff der Komödie sein sollte, für sie nicht mehr da ist.

Menschen, die wenig Verstand haben, werden leicht viel Phantasie zu besitzen scheinen. Das kommt aber nicht daher, dass dies Vermögen bei ihnen wirklich in einem höheren, als dem gewöhnlichen Grade vorhanden ist, es kommt nur daher, weil die Dinge auf sie verworrene Eindrücke machen und eben, weil der Verstand, der alles auf seine ursprünglichen Erscheinungsgründe zurückzuführen sucht, bei ihnen nicht tätig ist, zu allerlei wunderlichen Kombinationen Gelegenheit geben. Echte Phantasie geht immer mit der Vernunft und meistens auch mit dem Verstand Hand in Hand.

Was ist Leben? Du stehst im Kreis, bist durch den Kreis beschossen, wie könnte der Kreis wieder, sei es als Bild oder Begriff, in dir sein? Das Ganze vom Teil umfasst werden, in ihm aufgehen?

Heute den rasenden Ajax von Sophokles wieder gelesen. An den Ödipus reicht er nicht, aber es ist gross gedacht, dass der Wahnsinn, sowie er sich selbst erkennt, zu noch grösserem Wahnsinn führt, und dass noch der Tote zur Entfaltung aller Leidenschaften der Lebendigen Anlass gibt. Die Veränderung der Szene im zweiten Teil zeigt, wie wenig den Alten die sogenannte Einheit des Ortes galt, wenn sie sich nicht von selbst darbot. Die moderne Kritik mit ihren albernern Natürlichkeitsforderungen möchte es als einen Hauptfehler rügen, dass Teukros nicht erst Wiederbelebungsversuche mit dem Bruder anstellt, sondern nur für seine Bestattung sorgt.

Die Lebensgesetze sind das Leben, die Weltgesetze die Welt.

Auch das tiefste, geistreichste Wort, was der Mensch spricht, verweht und verliert, nachdem es die fremde Seele befruchtet hat (oder auch, rückwirkend, die eigene), seine Bedeutung durch ein erzeugtes zweites oder drittes, nur er selbst dauert und bleibt. Ein gemeiner Gedanke, möchte man sagen. Allerdings,

aber ich wollte, er würde noch etwas gemeiner, er fände auch im Gebiet der Kunst Anwendung, dann würde man erkennen, dass im Dramatischen selbst die schönsten und gewichtigsten Reden, wie man sie bei Schiller auf jeder Seite findet, niemals für Charaktere entschädigen können.

Alle menschliche Bildung geht den folgenden Gang. Der Mensch erwacht mit einem Gefühl des Allgemeinen, welches eben darum, weil er daraus hervorgeht, sein Erbteil sein mag. Dann hat er alles, weil er nichts hat, er glaubt, die ganze Welt zu besitzen, weil sie ihm in allen ihren Realitäten gleich nah und gleich fern steht, weil keine einzige von allen ihn dadurch, dass sie ihm näher gerückt ist, belehrt, wie weit von ihm die übrigen entfernt sind. Hierauf folgt die Erkenntnis und das Ergreifen des Besonderen, wo der Mensch sich mit unendlicher Behaglichkeit in das, was er einmal erfasst und durch Selbsttätigkeit zu sich herangebracht hat, versenkt. Nun, wenn alles gut geht, entsteht der Trieb, das Besondere wieder ins Allgemeine aufzulösen, es darauf zurückzuführen. Die allermeisten bleiben im ersten Stadium stehen; dies sind die leersten und eitelsten, aber auch zugleich die glücklichsten, weil sie sich durch keine individuelle Form gebunden fühlen und weil sie natürlich nicht erkennen, dass die Form ihnen nur darum fehlt, weil sie dem Nichts überhaupt fehlt. Sehr viele verharren im zweiten Stadium; die sind unglaublich *zäh* und *sicher*, ungefähr so, wie das, was am menschlichen Körper Knochen geblieben ist, auch *zäh* und *gegen* die meisten Krankheiten gesichert ist. Die wenigsten erreichen das dritte Stadium, aber nur in diesen setzen Gott und Natur ihr Geschäft fort.

Die Genoveva ist doch in Gehalt und Form so bedeutend, wie etwas von mir, nur dass in ihr die Welt unendlich mehr auseinandergeschoben ist, wie in Judith, was die Natur des Dramas notwendig machte, was aber das Verfolgen der einzelnen Fäden bedeutend erschwert. Wenn ich früher nicht mit ihr zufrieden

war, so kam das daher, weil ich aus übertriebener Sprödigkeit gegen Gemütsdialektik, die allerdings auch leicht zu weit gehen kann, den Charakter des Golo zu sehr nur in den Blüten, statt in den Wurzeln hingestellt hatte.

Mir kam heute ein Gedanke über den Chor der griechischen Tragödie, der vielleicht nicht ganz verwerflich ist. Es ist bekannt, dass das ganze Drama der Griechen sich aus den Gesängen entwickelte, die am Dionysosfeste gesungen wurden. Diese Gesänge, deren Inhalt durchaus religiös war, wurden also Grundstock des Dramas, dadurch erklärt es sich ganz von selbst, dass sie fortwährend das innerste Element desselben ausmachten. Hier ist der Ursprung des Chors; dass später die Meister der Kunst ihn in die Natur des Dramas selbst zu verweben suchten, war natürlich.

Einige Bände Lessing durchgelesen. Es ist ausser Laokoon und der Dramaturgie doch unendlich wenig Positives in ihm, und die Zeit mag nahe sein, wo alles übrige dem Staube der Bibliotheken anheimfällt. Ich zum wenigsten kann diese kleinen Abhandlungen, selbst die über den Tod usw. nicht mehr durchbringen. Die Irrtümer, die er bestreitet, sind vergessen, die Wahrheiten, die er feststellt, sind ausgemacht, und der unbefangene Beschauer, der weniger auf den Prunk der Gelehrsamkeit, als auf die Resultate sieht, kann beide nicht mehr für besonders wichtig halten. Seine Dramen zumal sind mir unausstehlich, je mehr sich das eigentlich Leblose dem Lebendigen nähert, je widerlicher wird es, und es lässt sich doch, obgleich selbst die bessere Kritik zuweilen noch eine andere Miene annimmt, durchaus nicht leugnen, dass alle Lessingschen Menschen konstruierte sind und dass seine *Haupttugenden*: die geglättete Sprache, die leichte Diktion und die kaustische Schärfe der Gedanken eben aus diesem *Hauptmangel*, der die feine Ausarbeitung der einzelnen Teile sehr begünstigen musste, hervorgingen.

1842.

Ein Schuft könnte sagen: was verfolgt ihr mich? Dankt Gott, dass ich da bin! Ich bin die Fontanelle der Menschheit, wodurch sich alles Übel absondert; wenn ihr mich fortschafft, unterbindet (durch den Galgenstrick), so werdet ihr sehen, dass das Gift bei Pfarrern, Gesetzgebern usw. wieder ausbricht.

Das meiste von *Hoffmann* hat sich überlebt, aber seine Elixiere des Teufels sind und bleiben ein höchst bedeutendes Buch, so voll warmen, glühenden Lebens, so wunderbar angelegt und mit solcher Konsequenz durchgeführt, dass, wenn es noch keine Gattung gibt, der Darstellungen dieser Art angehören, das Buch eine eigene Gattung bilden wird. Hoffmann gehört mit zu meinen Jugendbekannten, und es ist recht gut, dass er mich früh berührte; ich erinnere mich sehr wohl, dass ich von ihm zuerst auf das Leben, als die einzige Quelle echter Poesie, hingewiesen wurde.

Die Szene im ersten Bande (von pag. 80 an) der Elixiere, wo Euphémie, den Medardus für Viktorin haltend, diesem erzählt, wie sie sich durch ihre Geisteskraft über alle gestellt habe, während sie sich in demselben Augenblick dem Medardus in die Hand gibt und so ihren *Sieg* durch ihren *Triumph* selbst zerstört, ist so humoristisch-gross, wie etwas.

Alles von Hoffmann ist aus einem unendlich tiefen Gemüt geflossen, alles das, was seine Werke von den höchsten Werken der Kunst unterscheidet, dass z. B. die Ideen, die ihnen zugrunde liegen, nicht fixe Sonnen, sondern vorüberschiessende Kometen sind, dass der Verstand, der dem Einzelnen feste plastische Form gibt, nicht ebenso das Ganze einrahmt, trägt dazu bei, sie noch wärmer zu machen als Kunstwerke.

Ich liebte Hoffmann sehr, ich liebe ihn noch, und die Lektüre der Elixiere gibt mir die Hoffnung, dass ich ihn ewig werde lieben können. Wie viele, die mir einst Speise gaben, liegen jetzt schon völlig ausgekernt hinter mir!

Was wir Leben nennen, das ist die Vermessenheit eines Teils dem Ganzen gegenüber. Wie stellen sich die allgemeinen Kräfte dem Besonderen in den Weg und suchen es noch vor der Entwicklung, im Werden selbst, zu zerstören! Wie stürzen sie über das Gewordene her!

Alle Poesie, möchte ich sagen, ist dramatisch, das heisst lebendig zeugend und fortzeugend. Der Gedanke, der nichts bedeutet, als sich selbst, der nicht auf einen zweiten, dritten und vierten usw. führt und so bis zur höchsten Spitze der Erkenntnis hinauf, der also nicht auf die gesamte Entwicklung, auf den ganzen Lebensprozess Einfluss hat, ist so wenig poetisch als lebendig, er ist aber auch gar nicht möglich, denn das Leben zeigt sich nur in der Gestalt des Übergangs. Nun aber sind die Veränderungen, die der Gedanke im Inneren hervorbringt, völlig so gewichtig, als diejenigen, die er, den ihm zunächst liegenden inneren Stoff mit dem äusseren vertauschend, in der Welt bewirkt.

Wollte der Himmel, die neuere Zeit erzeugte einmal wieder einen Philosophen wie Plato! Ich erstaune über den unendlichen Reichtum und die Tiefe dieses Geistes, der sich im beschränktesten Raum so klar und so ganz auszugeben weiss. Wie stehen unsere Barbaren, die eigentlich nicht sowohl Geist, als Psychologie geben, hinter ihm zurück! Merkwürdig ist die Übereinstimmung einiger Platonischer Gedanken mit den meinigen. Vor langer Zeit schon schrieb ich irgendwo in dies Tagebuch: „Der Mensch kann zeugen, denn das Zeugen ist der Ersatz für seine Vergänglichkeit!“ Hier bei Plato, im Gastmahl, heisst es: „Alle Menschen gehen schwanger, dem Körper und dem Geiste nach, und wenn wir ein gewisses Alter erreichen, so verlangt unsere Natur zu zeugen, zeugen kann sie aber nicht im Hässlichen, sondern nur im Schönen. Die Vereinigung des Mannes und des Weibes nämlich ist Zeugung, und dieses ist etwas Göttliches, denn das Unsterbliche in den sterblichen Wesen ist dieses

Empfangen und Gebären.“ (Später wird dieser Gedanke auch auf das Geistige angewandt.) Sehr gern las ich auch, weil es meine eigene innerste Überzeugung ist: — „Sokrates brachte sie zu dem Eingeständnis, es sei die Sache eines und desselben Mannes, Tragödien und Komödien dichten zu können, und der künstlerische Tragödiendichter sei auch Komödiendichter.“

Die Sonne hat ihre Flecken. Aber sie geben keinen Schatten.

Der Ekel am Leben, den die ewige Wiederholung derselben Dinge, das Drehen im Kreis, hervorruft und hervorrufen muss! Aber der Tod schliesst uns vielleicht nicht den Weg zur Steigerung auf, sondern er löscht nur das Bewusstsein aus, und alles fängt von vorne an. So könnt' es von Ewigkeit zu Ewigkeit fortgehen. Und wenn der Mensch ehrlich sein will: kann er sich in Wahrheit berümen, dass er einen Faden in sich hat, der nicht abgeschnitten werden kann?

. . . Der Moloch muss mein Hauptwerk werden, ich will ihn in der Mitte zwischen antiker und moderner Dichtung halten und mich nicht zu tief ins Individuelle versenken, damit der Schicksalsfaden, der in der Judith zu wenig, in der Genoveva zu sehr mit Gemütsdarstellungen umspinnen ist, durchgehends erkennbar bleibe. . . .

Mehr und mehr überzeuge ich mich, dass die Abänderungen, die ich im Sommer mit Genoveva vornahm, nichts taugen, dass aber die ursprüngliche Gestalt auch nichts taugt und dass aus beiden eine neue gewonnen werden muss. Alles dies galt und gilt immer nur von Golo, das übrige ist, was es sein soll und kann. Aber Golo ist vom vierten Akt an verfehlt, weil ich die epischen Elemente zu stark vorwalten liess und weil ich ihm darum mehr Selbstkenntnis und Bewusstsein verlieh, als er haben darf. Doch ist noch zu helfen.

Las die Appelmänner, Puppenspiel, von Arnim. Eine tiefe, eigentümliche Schöpfung. Wie konnte dieser Dichter so unbeachtet bleiben!

Die Kunst ist das Gewissen der Menschheit.

Das Leben ist ein Traum, der sich selbst bezweifelt.

. . . So arbeiten, wie Walter Scott, kann ich nicht. Dies ist auch wohl der Punkt, der den Dichter von einem Talent, wie das Scottsche, unterscheidet, dass jener sporenlos geboren wird und warten muss, ob das Ross von selbst gehen will, während dieser besser daran ist.

Ein höherer Vorzug muss immer mit dem geringeren erkaufte werden. Der zivilisierte Mensch hat nicht mehr die Augen und Ohren des Wilden, der vornehme Geist, der die Welt übersieht, weiss oft mit seinem Hausgesinde nicht fertig zu werden.

. . . Die Religion wächst, wie der Mensch wächst, wer immer unten bleibt, kann sie gar nicht haben.

Der Mensch hat freien Willen — d. h. er kann einwilligen ins Notwendige!

Goethe hat in seiner Biographie ein unerreichbares Meisterstück aufgestellt. Diese Fähigkeit, in die Wurzeln seines Daseins zurückzukriechen, sich auf jede Lebensstufe zurückzusetzen und jede ganz rein, für sich, abgesondert von allem, was folgt, zu empfinden und beim Leser zur Empfindung zu bringen, nebenbei die ganze jedesmalige Atmosphäre, wie sie das Kindes-, Knaben- oder Jünglingsauge abgezirkelt haben muss, anschaulich zu machen, dies alles ist noch nicht dagewesen. Was ist Rousseau dagegen! Bei Goethe die Wahrheit in ihrer edelsten Naivität, ganz unbekümmert um Wirkung und Eindruck, und eben deshalb die höchste Wirkung erreichend; bei Rousseau Lüge, die sich selbst nicht mehr erkennt, so dass selbst da, wo er Wahres gibt, die Wahrheit jenem neuen Lappen gleicht, womit ein alter zerrissener Schlauch geflickt wird!

Wer sein Leben darstellt, der sollte, wie Goethe, nur das Liebliche, Schöne, das Beschwichtigende und Ausgleichende, das sich auch noch in den dunkelsten Verhältnissen auffinden lässt, hervorheben und das übrige auf sich beruhen lassen.

Man sollte immer denken: gestern war es nichts und morgen ist's vorbei; dann würde man sich den Augenblick nie verkümmern lassen!

Bürgers Gedichte machen doch, wenn man die ganze Sammlung durchliest, einen äusserst beschränkten, dumpfen Eindruck. Ausser: Lenore, das Lied von Treue, und einigen wenigen anderen Stücken wird sich nichts halten. Die dumme Vergötterungs-sucht der Herausgeber hat unendlich viel Mittel-mässiges hineingewunden, so dass man die Blumen im Strauss vor dem Grase kaum finden kann.

Es lichtet sich in meinem Innern. Könnte ich den alten dumpfen Sinn doch ganz vertilgen! Das Leben ist an sich ein Gut, wofür man dankbar sein muss. Es ist die holde Möglichkeit des Glücks, und um dies sein zu können, muss es freilich zugleich auch die Möglichkeit des Unglücks sein.

Der Tod der Unschuld: die *Liebe* ist noch viel schöner als sie selbst.

. . . Wie die Luft uns die physischen Lebensstoffe zuführt, so atmet und webt der Geist in Gott, jeder Gedanke, jedes Gefühl, das ihm kommt, ist ein Odem-zug, es ist eine Torheit, dass man glaubt, man könne sich von ihm losmachen. Sündigen ist nichts weiter, als was das mutwillige Anhalten des Atems physisch ist, die Luft bricht sich von selbst wieder Bahn.

Kann es Liebe geben, die sich abschliesst, die nicht gegen das All gewendet ist? Wärme, die sich nach innen, auf sich selbst zurück, richtet? •

Ein eigener Punkt ist es doch, dass alle menschlichen Freuden sich an Befriedigung der Bedürfnisse knüpfen, also gewissermassen nur ein Ergänzen des Daseins, ein Verstopfen seiner Lücken sind.

Dem äusseren Gesetz gemäss ist es, wenn nur keine Sünden geschehen; ob die Sünde wächst, ist ihm gleich. Und doch ist nur diese zu scheuen, während jene als ins Äussere getretene Taten auch gleich aussen ein Gegengewicht finden, aber wer begegnet der inneren Fäulnis?

Besser ist's noch immer, tausendmal betrogen zu werden, als in schnödem Misstrauen ein einziges Mal sich selbst betrügen.

Hölyts Gedichte machen noch immer auf mich den alten, zauberisch-wehmütigen Eindruck, der alle Kritik zurückdrängt. Einen Fehler hat er von Klopstock angenommen, dass er nämlich oft das Unbildliche durch das Unbildliche zu versinnlichen, ja zuweilen wohl gar das Menschlich-Erfassbare durch ein erträumtes Überschwengliches auszumalen und zu bestimmen sucht. Unbeschreiblich lieblich sind seine Bilder, wenn er sie aus der Natur hernimmt . . . Dagegen verschwimmt alles, wenn er die Seraphime und Cherubime in seine Gedichte hineinwebt.

Goethes Meister wieder gelesen. Diesmal hat mich das Negative des Buchs, das Indifferente, das in der Ironie keinen gehörigen Gegensatz gefunden hat, unangenehm berührt. Es ist in diesem Roman dargestellt, wie das Nichts, von allem menschlichen Beiwesen unterstützt, Form und Gestalt gewinnt. Die höhere Aufgabe, zu zeigen, wie sich im Widerstreit mit der Welt ein kernhaftes Individuum entwickelt und zur Bildung gelangt, ist noch übrig.

Ob es einen Künstler ohne Einseitigkeit geben, ob also ein Künstler in eigentlichem Sinne gebildet sein kann? Ich zweifle.

Im Gedanken fängt auf jeden Fall eine neue Welt an. Und selbst, wenn das Reiben der einen Gehirnfaser an der andern ihn erzeugte, so ist er doch etwas anderes, als die Gehirnfaser und als der Gehirnfaserstoff.

Die Wissenschaft kann *nur* irren, indem sie, die nie fertig wird, dem Teil, mit dem sie sich eben beschäftigt, immer zu viel Bedeutung einräumt und, um ihn zu bewältigen, einräumen muss. Die Kunst ist dem Irrtum nicht ausgesetzt, denn, wenn sie Leben gibt, so gibt sie immer Wahrheit; es handelt sich also immer nur darum, ob sie Leben gibt, d. h. ob sie Kunst ist.

Ein Schriftsteller, wie Jean Paul, ist wie ein Tempel,

in dem jeder Stein eine Zunge hätte; weil alles spricht, spricht nichts.

Jeder Schmerz entsteht aus Aufhebung des Gleichgewichts und der Harmonie; er ist als das das Gemeingefühl überragende Einzelgefühl des Teils zu definieren.

Könnte man Gott nicht ausser den ihm längst beigelegten Eigenschaften noch ein allgemeines Herstellungsvermögen beilegen?

Nicht das Welträtsel lässt sich entziffern, aber es lässt sich vielleicht noch beweisen, warum dies nicht möglich ist.

Das denkende Gehirn nach abgenommener Schädeldecke beobachten und untersuchen, ob die verschiedenen Gedanken, z. B. die matten und lahmen oder die tiefen und grossen, die angenehmen oder die unangenehmen, sich an der Hirnmasse ausdrücken. Natürlich ist dies unmöglich, wie es unmöglich ist, die leibliche Zeugung zu beobachten. Anfang und Ende des Seins entzieht sich unseren Wahrnehmungen.

Ich denke viel über das nach, was die Rezensenten das Versöhnende in der tragischen Kunst nennen. Es gibt keine Versöhnung. Die Helden stürzen, weil sie sich überheben. Das mag den, der das Überheben nicht leiden kann, weil es ihm vielleicht selbst Gefahr bringt oder weil er es nicht nachzumachen versteht, befriedigen. Ich frage, *wozu* die Überhebung? wozu dieser Fluch der Kraft? Nur, wenn sie dadurch gesteigert, wahrhaft veredelt würde, würde ich mich damit ausgesöhnt fühlen. Und doch könnte man selbst dann noch fragen: wozu ist die Gradation nötig? Warum diese aufsteigende Linie, die jeden höheren Grad mit so unsäglichen Schmerzen erkaufen muss?

Es gibt keinen Punkt auf der Erde, der nicht zugleich in den Himmel hinauf und in den Abgrund hinunter führte. Die diametrale Linie nun, die beide Perspektiven verknüpft, ist die Form.

Aus dem Nichts schaffen wollen, ist Sache der Toren. Grosse Kunstschöpfungen setzen grosse Elemente in

Welt und Zeit voraus. Aber wenn solche Elemente vorhanden sind, erscheint auch jedesmal ein grosses Kunstgenie. Wenn der Körper ausgebildet ist und einen Überfluss enthält, aus dem ein neues Geschöpf sich entwickeln kann, bilden sich die Zeugungsorgane aus. Ebenso erhält die Zeit im Künstler ihr Zeugungsorgan, sobald sie in sich gesättigt ist und Speise für die Nachwelt übrig hat.

Rendtorf behauptete gestern abend, auch der leibliche Schmerz werde nur im Geist, in der Seele empfunden. Ich muss dies bestreiten, denn damit fiel die *Differentia specifica* zwischen Leib und Seele weg, der Materialismus wäre also da. Ich denke mir die Sache so. Der leibliche Schmerz wird allerdings bis in die Seele hinein empfunden, wie der geistige, um mich so auszudrücken, bis in den Körper hinaus. Aber dies ist nicht die Unmittelbarkeit, sondern die Reziprozität des beiderseitigen Schmerzes. Der leibliche Schmerz *hemmt* den geistigen Werkmeister im freien Gebrauch des Werkzeugs, und diese *Hemmung*, die seine Wirksamkeit beschränkt und aufhebt, empfindet er, und sie wird ihm zum Schmerz. Wenn die leiblichen Schmerzens- und Krankheitszustände steigen, so wird auch die Hemmung, also auch die Empfindung derselben und der reziproke Schmerz, um so grösser. Der Leib zentralisiert sich in sich selbst; er ist gewissermassen ein Diener, der auf den Herrn nicht länger achten kann, weil die Sorge für seine gefährdete eigene Existenz seine ganze Tätigkeit in Anspruch nimmt. Dasselbe tut nun auch der Geist; daher hört das Denken, welches ein immerwährendes bewusstes oder unbewusstes Vergleichen, Anpassen und Analogisieren ist, auf und das Anschauen, das unvermittelte Ergreifen, tritt ein. Da jedoch die Trennung zwischen Leib und Geist immer nur noch eine halbe ist und das reine Geistesgesetz nur freier, aber keineswegs frei wirkt, so schlagen die Bilder oder wie man die Resultate der dem Denken entgegengesetzten höheren und unabhängigeren Geistestätigkeit sonst nennen will, in

Phantastereien um. Übrigens ist die Philosophie des Schmerzes aus diesem Gesichtspunkt noch zu liefern.

Wie wäre ein Magen so gross, dass er den Organismus, dem er angehört, verschlucken und verdauen könnte; wie könnte es einen Menschen, überhaupt ein Wesen geben, das den Begriff seiner selbst hätte?

„Was einer *werden* kann,

Das *ist* er schon, zum wenigsten vor Gott!“

Diese fürchterliche Wahrheit ist durch das Ausstreichen aus der Genoveva keineswegs abgetan. Derjenige, der einen Mord verübte, und derjenige, der ihn des Mordes wegen zum Tode verdammt, worin sind sie unterschieden, wenn Gott, der mit der wirklichen zugleich alle möglichen Welten überschaut, erkennt, dass jener bei einer anderen Verkettung der Umstände der Richter und dieser der Mörder hätte sein können? Wenn man die Gewalt der Äusserlichkeiten recht erwägt, so möchte man an aller Wesenheit der menschlichen Natur und jeder Natur zweifeln.

Die unendliche Verschiedenheit im Denken und Empfinden kann man sich vielleicht am besten durch den Parallelismus der physischen Gestaltungswelt verdeutlichen und erklären. Die Elemente sind dort wie hier überall dieselben, aber sie gewinnen nur Leben durch die individuellen Formen, in denen sie aufgehen und sich so oft, trotz innerster Verwandtschaft, schroff gegenüberstehen.

Nur Narren wollen die Metaphysik aus dem Drama verbannen. Aber es ist ein grosser Unterschied, ob sich die Metaphysik aus dem Leben entwickelt oder ob umgekehrt sich das Leben aus der Metaphysik entwickeln soll.

Leben heisst parteiisch sein.

Viele glauben nichts, aber sie fürchten alles.

Was ist das Böse? Kann es gut werden, so wird und muss es gut werden, und zwischen gut und böse besteht kein anderer, als ein zeitlicher, zufälliger

Unterschied. Kann es aber nicht gut werden, hat es dann nicht Existenzberechtigung? Und da zwei Gegensätze nicht einen und denselben Grund haben können, ist nicht dann mit dem Bösen eine zwiefache Weltwurzel gesetzt?

1843.

Gewisse Dichter können immer produzieren. Ja wohl, wie man immer denken kann, so lange man die eigentlichen Denkprobleme noch nicht kennt und lustig über die Tiefen, worin ein anderer stecken bleibt, hinweghüpft.

Nur so lange wir nicht sind, was wir sein sollen, sind wir etwas Besonderes, wie die Schneeflocke nur darum Schneeflocke, weil sie noch nicht ganz Wasser ist.

In Öhlenschlägers Persönlichkeit liegt etwas, was seine Poesie ergänzt; auch stellt sich über ihn als Dichter das Resultat anders, wenn man ihn aus dem dänischen Gesichtspunkt betrachtet, als wenn man den deutschen festhält. Eine werdende und eine gewordene Literatur, welch ein Unterschied! . . . Dass die Tragödie die Wunden auf eine andere Weise als die Chirurgie heilt, wird und kann er nicht zugeben, aber Shakespeare und Äschylos sagen ja. Er will Versöhnung, die will ich auch; aber ich will nur die Versöhnung der Idee, er will die Versöhnung des Individuums, als ob das Tragische im Kreise der individuellen Ausgleichung möglich wäre!

Ich glaube im „Diamant“ die schwere und der Komödie allein würdige Aufgabe, dass für die dargestellten Personen alles bitterster Ernst ist, was sich für den Zuschauer, der von aussen in die künstliche Welt hineinblickt, in Schein auflöst, auf eine Weise, wie es in Deutschland noch nicht geschah, erfüllt zu haben. — Meine eigene Komödie hat mich in der letzten Zeit zum Aristophanes geführt, von dem ich nur wenig kannte. Mich freut, dass er mir nicht früher in die Hände gefallen ist, denn er hätte mir

gefährlich werden können, wenn auch nicht auf die Art, wie dem Grafen Platen, der dadurch, dass er die abgestreifte bunte Schlangenhaut mit Luft aufblies, den Aristophanes wieder zu erwecken glaubte. Nach meiner Ansicht kommt eine solche Vollendung der Form selbst bei den Griechen nicht zum zweitenmal vor; bei den Neueren nun ja ohnehin nicht. Es ist strengste Geschlossenheit und freiestes Darüberstehen zu gleicher Zeit. Die Philologen wundern sich, dass er den sogenannten Plan so oft fallen lässt. Die Narren! Eben darum nannte ihn Plato den Liebling der Grazien, und er ist nicht bloss ihr Liebling, er ist ihr Mann, er hat ihnen zu gebieten. Wahrlich, die wahnsinnige Trunkenheit, womit er den Schlauch, worin er eben seinen Wein gefasst hat, zerreisst und ihn gen Himmel, den Olympiern in die Augen spritzt, ist die höchste Höhe der Kunst; er verbrennt Opfer und Altar zugleich. — Öhlenschläger will Versöhnung im Drama — wer will sie nicht? Ich kann sie nur darin nicht finden, dass der Held oder der Dichter für ihn seine gefalteten Hände über die Wunde legt und sie dadurch verdeckt.

Es gibt Egoisten, die nicht über ihren Kreis hinaussehen, die deshalb, wenn sie bloss für ihren Kreis tätig sind, für die ganze Welt tätig zu sein glauben. Diese sind die schlimmsten, denn nicht einmal das Bewusstsein setzt ihnen eine Grenze. Übrigens ist der Mensch mit Notwendigkeit Egoist, denn er ist ein Punkt und der Punkt vertieft sich in sich selbst.

. . . Ich finde, es ist bedenklicher und sittlich gefährlicher, sich in kalter Erbitterung von den Menschen entfernt zu halten, als sich mit ihnen einzulassen, und das richtige Verhältnis stellt sich, wenn man die Forderungen nur immer nach der dargelegten Kraft und der daraus entspringenden Berechtigung abmisst, von selbst her, nur muss man ihnen die Hand in warmer Bruderliebe zum Druck, nicht in vornehmer Herablassung zum Kuss reichen, denn diese zu ertragen ist die menschliche Natur selbst im gering-

sten zu edel, auch wird die wahre Kraft, die es nur dadurch ist, dass sie ihre Grenzen kennt, nie hochmütig sein, sie wird über die Kluft, die sie selbst vom Höchsten trennt, gern den Abstand, der das Niedrigere von ihr scheidet, vergessen und sich dadurch, dass sie dieses zu sich heranzieht, der Gnade, vom Höchsten angezogen zu werden, würdig zu machen suchen. Zu diesen Überzeugungen, mit denen ich ins Leben trat, bin ich jetzt zurückgekehrt, ich bereue es aber gar nicht, auch das entgegengesetzte Extrem kennen gelernt zu haben, denn die Wahrheit ist wahr an sich, aber sie wird erst stark durch den Irrtum. Nicht der Sonnenschein hat das Eis aus meiner Brust weggeschmolzt, sondern der ernste, strenge Gedanke hat es in kalter Winternacht durchbrochen, darin liegt der Beweis, dass ich von einem Durchgangspunkt wirklich zu einem Ruhepunkt gelangt bin. Ich habe mich einer scharfen Selbstprüfung unterworfen und bin zu Resultaten gekommen, die für mich keineswegs erfreulich sind; ich muss der Welt ein viel grösseres und mir selbst ein viel geringeres Recht einräumen, wie je zuvor, und das in einem Augenblick, wo ich ihr lieber fluchen, als mich ihr beugen möchte; es ist ebenso, als ob einer in dem Moment, wo er *ermordet* zu werden glaubt, sich überzeugt, dass *ein gerechter Richterspruch* an ihm vollzogen wird.

Wie, wenn das Leben sich durchaus nur in der auf- und absteigenden Linie bewegen könnte? Wenn die Sünde der notwendige Abfall von der Tugend wäre, weil diese sich auf der Höhe nicht erhalten und auch nicht weiter kann? Und so umgekehrt?

Wer sich die Gedankensünden nicht anrechnen lassen will, der muss auch nicht verlangen, dass Gott sich durch Reue und Busse versöhnen lasse; innere Schuld — innerer Abtrag. Öhlenschläger will's nicht zugeben, und es ist doch so klar. Die Sünde ist die Luftblase im Wasser: sie zerspringt, und der Strom wallt wieder so eben, wie zuvor.

Die Welt: die grosse Wunde Gottes.

Die Versöhnung im Tragischen geschieht im Interesse der *Gesamtheit*, nicht in dem des *Einzelnen*, des Helden, und es ist gar nicht nötig, obgleich besser, dass er sich selbst ihrer bewusst wird. Das Leben ist der grosse Strom, die Individualitäten sind Tropfen, die tragischen aber Eisstücke, die wieder zerschmolzen werden müssen und sich, damit dies möglich sei, aneinander abreißen und zerstoßen.

Neues kann im wissenschaftlichen Kreise eigentlich durchaus nicht geliefert werden, denn alle Faktoren des Lebens sind immer und zu allen Zeiten in Tätigkeit gewesen, da das Leben eben das Resultat von *allen* ist, und einen dieser Faktoren wissenschaftlich konstruieren heisst nur, den einzelnen Faden im Gewebe hervorheben und nachweisen, wie er entspringt und verläuft, es heisst aber keineswegs, ihn aus innerem Vermögen hinzutun.

Ästhetische Sünder stehen darin gegen moralische zurück, dass diese doch wenigstens eine Vorstellung der Idee haben, die sie beleidigen, während jenen diese Vorstellung fehlt.

Der Wahnsinn, die Möglichkeit des aufgehobenen Bewusstseins, ist vielleicht der schärfste Grund gegen die persönliche Fortdauer. Vielleicht tritt der Zustand, in den der Wahnsinnige vor der Zeit hineingerät, für uns alle nach dem Tode ein.

Talent und Genie unterscheiden sich im Drama vielleicht allenthalben, hauptsächlich in einem Punkt. Das Talent fasst sein Ziel scharf und bestimmt ins Auge und sucht es auf dem nächsten Wege zu erreichen, was ihm, wenn es anders ein echtes ist, auch gelingt; nie aber erreicht es mehr. Das Genie weiss auch recht gut, wohin es soll, aber vor innerem Drang und Überfülle macht es allerlei Kreuz- und Quersprünge, die es scheinbar vom Ziel entfernen, aber nur, damit es um so reicher ankomme und zu dem Kranz, der ihm dort aufgesetzt werden soll, die Blumen gleich mitbringe.

Jean Paul in seiner Ästhetik hat über die lyrische

Poesie nur einen leeren Raum und seine eigene Versicherung, dass es kein leerer Raum sei.

Die Lyrik ist das Elementarische der Poesie, die unmittelbarste Vermittlung zwischen Subjekt und Objekt.

Von grosser Wirkung ist es im Drama, wenn die Motive auf ein ganz bestimmtes, dem Leser und Zuschauer deutliches Ziel hinzuwirken scheinen und dann plötzlich ausser diesem noch ein ganz anderes, ungeahntes und unvorhergesehenes erreichen. Doch wird nur dem Genie ein solcher Doppelschlag oder zurückspringender Blitz gelingen, das Talent wird da Ausserlichkeiten zu verknüpfen suchen, wo eben ein tiefstes Innerliches zu entschleiern war.

Immermanns Alexis hat einzelne grosse Züge, es ist aber durchaus kein Ganzes. Höchst verfehlt ist es, wenn er in der letzten Unterredung zwischen Alexis und Peter eine gewisse Versöhnung zwischen beiden, eine Überzeugung des ersteren, dass letzterer mit Notwendigkeit handle, herbeiführt; dadurch hat er der Tragödie die Zähne ausgebrochen.

Dasselbe Gesetz des Entstehens und Vergehens, was für das geringste Erzeugnis der Erde gilt, muss für die Erde selbst gelten.

Das Drama ist das lebendige Feuer inmitten des geschichtlichen Stoffs, das die starren Massen umschmilzt und dem Tode selbst wieder Leben gibt.

Das Knirschen des Kornes unterm Mühlstein und das Knirschen des Menschen unter den Rädern des Schicksalswagens: sollte ein Unterschied sein?

Der lebenshaltigste Stoff ist ohne Zweifel der Samen des Animals; desungeachtet kann er aus dem männlichen Individuum dem weiblichen nicht zur Assimilation zugeführt werden, sondern nur zur Bildung eines neuen Geschöpfs. Alle Individualisierung ist geschlossen, punktualisch.

Wo es ein Volk gibt, da gibt es auch eine Bühne, und wenn das Volk in Deutschland ein Theater hätte, anstatt der „gebildeten Leute“, so würde der drama-

tische Dichter auf Dank rechnen können, denn das Volk hat immer Phantasie, die „Gebildeten“ haben bloss Langeweile.

Die Menschen in ihren Verhältnissen zueinander denken immer nur, wenn sie miteinander über abnehmende Neigungen rechten, an ihr bewusstes Wollen und Tun, niemals aber an die mit der früheren oft im grellsten Widerspruch stehende Entwicklungsstufe ihres Wesens, die sie unbewussterweise erreicht haben, oder auf die sie zurückgesunken sind.

Jeder neue Freund ist ein wieder erobertes Stück unserer selbst.

Der Mensch — Lebenstraum des Staubes; Gott — Lebenstraum des Menschen. Bunte Erde — das vergängliche Element des Menschen: der Mensch — das vergängliche Element Gottes.

Der anspielende Witz verträgt sich so wenig mit der höchsten komischen Darstellung, der dramatischen Gestaltung, als die Sentenz mit der ernstesten, denn jener ist so gut eine Form der Reflexion, wie diese.

Das Leben und die Individuen darin: die Essigaale der Materie.

Zum erstenmal in Peter Ahrens' Salon gewesen und wahrscheinlich auch zum letztenmal . . . Die weibliche Gesellschaft nur aus Freudenmädchen, angehenden und ausgebildeten, bestehend. Es hatte für mich etwas Furchtbares, diese Mädchen in ihrer Raserei zu sehen, und doch auch wieder etwas Versöhnendes. Mir war, als sähe ich in allen diesen geschminkten, dem Zerspringen und Zerbrechen nahen Larven das eingepferchte Leben sich abarbeiten, hämmern und klopfen, wie an einen buntbemalten Sargdeckel, um wieder heraus und ins Freie zu kommen, und nie wurde es mir gewisser, dass die Seele unmöglich mit all dem Kot, der ihr auf dem Weg durchs Dasein anfliegt, für alle Ewigkeit beladen bleiben kann, als in diesem Gewühl der gegen- und nebeneinander hintobenden Leidenschaften. Das Laster *kann*, wenigstens unter Umständen, die Petarde sein, die das Tor aufsprengt, und

die Tugend, die sich behaglich einknöpft, um das liebe Ich möglichst lange zu konservieren, hat zuweilen etwas von der Haut über die Leberwurst, die sie zusammenhält.

Ist es ein gerechter Zustand der Gesellschaft, in welchem der Einzelne, wenn ihn die Verhältnisse begünstigen, das an sich raffen und, wofern es ihm beliebt, behalten, für die Gesellschaft unfruchtbar machen kann, was eben, weil er es besitzt, Tausenden fehlt und sie in Not und Tod hineintreibt?

Manches, was man ohne Grund verwirft, muss man studieren, um es — mit Grund verwerfen zu lernen.

Alle Wissenschaften nehmen einen eigentümlichen Gang. Sehr oft, wenn man die letzten Resultate gezogen zu haben glaubt, hat man nur ein neues, aber freilich viel ergiebigeres Alphabet gewonnen, und so fort.

Schon zum Begriff eines Charakters gehört die Idee. Nur die Idee macht den Unterschied zwischen dramatischen Charakteren und dramatischen Figuren. Das gilt sogar im Komischen. Falstaff ist ein komischer Charakter. Warum? Weil er ein Bewusstsein seiner Unabhängigkeit von den Natureinflüssen hat, denen er sich hingibt.

Alles Individuelle ist nur ein an dem Einen und Ewigen hervortretendes und von demselben unzertrennliches Farbenspiel.

Verpflichtungen, welche Freundschaft und Liebe auflegen, sind zu heilig, als dass man, wenn die Gelegenheiten zum Dank sich nicht von selbst darbieten, ihnen nachjagen dürfte.

Ich denke mir, dass die Schönheit der Früchte bei einem Baum von der Beschaffenheit seines Holzes, insofern dieses nämlich sehr fest ist und die Säfte nicht zu rasch fortleitet, so dass sie zuvor gehörig destilliert werden, abhängt.

Bei meiner Erwiderung an Heiberg habe ich die Faktoren meines Geistes einmal in ihrem Geschäft belauscht. Es sind deren zwei wirksam: ich habe immer

das grösste Vertrauen, soweit es die Sache und ihre Richtigkeit im allgemeinen betrifft, aber zugleich auch das grösste Misstrauen im einzelnen. Jenes gibt mir die Sicherheit, die mich nie verlässt; dieses die Vorsichtigkeit, die mich oft am Weitergehen hindert.

Der Pauperismus ist doch eine ganz furchtbare Frage. Wie, wenn die Leute, die jetzt den Armen hinrichten lassen, weil er sich an ihrem Eigentum vergreift, einmal von den Armen hingerichtet würden, weil sie Eigentum besitzen? Das Recht des Besitzes hat scheussliche Konsequenzen. Wenn die Soldaten sich einmal plötzlich erinnerten, dass sie selbst zum Volk gehören, und wenn Feuer kommandiert würde, allerdings auch Feuer gäben, aber auf den, der kommandiert hätte? Ich wünsche solche Zustände nicht, aber sie scheinen mir sehr möglich!

Die Eigentumsfrage ist eine sehr schwer zu entscheidende. Auf der einen Seite hat jeder, den die Erde trägt, ein Recht darauf, dass sie ihn auch ernähre; auf der anderen würde eine allgemeine Gütergemeinschaft unendlich viele Motive aufheben, die der indolenten Menschennatur notwendig sind, wenn sie nicht erschlaffen soll. Aber ob es nicht ein Mass des Besitzes geben könnte!

Das Prinzip des zuviel Regierens braucht nur bis zur letzten Konsequenz durchgeführt zu werden, dann hebt es sich von selbst wieder auf. So wie man bisher jedem Dorf und in demselben wieder jeder Korporation einen Vormund gesetzt hat, so wird man zuletzt jedem einzelnen Menschen einen setzen müssen, und da man die Vormünder doch eben nur aus der menschlichen Gesellschaft selbst hernehlen kann, so wird dann jeder Mensch wieder sein eigener Vormund sein. Wie denn alle Bewegung der Geschichte weniger eine Vermittlung der Extreme ist, als eine allmähliche Wanderung von einem Extrem zum andern und wieder zurück.

Das Höchste, was Shakespeare geschaffen hat, ist der Lear. Wie Hamlet diesem vorgezogen werden

konnte, begreife ich nicht. Hamlet ist Shakespeares Testament, in Geheimschrift abgefasst; es ist ein Stück, wie im Grabe geschrieben; es ist, als ob der Tote sich noch einmal aufrichtet, in seine Eingeweide hineingreift und die Würmer, die alles das verzehren, was er fünfzig Jahre lang sorgfältig durch Essen und Trinken ernährt hat, herauswirft, uns, die wir ihm in Lebenslust und Lebenskraft neugierig zuschauen, geradezu ins Gesicht hinein; durchaus verzweiflungsvoll, ein furchtbares Ade, das er der Welt zurief, als er ihr den Rücken wandte und wieder ins Nichts verschwand. Aber Lear ist der Triumph über alle diese Schmerzen, die den Dichter später bewältigt zu haben scheinen, so dass er es aufgab, mit ihnen zu kämpfen, und sich nur noch durch einen Schrei, den er eben im Hamlet ausstieß, Erleichterung zu verschaffen suchte. Lear ist das einzige Werk, das mit der Antigone verglichen werden kann, indem es die sittlichen Wurzeln des Lebens durch das Wegmähen des sie verdeckenden Unkrauts auf die grandioseste Weise blosslegt, wie jene; auch der Form nach einzig und unerreichbar, besonders auch darin, was, wie ich glaube, noch von keinem bemerkt worden, dass Goneril und Regan selbst, obgleich sie scheinbar als böse Potenzen an sich hingestellt sind, doch eben in Lear selbst nicht allein eine Art von Berechtigung finden, sondern auch ihre Erklärung; wir sehen ein, dass ein so jähzorniger Vater eben solche heimtückische, kalte, ihn nur *fürchtende* Kinder erzeugen musste, die, sobald sie der Furcht entbunden wurden, gar kein Verhältnis mehr zu dem Erzeuger haben und ihn eher als ein feindseliges Wesen betrachten, wie als ein verwandtes, und die, da sie ihr Ich ihm gegenüber früher immer verleugnen mussten, jetzt auch nichts mehr kennen, als ihr Ich, wenn er ihnen in den Weg tritt; es ist ein Meisterstück der Form, dass der Dichter uns den früheren Lear durch den jetzigen wahn-sinnigen zeichnet und dadurch zugleich die Töchter in Nerven und Geäder hinstellt.

. . . Das ganze Leben ist ein verunglückter Versuch des Individuums, Form zu erlangen; man springt beständig von der einen in die andere hinein und findet jede zu eng oder zu weit, bis man des Experimentierens müde wird und sich von der letzten ersticken oder auseinanderreißen lässt. Ein Tagebuch zeichnet den Weg.

Form: ein kümmerlicher Damm zwischen dem Bach und dem Meer. Beide arbeiten, ihn zu zerbrechen.

Gott: das Selbstbewusstsein der Welt, nach Analogie menschlichen Selbstbewusstseins gesetzt. Ob er ist, ob nicht? Wer will antworten! Aber so viel ist gewiss, dass mit ihm, wenn nicht der Grund, so doch der Zweck der Welt wegfällt.

Im Lebensstrom schwimmen. Wer nicht untergehen will, muss nichts erfassen.

Ich sah neulich den Sohn der Wildnis von *Halm*. Das ganze Stück bewegt sich um den *Bart* des Ingo-mar, des Tektosarden-Häuptlings. Er ist ein Barbar, solange er den Bart trägt, und seine Gesittung ist vollständig, sobald er sich ihn abschneiden lässt. Der dramatische Geist erscheint hier also zur Abwechslung einmal als Barbier. Köstlicheres als die Szene, wo Parthenia dem Wilden ihr Erdbeerkörbchen aufzwingt und sich dafür mit seinen Waffen beladet, habe ich lange nicht gesehen; der Kontrast war schon an und für sich ziemlich verständlich, aber der Dichter kam der Fassungskraft des Parterres noch ausdrücklich durch ein: „nun er den Korb hat, können wir gehen“ zu Hilfe, und die Wirkung war natürlich schlagend. Parthenia ist ein herrliches Gebilde. Sie exzelliert so recht in der Kulissen-Naivität, die ich die zweite Unschuld nennen möchte, diejenige, die durchs Fallen erstarkt und die eben darum gar nicht verloren gehen kann. Ja wohl, das ist die zweite Iphigenie, wie sich ein Hamburger Rezensent ausdrückte! Einmal, im fünften Akt zitterte ich für den Dichter. Ich glaubte, ihm sei ein vernünftiger Gedanke ge-

kommen, und da ward mir bange, wie einem wird, wenn man einen Funken in einen Strohschober fliegen sieht. Aber ich hatte mich getäuscht. Wie Ingomar sich nämlich Parthenias wegen seiner Häuptlingschaft abgetan hat und bei ihrem Vater, dem Schmied, in die Lehre gegangen ist, machen ihm die Griechen den Antrag, er solle in das Lager der Tektosarden schleichen, die die Stadt bedrohen, und ihre Pläne auskundschaften. Ich dachte, dies geschehe, um sich zu überzeugen, ob er des Verrates fähig und also für einen Verräter zu halten sei. Ich dachte: wenn er seinen Abscheu gegen eine solche Tat ausspricht, so werden die Antragsteller ihn umarmen und ihm nichts Böses mehr zutrauen; wenn er aber ja sagt, dann ist er verloren, darum ködern sie ihn mit Bürgerrecht und Landbesitz. Das wäre übel gewesen, denn dann hätte die Albernheit sich nicht vollständig entwickeln können, das bische Vernunft würde gestört haben. Doch ich hatte ohne Grund gefürchtet. Es war ernsthaft gemeint, der Dichter hatte es noch auf einen letzten grossartigen Kontrast abgesehen gehabt, er hatte zeigen wollen, dass man in der Wüste edel und menschlich, in der Stadt listig und schlecht sein könne. Was mag er sich auf diesen Gedanken einbilden! O Drama, o Theater, o Publikum!

*Eine erlaubte Art des Selbstmords.* Ein Mensch vollzieht wegen Beleidigung der sittlichen Idee ganz in der Stille an sich selbst das Todesurteil.

Bildung ist ein durchaus relativer Begriff. Gebildet ist jeder, der das hat, was er für seinen Lebenskreis braucht. Was darüber, das ist von Übel.

Woher die Abneigung artistischer Naturen gegen die bürgerlichen Verhältnisse? Weil diese, wie z. B. die Ehe, von allem schönen Menschlichen den Duft abstreifen, schon dadurch, weil sie es zwingen wollen, länger zu dauern, als es in den meisten Fällen kann.

Es ist töricht, von dem Dichter das zu verlangen, was Gott selbst nicht darbietet, Versöhnung und Ausgleichung der Dissonanzen. Aber allerdings kann man

fordern, dass er die Dissonanzen selbst gebe und nicht in der Mitte zwischen dem Zufälligen und dem Notwendigen stehen bleibe. So darf er jeden Charakter zugrunde gehen lassen, aber er muss uns zugleich zeigen, dass der Untergang unvermeidlich, dass er, wie der Tod, mit der Geburt selbst gesetzt ist. Dämmernd noch die leiseste Möglichkeit einer Rettung auf, so ist der Poet ein Pfuscher. Von diesem Gesichtspunkt aus ergibt sich dann aber auch eine viel höhere Schönheit und ein ganz anderer, zum Teil umgekehrter Weg, ihr zu genügen, als diejenige war, die Goethe anbetete.

So wenig das abgezapfte Blut der Mensch ist, so wenig ist der auf Sentenzen gezogene Gedankengehalt das Gedicht.

Es gibt nur Tod und es gibt keinen Tod: denn die Verwesung selbst ist nur ein Zerfallen des komplizierten Lebens in seine selbständigen atomistischen Teile.

. . . Das revolutionär-anatomische Element, wie es die neueren Franzosen unstreitig in ihren Dichtungen haben, muss in grossen Dichterwerken nicht bloss aufgeregt, sondern auch überwunden und es muss demselben etwas abgewonnen werden.

Versöhnung im Drama: Heilung der Wunde durch den Nachweis, dass sie für die erhöhte Gesundheit notwendig war.

— als ob man einen Menschen nicht mehr nach seiner Schönheit oder seiner Kraft beurteilen wollte, sondern nach seinen *Nägeln*, ob sie lang genug zum *Kratzen* sind. (Über die politische Dichterei, an Öhlenschläger.)

Das neue Drama, wenn ein solches zustande kommt, wird sich vom Shakespeareschen, über das durchaus hinausgegangen werden muss, dadurch unterscheiden, dass die dramatische Dialektik nicht bloss in die Charaktere, sondern unmittelbar in die Idee selbst hineingelegt, dass also nicht bloss das Verhältnis des Men-

schen zu der Idee, sondern die Berechtigung der Idee selbst debattiert werden wird.

Die Goetheschen Charaktere, namentlich Faust, unterscheiden sich dadurch von den Shakespeareschen, dass in jenen die Extreme *nebeneinander*, in diesen *auseinander* hervortreten. Ich glaube, dies ist es überhaupt, was epische und dramatische Naturen, bei übrigens gleicher Begabung, unterscheidet.

Daraus, dass wir ein höheres Leben hoffen, dass wir ein Bedürfnis fühlen, das uns die Unsterblichkeit wünschenswert macht, folgt die letztere gewiss nicht, denn dies Bedürfnis deutet ja auf nichts Fremdes, noch Unbekanntes und Niebesessenes, das sich instinktartig ankündigte, sondern nur darauf, dass wir dem Gegenwärtigen ewige Dauer und höchste Steigerung verleihen möchten.

Heine meint, es sei mit der Nationalität der Völker vorbei. Unstreitig, aber darum noch nicht mit ihrer Poesie. Im Gegenteil bin ich überzeugt, dass sie alle noch Werke produzieren werden, die, indem sie nicht mehr die streng nationale Physiognomie tragen, die Weltliteratur zugleich begründen und die Nationalliteratur abschliessen.

Das ist der Fluch der Armut, man darf keiner menschlichen Empfindung folgen, man muss resignieren und immer wieder resignieren, bis man zuletzt das erhält, was auch dem Bettler nicht versagt wird, weil die christliche Barmherzigkeit, wenn sie ihn, wie Katz und Hund, unverscharrt an der Strassenecke liegen liesse, sich die Nase zuhalten müsste: ein Grab!

Es wäre vielleicht gut, wenn der Mensch sich mehr mit seiner Naturgeschichte beschäftigte, als mit seiner Tatengeschichte.

Was der Stil in der Kunst ist, das begreifen die Leute am wenigsten. So in der Tragödie, dass die Idee im ersten Akt als zuckendes Licht, im zweiten als Stern, der mit Nebeln kämpft, im dritten als dämmern-der Mond, im vierten als strahlende Sonne, die keiner mehr verleugnen kann, und im fünften als verzeh-

render und zerstörender Komet hervortreten muss — das werden sie nie fassen. Sentenzen werden ihnen immer besser zum Verständnis helfen.

Man sollte im Dramatischen noch einen Unterschied zwischen *Schuld* und *Natur* machen. Das Böse einer ursprünglich edlen, aber verwilderten Natur gibt die *Schuld*, das ursprünglich in den Charakteren bedingte Böse die *Natur*.

Meisterstück der niederländischen Schule. Der Maler spuckt aus und malt's hin. Der Betrachter wendet sich mit Ekel ab, denn er glaubt, wirklichen Speichel zu sehen, da klatscht der Künstler in die Hände und denkt: ich bin ein zweiter Zeuxis.

Oft, wenn man das Vortreffliche sieht, kommt es einem vor, als habe man es schon gesehen, und wenn es neu ist, so wundert man sich darüber, denn es sollte eigentlich alt sein. Das kommt daher: es scheint so notwendig zur Welt zu gehören, dass man gar nicht begreift, wie es in ihr jemals hat fehlen können.

Gutzkowsagt über den Arc de Triomphe: „ein kaltes, frostiges Gebäude!“ Dergleichen Abfertigungen der bedeutendsten Gegenstände sind doch wirklich nicht viel besser, als die Inschriften, womit die Gamins ein solches Denkmal wohl zu versehen pflegen.

Herabstimmung der Mittel kann oft den höchsten Zweck der Kunst befördern. So Raffaels matte Farben. Die hellen, brennenden würden sich mit dem dargestellten Idealischen kaum vertragen.

Heute habe ich mein viertes Drama: „Ein bürgerliches Trauerspiel!“ geschlossen. Bei dieser Dichtung ging es eigen in mir zu. Es kam darauf an, durch das einfache Lebensbild selbst zu wirken und alle Seitenblicke des Gedankens und der Reflexion zu vermeiden, da sie mit den dargestellten Charakteren sich nicht vertragen. Das ist aber schwerer, als man denkt, wenn man es gewohnt ist, die Erscheinungen und Gestalten, die man erschafft, immer auf die Ideen, die sie repräsentieren, überhaupt auf das Ganze und Tiefe des Lebens und der Welt zurückzubeziehen. Ich hatte mich

also sorgfältig zu hüten, mich bei der Arbeit zu erhitzen, um nicht über den beschränkten Rahmen des Gemäldes hinwegzusehen und Dinge hineinzubringen, die nicht hineingehören, obgleich es eben diese Dinge sind, die mich am meisten reizen, denn das Hauptvergnügen des Dichtens besteht für mich darin, einen Charakter bis zu seinem im Anfang von mir selbst durchaus nicht zu berechnenden Höhepunkt zu führen und von da aus die Welt zu überschauen. Ich glaube, dass mir diese Selbstaufopferung, diese Resignation auf die Befriedigung meines individuellen Bedürfnisses geglückt ist, eben darum aber rückte das Werk langsam vor, und als ich so recht im Mittelpunkt angelangt war, schleuderte mich der Tod meines Sohnes wieder heraus. Es war meine Absicht, das bürgerliche Trauerspiel zu regenerieren und zu zeigen, dass auch im eingeschränktesten Kreis eine zerschmetternde Tragik möglich ist, wenn man sie nur aus den rechten Elementen, aus den diesem Kreise selbst angehörigen, abzuleiten versteht. Gewöhnlich haben die Poeten, wenn sie bürgerliche Trauerspiele zu schreiben sich herabliessen, es darin versehen, dass sie den derben, gründlichen Menschen, mit denen sie es zu tun hatten, allerlei übertriebene Empfindeleien oder eine stöckige Borniertheit andichteten, die sie als amphibienhafte Zwitterwesen, die eben nirgends zu Hause waren, erscheinen liessen.

Wie die Vernunft, das Ich oder wie man's nennen will, *Sprache* werden muss, also in Worten auseinanderfallen, so die Gottheit *Welt*, individuelle Mannigfaltigkeit.

Wenn man etwas recht gründlich hasst, ohne zu wissen, warum, so kann man überzeugt sein, dass man davon einen Zug in seiner eigenen Natur hat.

Bei persönlicher Fortdauer mit Bewusstsein ist eine Existenz in infinitum hinein kaum denkbar, denn eins von beiden: Langeweile oder Ekel müsste sich einstellen, selbst dann, wenn man eine beständige Steigerung des geistigen Vermögens, des Erkennens und

Schaffens, wahrnähme, indem der Rückblick auf die vielen überwundenen Standpunkte dem Geist den er-rungenen letzten immer verleiden müsste, weil er ja wüsste, dass auch dort nur ein Ruhepunkt und nichts weiter erreicht sei, und weil die *Möglichkeit* der *Steigerung* ja an sich die *Möglichkeit* eines dereinstigen *Sichselbstgenügens* ausschliesst. Ohne Bewusstsein da-gegen lässt der Spass sich forttreiben.

Heute morgen habe ich die Reinschrift des bürgerlichen Trauerspiels geendigt. Nun will es mir doch vorkommen, dass ich auch diesmal etwas Gutes gemacht habe. Bei Dramen, wie Judith und Genoveva, zog ich gewissermassen auf jeder Seite das Resultat des Dichtungsprozesses, bei diesem letzten ist es anders, der Gehalt kann nur im ganzen, nur in der vollendeten Geschlossenheit der Form gesucht werden, und deshalb kann man auch vor dem völligen Abschluss nicht wissen, wie man mit sich selbst daran ist. Jetzt sind alle Mauslöcher ausgestopft, und ich bin zufrieden, besonders damit, dass sie eigentlich alle recht haben, sogar Leonhard, wenn man nur nicht aus den Augen lässt, dass er von Haus aus eine gemeine Natur ist, die sich in höhere nicht finden und an sie nicht glauben kann, und dass also die Gebundenheit des Lebens in der Einseitigkeit, aus der von vornherein alles Unheil der Welt entspringt, so recht schneidend hervortritt, weshalb ich mich denn auch wohl gehütet habe, den Hauptcharakter, den eisernen Alten, am Ende in dem Scheidewasser, das der Sekretär, den der Tod einen Blick in die Verwirrung tun lässt und auf den Punkt, von wo aus die Übersicht möglich wird, erhebt, sterbend gegen ihn ausspritzt, aufgelöst erscheinen zu lassen, er darf nicht weiter kommen, als zu einer *Ahnung* seines Missverhältnisses zur Welt, zum Nachdenken über sich selbst. Leonhard ist ein Lump, aber eben deswegen — ein Lump kann nichts Böses tun!

Das echte Weib ist seinem eigenen Gefühl nach nichts für sich, es ist nur etwas in seinem Verhältnis

zu Mann, Kind oder Geliebtem — wie zeigen dies Elisens Briefe!

Für einen Schulmeister ist dasjenige Geschichtsbuch, das *er selbst* besitzt, immer das wahre Evangelium.

Es ist sehr richtig, dass wir Deutsche nicht im Zusammenhang mit der Geschichte unseres Volks stehen... Aber worin liegt der Grund? Weil diese Geschichte *resultatlos* war, weil wir uns nicht als Produkte ihres organischen Verlaufs betrachten können, wie z. B. Engländer und Franzosen, sondern weil das, was wir freilich unsere Geschichte nennen müssen, nicht unsere *Lebens-*, sondern unsere *Krankheitsgeschichte* ist, die noch bis heute nicht zur Krisis geführt hat. Ich erschrecke, wenn ich die dramatischen Dichter sich mit den Hohenstaufen abplagen sehe, die, so gross Friedrich Barbarossa und Friedrich II. als Individualitäten waren, doch zu Deutschland, das sie zerrissen und zersplitterten, statt es zusammenzuhalten und abzurunden, kein anderes Verhältnis hatten, als das des *Bandwurms zum Magen*. Ja, wenn ihnen Kaiser gefolgt wären, die alles wieder ausgeglichen, die den schrecklichen Riss wieder geschlossen hätten! Dann hätte man sich für das Auseinandergehen schon des Zusammenschliessens wegen interessieren müssen, aber jetzt? Doch der Grund liegt darin, dass diese Poeten das eigentliche Lebenselement des Dramas gar nicht kennen! Sie malen Bilder und wieder Bilder; dass die Bilder etwas bedeuten müssen, davon ahnen sie nichts.

Man mag die Poeten zitieren, ich habe nichts dagegen, nur zitiere man sie nicht, wie die Theologen die Bibel oder die Juristen das *corpus juris*. Welcher Dichter wird nicht schaudern, wenn er liest: Shakespeare sagt, Goethe sagt usw., und daraus folgt, dass usw. Der Dichter, wenn er anders wirklicher Dichter ist, wenn seine Stärke nicht gerade in Gnomen und Sentenzen liegt, wird die Ideen immer nur dialektisch und zwar in dem Sinne, worin Welt und Leben selbst dialektisch sind und jede Erscheinung unmittelbar in und durch sich selbst ihren Gegensatz hervorruft, aus-

sprechen, und wenn man den Shakespeare einmal zum Zeugen für die Nichtigkeit des Lebens aufruft und nicht hinzufügt, dass er an einem anderen Ort mit gleichem Ernst von dem hohen und einzigen Wert des Lebens redet, so sündigt man gegen ihn ebenso sehr, wie man gegen den Philosophen sündigen würde, von dem man einen Satz nur halb, etwa nur bis zum Aber, das ihn zerschneidet und einschränkt, anführen, dann aber doch den Schluss ziehen wollte. Die Poesie ist Leben, nicht Denken, Umkleiden, nicht Skalpieren, und je grösser die Poeten sind, um so weniger werden sie sich, ihrer subjektiven Vorliebe folgend, mit Entschiedenheit auf die linke oder die rechte Seite stellen, nur die Halben, die von dem Kampf, den jeder tiefere Mensch in sich durchkämpfen muss, ohne jemals zu einem schachbrettmässigen Sieg zu gelangen, nichts wissen, schlachten ihrem sogenannten Ideal den Gegensatz, der bei ihnen natürlich nie lebendig wird, sondern Schemen und Schatten bleibt, kaltblütig ab und geben ihm, wenn sie ihn niedergestreckt haben, noch einen Fusstritt obendrein, der wahre und ganze Dichter macht gar bald die Erfahrung, dass Ideal und Gegensatz, Licht und Schatten sich nicht gegenseitig aufheben, sondern sich gegenseitig bedingen, und dass sie nur in den ersten Stadien so weit auseinanderfallen, sich später aber auf höchst beunruhigende Weise ineinander verlieren. Von dem dramatischen Dichter versteht sich dies von selbst und leuchtet wohl den meisten ein, wenn sie sich die Sache freilich auch nur unvollkommen vorstellen mögen, aber es gilt von jedem, jeder Dichter ist den Ideen gegenüber das, was dem dramatischen gegenüber die von ihm dargestellten Charaktere sind. Damit ist aber keineswegs gesagt, dass er als Mensch verlegen zwischen den Extremen umherschwanken soll.

Dass man ein verständiger, witziger und sogar geistreicher Kopf sein und doch in allem, was die Poesie und überhaupt die höchsten Dinge betrifft, höchst philisterhaft denken kann, beweist niemand bündiger,

als der Göttinger Hofrat und Professor Lichtenberg, wenn er erst den Horaz als einen grossen Dichter hinstellt und dann bemerkt, noch lieber, als die Schriften des Horaz lesen, hätte er in der Gesellschaft, in der Horaz sich für die Verfertigung dieser Schriften herangebildet und aus der er den Stoff zu denselben herausgenommen habe, leben mögen. Der Philister weiss nichts von der Autonomie des menschlichen Geistes, denn er erinnert sich ja gar zu genau, wie er seinen eigenen Bettel, mit dem er prunkt, zusammengebracht hat; er hat alles gelernt und er hält streng über das Dogma, dass man alles lernen könne, damit er, wenn er, ins Gedränge geratend, zugeben muss, noch keine Ilias geschrieben und keinen Pythagoräischen Lehrsatz entdeckt zu haben, antworten kann: es ist wahr und gereicht mir allerdings nicht zur Ehre, aber woher kommt's? Ich habe mich nicht beizeiten darauf gelegt! Darum nimmt er von jedem Individuum, das ihm Respekt abdringt, an, es trage, wie er, erborgten Putz, dann braucht er die Reverenz nicht zu tief zu machen, im Gegenteil, es ist seine Schuldigkeit, die geheime Quelle, woher der unbequeme Reichtum rührt, aufzuspüren und dann zu sagen: das Gold ist echt, aber, Freund, es beweist nichts, als dass du ein gewandter Dieb bist! Dass er doch immer auf irgend ein Individuum zurückkommen muss, fällt ihm nicht ein oder plagt ihn wenigstens nicht, genug, wenn es nur *das* nicht ist, was vor ihm steht. Die Lichtenberg'sche Geistreichigkeit ist eine kaleidoskopmässige; kein Begatten des Verwandten, sondern ein Durcheinanderkugeln des Fremdartigen.

Den Don Carlos von Schiller gelesen, seit langer Zeit zum erstenmal wieder. Das Stück hat einen überraschend-mächtigen Eindruck auf mich gemacht, die grossen Elemente, die sich darin bewegen, ergreifen den Geist so sehr, dass er für die mangelhafte Gestaltungskraft, die hier, wie in allen Schillerschen Werken, doch nur Symbole statt individueller Charaktere hinstellt, keine Aufmerksamkeit behält. Bei

allem ist es von inneren Widersprüchen voll und der Hauptsache nach auf durchaus unhaltbare Motive gebaut, alles zum Teil daraus entspringend, dass der Dichter, wie er selbst irgendwo erklärt, sich damit zu lange getragen und dass ein Held den andern verdrängt hat. Denn nur ein zwiefacher Ausgang war möglich. Der Prinz konnte durch die Leidenschaft für seines Vaters Frau untergehen oder er konnte durch seine Leidenschaft über sich selbst hinaus und im Interesse der flandrischen Provinzen und der ganzen Menschheit zum welthistorischen Repräsentanten der liberalen Ideen erhoben werden. In dem einen Fall durften er und die Königin in der letzten Szene die Rollen nicht wechseln, sie konnte immerhin von ihrer Höhe herabsteigen und erklären, dass sie nun auch einmal ihrem Herzen folgen wolle, aber der Prinz durfte ihr nicht mit einem: nicht weiter, Mutter! in den Weg treten, er durfte nicht davon sprechen, dass er jetzt ein grösseres Gut kenne, als sie zu besitzen, er musste sie in seine Arme schliessen, er musste den ganzen Inhalt seines Lebens in einer einzigen Minute verschwelgen und dann an der Hand des Kardinal-Grossinquisitors zum Blutgerüst forttaumeln. Das wäre nicht gross, aber es wäre individuell-wahr gewesen, und der Charakter hätte seinen Abschluss in sich gefunden, wenn auch nicht das Stück, mit den, ausser den pathologischen, darin losgelassenen geistigen Mächten. In dem anderen Fall, den der Dichter mit Recht vorzog, durfte der Prinz, auf dem Wege, seine gewonnenen inneren Erfahrungen zu betätigen und seiner Erziehung durch den Marquis und durch seine jetzt überwundene und darum auch verstandene Liebe Ehre zu machen, seinem Vater nicht in die Hände fallen, er durfte nicht sterben, und am wenigsten durfte die Katastrophe, die an und für sich keine ist, keine innere, in sich selbst mit Notwendigkeit bedingte, sondern eine äussere, rein zufällige, auf die Weise, wie es im Stück geschieht, herbeigeführt werden, nämlich durch die Entlarvung des Gespensterbetrugs, den wir in seiner

grandiosen Dummheit und Plumpheit dem Dichter ja nur dann verzeihen und nachsehen können, wenn er gelingt, aber nimmermehr, wenn er, wie hier, missglückt. Hamlet durfte fallen durch ein Fechtspiel, ja, Shakespeare hätte ihm durch einen vom Dach herunterstürzenden Ziegel den Kopf zerschmettern lassen dürfen, und es wäre doch nicht durch Zufall geschehen, denn Hamlet gehörte dem Tode an, er war ein schon ausser dem Grabe verwesender Mensch, und es war gleichgültig, auf welche Weise der Tod sich seines Eigentums bemächtigte. Aber Carlos, der durch das letzte grosse Ereignis, den Tod seines Freundes, erst zum wahren Leben erweckte und sich seines Berufs und seiner Würde bis in die kleinste Faser seines Wesens hinein bewusste Carlos, der im Begriff stand, sich mit Männerkraft und Männerernst einer hohen Mission zu unterziehen, durfte der Geschichte nimmermehr auf eine so jammervolle Weise unterschlagen werden; das ist nicht tragisch, das erfüllt uns nicht mit jenem ehrfurchtsvollen Schauer vor der allwaltenden höchsten Macht, die in dem Moment, wo sie sich zwischen ein welthistorisches Individuum und den welthistorischen Zweck, den es verfolgt, hindernd und zerstörend hinstellt, beides zugleich aufzeigt: in dem Individuum den faulen Fleck, der der wirklichen Realisierung dieses Zwecks durch dasselbe im Wege steht, und ausser dem Individuum ein anderes Medium des Zwecks, welches eben dieses Individuum entbehrlich macht; das ist nichtig, entsetzlich, wahnsinnig, und wir können dem Dichter nicht einmal daraus, dass in seinem Stück nirgends die aus der Geschichte bekannte Möglichkeit einer Rettung der Niederlande, ausser durch Vermittlung des Prinzen Carlos, hervortritt, einen Vorwurf machen, der die Lücke, auf die er hindeutet, gewissermassen selbst stopfen würde, denn, wenn dies auch geschehen wäre, so würde es wenig geholfen haben, falls es dem Dichter dennoch beliebt hätte, den Helden in dem Augenblick, wo sein Leben in die Blüte trat, dem Tode zu

überantworten, es hätte uns freilich über das Schicksal eines Volks, für das wir uns mit dem Marquis Posa so lebhaft interessieren, eine äussere Beruhigung gegeben, aber wir hätten nun wohl gar gefragt, was der Prinz uns denn überhaupt noch angehe, da er, nach Besiegung seiner Leidenschaft aus seinem individuellen Lebenskreis heraustretend, doch von dem grossen historischen ausgeschlossen und wie ein Soldat, der erst kommt, wenn das Regiment vollzählig ist, zurückgewiesen wird. So steht's ums Zentrum, aber auch am Räderwerk ist viel auszusetzen. Dass der Prinz sich nur deshalb zur Eboli verirrt, weil er die *Hand* der Königin nicht kennt, dass er aber desungeachtet, wie wir aus dem vierten Akt erfahren, nach St. Germain Briefe mit ihr gewechselt hat, davon wollen wir nicht reden, es ist schon von anderen bemerkt worden. Aber die Motive, welche die Katastrophe mit dem Marquis herbeiführen! Er spielt das allergewagteste Spiel und findet nicht für notwendig oder auch nur für gut, dem Prinzen den leisesten Wink mitzuteilen, selbst da nicht, wo er ihm sein Portefeuille abfordert, ja, wo er einen Verhaftsbefehl gegen ihn in der Tasche mit sich herumträgt. Das heisst den Erdball auf eine Nadelspitze stellen und sich nachher zu verwundern, dass sie sich biegt. Und wozu? Das hübsche Bild von der Wetterwolke und dem Schlafenden entscheidet nichts, es passt nicht einmal, denn Carlos ist kein Schlafender, er kennt, wir erfahren es gleich in der ersten Szene des ersten Akts, seine Situation ganz genau und erwartet einen schrecklichen Ausgang, und wenn er auch wirklich schlief, so ist die Sicherheit eines ganzen Lebens ja wohl einen gestörten Morgen- oder Mittagsschlummer wert. Eine solche *Grille*, von einem besseren Namen kann und darf nicht die Rede sein, ist schon dann unstatthaft, wenn nur einige Verwirrungen daraus hervorgehen, sie wird aber widerlich, wenn der Charakter, der sie sich zuschulden kommen lässt, durch sie seinen Untergang findet, was in diesem Stück geschieht, und sie wird geradezu unerträglich, wenn noch mehr, wenn

alles, wenn das ganze Drama mit der vorbereitenden und der Hauptkatastrophe davon abhängt. Hier tritt bei Schiller eben der eingangs gedachte Mangel an gestaltender Kraft hervor, die den Dichter, der sie in hinreichendem Grade besitzt, gegen dergleichen Verirrungen schon durch ihre erste Eigenschaft, dadurch, dass sie sozusagen die Motive selbst wieder motiviert, dass sie das Nerven- und Adergeflecht nicht bloss in seinen Hauptstämmen, sondern bis zum Haargewebe herab blosslegt, schützt, und es zeigt sich, dass der konsequenteste Verstand im Verein mit einer mächtigen Phantasie, die aber immer nur das Allgemeine sieht und es nicht aus dem Besonderen hervorspinnt, sie nicht ersetzen kann. Shakespeare hätte sich gefragt: wie kommt der Marquis dazu, dass er dem Prinzen alles verbirgt, dass er in demselben Augenblick, wo er selbst unverantwortlich gegen das Vertrauen, welches die Freundschaft erfordert, sündigt, in dem Freund ein das Mass des Menschlichen überschreitendes Vertrauen voraussetzt? Dann würde er das, was er als äusseres Motiv für seine Dichtung brauchte, zu einem inneren erhoben, er würde es aus einem allgemein-menschlichen oder einem speziell-individuellen Zug abgeleitet haben, z. B. daraus, dass der Marquis den Wert des Prinzen an der Kraft seines Herzens, zu lieben und also auch zu vertrauen, ermessen wollte, oder er hätte sich überzeugt, dass dies nicht gehe, und dann hätte er, wenn er das Motiv im Organismus des Ganzen nicht entbehren konnte, das Schweigen des Marquis auf die Unmöglichkeit, den Prinzen zu sprechen, oder auf ein anderes äusseres Hindernis, das freilich wieder von einer anderen Seite her zu motivieren und nicht in seiner blossen Zufälligkeit hinzustellen war, begründet. Ferner. Als der Marquis den Prinzen zum zweitenmal bei der Eboli findet, weiss er schon, dass diese dem König durch den von ihr an den Prinzen geschriebenen und gerade von ihm dem König übergebenen Brief bereits verdächtig geworden ist; desungeachtet, obgleich es sich nur noch um *einen*

Tag handelt, denn der Prinz soll ja schon fliehen, um einen Tag, während dessen der Marquis bei seiner Allmacht am Hofe der Prinzessin den Weg zum König ja wohl hätte versperren können, desungeachtet kennt er keine andere Alternative, als entweder das Weib zu töten oder sich selbst zu opfern! Nun opfert er sich selbst, als ob das *Faktum*, dass der Prinz die Eboli um Verschaffung einer Audienz bei seiner Mutter gebeten hat, durch seine Lüge aufgehoben würde! — Dies sind die hauptsächlichsten Gedanken, die mir bei der letzten Lektüre dieses Dramas kamen. Auch das Erschossenwerden des Marquis Posa ist höchst seltsam. Wozu? Warum nicht erst ein Gericht?

Die Schönheit ist in der Welt der Kunst ebenso unbequem, wie in der wirklichen die Tugend.

Monologe im Drama sind nur dann statthaft, wenn im Individuum der Dualismus hervortritt, so dass die *zwei* Personen, die sonst immer zugleich auf der Bühne sein sollen, in seiner Brust ihr Wesen zu treiben scheinen.

Die sittlichen Ideen sind eine Art Diätetik des Universums.

. . . Ich denke, der *Egoismus*, d. h. der *Selbsterhaltungstrieb* des *Universums* und des *Individuums* wirken bei dem Verwinden der durch den Verlust eines teuren Wesens hervorgerufenen Schmerzen ineinander, und die aus jenem hergenommenen allgemeinen Anschauungen und Ideen, an denen dieses sich allmählich wieder aufrichtet, werden uns nur deshalb zuteil, weil wir als Teile sonst früher zusammenbrechen würden, als es das Interesse des Ganzen gestattet.

1844.

Einer, der selbst nicht wahr ist, wird sich nie einreden lassen, ein anderer sei wahr. Dies ist das Mittel, wodurch die individuelle Natur sich in allen Fällen wieder herstellt; soviel sie selbst der Idee gegenüber in ihrem eigenen Ich vermisst, soviel zieht sie der gesamten Menschheit ab.

Warum ist das unbedeutendste Weib immer schnell-

ler mit einer Intrige usw. fertig, als der geistreichste Mann? Weil in ihnen Natur ist, was in uns Talent sein muss!

Man kann kein Blut in sich hinein trinken, sondern der Organismus muss sich das Blut selbst aus den Nahrungsmitteln bereiten. Ebenso wenig kann man sich im höchsten Sinn fremde Erfahrungen aneignen, sondern man muss sie selbst machen.

Ein echtes Talent — das erfahre ich an mir selbst — ist die innerste Lebensader dessen, der es besitzt, alles, Lust wie Leid, geht in sie hinein und verwandelt sich in ihr zu rotem oder schwarzem Blut.

Was wir im Drama böse werden sehen, das müssen wir auch wieder gut werden sehen.

Die Sonne ist nicht bloss für die Erde und noch weniger für die Krautgärten auf der Erde da, sie ist auch für sich, auch als Glied in der grossen Sonnenkette da; wer auf Erden sollte aber wohl daran denken? Wenn sie anders beschäftigt ist, so dass uns die Ernten nicht geraten oder wir nicht spazieren gehen können, so heisst es: sie erfüllt ihre Pflichten schlecht.

Je schwieriger die äusseren Formen sind, denkt der Pfuscher, um so eher darf man sich eine sogenannte *Licentia poetica* erlauben; ein Lied muss reine Reime haben, aber in einem Sonett oder in der Terzine darf man sich wohl auch einen unechten gestatten. Gerade umgekehrt, liebe Freunde! Denn es ist nicht nötig, dass ihr euch Schwierigkeiten setzt, die ihr nicht überwinden könnt, wenn es euch aber einmal gelüftet, so müsst ihr ihnen auch genügen; niemand braucht einen Graben zu überspringen, der für ihn zu breit ist, wenn er es aber doch versucht und hineinplumpt, so wird er ausgelacht. Der eigentliche Grund liegt freilich noch viel tiefer. Eben das Schwerste soll in der Kunst das Leichteste scheinen, und nirgends darf auch nur die Spur des Meissels sichtbar bleiben, denn das würde jeden Genuss zerstören, wir würden nicht mehr ein in freier Schönheit dastehendes Götterbild, sondern

den mühseligen Kampf eines Menschen mit dem widerspenstigen Marmor erblicken.

. . . Wenn man so sieht, wie das sich durcheinander verschlingt, das Leben und der Tod, wenn man bedenkt, dass auf der ganzen Erde vielleicht kein Stäubchen ist, das nicht schon gelacht und geweint, geblüht und geduftet hätte, so wird einem trostlos zumute, und alle Philosophie schlägt nicht dagegen an, denn leider, was hat der Geist, wenn er nichts als sich selbst hat? Er muss immer aufs neue die Mesalliance eingehen, wenn er es einmal musste, und bei der Unsterblichkeit kommt nichts heraus, als das Wieder- und Wiederkäuen.

„Du sollst nicht töten!“ Das Gebot geht den Scharfrichter nicht an.

Ich lese in meinem Goethe die Lebensgeschichte des Benvenuto Cellini. Wie wohltuend ist eine reine Natur, die sich selbst fühlt, ohne auf dem Wege der Reflexion dazu gekommen zu sein, sie mag sich so keck und zudringlich herausstellen, wie sie will, man lässt es sich gefallen, man hat nichts dagegen, nur das nüchterne Vergleichen und Rechnen: ich bin mehr als der, denn ich usw. widert an, ebenso das advokatenmässige Sichselbstentschuldigen, wie bei Rousseau, dessen Beichten eigentlich ein beständiges Rasieren ist, wobei er sich aber unbewussterweise, und darin liegt bei ihm das Naive, immer schneidet. Hauptgedanke, den die Lektüre in mir weckte: von welchem unschätzbarem Nutzen, ja von welcher Unentbehrlichkeit ist dem dramatischen Dichter eine lebendige Anschauung des geistigen Komplexes aller Völker; daraus allein kann er die Farben für seine Gemälde gewinnen. Freilich muss er sich nicht einbilden, dass er sie nur so geradezu auf die Tafel zu werfen braucht, was die Stümper tun; zwischen dem Farbenbrett und dem Gemälde bleibt immer ein Unterschied, aber sie müssen da sein, er muss wissen, und es muss ihm in die Fingerspitzen gedrungen sein: so steht der Italiener zum 5. oder 6. Gebot, so der Franzose, so der Deutsche, und nun

kommen die individuellen Schattierungen. So bezieht der Franzose alles auf den äusseren Schein, es ist daher gar nicht so unvernünftig, wie Lessing es darstellt, dass in ihrer Tragödie die Konvenienz eine so grosse Rolle spielt; in Italien wird man, wenn man einen schönen Jüngling sieht, geneigt sein, zu denken: der wird sich vor Dolchen in acht zu nehmen haben usw.

Das Weib wohnt im Moment, der Mann ragt immer mit Kopf und Füssen darüber hinaus und wird bei dem Frost in den Extremitäten auch im Herzen nicht recht warm.

Nur dadurch, dass er den ganzen Kreis zurücklegt und wie einer, der einen Berg ersteigt, hundert anfangs beschränkte und sich mehr und mehr erweiternde Aussichten und Gesichtskreise hinter sich liegen lässt, gelangt der Künstler zum Vortrefflichen; sonst würde jeder nur *ein einziges Kunstwerk* erschaffen.

In allem Denken sucht Gott sich selbst und er würde sich schneller wiederfinden, wenn er nicht auch darüber mitdächte, wie er sich verlieren konnte.

Unser Hauptfehler ist, dass wir unser bischen Bewusstsein über den Moment zu einem Bewusstsein über alle Zukunft ausdehnen möchten. Keine schöneren Naturen, als diejenigen, die sich ohne Dumpfheit und Frechheit in gläubigem Vertrauen ans Leben hingeben.

„Die Welt ist Gottes Sündenfall.“

Die Revolution ist eine Krankheit des Volks; aber eine solche, an der die Könige sterben.

Die Trunkenheit, die daraus entsteht, dass der Naturgeist, dessen edelste Verkörperung der Wein ist, in den Menschen eingelassen, den Menscheng Geist überwältigt und, wie er den Menschen physisch aus Takt und Mass herausreisst und ihm den Schwerpunkt sowie die Zeugungskraft raubt, ihn auch geistig auflöst, so dass seine Ideen keinen Zusammenhang mehr haben und sein Bewusstsein erlischt, ist eine der allerwichtigsten Erscheinungen und noch lange nicht genug gewürdigt, am wenigsten aber hinreichend erklärt. Anfangs

wird der Menscheng Geist durch den Naturgeist gesteigert, das scheint auf Verwandtschaft und Einheit zu deuten, nachher aber überwältigt, im eigentlichsten Verstande überflutet, das deutet doch auf Feindschaft und Zusammenhangslosigkeit.

Die Kantsche Philosophie hat ihre Eigentümlichkeit darin, dass sie die Werkzeuge, mit denen der Mensch dem Universum gegenüber ausgerüstet ist, *besieht*, statt sie zu *gebrauchen*. Eigentlich ein sehr unglücklicher Gedanke, denn da es keinen Weg gibt, uns anderes Mass und Gewicht zu verschaffen, so ist unser *Erkennen* unsere *Wahrheit*, und wir dringen auch unstreitig in alles so weit, freilich auch nicht weiter, wenn es noch ein Weiteres gibt, ein, bis wir uns darin *wiederfinden*. Ein blinder Ochse, der mit dem Kopf gegen den Felsen rennt, hat in der Härte des Felsens, von der ihn der Stoss überzeugt, die Wahrheit desselben und in der Wunde das Resultat dieser Wahrheit.

Logisch nennen es die Leute, wenn das Gedankenkind den Uterus hinter sich herschleppt.

Wenn im All einmal alles Mittelpunkt gewesen ist, ist die Welt am Ende, dann hat das All sich ganz durchgenossen. Natürlich keine Philosophie.

Es wäre doch so unmöglich nicht, dass von der Läuterung des Einzelnen auch für das Ganze etwas abhinge, und mehr, als man sich im ersten Augenblick bei diesen Worten denkt.

Der Traum ist der beste Beweis dafür, dass wir nicht so fest in unsere Haut eingeschlossen sind, als es scheint.

Die Geschichte mündet doch eigentlich nur in die Individuen, wie sie von ihnen ausgeht. Die Masse zieht davon, ob ein Stadium zurückgelegt ist oder nicht, keinen oder doch nicht den rechten Vorteil, aber ein grosses Ich, obgleich es alle früheren Stadien durchlaufen muss, denn was auf der allgemeinen Mühle vermahlen ist, wird dem Einzelnen immer wieder aufgeschüttet, kommt schneller hindurch.

„Der Mensch muss immer an etwas denken!“ sagte gestern abend eine deutsche Gans zu mir. Es ist sehr richtig, und dies ist ein höchst geheimnisvolles Muss, denn es beweist, dass in uns kein einziger unabhängiger Gedanke oder wie man den unmittelbaren Erguss des Ichs, den einfachen Strahl, nennen will, vorhanden ist, sondern dass jeder nur durch Reibung, durch einen Gegenstand geweckt wird. Von diesem Punkt aus könnte man zu merkwürdigen Resultaten gelangen.

Ein Menschenfeind ist der verächtlichste aller Menschen, denn er könnte nicht Menschenfeind sein, wenn er nicht bloss für die Erbfehler der Menschen, sondern auch für seine eigenen Augen gehabt hätte.

Sittlich ist jede Tat, die den Menschen über sich selbst erhebt. Darum ist eine und dieselbe Tat nie zweimal sittlich in dem Leben eines und desselben Menschen, denn die erste stellte ihn schon so hoch, dass die Wiederholung ihn nicht mehr höher stellen konnte.

Homer-Ilias. Es ist unstreitig das unvergänglichste Gedicht, unvergänglicher, wie Shakespeare und alles, denn es hängt nicht, wie alles Spätere, von dem menschlichen Gedanken über die Welt ab, nur von der Welt selbst.

Es gibt nur Tod im Leben. So lange ich dieser spezielle Mensch bin, in diese spezielle Haut eingeschlossen, die mir neue Assimilationen unmöglich macht, muss ich, wenn ich mich nicht frei entwickeln kann, den göttlichen Odemzug anhalten, also scheinot sein.

Wer sich für überflüssig in der Welt hält, der kann nicht überflüssig sein.

Die höchsten Wesen wissen nicht von sich, nur von Gott. Dass wir von uns wissen, darin liegt eben der Grund, das wir nicht alles von Gott wissen; wo das Wissen von uns anfängt, da hört das Wissen von Gott auf, es ist der Flecken im Spiegel.

. . . Die Mendelssohnsche Musik zur Antigone im Odeon-Theater gehört. Passt zum Sophokles, wie ein Walzer zur Predigt.

Das Universum, wie alles für sich besteht und doch wieder Teil und Glied eines grösseren Ganzen ist, das sich wieder in ein noch grösseres verliert, und so fort und fort, ist ein Gedanke, auf den der Mensch stolz sein darf.

Soeben habe ich Schillers Braut von Messina einmal wieder gelesen. Das ist denn doch das sinnloseste aller seiner Produkte. In der Jungfrau von Orleans sieht man doch, was er will, wenn er auch bei dem gänzlichen Mangel aller Naivität, die die Darstellung dieses Charakters erforderte, das Ziel nicht erreichen konnte. Aber hier weiss ich wirklich nicht, was er beabsichtigt hat, ich sehe auch keine Spur von Idee. Warum geschieht dies alles? Was wird mit diesem Blut abgewaschen? Man fragt sich umsonst. Denn das Stück ist ein modernes, die christliche Weltanschauung, wenn auch wunderlich genug mit antiken Arabesken umrändert und ausgeziert, liegt ihm zugrunde, ja, sie muss ihm zugrunde gelegt sein, da der Dichter aus der antiken nur diejenigen Momente, die nicht aufgelöst und vernichtet, wenn auch mit der neueren verschmolzen und dadurch verändert sind, herausnehmen darf, nicht aber diejenigen, die, als in sich nichtige und darum überwundene und beseitigte, hinter uns liegen und sich nur durch einen willkürlichen Verengerungsprozess des Bewusstseins notdürftig reproduzieren lassen. Wir sind darüber hinaus, dem Fluch, den ein Individuum gegen das andere ausstösst, und wäre es auch im Verhältnis von Vater und Sohn, eine magische, die höchste Macht zwingende und ihr die Exekution abdringende Kraft beizulegen, wir sehen in einem solchen Fluch nur noch den leidenschaftlichen Ausdruck eines gerechten oder ungerechten Zorns, der realisiert werden mag, wenn der Verfluchte es an und für sich verdient, wenn es also auch ohne den Fluch geschähe, der aber mit Vernunft und Gefühl in Widerspruch tritt, wenn er an und für sich und abgesehen davon, dass er wohl in den meisten Fällen nur durch eine wirkliche Schuld aus-

gepresst wird, etwas bedeuten und für das sittliche Gesetz, dem er, wie es z. B. in der Racineschen Phädra offenbar der Fall ist, geradezu entgegengesetzt sein kann, in die Stelle treten will. Das Individuum ist emanzipiert, daraus folgt unter anderem auch, dass mit jedem eine neue Welt, ein unendlicher Lebens- und Tatenkreis beginnt, der nicht willkürlich, um den Rachedurst eines anderen Individuums zu befriedigen, abgeschlossen und unterbrochen werden darf, sondern sich durch sich selbst vernichten muss; darum tut, um auch hierin an die Weisheit Shakespeares zu erinnern, sich die Erde nicht auf, als Lear seine Töchter verflucht, um sie zu verschlingen, sondern es wird uns veranschaulicht, wie sich in ihnen, infolge der ersten und grössten, Sünde nach Sünde entbindet, und wie sie dadurch ihren Untergang finden. In der Braut von Messina ist alles edel und gut und bleibt es bis zu Ende; die Mutter ist ohne Schuld, dennoch wird ihr das Schrecklichste auferlegt; die Söhne sind es auch, wenn anders ihr heisses Blut nicht ihre Schuld sein soll, dennoch müssen sie das Schrecklichste aneinander vollziehen; Beatrice ist ein Engel und mehr, dennoch muss sie das Schrecklichste hervorrufen; und dies alles, weil . . . sie verflucht sind. Wir haben hier daher wirklich den nackten, rohen Fluch an sich, den ein Ahnherr, über dessen Wert und Würdigkeit wir, wie über die Grösse des an ihm verübten Frevels durchaus im Ungewissen gelassen werden, ausstösst, und der ein ganzes herrliches Geschlecht, das in Kraft, Jugend und Schönheit dasteht, austilgt, und dies geschieht, um die Verwirrung vollkommen zu machen, sogar erst nach dem Tode dessen, der dadurch eigentlich gestraft werden sollte, nach dem Tode des Fürsten . . . . Es geschieht demnach ohne Zweck, wie ohne Motiv, und es bleibt nichts übrig, als eine hässliche, Schauer erregende Anekdote, die weit entfernt, uns die ewigen Gesetze der sittlichen Welt zu vergegenwärtigen, uns vielmehr bange machen könnte, dass sie nicht immer

wirksam sind. Eine unbegreifliche Verirrung! Von den Einzelheiten will ich schweigen; gar zu unnatürlich ist es aber doch, wenn Don Cesar, um dem Chor für seine Sentenzen Platz zu machen, gleich nach Ermordung des Bruders ausruft:

Ich kann nicht länger weilen, denn mich ruft  
Die Sorge fort um die geraubte Schwester!  
und abgeht.

Männer sind auf Vorzüge bei ihresgleichen nicht so neidisch, wie Weiber. Jene rechnen sich alles zu, was ihrem Geschlecht angehört; jeder hat Amerika mitentdeckt und den Faust mitgemacht. Diese glauben sich immer um so viel verkürzt, als eine Mitschwester mehr besitzt.

„Es ist doch eine Versöhnung, wenn im Drama die Bösen zugrunde gehen“. Nun ja, in dem Sinn, worin der Galgen ein Versöhnungspfahl ist.

Das Allervernünftigste für das Individuum kann das Allerunvernünftigste für das Universum sein. Was wäre z. B. vernünftiger, als dass das Individuum sich die ewige Jugend, in der sich alle seine Kräfte auf dem Höhepunkt der Entwicklung und der Wirkung befinden, wünscht? Und doch, was ist unvernünftiger für das Universum? Das Individuum, das diesen Wunsch zurücknimmt, ist kein Individuum mehr.

Der Geist scheint eine sonderbare Freude daran zu haben, sich selbst zu binden und dann wieder zu lösen, denn läuft nicht alles Leben darauf hinaus?

Der wahre Dichter ist indifferent, wie die Natur, eben *weil* er Natur ist. Desungeachtet aber sind bei ihm die Adler mit Krallen begabt, um die Schlangen darin fortzutragen, und die Löwen mit Tatzen, um den Hunden Respekt beizubringen.

Es ist ein wichtiger und noch nie gehörig gewürdigter Punkt, dass in der Kunst derjenige, der eine grössere Form nicht wenigstens halb ausfüllen kann, auch die engere nie *ganz* ausfüllen wird.

Schlechte Tragödiendichter bringen allerdings auch

eine Tragödie zustande, aber sie ist nicht im Stück, sondern ausser dem Stück zu suchen. Der Dichter selbst ist der Held und der Stoff, den er behandelt, ist sein Schicksal, mit dem er ringt; eine Zeitlang schwebt der Kampf, dann aber entscheidet er sich, das Schicksal siegt, der Dichter fällt und wird leider nicht beweint, sondern ausgelacht.

Die Allegorie verhält sich zum wahren poetischen Lebensbilde, wie eine Landkarte zu einer Landschaft. Beide sind Gemälde der Erde.

In den Zuständen zu sein und nicht darin zu sein, das gibt ihnen den Reiz. Daher reizt uns der durch die Kunst vermittelte Genuss des Lebens mehr, wie der eigentliche, denn er gibt uns das Hinübergehen statt des darin Aufgehens. Das durch die Kunst erregte Gefühl ist demjenigen gleich, das wir haben, wenn wir erst in einen Zustand eintreten: Duft ohne Hefe.

Es bleibt immer nur die eine Frage nach der höchsten, vollendetsten Form, denn der Gehalt, so oder so verstreut, ist überall. Und da stellt sich das Verhältnis zwischen Kunst und Philosophie so heraus, dass jene diese Form ist, diese aber ihre Probe.

Durch den ganzen Hegel geht ein Zug grandioser Ignobilität hindurch, der darin besteht, dass er keine Waffe verschmäht, die irgend dienen kann.

Ich ging in die Industrieausstellung. Da empfand ich denn so recht die Grenzen meines Ichs. Alle diese Dinge sind mir nicht allein gleichgültig, sie sind mir widerwärtig. Je mehr sie sich der Kunst nähern, um so mehr ekeln sie mich an. Es ist ganz dasselbe Gefühl im Künstler, das man als Mensch hat, wenn man den Affen sieht.

Der wahre und tiefe Humor spielt so mit der Unzulänglichkeit der höchsten menschlichen Dinge, wie der falsche mit der einzelner, hausgerissener Individuen.

Es hängt nicht weniger als alles davon ab, dass der Begriff der Schuld richtig gefasst und nicht, wäre es auch nur nach irgendeiner Seite hin, mit dem untergeordneten der Sünde, der selbst im modernen Drama,

wo er freilich aus naheliegenden Gründen grösseren Spielraum findet, als im antiken, immer wieder in jenen aufgelöst werden muss, wenn das Drama sich über das Anekdotische hinaus zum Symbolischen erheben soll, verwechselt werde, denn wie der Begriff der tragischen *Schuld* nur aus dem Leben selbst, aus der ursprünglichen Inkongruenz zwischen Idee und Erscheinung, die sich in der letzteren eben als Masslosigkeit, der natürlichen Folge des Selbsterhaltungs- und Behauptungstriebes, des ersten und berechtigtesten von allen, äussert, entwickelt werden darf, nicht aber erst aus einer von den vielen Konsequenzen dieser ursprünglichen Inkongruenz, die viel zu tief in die individuellen Verirrungen und Verwirrungen hinabführen, um die Herausarbeitung des höchsten dramatischen Gehalts noch zuzulassen, so ist auch der Begriff der tragischen Versöhnung nur aus der Masslosigkeit, die, da sie sich in der Erscheinung nicht aufheben kann, diese selbst aufhebt, indem sie sie zerstört und so die Idee wieder von ihrer mangelhaften Form befreit, zu entwickeln. Allerdings bleibt die ursprüngliche Inkongruenz zwischen Idee und Erscheinung unbesiegt und unerledigt, aber es ist einleuchtend, dass im Kreise des Lebens, den die Kunst, so lange sie sich selbst versteht, nie überschreiten wird, nichts abgetan werden kann, was ausserhalb dieses Kreises liegt, und dass sie ihr höchstes Ziel erreicht, wenn sie gleich die nächste Konsequenz dieser Inkongruenz, die Masslosigkeit, ergreift und in ihr das Sichselbstaufhebungsmoment aufzeigt, die Inkongruenz selbst aber, die sich in die Nacht der Kreation verliert, als unmittelbar gegebenes Faktum auf sich beruhen lässt.

Ich war heute wieder in der Industrieausstellung ... Da wandelte ich denn in einer Welt, die mir fremder ist, als mir die von Herkulanum und Pompeji sein würde, denn mit all diesen Maschinen, diesen kostbaren Möbeln, diesen Prachtstoffen, diesen zur Kunst gesteigerten Produkten des Handwerks verknüpft mich kein einziges Band, nicht das des Erkennens, nicht

das des Genießens, nicht einmal das des Verlangens, es ist mir geradezu zuwider, dass Dinge, die doch für den blossen Nutzen bestimmt sind, sich durch ihre den Sinnen schmeichelnde und dennoch innerlich leere Form in den Kreis der Schönheit hineinlügen, und wer kann denn wissen, ob sie nicht alle höhere Wahrheit aus diesem Kreis verdrängen, ob nicht Malerei und Bildhauerkunst sich wirklich nach und nach, erstere auf Glas, Porzellan und Tapeten, letztere in die Erzgiessereien zurückziehen und in noch viel schlimmerem Sinne, wie bisher, wo die Bedürfnisse doch wenigstens noch geistiger, wenn auch beschränkt religiöser Art waren, dem Bedürfnis dienen werden. Freilich würde dies letztere nur beweisen, dass diejenigen Gattungen der Kunst, in denen der Geist nicht seiner ganzen Totalität nach zum Ausdruck kommen kann, wie es in den bildenden Künsten, die durchaus auf einzelne Seiten verwiesen sind, der Fall ist, sich nicht ins Unendliche fortentwickeln, sondern ihr Geschäft zuletzt wieder an die höchste Kunst, die sie eine Zeitlang emanzipierte, abgeben und in ihr aufgehen müssen, und dass das Ende der Geschichte, wie der Anfang, nur noch *eine* Kunst kennen wird: die Poesie!

Die Natur scheint sich in allen Möglichkeiten erschöpfen und alle erschaffen zu müssen. Es mag ein reizendes Spiel für sie sein, vielleicht am pikantesten, wenn sie das hervorruft, was ihre ewigen Zwecke stört oder doch durchkreuzt, denn für sie bleibt jede trotze Erscheinung ja nur ein Kind, dem der Vater Waffen zum Zeitvertreib gegeben hat und das ihn damit bedroht.

Dass in der dramatischen Kunst die Versöhnung immer über den Kreis des speziellen Dramas hinausfällt, werden wenige begreifen.

Ich war heute abend im Odeontheater, dem zweiten Theater von Paris, und sah die Antigone aufführen. . . Im allgemeinen sehe ich jetzt deutlicher ein, wie früher, dass die Tragödie am Chor ein wesentliches Element verloren hat, denn, um eben nur eines zu berühren,

wie kahl ist der Schluss unserer Stücke, wenn die Helden weggemäht und höchstens die Leichenbestatter und die Klageweiber übrig geblieben sind, und Welch eine schwere Arbeit wird dem Geist, der endlich ausruhen möchte, noch ganz zuletzt in dem Reproduzieren der nicht plastisch hervortretenden Idee zugemutet, während bei den Alten der Chor als der breite Stamm des Geschlechts, an dem das Schicksal einzelne zu geile Auswüchse abschnitt, unmittelbar alles das vergegegenwärtigt und versinnlicht, was wir erst auf dem Wege der Reflexion gewinnen können.

Für einen Deutschen ist das Pathos der Franzosen schon aus dem Grunde in ihrer Tragödie unerträglich, weil so viele ihrer Ausdrücke und Wörter in unsere Sprache übergegangen sind, bei uns aber zwar noch dasselbe, aber in anderem Sinne, oft in parodistischem, bedeuten und diesen Sinn, wenn wir sie in Paris hören, immer mit hervorrufen, z. B. encouragieren — ermutigen: Welch' ein Unterschied!

Die Poesie ist die Wurzel aller Kunst, sie wird auch ihre letzte Frucht sein, der die untergeordneten Künste wie Blüten voraufgehen. Darauf deutet schon das vergängliche Material, an das sie sämtlich gebunden sind, hin.

Jede andere Kunst hat eine Seite, wo sie ans Handwerk grenzt, nur die Poesie nicht. Das stellt sie in der wirklichen Welt so schlimm.

Viktor Hugo gibt seiner Lukrezia Borgia die Liebe zum Gennaro ebenso, wie er ihr auch eine goldene Kette um den Hals hängen könnte.

Wenn man sich den Weltgeist ungefähr auf dieselbe Weise in die Welt, wie den Menscheng Geist in den Leib versenkt vorstellen darf, so ist die Poesie für ihn, was das Gewissen für den Menschen: das Organ der inneren Freiheit in der äusseren Gebundenheit und eben deshalb unzerbrechliches und sich von selbst allem ins Dasein Hervortretenden anlegendes Mass. Das Gewissen wird unstreitig nur dann aufgefasst, wie es aufgefasst werden soll, wenn man darin nicht mehr

die blosse Negation des menschlichen Tuns von einem sogenannten höheren Standpunkt herab erblickt, sondern das Allerpositivste im Menschen, ja das allein wahrhaft Menschliche; der Mensch hat seine sittliche Bildung erst dann vollendet, wenn er, natürlich im umgekehrten Sinn, als dem gewöhnlichen, worin dieser Höhepunkt der Sittlichkeit freilich ebenso leicht zu erreichen ist, als der sokratische des Wissens unseres Nichtwissens in der Weisheit, kein Gewissen mehr hat, wenn er den Zwiespalt zwischen Sollen und Wollen in sich gelöst und sich nur noch im Gesetz als seiend fühlt. Ebenso ist auch die Poesie das Positivste des Weltgeistes, und auch von ihm kann man sagen, dass er sein Ziel erst dann erreicht hat, wenn es keine Poesie mehr geben, d. h. wenn der Widerspruch zwischen Idee und Erscheinung aufgehoben und alles poetisch sein wird. Es ist hiermit nicht etwa auf ein blosses Bild abgesehen, sondern die *Tatsache* der *Poesie* im *Makrokosmos* entspricht durchaus der *Tatsache* des *Gewissens* im *Mikrokosmos*, sie deutet auf dasselbe *Bedürfnis* und hat denselben *Zweck*.

Die Natur hat nur einen höchsten Prozess, im Geistigen wie im Physischen, den der Verdichtung. Wunderbar ist es, dass sie bei ihrem unbegrenzten, immer auf das höchste Mögliche gerichteten Streben doch auf jeder Stufe verweilen muss, und auf eine Art, als ob es für immer wäre. Es scheint, als ob alle untergeordneten Bildungen auf nichts weiter, als auf Läuterung des Elements abzielten. So kommt sie vom Stein zur Pflanze, von der Pflanze zum Tier, vom Tier zum Menschen; so im Menschen zum Genie.

„Hilf mir diesen Gedanken ausdenken!“ wird niemand sagen, der einen Gedanken produziert, denn er müsste den Gedanken zugleich haben und nicht haben; haben, um dem, der ihm helfen soll, zu zeigen, wovon die Rede sei, und nicht haben, um überhaupt noch der Hilfe zu bedürfen. Und dennoch kann man sich einbilden, dass die höchsten Gedanken, die einer

Shakespeareschen Tragödie z. B., durch mehrere ausgeführt werden könnten.

Das Geistreiche besteht darin, dass die Leute im Zickzack von einem Gegenstand zum andern hüpfen und das Netz, das ihre Schritte beschreiben, als das Resultat der Wanderung aufzeigen.

Das Strafrecht ist durchaus nur aus dem Selbsterhaltungstrieb der Gesellschaft abzuleiten. Die Gesellschaft tötet den Verbrecher, um ihn zu verhindern, das Böse, was er möglicherweise noch verüben könne, wirklich zu verüben, und fragt nicht darnach, dass sie so auf jeden Fall das Gute, das sich auch doch möglicherweise aus ihm noch entwickeln könnte, erstickt. Freilich kann sie nicht anders.

Ein grosser Dichter ist noch nicht derjenige, der grosse Kräfte besitzt und Grosses damit erschafft; es muss durchaus noch hinzukommen, dass dies Grosse auch eine Notwendigkeit für die Welt habe. Kleist z. B. ist ein Maler, der *erfundene* Schlachten malt; Shakespeare einer, der solche darstellt, die wirklich vorgefallen und der Menschheit deshalb ewig teuer sind.

Wer da fühlt, dass er etwas Höheres sein könne, als er ist, der hat darin den Beweis, dass er schon etwas Höheres gewesen ist.

Man sollte seine Fehler immer für individuelle und seine Tugenden für allgemeine halten, man macht es leider aber immer umgekehrt.

In dem: „Sie ist gerettet!“ im ersten Teil von Goethes Faust liegt schon der ganze zweite.

In dem Augenblick, wo die Liebe ihr Alles gibt, macht sie zugleich bankerott.

Die bisherige Geschichte hat nur die Idee des ewigen Rechts selbst erobert; die kommende wird sie anzuwenden haben.

Die Sprachbildung hat, wie es scheint, zu früh aufgehört, sie hat sich, statt alles zu individualisieren, d. h. bestimmte Zeichen für alles Bestimmbare zu setzen, grösstenteils begnügt, dies nur nach der rechten,

positiven Seite hin zu tun, und die negative linke mit der blossen Verneinungspartikel abgefertigt. Glück — Unglück; Tiefe — Untiefe usw.

Eine Erklärung des Lichts oder der Gebrauch desselben: so gross ist der Unterschied zwischen Prinzipien-Entwickeln und -Anwenden! Also auch zwischen Hegel und Lessing!

In der bildenden Kunst ist die Schönheit dasselbe, was in der Tragödie die Versöhnung ist, Resultat des Kampfes (dort der physischen Elemente, wie hier der geistigen), nicht breites Fundament eines ungestörten Daseins.

Das Geheimnis der Geheimnisse ist und bleibt doch die Sprache: sie ist das im Individuum, was der Individualisierungstrieb und die Individualisierungsnotwendigkeit im Universum ist!

1845.

Goethes Wilhelm Meister, trotz der schönen Einzelheiten, ist doch eigentlich formlos und wird vergehen. Es schmerzt einen um Mignon, den Harfenspieler usw., man hat ein Gefühl, als ob man schöne Menschen ertrinken sähe.

Ich habe aus Langeweile den Oberon von Wieland gelesen; seit meinen Schülerjahren zum erstenmal. Dies ist eben auch eines derjenigen Werke, denen die Zeit, die sie entstehen sieht, so keck die Unsterblichkeit prophezeit, und dennoch muss ich mich entweder über die Prinzipien der Kunst völlig irren, oder eine solche rein aus der Luft gegriffene Märchenaneddote, die so wenig in die Mysterien der Natur, als des Menschenherzens hineinführt, ist ohne allen Wert, noch ganz abgesehen davon, dass Wieland sie aus allen Ecken und Enden zusammengestohlen und für sich nur das dürftige Verdienst der leichten Versifikation zu beanspruchen hat. Wohin ist ein solches Produkt zu stellen? Die klassische Poesie kennt diese leeren Spielereien nicht, die in guter Kindermanier die willkürlich ersonnenen Hindernisse bis ins Unglaubliche

steigern, um sie dann wieder durch ebenso willkürliche Hilfsmittel, auf die die Helden, das erstemal etwa ausgenommen, wo ihnen denn das Wasser auch noch nicht an die Kehle geht, mit Bestimmtheit rechnen können, wieder aufzulösen. Die romantische kennt sie aber auch nicht, denn was in ihr an Wundern und Zauberwirkungen, womit freilich immer und überall sehr vorsichtig umzugehen ist, vorkommen darf, muss auf der in neueren Zeiten tiefer durchschauten Verwandtschaft zwischen dem Mikrokosmos und dem Makrokosmos beruhen, es muss auf das, wenn auch geheimnisvolle, so doch in sich wohlbegründete Ineinanderspielen der beiderseitigen Kräfte basiert und keineswegs aus der Verlegenheit eines sogenannten Poeten, der einen lächerlichen Plan nicht ausführen kann, ohne Hörnern und Ringen und Bechern unbegreifliche und unsinnige Eigenschaften beizulegen, hervorgegangen sein. Wieland scheint sich etwas darauf zugute getan und das vielleicht unruhige ästhetische Gewissen dadurch beschwichtigt zu haben, dass er diese Dinge mit einer gewissen platten Ironie behandelt und ihnen Wirkungen beilegt, die den Helden zwar aus seiner verwickelten Lage ziehen, die an sich aber komisch sind; doch dies, obgleich fein und geschickt, ändert an der Hauptsache nichts, denn das Alberne hört nicht dadurch auf, albern zu sein, dass man mit zugekniffenen Augen selbst die Albernheit einräumt, im Gegenteil, es verliert noch denjenigen naiven Reiz, den es haben könnte, den Reiz eines in sich dummen, aber mit Ernst betriebenen Kinderspiels.

Es ist ein ungeheurer Irrtum von Hegel, dass die Kunst überwunden werden könne. Aber ein höchstes und letztes Stadium der Kunst kann es allerdings geben.

Das französische Adjektiv malt meistens den *Effekt* der Dinge, statt ihrer Eigenschaften.

Woher kommt unsere tiefste Verzweiflung? Weil wir die Ohnmacht, die wir in gewissen Momenten

empfinden, immer auf unser ganzes Dasein übertragen und dem gar nicht entgehen können.

Alles Sprechen und Schreiben heisst würfeln um den Gedanken. Wie oft fällt nur *ein* Auge, wenn alle sechs fallen sollten!

Warum vergeben die meisten Menschen so leicht? Weil sie sich heimlich bewusst sind, dass sie dieselben Sünden, die andere gegen sie begangen haben, auch gegen diese begangen haben würden, wenn die Situation eine umgekehrte gewesen wäre. Und solche Menschen sind immer gemeine, aber noch keine schlechten; sehr schlecht dagegen sind diejenigen, die sich innerlich das gleiche gestehen müssen und doch nicht vergeben. Es wäre übrigens nicht unmöglich, dass ein Mensch gerade dadurch, dass sein Gewissen ihm aus diesem Grunde in einem bestimmten Fall die Vergabung abdränge, sich zu einer höheren sittlichen Stufe erhöhe, auf der er sich sagen dürfte, dass er des gegen ihn begangenen Unrechts nicht mehr fähig sei, und dass er, wenn der gleiche Fall wiederkehrte, die Hand nicht mehr hinzuhalten brauchte. Das könnte in einem Drama einen vortrefflichen Zug abgeben.

Hamlet ist schon *Aas* vor der Tragödie, und diese zeigt uns nur die Rosen und Disteln, die aus ihm aufschliessen.

Es wird, wenn man beweisen will, dass diese Welt von allen möglichen, trotz Not und Elend, Krankheit und Tod, die beste sei, gewöhnlich der Fehler begangen, dass man, während man dartut, wie gewisse Eigenschaften der menschlichen Natur nur durch die ihr in dieser Welt entgegretenden Hindernisse entwickelt werden können, übersieht, dass alle diese Eigenschaften dem Menschen eben nur notwendig sind, weil die Welt ist, wie sie ist, und dass er ein ganz anderer sein dürfte und sein würde, wenn sie eine andere wäre. Überhaupt würde, selbst wenn sich beweisen liesse, was sich nicht beweisen lässt, dass diese Welt die beste sei, immer nur bewiesen sein, dass *keine* Welt besser sei, als *eine*!

Die tiefsten Bemerkungen über die Sprache liessen sich an die Unterscheidungszeichen knüpfen. Am schwersten von diesen ist das Semikolon stilrichtig zu gebrauchen, und nur ein Meister weiss es zu handhaben. Im gemeinen Ausdruck ist es die Deichsel am Beiwagen, auf dem die Nebengedanken, wie man sie nennt, oder die Nachgeburten nachgekarrt werden. Da wird denn oft wieder Beiwagen an Beiwagen gehängt, und es gibt einen ganzen Train. Es soll aber nur Zwillings- und Drillingsgedanken, die alle ein Recht auf selbständige Existenz haben und deshalb nicht in einen und denselben Rock, dessen Knopf der Punkt ist, gesteckt werden können, verbinden. Ich sage Zwillings- und Drillingsgedanken, darin liegt zugleich, dass sie sehr nah miteinander verwandt und also trotzdem, dass jeder seinen eigenen Kopf aufgesetzt hat, auf Vereinigung angewiesen sein müssen.

. . . Das Genie ist nur darum immer der Märtyrer seiner Zeit, weil es immer feindlich zu seiner Zeit steht, weil es ihr nehmen muss, ehe es ihr geben kann, und weil sie nur Augen hat für das, was es ihr entreissen, nicht aber für das, was es ihr bringen soll. Dies ist der Hauptgrund, weshalb es anfangs ignoriert, dann geschmäht und verfolgt und immer verkannt wird, und der kann nie aufhören zu wirken, wenn die Menschen nicht aufhören, mehr in der Gegenwart als in der Zukunft zu leben, und anfangen, ihren noch ungeborenen Enkeln und Urenkeln ihr eigenes Dasein zu opfern, was sich so wenig erwarten, als verlangen lässt. Nun wirft das Genie ohnehin bekanntlich, wie alles, seinen Schatten, und der ist das Talent. Dieses drängt sich in seine Stelle; es nimmt so viel vom Neuen, als es braucht, um pikant zu sein, und tut so viel vom Alten hinzu, als nötig ist, um nicht herbe zu werden; die Mischung gefällt, und was gefällt, macht Glück. Dennoch stellt sich im Lauf der Zeit das richtige Verhältnis immer wieder heraus; die Leutchen, die die dem Genius abgelauchten Ideen, wie Sardellen, zum täglichen Butterbrot herumreichen, empfangen ihren

Aufwärterlohn und gehen vorüber, aber der Genius selbst erhebt immer gewaltiger seine Stimme, und endlich erkennt auch der blöde Haufen, dass das ganze Verdienst der von ihm verehrten falschen Propheten im Aufhorchen und Nachsprechen bestanden hat.

An das Nichts kann man nicht denken, ohne ihm etwas zu schenken, wenigstens den Namen, der es schon zu etwas macht und es aus der Sphäre der Ununterscheidbarkeit, der es angehört, erhebt. Die Sprache kommt noch öfter in den Fall, dass sie das Udenkbare denken, das Unmögliche und Nichtexistierende als möglich und existierend behandeln muss, weil sie den entgegengesetzten Begriffen nur so einen vollständigen Ausdruck verschaffen kann. Eine ihrer dunkelsten und wichtigsten Seiten!

O, wie mich das schmerzt! Käthchen, du mein liebes Käthchen von Heilbronn, dich muss ich verstossen, dir darf ich nicht mehr so gut bleiben, als ich dir wurde, da ich dir, noch Jüngling, zum erstenmal in die süssen blauen Augen schaute und mir dein rührendes Bild alles aufopfernder und darum vom Himmel nach langer schmerzlicher Probe gekrönter Liebe, ich glaubte für ewig, in die Seele drückte! Wie ein Stern bist du in einer trüben Zeit über meinem Haupt aufgegangen und hast jene Seligkeit, die mir das Leben noch verweigerte und nach der mein Herz doch schon ungeduldig schmachtete, in meine Brust hingelächelt; deine Schmerzen habe ich geteilt, denn mir war, als ob ich ebenso hinter dem Glück herzöge, wie du hinter deinem spröden Grafen, und auf deiner Hochzeit war ich der fröhlichste, wenn auch zugleich der stillste Gast, denn ich glaubte fest, wie du, wenn ich mich auch nicht so klar auf den prophetischen Traum, der meinen Wünschen die Erfüllung verhies, besinnen konnte, an endliche Erhörung. Sie ziehen alle wieder an mir vorbei, die linden Frühlings- und Sommertage, die oft so schön waren und die mir doch nichts brachten, als erhöhte Sehnsucht und zuweilen auch erhöhtes Vertrauen; wie goldene Rahmen kom-

men sie mir jetzt vor, die sich nicht um ein Bild, sondern um die leere Luft zusammenschlossen. Aber damals empfand ich das nicht so, ich schaute durch diese Rahmen hindurch in den Duft der Abendröte hinein, wo die Zaubergestalten tanzen und schweben, die der Dichter schafft, weil die Natur sie nicht unmittelbar schaffen kann, und von diesen Gestalten warst du lange der Mittelpunkt. Jahre sind inzwischen vergangen, sie haben mir ernste Geschenke gebracht und mir andere Gesichter gezeigt, als ich erwartete, sie waren grau und düster, und die Vergangenheit, die auf ihre Rechnung zu leben, sich im voraus mit ihrem Glanz zu schmücken glaubte, könnte ihnen noch borgen. Sie tut es auch oft, ich wende mich oft nach jener Zeit des unbegrenzten Verlangens und unbestimmten Vermögens zurück, aber nicht immer duften die Blumen mir, die ich auf den Gräbern meiner jugendlichen Freuden pflücke, nicht selten zerfallen sie vor meinem Finger, ja vor meinem Auge in Staub, und dann ist es mir, als ob sie nie gewesen sind, und ich verarme, wo man es für unmöglich halten sollte, noch verarmen zu können. So, nein, nicht gerade so, aber doch anders, als ich gewünscht hätte, ging es mir auch heute morgen mit dir, mein Käthchen, als ich dich nach so langer Zeit zum erstenmal wieder ans Kinn fasste und dein Köpfchen mit den blonden Locken in die Höhe hob! Nicht du hast dich verändert, du bist und bleibst eine rührende, mit dem Liebreiz himmlischer Unschuld ausgestattete Gestalt, eine echtgeborene Tochter der Poesie, der die Mutter ihre eigenen Züge geborgt hat, aber die Welt, in der du dich bewegst und die dich hebt und trägt, will mir nicht mehr, wie früher, gefallen, ja nicht einmal ganz mehr, dies wirst du am schwersten verzeihen, dein Wetter von Strahl, der dich erst zu heiraten wagt, nun du eine Kaisertochter bist. Ja, Kind, hiemit ist alles gesagt, gerade dies behagt mir nicht in deiner Welt, dass es darin hergeht, als ob der liebe Gott selbst, der doch bekanntlich ganz ohne Ahnen ist, ein Ritter

wäre und seine Garde von Cherubimen und Seraphimen hauptsächlich dazu hielte, die Sündenfrüchte grosser Herren zu überwachen, damit das erlauchte Blut, das in ihnen fliesst, nicht zu schanden werde, sondern, wenn auch erst nach einer wegen ihres verdammlichen Ursprungs aus einem Fehltritt nicht zu umgehenden sorgfältigen Gradierung, zu den verdienten Ehren gelange. Ich gönne es dir, Kind, dass du eine Kaiser-tochter bist, denn ich weiss von dir ganz gewiss, dass du darüber so wenig deinen andern Pflegevater, als jenen höheren, der die Kaiser macht, wie die Bettler, und vielleicht nur, weil er diese einmal gemacht hat, vergessen wirst; ich fechte es auch nicht an, weil ich antiaristokratisch gesinnt bin, denn ich bin, wie du weisst, kein politischer Poet, der von der Höhe der Gesinnung herunter es den Malern bei Strafe des Hochverrats verbieten könnte, Adler oder Geier zu malen, weil diese Vögel auf Wappenschildern vorkommen; aber warum musst du es gerade sein? Mir deucht, du kamst in die Welt, um zu zeigen, dass die Liebe eben darum, weil sie alles hingibt, alles gewinnt, und vielleicht auch, um zu beweisen, dass Plato, als er, über dem Geheimnis der Neigung brütend, sich zu der Idee der Reminiscenz verstieg, wenn auch ein halber, so doch kein ganzer Narr gewesen ist. Aber, soviel du auch tust, so rührend du dich auch opferst, du hast so wenig den einen, als den anderen Beweis geliefert; denn du siegst nicht durch dich selbst, nicht durch die Magie der Schönheit, nicht durch die höhere des Edelmuts, nicht einmal durch das Cherubimgeleite von oben, du siegst durch eine Pergamentrolle, durch den kaiserlichen Brief, der dich zur Prinzessin von Schwaben erhebt, und dass kaiserliche Briefe dieser Art und Prinzessinentitel unwiderstehlich sind, hat die Welt nie bezweifelt. Du beweisest also das Gegenteil von dem, was du beweisen sollst, und deshalb wünschte ich, du wärest die simple Waffenschmiedstochter geblieben; wenigstens hättest du als solche den Grafen Strahl zu deinen Füßen sehen und erst, nachdem er

dich geheiratet hatte, zu dem dir angestammten Rang erhoben werden müssen, wenn anders deine vielleicht nur so zu erlangende Sicherheit gegen das Naserümpfen deiner hochadligen Verwandtschaft nicht durch die Schande deiner Mutter zu teuer erkauft worden wäre. Dies alles, ich sagte es schon, ist nicht deine Schuld, es ist die Schuld dessen, der dich in eine Welt hineinstellte, die freilich nicht dich, aber doch dein Tun aufhob, und dieser ist nicht gerechtfertigt, wenn er etwa für sich anführte, dass er ja eben ein Bild aus der Ritterzeit hätte geben wollen, denn er durfte den Lebenskeim, aus dem du hervorstübst, nicht in eine Sphäre versetzen, in der er ersticken oder in der doch die Blume, derentwegen allein er sich entwickeln sollte, schrumpfen musste; es ist lächerlich, eine in sich abgerundete und auf sich selbst beruhende Schöpfung zu verurteilen, weil sie feindlich mit Ideen zusammenstösst, die ausserhalb ihres Kreises liegen, aber es würde nicht minder töricht sein, sie gegen einen inneren Widerspruch, wie den nachgewiesenen, zu verteidigen zu wollen, da sie ihre unbeschränkte Freiheit und Unabhängigkeit nach aussen mit der grössten Gebundenheit nach innen, d. h. mit der vollkommensten und unbedingtesten Harmonie der Elemente, woraus sie besteht, zu bezahlen hat. Aus diesem Hauptfehler der Idee geht nun noch ein anderer der Form hervor, den ich nur kurz berühren will. Es ist der, dass die so herrlich und tief gedachten und ausgeführten allgemein-menschlichen Motive, die in den beiden Hauptcharakteren, in dem Grafen Friedrich sowohl, bei dem sie negativ und, was innerhalb des nun einmal so und nicht anders abgesteckten Kreises ausserordentlich schön ist, bis zur rohen Misshandlung der mit Zähneknirschen Geliebten wirksam sind, wie in dem dem Zug ihres Herzens in kindlichem Vertrauen folgenden Käthchen agieren, von einem in sich überflüssigen und auch nichtigen, weil nur in einem schon jetzt zum Teil verschwundenen Aberglauben begründeten, sonst aber freilich mit grosser Kraft und Le-

bensfrische in die Handlung verflochtenen Traumvisionen- und Zauberwesen begleitet und fast überwuchert werden. Das wäre, wenn das Mädchen durch ihren Liebreiz bloss einen Mann zu besiegen, nicht einen Ritter zu entwaffnen und einen Reichs- und Standesherrn bis zum Verfechten ihrer durch die Aussage eines Cherubins bewahrheiteten Ausprüche vor dem Thron des Kaisers zu ermutigen gehabt hätte, nicht nötig gewesen; es ist daher ein Fehler, aber allerdings ein solcher, der mit Notwendigkeit aus jenem ersten und grösseren entspringt. Vielleicht sollte ich diesem nicht ganz beistimmenden Urteil über das Käthchen von Heilbronn einen Panegyrikus auf den Verfasser, ein: damit ist nicht gesagt, dass usw. oder ein: Übrigens hat usw. zu meiner Verwahrung hinzusetzen. Aber es gibt Geister von solcher Bedeutung, dass nur die Unverschämtheit oder die Dummheit sie zu loben wagt, Namen, die jedes ganz gehorsamste Adjektiv, das sich ihnen mit einem Räucherfass und einem Fliegenwedel zur Seite stellen wollte, verzehren würden, wie das Feuer den Kranz, wenn jemand die Abgeschmacktheit beginge, ihm einen aufzusetzen. Zu diesen rechne ich Heinrich von Kleist. Ich werde nie zum Frühling sagen: verzeihen Sie, Sie haben dort ein welches Blatt, oder zum Herbst: nehmen Sie es ja nicht übel, dieser Apfel ist nur zur Hälfte rot!

Uhren sind keine Welten; darum Stücke à la Lessing keine Dramen.

Ich glaube, wir Dichter in deutscher Sprache sollen nicht sowohl nach positivem Wohlklang zu streben, als den Missklang nach Kräften zu vermeiden suchen. Sie ist keine klingende, und wir können sie nicht dazu machen, wenigstens nicht, ohne sie ihres ersten Vorzugs, den Gedanken in allen seinen Gliederungen vollständiger, wie irgendwie andere der neueren, auszudrücken, zu berauben. Aber sie ist auch keine schnarrende, und man kann sie sehr leicht davor bewahren, dass sie unangenehm ins Ohr fällt. Es ist ein anderes, ob man nur ihre musikalischen Wörter ge-

brauchen, d. h. neun Zehnteile ihres unermesslichen Zeichenschatzes ungebraucht lassen will, und ein anderes, ob man die geradezu unmusikalischen und barbarischen beiseite legt und, namentlich im Vers, eine gar zu unmelodische Anhäufung klangloser Konsonanten zu umgehen sich bemüht. Musik kann sie nicht werden, selbst unter der Hand des Meisters nicht, aber das Gegenteil von Musik wird sie nur dann sein, wenn ein Pfuscher sich an ihr abquält.

Ein König hat weniger Recht, ein Individuum zu sein, als jeder andere.

Wie die Erde den Leib, so verschluckt vielleicht eine alles umfließende geistige Materie den Geist.

Einfälle sind die Läuse der Vernunft.

Die Kunst ist die höchste Form des Lebens, wenn auch nicht des Geistes.

Die Kunst ist eine zusammengepresste Natur und die Natur eine auseinandergelaufene Kunst.

Gedichte mit schlechten Reimen: Gesichter mit Blatternarben.

Was alles zugleich ist oder doch sein soll, kann nicht dargestellt werden, darum kein Christus.

Schüttele alles ab, was dich in deiner Entwicklung hemmt, und wenn's auch ein Mensch wäre, der dich liebt, denn was dich vernichtet, kann keinen anderen fördern.

Ist nur das Heuchelei, Empfindungen und Gedanken auszusprechen, die man nicht hat? Ist es nicht auch Heuchelei, künstlich einen Gemüts- oder Geisteszustand in sich zu erregen, aus dem solche in sich unwahre Empfindungen und Gedanken mit scheinbarer Wahrheit hervorgehen? Ich denke, und eine viel schlimmere, denn sie macht warm, während die erste kalt lässt, und nichts ist gefährlicher, als ein geheizter Mensch, der sein Feuer nicht aus den Adern zieht, sondern aus der Trunkenheit, sei es nun die gemeine, die der Becher erzeugt, oder die andere, die aus dem Enthusiasmus entspringt. Wenn das die Herren, die sich bei den Katholiken Priester und bei den Prote-

stanten Diener des Worts nennen, bedächten, so würden sie sich sogar dann noch, wenn sie selbst von der unbedingten Wahrheit ihres Evangeliums überzeugt wären, d. h. natürlich wenn sie diese Überzeugung hätten, ohne sie dem künstlich präparierten Gemüts- und Geisteszustand, dessen ich vorhin gedachte, zu verdanken, ein wenig besinnen, ob sie in den Herzen einen Grad von Wärme erwecken dürften, der den des Lichts in den Köpfen überstiege. Sie würden sich überzeugen, dass die auf diese Weise zwischen Gott und den Menschen bei dem himmlischen Wein gestifteten Freundschaften meistens nicht viel stichhaltiger sind, als die profanen, die beim irdischen entstehen und die nicht aus der Erkenntnis des gegenseitigen Werts und des gegenseitigen Bedürfnisses, sondern aus dem Rausch, aus dem Nebel, in dem alles schwimmt, selbst die abstossendsten Ecken, hervorgehen: sie sind fruchtbar an Schwüren und Versicherungen, jeder bereit, für den anderen ins Grab zu steigen, als ob's das Bett wäre, wo er ausschlafen soll, und am nächsten Morgen hasst man sich oft schon deswegen, weil man sich abends die Hand gegeben hat und sich nun das Geduztwerden gefallen lassen muss. Sie würden aber auch einsehen, dass, wenn der umgekehrte Fall eintrete, wenn das Herz nicht wieder erkaltete, d. h. wenn der momentane Rausch sich ins Delirium tremens umsetzte, denn ein Enthusiasmus, der nicht sich selbst zu motivieren weiss, ist immer ein solches, er zeige sich in der Kirche, auf dem Schlachtfelde und wo er wolle, sie würden, sage ich, einsehen, dass sie sich auch dann ihres Triumphs noch nicht zu rühmen hätten und dass es weniger als nichts gewinnen heisst, die Brust kochen und die Fäuste ballen zu machen, wenn man die Augen, die ihre zuschlägerische Tätigkeit lenken und leiten sollen, nicht zugleich erschliessen kann. Was wäre verächtlicher, als jene erste Klasse von Menschen, die vom Abendmahl zurückkommen, wie aus der Schenke, die aber, wenn sie den Herrn auch noch am nächsten Tag im Besitz des ihm ge-

opferten Herzens belassen, es nur tun, weil sie ja ohnehin keine Suppe darauf kochen können? Was wäre gefährlicher, als die zweite der Fanatiker, die vor Gott zu stehen glauben, wie die Soldaten vor ihrem General, und die den Feind natürlich nicht in ihrer eigenen reinen Brust, sondern draussen im Freien, wo so mancher zu treffen ist, der das Feldgeschrei nicht kennt, aufsuchen? Ich halte es für ruchlos, den Willen des Menschen anzuspannen, was sich durch den bekannten Kniff, diese Anspannung selbst für eine grosse Tat auszugeben, leicht ins Werk richten lässt, wenn man seine Erkenntniskräfte nicht zugleich im entsprechenden Mass zu steigern, wenn man ihm die dumpfen Gefühle, die man in ihm erregt, nicht in allgemeine Ideen aufzulösen und diese, die er ja am Ende auch nachbeten lernt, nicht durch bessere Nägel, als die der Autorität, der Versicherung, dass das alles bewiesen sei, und den übrigen Kanzelhokuspokus in seinem Kopf zu befestigen weiss; es heisst eine Dampfmaschine aus ihm machen und sie ohne Kondukteur auf die allgemeine Fahrstrasse schicken, die Folgen sind schrecklich oder können es wenigstens sein.

(Betrachtungen, angestellt, als ich die Predigt eines Hamburger Predigers las, der öffentlich vor seiner Gemeinde geweint hatte, weil sein Kollege, als er die Petrikerche einweihte, den Namen Christus nicht genannt.)

Was bleibt von der Freude übrig, wenn man den Reiz, den sie von der Notdurft borgt, abzieht?

Der Dichter muss eine behagliche Existenz haben, ehe er arbeiten kann; andere arbeiten, um diese Existenz zu erlangen.

Weiber werden in Krankheitsfällen, die ihre Männer oder Geliebten betreffen, aktiv; bei den Männern ist es umgekehrt. Darum können jene sich auch besser darein finden, wie Männer, die sich durchaus vernichtet fühlen. Weiber können überhaupt Schmerzen hegen wie Kinder; sie können in der Vergangenheit leben, Männer nur in der Zukunft.

Ich möchte mich nie an Menschen rächen, die mir Übles tun, aber an Gott, der solche Menschen geschaffen hat. Buchstäblich wahr.

Wie um unser Ich die tausend Gedankenfunken, so tanzen um Gott die Millionen Gestalten herum.

Dem All scheint nur ein einziger Prozess zugrunde zu liegen: der einer völligen Entfremdung bis zum Hass und des Zurückkehrens zu sich selbst durch die Liebe, denn das ist der einzige Weg zum Selbstgenuss. Welten sind immer nötig.

Im Dichter wird, wie in dem glühenden Stier des Phalaris, der Schmerz der Menschheit Musik.

Die Aristophanische Komödie vernichtet in der Form die Form selbst und hebt so nicht bloss die Welt, der sie parodierend gegenübertritt, sondern auch sich selbst auf, was auf dem Standpunkt, von dem sie ausgeht, notwendig ist.

Welch ein unendlicher Unterschied zwischen der Kunst des Äschylos, aus dem düstern mythologischen Hintergrund eine Welt voll Leben hervorzuspinnen, und den fratsenhaften modernen Versuchen, z. B. Goethes im zweiten Teile des Faust, die Mythologie in eine Art von Mosaik aufzulösen und diese zum Putz um neue, fremdartige, gar nicht damit in organischer Verbindung stehende Ideen, ja Einfälle, herzumzureihen.

Man straft keinen Menschen dafür, dass er hässlich ist; warum dafür, dass er nicht gut ist? Ich bin weit entfernt, diese Frage als eine absolut begründete aufzuwerfen, aber ich glaube, dass sie auch nicht unbedingt abzulehnen ist. Es scheint doch ganz der nämliche Prozess in der physischen und in der moralischen Welt zu walten, das Streben nämlich, die ewigen, in sich selbst beruhenden Gesetze der Harmonie, des Übereinstimmens der Dinge mit sich selbst, einem widerspenstigen Stoff gegenüber geltend zu machen, und ich glaube, dieses Streben findet in der hässlichen Seele ganz denselben und keinen anderen Widerstand, als in dem hässlichen Körper.

Ich lese jetzt wieder die Sachen von Byron. Seine erstaunliche Produktivität hat mir in der Erinnerung immer viel Respekt eingeflösst, aber ich sehe jetzt ein, dass sie mit der Scottschen einen und denselben Grund hat. Sie beruht offenbar auf einer gewissen Einförmigkeit, um nicht zu sagen Armut, der Ideen. Der Dichter tat nicht, wie es die grössten aller Zeiten getan haben, mit jeder Produktion eine Lebens- und Bildungsstufe ab, um dann eine höhere zu erklimmen und diese abermals auszusprechen, sondern er blieb bis zum Don Juan auf der nämlichen stehen, und sein Produzieren besteht in dem etwas ermüdenden Geschäft, dieser einen immer neuen Ausdruck zu geben. Er stellte im Childe Harold einen Menschen dar, der durch Sünde zum Trotz, durch Trotz zur Beharrlichkeit, aber nicht zum Frieden gekommen ist und sich, ohne innerlich etwas abzumachen, nach aussen hin zu behaupten sucht. Dieser Charakter kehrt beständig wieder und erscheint nicht einmal gesteigert, wenn man den Kain ausnimmt, in dem die Motivierung versucht und zum Teil auch vollbracht wird. So Lara, der Korsar, Manfred usw. Mitunter erzählt Byron auch bloss Geschichten und tut in Versen, was der Romanschreiber in Prosa tut, indem er uns Seltsamkeiten und Abenteuerlichkeiten vorführt, ohne an den grossen sittlichen Prozess, der die Poesie in ihren höheren Formen immer erst beseelen muss, auch nur anzuknüpfen. So Mazeppa, Parisina usw., die ich durchaus trivial finde. Im Drama kann man nicht einseitig sein, es ist der charakteristische Vorzug dieser höchsten Form der Kunst, dass sich das Individuum nicht in ihr, wie in den anderen, austoben kann, ohne sie zu vernichten, d. h. zum dialogisierten Monolog, um es so zu nennen, herabzusetzen. Das Drama riss Byron daher auch aus seiner Selbstgefälligkeit heraus, wenigstens insoweit, als er sich gezwungen sah, den grossen Gegensatz, dem er das Individuum bisher mit verschränkten Armen gegenübergestellt hatte, ins Auge zu fassen und ihn zu

skizzieren. Hierbei benahm er sich nun freilich sonderbar genug. Im Kain stellt er dem trotzigen Individuum einen Gott gegenüber, der diesem Individuum auf ein Haar gleicht und nur die Macht vor ihm voraus hat. Die Macht macht den Gott, die Ohnmacht den Menschen und auch den Teufel, und beide kennen keinen anderen Schmerz als den der Sklaven, es dem Herrn nicht heimgeben zu können, während sie dem Herrn auch keinen anderen Genuss zuschreiben, als den, Herr zu sein und tyrannisieren zu dürfen. Im Marino Faliero und den beiden Foscari, sowie im Werner tritt das Schicksal auf, wie im Kain der Gott. Es vernichtet und zerstört, aber es schmiedet sein Schwert nachher nicht zur Pflugschar um, es schneidet, wie es im Drama geschehen soll, die Hälse ab, die zu anmassend hervorragen, aber es ist viel zu vornehm, um uns über das Warum und Wozu zu belehren und uns trotz unseres Schauders unsere Zustimmung abzdringen. Keine Spur von jener grossen Versöhnung, die in der *Notwendigkeit* liegt, wenn der Poet die äussere nur in eine innere aufzulösen weiss. Sardanapal macht einen minder verletzenden Eindruck, aus dem einfachen Grunde, weil er lyrischer gehalten und der Konflikt minder scharf ausgesprochen ist. Dagegen musste ein Individuum, wie das Byronsche, das sich selbst in unerheuchelter Naivität als ein einmal gegebenes hinnahm, im subjektiven Epos, dem einzigen noch möglichen, Ausserordentliches leisten, und das ist im Don Juan geschehen. Denn es ist ein anderes, ob sich dieses Individuum den höchsten Mächten an sich oder ob es sich dem gemeinen Weltlauf, in dem sie sich immer noch unvollkommener, wie in ihm selbst, abspiegeln, entgegenstemmt. Diesem gegenüber, der trotz seines Stolzierens mit Tugend und Sittlichkeit und mit zusammenhaltenden allgemeinen Institutionen in das schmutzigste Wurm- und Einzelleben zerfällt, hat es in seiner Kraft und Konsequenz eine Berechtigung, wenigstens so weit, um ihm sein wahres Bild vorzuführen und ihm die Verachtung eines, wenn

auch nicht mit sich selbst in Harmonie stehenden, so doch ursprünglich grossen und über das Ersäufen im Sumpf hinausgehobenen Geistes ausdrücken zu dürfen. Dies aber tut das subjektive Epos, das Byron in seinem Don Juan nicht bloss vollständig ausgefüllt, sondern erschaffen hat.

Um gegen den grossen Schillerschen Geist nicht ungerecht zu werden und den Eindruck der Übersättigung nicht mit dem des Ekels zu verwechseln, ist es für einen Deutschen, der an und durch Schiller aufwächst, notwendig, seine Werke jahrelang liegen zu lassen und sie dann wieder vorzunehmen. Das letztere tue ich jetzt und tat es gestern mit dem Geisterseher. Dieser Roman ist eine gewaltige Komposition und, obgleich nicht vollständig ausgeführt im Detail, doch im grossen und ganzen vollständig beisammen, wie mancher andere Torso, der eben nur für das ungeweihte Auge Torso ist.

Im zweiten Teil des Faust verrichtete Goethe doch nur seine Notdurft.

Wollust — Wohl-Lust — *wohl* Lust! Tiefsinnige Wortbildung.

Aristoteles hat auf die dramatische Kunst vielleicht noch schlimmer eingewirkt durch seine Bestimmung, dass die Tragödie Furcht und Mitleid erwecken solle, als durch seine Einheiten. Und doch ist jene richtig, wenn man nur eine Beschreibung des Gemütszustandes, den die Tragödie hervorbringen muss, falls sie echt ist, nicht für die Definition ihres Zwecks hält. Allerdings muss die Tragödie Furcht erregen, denn wenn sie es nicht tut, so ist dies ein Beweis, dass sie aus nichtigen Elementen aufgebaut ist, und wenn sich zu dieser Furcht nicht Mitleid gesellt, so zeigt es an, dass die dargestellten Charaktere oder die Situationen, in die sie hineingeraten, sich vom Menschlichen und vom Möglichen oder doch Wahrscheinlichen zu weit entfernen.

1846.

Es ist die charakterisierendste Eigenschaft des Enthusiasmus, dass er, wie die Liebe, gar nicht begreifen kann, wie es Menschen geben könne, die ihn nicht teilen.

Wir leben für Gott.

In den Dichtern träumt die Menschheit.

Die deutsche Sprache ist die Orgel unter den Sprachen (sagt schon Jean Paul, obgleich es jeder sagen kann).

Wie widersinnig ist das deutsche Wort Mahlzeit gebildet; als ob die Zeit des Mahls gegessen würde!

Es gibt auch ein Benennen, was Denken ist. Hauptsächlich dies Denken liegt der Sprache zugrunde, aber auch individuell und innerhalb des allgemeinen Sprechkreises tritt es noch zuweilen hervor.

Noch nie hat mir ein Weib durch Tiefe des Geistes imponiert, aber wohl durch Tiefe des Gemüts. Im Gemüt wurzelt die Kraft des Geschlechts, mag die Kraft einzelner Individuen auch allerdings im Geist wurzeln. Reizenderes gibt es nicht, als das weibliche Gemüt durch den weiblichen Geist beleuchtet zu sehen.

Es ist sehr wahrscheinlich, dass die Natur alles machen muss, was sie machen kann, dass aber auch eine Krisis eintritt, sobald sie nur noch sich wiederholen könnte, wenn sie nicht aufhören wollte, zu produzieren. Ich bin hievon *fast* überzeugt.

Die Sprachen nach dem Wohlklang zu beurteilen, ist eine Unangemessenheit, die darum nicht aufhört, eine zu sein, weil sich ganze Nationen statt einzelner Individuen sie zuschulden kommen lassen. Die Sprache ist allerdings die sinnliche Erscheinung des Geistes, aber das Sinnliche dieser Erscheinung liegt in der Gedankenabbildung durch das Spiel mannigfaltiger Laute an sich, in der Fixierung des geistigen Sichselbstentbindens durch ein körperliches Medium, und es liesse sich sogar von dieser Seite aus gegen die

differentia specifica zwischen Geist und Körper ein nicht unerheblicher Einwand aufstellen. Man muss sich nicht einbilden, wie Franzosen und Italiener doch unstreitig tun, dass eine Sprache erst dann sinnlich werde, wenn sie angenehm in das so oder anders gewohnte Ohr fällt, sondern zugeben, dass sie sinnlich ist, sobald sie unterscheidende Zeichen für die innere Welt, wie für die äussere hat, ohne sich zu oft zu wiederholen oder zu verwirren, und das ist vorzugsweise bei der deutschen der Fall. Könnte selbst eine Sprache mit der Musik ringen, was keine kann, so würde es noch kein Grund sein, ihr deswegen einen besonderen Vorzug zuzusprechen, denn eben weil der Geist, wie das Herz, seinen eigentümlichen, nur ihm gehörigen Ausdruck haben sollte, entwickelten sich aus dem Element des Tons zwiefache Media, und eine musikalische Sprache, wie eine geistreiche Musik würden, wenn sie nämlich nur das und nicht zugleich noch etwas anderes wären, beide ihren Zweck verfehlen.

Mit nichts wird in der Poesie des Tags grösserer Missbrauch getrieben, als mit den Gleichnissen . . . Jedes Gleichniss erheischt einen Stillstand des Gedankens, und diesen lassen wir uns nicht überall und noch weniger aus jedem Grunde gefallen. Wenn unser Geist schon in die grösste Tätigkeit versetzt ist, wenn er ungeduldig ans Ziel zu kommen verlangt, wenn er dieses Ziel bereits ahnt oder sieht: wie sollte ihm noch ein willkürlicher Aufenthalt zugemutet werden können, wie sollte man ihm Aufmerksamkeit für diese oder jene Schönheit des Wegs, die den Spaziergänger entzückt, den Kurier aber kalt lässt, abdringen dürfen? Hier ist also jedes Gleichnis von Übel, es sei an und für sich, was es wolle. Wenn wir aber auch noch zum Stillstehen geneigt sind, so wollen wir es doch in jedem Fall bezahlt erhalten, wenn sich der rechte Ort für ein Gleichnis findet, so kommt alles darauf an, dass sich auch das rechte Gleichnis einstelle, und es ist ungleich besser, eine Lücke zu lassen, die keiner

bemerkt, als sie ungeschickt auszufüllen. Ein rechtes Gleichnis ist aber nur ein solches, das nicht bloss im verwandtschaftlichen Verhältnis zum Gegenstand steht, sondern auch einen Reichtum von Nebenbeziehungen enthält, die der rasch vorübereilende Gedanke liegen lassen müsste. Gleichnisse, die nichts tun, als dass sie das schon einmal Gesagte in der Bildersprache wiederholen, ohne ihm etwas Erspriessliches hinzuzusetzen, sind völlig unfruchtbar und darum durchaus verwerflich; ihrer finden sich nur zu viele in der Sprache selbst. Dies ist der allgemeine Teil meiner Bemerkung; die Anwendung auf die verschiedenen Dichtungsarten ergibt sich ziemlich leicht. Das Epos hat, wie unsere Ästhetiker versichern, auf nutzlose Gleichnisse ein unbestreitbares Recht, es verweilt, wo es ihm gefällt, und malt aus, was ihm beliebt; ich glaube nicht zu irren, wenn ich in der schrankenlosen Ausübung dieses Rechts einen Hauptgrund seiner Langweiligkeit erblicke, und möchte ihm raten, es aufzugeben. Die Lyrik, d. h. die moderne, setzt ihren ganzen Witz ins Hin- und Hervergleichen trivialer Dinge und ist einem Tannzapfen ähnlich, den man vor lauter Spitzen nicht anfassen kann; es ist nur schade, dass magere Gedanken durch Bilderfutter nie fett werden. Was das Drama betrifft, so ist noch zu erwägen, dass, wenn Epos und Lyrik uns doch Erzähler und Sänger, also in gewissem Sinn charakteristische Masken mit bestimmten Eigentümlichkeiten vorführen, dieses uns den nackten Menschen, wie er aus seiner Natur heraus handelt und spricht, hinstellen soll. Es ergibt sich hieraus für das Drama in Bezug auf Gleichnisse kein anderes Gesetz, als das entwickelte, aber es tritt eine noch grössere Schwierigkeit in der Applikation ein; der Ort, wo ein dramatischer Dichter ein Gleichnis anzubringen wagt, muss ein ganz besonders geeigneter und das Gleichnis selbst ein so reiches sein, dass es uns nicht bloss den doppelt fühlbaren Stillstand vergessen macht, sondern uns auch über das Ungewöhnliche, die Menschen im Bilde Metaphern spinnen zu

sehen, die ihnen im wirklichen Leben nicht einfallen, hinaushebt.

. . . Ich kann Hegel schon seiner Stilfehler wegen nicht mehr lesen, wenn ich mich nicht umbringen will, obgleich diese Fehler freilich einen tieferen Grund haben, der den misslichen Eindruck noch erhöht. Er trennt das Gewebe der Sprache wieder auf, verschlingt die Fäden anders, als sie verschlungen waren, und verwirrt die Zeichen, während er die Begriffe umzuordnen scheint.

Es ist eine interessante Frage, ob individuelle Abweichungen von allgemeinen Kunstgesetzen sich durch die besondere Beschaffenheit des künstlerischen Individuums rechtfertigen lassen. Ich kenne nur einen einzigen Fall, worin es geschehen ist, und diesen gibt Shakespeare an die Hand. Es ist für mich kein Zweifel, dass sein Zerfließen in unendliche Einzelheiten sich mit der Form des Dramas nicht verträgt. Vor der Kunst ist es gleich, ob ein Fehler auf königliche Weise oder in Bettlermanier begangen, ob ein entbehrlicher, obgleich an sich gehaltvoller, Charakter gebracht oder eine ebenso überflüssige als nichtige Sentenz eingeflickt wird, denn jener Charakter würde Sentenz geblieben und diese Sentenz würde Charakter geworden sein, wenn König und Bettler Reichtum und Armut gegeneinander ausgetauscht hätten. Die Kunst kann sich nicht, wie die Natur, ins Unermessliche ausdehnen, und die Natur sich nicht, wie die Kunst, ins Enge zusammenziehen; hierin unterscheiden sie sich und aus diesem Unterschied sind die Grundgesetze der Kunst abzuleiten, wie die meisten Probleme der Natur, namentlich die Kunst selbst, auf ihn zurückzuführen. Es folgt daraus für die Kunst zunächst die Notwendigkeit freier Beschränkung: das singuläre Kunstgebilde muss mit dem Universum in Verbindung gesetzt und doch auch von demselben abgeschnitten, die Adern der Natur müssen hineingeleitet und doch auch wieder unterbunden werden. Hiegegen verstösst Shakespeare, aber man vergibt es ihm nicht allein, man hat ein

Gefühl, als ob man ihm nicht zu vergeben, sondern ihm für die Grenzverwirrung sogar noch zu danken hätte. Warum? Wahrscheinlich, weil in diesem Dichter die beleidigende subjektive Willkür so ganz wegfällt, dass uns sein Individuum völlig verschwindet und dass wir durch das Medium der Kunst eine unmittelbare Naturwirkung zu erfahren glauben. Will man das Umgekehrte empfinden, so lese man einen sogenannten Humoristen, z. B. Jean Paul.

Jede Flamme stirbt den Aschentod, aber der Verstand beurteilt gern das Feuer selbst, worin ein Mensch glühte, nach der Asche, worin er zuletzt erstickt.

Es ist psychologisch erklärbar, weshalb man, wenn man auf jemand sehr aufgebracht ist, an die Spitze der herabsetzenden Ausdrücke, womit man ihn dann belegt, den Ausdruck Mensch stellt, als einen letzten, auf dem man ausruht, weil man nicht weiter kommen kann. Man nennt ihn Schuft, das stempelt ihn noch nicht zum Esel; man nennt ihn Esel, das stempelt ihn noch nicht zum Schuft; kein einziges Schimpfwort umfasst alle Negationen zugleich und doch möchte man ihm nicht das geringste Positive lassen. Da verfällt denn der höchste Zorn auf den Ausdruck Mensch, weil dieser, in nackter Weitschichtigkeit auf ein bestimmtes Individuum angewendet, gewissermassen besagt, dass an demselben ausser dem Umstand, dass es mit zum Menschengeschlechte gehöre, durchaus nichts Menschliches, überhaupt nichts, was es vom Nichts unterscheidet, aufzufinden sei.

Wann wird der geistige Mensch sich ganz in Christus hineinleben? Wenn der leibliche in den Apoll von Belvedere hineinwächst!

Nur die Wolke konzentriert die Elektrizität zum Blitz, nicht die gemeine Luft; nur der grosse Geist die Zeit, nicht der unbedeutende.

Der Mensch ist Frost in Gott.

Meinem Gedicht: „Der Maler“ könnte man den allegorischen Sinn, auf den es natürlich nicht abge-

sehen war, unterlegen, dass die Phantasie alles Reelle tötet, sobald sie es abbildet!

*Christliche Mystik von Görres!* Hätte Görres sich doch zu diesem Buch in Kupfer stechen lassen! Ich glaube, niemand kann es lesen, der ihn nicht selbst mit Augen gesehen hat! Aber wer je in sein Gesicht hineinschaute, den mag es reizen, ihn bis in die dickste Finsternis hinein zu verfolgen, wäre es auch nur, um zu erproben, wie weit einer mit geschlossenen Augen forttaumeln kann, ehe er sich an einem Balken den Kopf einstösst. Sein Gesicht ist eine Walstatt erschlagener Gedanken; jede Idee, die seit der Revolution den Ozean deutschen Geistes mit ihrem Dreizack erschütterte, hat ihre Furche darin gezogen und diese Furchen sind, als der Jakobiner in den Heiligen zurückkroch, alle stehen geblieben. Man hat ein Wirtshaus in eine Kapelle verwandelt, aber das Schild abzunehmen vergessen; wer nicht weiss, dass drinnen gesungen und gebetet wird, der könnte hineintreten und Wein und Würfel fordern.

Man muss Görres nicht mit den Leuten verwechseln, die ihn umgeben und ihn zu sich rechnen; er ist ein homo sui generis. Am meisten innere Verwandtschaft hat er mit unserem deutschen Norweger Henrich Steffens. Dieser hat als Protestant alle Görresschen Phasen durchgemacht, wenn auch zum Teil in andern Sphären. Ohne Genie, aber mit einem fruchtbaren Kombinationstalent ausgerüstet, das dem Besitzer immer für Genie gilt, stehen solche Individuen der Welt und der Geschichte, wie einem Schachbrett, gegenüber und spielen, da sie nicht schaffen können. Sie spielen mit den Dingen und glauben, es dem Genie gleichzutun, wenn sie sie auf neue Art ineinanderwirren; sie spielen mit sich selbst und glauben, sich zu bilden, wenn sie den Sprung von Extrem zu Extrem einüben und ausführen. Ihre Wurzellosigkeit halten sie für Freiheit, ihr willkürliches Sichausdehnen und Wiederzusammenziehen für die Magenbewegung der Verdauung. Der Ausgangspunkt dieser

Naturen kann ein zwiefacher sein. Entweder verlässt sie die Sehnsucht, einen Zentralpunkt zu finden; dann werden sie ganz Peripherie, dünne Peripherie, wie die Ochsenhaut der Dido, und bilden sich ein, all die widersprechenden Dinge, die ihr weiter Kreis umschlossen hält, seien dadurch auch wirklich miteinander verknüpft. Oder es fröstelt sie in ihrer Abgetrenntheit vom organischen Lebensprozess; dann ziehen sie sich wurmförmig zusammen und winden sich um ihren eigenen Nabel oder um ein Kruzifix herum. In dem einen Fall Indifferentist, aber in dem Sinn, worin sie den Weltgeist für indifferent halten; in dem anderen Fanatiker, in beiden die Lüge der Versöhnung gegen Bewusstlosigkeit eintauschend.

Man kann das Görressche Buch gar nicht als wissenschaftliche Leistung, man muss es als eine psychologische Tatsache betrachten, diese Tatsache ist aber furchtbarer Art. Ist es nicht entsetzlich, dass ein Universitätslehrer sich der Naturphilosophie mit ihrem ganzen inneren Reichtum des äusseren Formalismus nur deshalb bemächtigt hat, um durch ein halb verständiges, halb mysteriöses Rasonnement, durch ein quasi-poetisches Motivieren den Defensor der Hexenprozesse zu machen? Dabei hat man fortwährend den Eindruck der Unehrllichkeit. So viel Geist und Gesundheit in den Prämissen, kann sie sich mit so viel Abgeschmacktheit in den Konsequenzen vertragen? Man kommt über diese Frage nicht weg!

Die einzige Wahrheit, die das Leben mich gelehrt hat, ist die, dass der Mensch über nichts zu einer unveränderlichen Überzeugung kommt und dass alle seine Urteile nichts als Entschlüsse sind, Entschlüsse, die Sache so oder so anzusehen.

Wo alle Grenzen sich durchschneiden, alle Widersprüche sich berühren, da ist der Punkt, wo das Leben entspringt.

Kant, der die Poesie als die Unfähigkeit, Ideen und Begriffe zu bilden, definierte, hätte die Blume doch

auch als die Unfähigkeit, sich in Salze und Erden aufzulösen, definieren sollen.

Die Sehnsucht nach Unsterblichkeit ist der fortbrennende Schmerz der Wunde, die entstand, als wir vom All losgerissen wurden, um als Polypenglieder ein Einzeldasein zu führen.

Wenn nicht Gott-Schöpfer, warum nicht Gott-Geschöpf? Wenn nicht ein ungeheures Individuum am Anfang, warum nicht am Ende?

Die Sprache ist der Papagei des Gedankens und ein schwer gelehriger, nichts weiter.

Wenn alle Menschen sich bei der Hand fassen, ist Gott fertig.

Man kann einen dramatischen Charakter, warum er so oder so ist, nicht aus dem Charakter selbst erklären, so wenig als die Nase, warum sie sich so oder anders zieht, aus der Nase; man muss ihn aus dem Stück zu erklären suchen, wie die Nase aus dem Gesicht, und es spricht eher für als gegen den Dichter, wenn auch dann noch etwas Unerklärliches übrig bleibt.

Wielands Euthanasia gelesen. Ein sehr verständiges Buch und in den Hauptpunkten durchaus zu unterschreiben. Die Kritik der Anekdoten von Swedenborg ist wohl zu weit getrieben. Ich würde mich solchen Männern gegenüber nie auf Einzelheiten einlassen, denn hier ist der juristische Beweis nötig. Aber in ihrer Totalität würde ich sie umso schärfer anpacken und von Swedenborg, der mit Cäsar, Homer, Plato, Shakespeare, genug mit der ganzen Weltgeschichte umging, eine Gedankenlese dieser Geister fordern, statt kümmerlicher Erläuterungen bekannter Tatsachen in Nebendingen. Könnte er diese nicht liefern, mir also nicht durch ein Genie imponieren, das über jedes Einzelgenie seines intimen Umganges noch weit hinausginge, weil es ja eben die Ausstrahlungen aller umfasste, so würde ich ihn einen Phantasten oder Windbeutel nennen.

Es gibt im Ästhetischen gar keine reine oder un-

reine Stoffe. Wird der höchste nicht befleckt durch niedrige Form und umgekehrt?

Don Juan und Faust von Grabbe wird eben jetzt von mir gelesen. Wie hohl alles Ästhetische aufgefasst wird, erkenne ich an nichts so deutlich, als an den seltsamen Parallelen, die man so oft zwischen mir und Grabbe zieht. Ist der Abstand zwischen uns beiden doch grenzenlos und nicht einmal in den Elementen die geringste Verwandtschaft. Grabbe hat sich . . . vor der Trivialität, der er nie entging, wenn er sich auf das Menschliche einliess, in die Hypergenialität, die die Welt überbieten und die Idee durch die Erscheinung vernichten will, hineingeflüchtet und bewegt sich darum, wie der Schöpfer der Wolkenbilder, der Wind, durchaus im Leeren. Er erkennt die Wahrheit, die dem Anagramm der Natur zugrunde liegt, nicht an und bekämpft im eigentlichsten Verstande mit dem Buchstaben das Wort, zum Teil, indem er ihn auf seine immer armselige Chiffrebedeutung an sich zurückführt, zum Teil, indem er zeigt, wie viele Verbindungen er ausser der mit Notwendigkeit gegebenen, allein gültigen noch eingehen kann. Wenn er sich trotzdem im einzelnen um Wahrheit der Darstellung bemüht und sie auch wohl erreicht, so geschieht das in demselben Sinne, worin derjenige, der dartun wollte, dass die Sprache die Individuation, die sie nur ausdrückt, selbst erzeuge, sich doch der Sprache bedienen müsste, um seinem an sich sinnlosen Gedanken formelle Verständlichkeit zu verleihen. Wenn Grabbes Richtung eine unbedingte Konsequenz zuliesse, so müssten seine Menschen nur auftreten, um sich die Kehle abzuschneiden, aber sie dürften nicht so weit kommen, denn das Messer müsste sich in dem Moment, wo sie darnach griffen, wieder in rohes Eisen verwandeln, um sich auch seinerseits der teleologischen Verknüpfung der Dinge zu entziehen und dem  $\epsilon\nu\ \kappa\alpha\iota\ \pi\acute{\alpha}\nu$  nichts zu vergeben. Es ist dies nicht, wie es scheinen könnte, ein nur so obenhin gewähltes Gleichnis, das die eine oder die andere negative Seite

des Grabbeschen Darstellungsprozesses auf Kosten der übrigen positiven hervorhebt, sondern es ist ein getreues Abbild dieses Darstellungsprozesses selbst, dessen letzter Ausgangspunkt der Wahnsinn der Willkür ist und also dem gesunden Ausgangspunkt der dramatischen Kunst geradezu entgegensteht. Man wird mir den Nachweis am Speziellen gern schenken, da jeder Grabbesche Held, ja jede einigermaßen hervortretende Figur meine Entwicklung bestätigt, ebensowenig brauche ich einen geistigen Linnäus auf die Wichtigkeit der Grabbeschen Individualität für seinen enzyklopädistischen Zweck aufmerksam zu machen, da sie in die Augen fällt, aber es könnte der Zweifel aufgeworfen werden, ob nicht eben das Grabbesche Negieren aller Natur und sein Erstreben einer neuen Urform der Welt, um es so zu nennen, ein Beweis für die Grösse seines Genies sei, und diesem Zweifel muss ich noch begegnen, da ich oben das gerade Gegenteil behauptet habe. Die Richtigkeit der Ansicht, leichterem Widerlegung wegen, einmal vorausgesetzt, so würde daraus folgen, dass Grabbe ein grösserer Dichter sein müsse, als Äschylos und Sophokles, Shakespeare und Goethe zusammen, da sie alle den individuellen Widerspruch gegen die Weltordnung nur aufkommen liessen, um ihn aufzulösen und zu beseitigen, und diesem sittlichen Versuch höchstens zuweilen erlagen, ihn aber nie aufgaben. Das klingt denn doch schon bedenklich. Aber es wäre noch denkbar, nur müsste der Dichter, der diese sehr Grossen so weit überträfe, dass er, wie das wiederverkörpernte Chaos, im Namen einer höheren Möglichkeit, die sie nicht ahnen, gegen die Wirklichkeit Protest einlegte, ihnen wenigstens gleich sein, wo er mit ihnen zusammentrifft, er müsste, da die Form von keinem vornehmen Abfertigen weiss, sondern Insekten und Löwen mit gleicher Liebe und Befriedigung ausführt, ebenso frische, in ihrer Haut abgeschlossene, bis auf die kleinste Linie vollendete Gestalten erschaffen, wie sie, wenn er sich auf Gottes und ihre Welt einmal einlässt, er müsste, mit einem

Wort, seine Titanen durch die Ameisen in ihrem Pelz beglaubigen. Dies geschieht aber nirgends auf genügende Weise, wo er wahr ist, da ist er, einzelne glückliche Züge ausgenommen, immer auch platt und abstrakt, und da er das selbst fühlt, so stellt er seine gewöhnlichen Figuren auf den Kopf, um sie zu ungewöhnlichen zu machen, und verlässt, sobald er nur kann, den gefährlichen Boden, wo der Verstand mit seinem Masstab hinter ihm herschreitet, um sich in eine nebelhafte Ferne zurückzuziehen, in die hinein dieser ihm, so zudringlich er auch gefunden wird, nicht zu folgen wagt. Doch, es hilft ihm nichts, dem Verstand steht entschieden das erste Wort zu, wenn auch nicht das letzte, und wenn der Verstand dem Flüchtling nachspottete: ein Dichter, der am Fuss des Berges Marionetten tanzen lässt, kann auf den Gipfel desselben auch nur einen Schneemann setzen, so ist gar nichts weiter zu sagen. Nur wenn er die Lebensfülle einräumen und der Gruppierung bestimmen müsste, die Idee aber anfechten wollte, wäre er einstweilen zur Ruhe und der ganze Handel vor eine höhere Instanz zu verweisen.

Goethes Stella ist ein durchaus unsittliches Produkt. Dagegen würde ein Stück, das das freie Weib predigte, nicht darum schon unsittlich sein, sondern bloss verückt, es würde, wenn es im übrigen naiv wäre, nicht empören, sondern höchstens zum Lachen reizen. Denn es ist ein ganz anderes, das Institut aufheben, oder das Institut bestehen lassen und allen möglichen Sündengreuel darin unterbringen zu wollen. Zu dem Gedanken der Aufhebung könnte den sittlichen Menschen zuweilen schon der Blick auf die praktische Gestaltung des Instituts verleiten, denn diese zeugt, wenn auch nicht gegen die ihm zugrunde liegende Idee, so doch sicher gegen das menschliche Vermögen, ihr zu entsprechen. Man braucht übrigens diese Stella und ihren jammervollen Träger, den Hansliederlich Fernando, nicht zu bekämpfen, denn der Dichter selbst hat sie schon durch ein Element, das er bei letzter Umarbeitung

in sie hineinwälte, vernichtet. Graf Gleichen und dieser Romantikus, welch ein Unterschied! Wie Feuer und Stroh!

Sittlich muss das Drama immer sein, gesittet kann es nicht immer sein.

Was ist das Höhere des Höchstgestellten? Das Gefühl der Gesamtheit!

Was nur dem Meister der Kunst begreiflich ist: die Notwendigkeit, das Wesentlichste oft ganz bei-läufig zu sagen, um den schönen Schein der Freiheit nicht aufzuheben!

Das Sprechenlernen der Kinder durchs Hören ist und bleibt mir geheimnisvoll. Wenn ein Erwachsener es sollte, er würde schlecht bestehen, er muss sich, um eine neue Sprache zu erobern, immer auf eine ihm schon geläufige zurückbeziehen können. Besonders verwundre ich mich darüber, dass Kinder schon so früh die Partikeln richtig zu brauchen anfangen.

Der Dialog ist leicht! Der Dialog ist schwerfällig! Das ist das einzige, was die Rezensenten und selbst die besseren über den dramatischen Stil zu bemerken pflegen. Diese Bemerkungen zeigen schon durch ihre Allgemeinheit, dass diejenigen, die sie machen, nur halb wissen, wovon sie sprechen. Denn sonst müssten sie sie auf einzelne Szenen, ja auf einzelne Reden beschränken, da die Leichtigkeit oder Schwerfälligkeit des Dialogs gar kein charakteristisches Kennzeichen eines ganzen Dramas sein kann, wenn es anders ein Dichterwerk ist. Unstreitig ist die Sprache das allerwichtigste Element, wie der Poesie überhaupt, so speziell auch des Dramas, und jede Kritik täte wohl, bei ihr zu beginnen. In der Fabel, selbst in den Konturen der Charaktere versteckt sich das Abstrakte zuweilen sehr tief, in der Sprache offenbart es sich dem ästhetischen Sinn sogleich. Aber freilich muss man, ehe man sich an die Analyse der Sprache wagt, den Unterschied zwischen einer Darstellung, einer unmittelbaren Abspiegelung des Lebensprozesses, und einer Relation, einem verständigen Aufzählen seiner ver-

schiedenen Momente und seines endlichen Resultats erkannt haben. Dann wird man ganz andere Seiten ins Auge fassen, als die äusserliche Beschaffenheit des Satz- und Periodenbaus, und Lessing, auf den man gern verweist, nur in sehr bedingtem Sinn als Muster aufstellen. Lessing, der eben nur Relationen gab, der nie zwischen tausend Zügen das Gleichgewicht herzustellen, sondern immer nur die zwei oder drei, die er seiner Belesenheit und seiner Menschenkenntnis abgewann, unterzubringen hatte, Lessing konnte diesen leicht ihr Recht antun, er konnte sie leicht bis ins einzelste ausmalen und doch ein schnell durchwandertes etymologisches Gebäude zustande bringen. Ein anderes ist es bei dem wahren Dichter, dem mit jedem Schritt, den er tut, eine Welt von Anschauungen und Beziehungen, die zugleich rückwärts und vorwärts deuten, aufgeht und der nur dann den Eindruck macht, den er machen will und soll, wenn er uns diesen schwellenden Reichtum, diese unendliche Lebensfülle mitgeniessen lässt. Dort, wo nie ein Gedanke dem andern auf die Fersen tritt, nie eine Farbe in die andere hineinspielt, war der Häckerling kleiner Sätze am Platz; hier würde er es sehr wenig sein. Es ist nicht wahr, dass der Mensch alles, was er denkt, ganz zu Ende denkt, was er empfindet, ganz ausempfindet; die Lebensäusserungen kreuzen sich, sie heben sich auf, und dies vor allem soll der dramatische Stil veranschaulichen, den jedesmaligen ganzen Zustand, das Sichineinanderverlaufen seiner einzelnen Momente und die Verwirrung selbst, die dies mit sich bringt. Daraus folgt denn, dass die beliebte Leichtigkeit des Dialogs sehr oft ein Fehler sein kann und die Schwerfälligkeit eine Tugend. Übrigens kennt man den Strom, der die wenigsten Blasen aufwirft: es ist derjenige, in dem die wenigsten Fische schwimmen.

Es ist eine alte Bemerkung, dass die Dezenz steigt, wie die Moralität fällt. Auch hat die Sache ihre positive Seite, denn offenbar wird ein unreines Gemüt durch Worte und Dinge in Aufruhr gebracht, die auf

ein reines eine solche Wirkung nicht gehabt hätten, ich sehe aber nicht ein, warum, wenn der Unreinen mehr sind, als der Reinen, nicht auch bei Feststellung der Konvenienzen auf jene mehr Rücksicht genommen werden sollte, als auf diese. So sind denn auch die Dezenzforderungen, die man an den Künstler und vorzüglich an den dramatischen Dichter macht, nicht eigentlich anzufechten, sondern es ist höchstens darzutun, dass sie den Begriff seiner Kunst aufheben und ihm das Recht auf die Existenz absprechen. Mit der Sittlichkeit kann er sich niemals im Widerspruch befinden, mit der Moralität nur selten, mit der Konvenienz sehr oft. Die Sittlichkeit ist das Weltgesetz selbst, wie es sich im Grenzsetzen zwischen dem Ganzen und der Einzelercheinung äussert; was tut der Künstler, was tut vor allem der dramatische Dichter anderes, als dass er diese Harmonie aufzeigt und sie an jedem Punkt, wo er sie gestört sieht, wieder herstellt? Die Moralität ist die angewandte, die auf den nächsten Lebenskreis bezogene Sittlichkeit; mit ihr kann der Dichter bei gebrochenen Erscheinungen, in denen die Natur und selbst die Gesellschaft experimentiert oder vorbereitet, in Zwiespalt geraten, doch wird es nur in extremen Fällen geschehen. Die Konvenienz ist, wie schon ihr Name beweist, nichts Ursprüngliches, sondern eine Übereinkunft, die sehr viel Sittlichkeit und Moralität, ganz so viel, als davon naiv und instinktiv ist, in sich aufnehmen kann und meistens sehr viel Unsittlichkeit und Unmoralität in sich aufnimmt.

Grosse Gedanken können nicht einfach genug ausgesprochen werden, denn die Poesie hängt nie vom Bildertand ab, aber kleine verlangen Putz. Den Vögeln gab die Natur bunte Federn, beim Löwen lässt sie's bei einfachen Haaren bewenden.

Wie jede Kristallisation von gewissen physikalischen Bedingungen abhängt, so jede Individualisierung des menschlichen Wesens von der Beschaffenheit der Geschichtsepoche, in die es fällt. Diese Modifikationen

der Menschennatur in ihrer relativen Notwendigkeit zur Anschauung zu bringen, ist die Hauptaufgabe, die die Poesie der Geschichte gegenüber hat, und hier kann sie, wenn die reine Darstellung ihr gelingt, ein Höchstes leisten. Aber es ist so schwer, das Zufällige von der Aufgabe selbst abzuschneiden und dann noch die subjektive Beliebigkeit zu vermeiden, dass wir zu Dichtungen, wie sie mir hiebei vorschweben, kaum noch die Anfänge haben.

Ich muss mich hüten, bei meinen Dramen in einen Fehler zu fallen, den ich kaum vermeiden kann, wenn ich fortfahre, meine Ideen so konsequent durchzuführen, wie bisher. Es ist sicher, dass ich mich im Hauptpunkt nicht irre, dass jedes Drama ein festes, unverrückbares Fundament haben muss. Muss es darum aber auch jeder Charakter haben und jede Leidenschaft, die in einem Charakter entsteht? Dennoch kann ich mich nicht ohne Ekel auf blosser Relativitäten einlassen.

1847.

Das Universum, wie einen Mantel, um sich herumziehen und sich so darin einwickeln, dass das Fernste und das Nächste uns gleichmässig erwärmt, das heisst Dichten, Formen überhaupt.

. . . Den Abend werde ich zu Hause zubringen und in Kants physikalischen Aufsätzen fortlesen, die mir das Universum auf eine höchst fassliche Weise auseinanderlegen. Ich habe mich seit einiger Zeit mit den Werken dieses ausserordentlichen Mannes beschäftigt und zunächst ein sehr klares Bild seiner selbst gewonnen, mich nebenbei aber auch mehr und mehr in dem mir längst aufgestiegenen Zweifel befestigt, ob die nach ihm hervorgetretene Philosophie den allgemein-menschlichen Bildungsprozess nicht mehr verwirrt, als gefördert hat.

. . . Ich entwickelte Prechtler oder eigentlich mir selbst, denn zu meinen Gedanken komme ich am bequemsten durchs Sprechen, die völlige Ideenlosigkeit

des Wallenstein, indem ich ihm auseinandersetzte, dass das zur Anschauung gebrachte Problem, welches in dem Missverhältnis zwischen der bestehenden Staatsform und dem darüber hinausgewachsenen grossen Individuum zu suchen sei, nur durch eine in eben diesem Individuum aufdämmernde höhere Staatsform zu lösen gewesen wäre, dass Schiller es aber nicht allein nicht gelöst, sondern es nicht einmal rein ausgesprochen habe. Das ist auch unbestreitbar.

Diejenigen, die vom Tragödiendichter verlangen, dass er nicht bloss die sittliche Idee retten, sondern zugleich auch den Helden vor dem Untergang bewahren soll, fordern eigentlich etwas ebenso Unvernünftiges, als wenn sie vom Arzte verlangten, dass er den Organismus nicht bloss von einer Krankheit befreien, sondern die Krankheit selbst auch als eine individuelle Modifikation des allgemeinen Lebensprozesses respektieren und also am Leben erhalten solle.

... Woher kommt es wohl, dass man sich in der zweiten Hälfte des Lebens mehr zur Natur hingezogen fühlt, was bei mir entschieden der Fall ist, und in der ersten mehr zur Kunst? Wahrscheinlich, weil man sich durch das konzentrierte Bild die Fähigkeit erworben hat, das grosse Ganze selbst aufzunehmen.

Ob von einer Geschichte des Menschengeschlechts überall die Rede sein kann? In dem Sinne die Rede sein kann, dass man von Realisierung der Idee, von einem Fortschreiten des Weltgeists im Bewusstsein seiner selbst durch die irdischen Vorkommenheiten in Ereignissen und Charakteren sprechen darf, ohne ein unendlich Grosses zu direkt auf ein unendlich Kleines zu beziehen, es von demselben abhängig zu machen? Ob das mathematische Verhältnis, das die Erde dem Universum gegenüber zum Sandkorn einschwinden lässt, nicht für alle Kategorien massgebend ist, und ob wir uns nicht begnügen müssen, zu sagen, dass alles, was bei uns geschieht und erscheint, dem Weltgesetz nie widersprechen kann, ohne hinzufügen

zu dürfen, was wir gern hinzufügen, um uns ein wenig in die Höhe zu schrauben, dass es in uns auf eine bei dem Blick aufs Ganze irgend in Betracht kommende Weise aktiv wird? Ich weiss sehr wohl, dass Anschauungen und Gedanken dieser Art nicht für den täglichen Gebrauch sind, aber ich glaube, dass sie in die geistige Apotheke gehören, dass sie nicht als Speisen ernähren, aber in kritischen Fällen als heroische Arzneimittel die Gesundheit wiederherstellen können, besonders wenn man sie sich durch Herder-Hegelsche Konstruktionen des sogenannten welthistorischen Prozesses verdorben hat.

Die Sprache ist, wie Raum und Zeit, eine dem menschlichen Geist notwendige Anschauungsform, die uns die unserer Fassungskraft fort und fort sich entziehenden Objekte dadurch näher bringt, dass sie sie bricht und zerbricht.

Der denkende Mensch ist der allgemeine, der empfindende der besondere; daher rühren die Widersprüche zwischen Kopf und Herz, daher kommt es, dass man ein Bagatell verachten und sich doch davon verletzt fühlen kann . . . Für Röscher will ich eine kleine Abhandlung über das Unsittliche in der Kunst schreiben und darin beweisen, dass der Stoff eines Kunstwerks nie unsittlich ist und dass, wenn er unsittlich erscheint, dies durchaus an der Form liegt, nicht aber an der Form an sich, sondern an der ihr anklebenden zufälligen Mangelhaftigkeit, die durch das darstellende Subjekt bedingt wird.

Nicht durch Verwirrung der sittlichen Verhältnisse wird der Humanitätsgedanke verwirklicht; auch nicht durch Abschwächung der Leidenschaften, deren edles Feuer uns nur im unglücklichen Fall verbrennt, im glücklichen aber erwärmt; noch weniger durch abgeschmackte Erwartungen von der letzten Generation, denen die bisher gemachten Erfahrungen durchaus widersprechen; einzig und allein dadurch, dass wir das Bewusstsein unserer individuellen Schwäche in uns lebendig zu erhalten suchen, unserer Unfähigkeit,

dem sittlichen Gesetz anders als mit Beihilfe des Zufalls, der uns in der Geburt ausstattet, wie er uns später die Lebenssituation anweist, zu genügen.

Besitzen, das Wort: welch eine seltsame Etymologie setzt es voraus; man sollte glauben, dass in der Zeit, wo der erste Begriff des Eigentums sich entwickelte, dieses nur dadurch zu schützen gewesen ist, dass der Inhaber sich darauf setzte.

Nicht bloss die Verwirrungen, in die die Menschen unter- und zueinander geraten, sind zuweilen unlösbar; auch höhere Verhältnisse, diejenigen, die sich aus dem Bezug des Individuums zum Staat und des Staats zur sittlichen Idee ergeben, können es unter Umständen sein. Es fiel mir heute ein Fall ein. Ein Mensch hat in der Aufregung der Leidenschaft ein Verbrechen verübt, das in der sittlichen Welt keine Folgen hinterliess, in der bürgerlichen aber eine Spur, die ein schlechtes Subjekt zur Entdeckung führt. Der andere hat sich durch das Verbrechen von der Sündhaftigkeit, durch die positive böse Handlung von dem verwahrlosten Seelenzustand, der an bösen Handlungen trüchtig, also niederträchtig war, befreit und so, mittelbar durch diese Handlung selbst, durch die einmalige Entfesselung des Teufels in sich, einen Punkt erreicht, auf dem kein Rückfall mehr möglich ist. Das kann nicht bloss geschehen, das geschieht auch mitunter; ich weiss, dass Naturkinder bloss deswegen, weil sie die Erfahrung machten, dass sie im Rausch zornig wurden und im Zorn Torheiten und Unsinnigkeiten verübten, den festen Entschluss fassten, nie wieder zu trinken, und den Entschluss hielten. Nun aber kommt der Denunziator, zunächst in der Drohgestalt des Erpressers, beutet das Verbrechen, so lange es geht, zu seinem Vorteil aus und zeigt es an, als er seinen Erpressungen die Grenze gesteckt sieht. Der Staat kann sich, wenn sein Begriff nicht alle Realität verlieren, nicht von der Beamteninterpretation abhängig werden soll, auf die sich hier ergebenden moralischen Distinktionen nicht einlassen; ihn darf es nicht kümmern,

dass das Verbrechen in dem von ihm überwachten äusserlichen Polizeigebiet ohne Folgen blieb und innerlich im Verbrecher segensreiche Folgen hatte; er muss untersuchen und strafen, ja er straft schon dadurch, dass er untersucht. Der sittlichen Idee wird aber dadurch kein Dienst geleistet, es wird ihr vielmehr offenbar Abbruch getan, da ihr mit der zwecklosen Hinopferung eines ihr wegen seiner zeitweisen Entfremdung eben doppelt und dreifach wieder verbundenen Individuums einer ihrer Hauptträger entrisen wird. Sie kann dies Individuum aber, wie ich schon zeigte, gegen dies Schicksal nicht schützen und steht ihrem Körper und Werkzeug, dem reellen Staat, gegenüber in dieser Extremität ohnmächtig da und, wohl verstanden, nicht bloss diesem oder jenem konkreten Staat, sondern dem abstrakten Staat, dem Staat an sich, da jeder, er sei konstruiert, wie er wolle, untersuchen muss, ehe er lossprechen kann. Dass Denunziatoren oft belohnt, niemals aber, meines Wissens nicht einmal im Fall erwiesener vorhergegangener Erpressungen, bestraft, überhaupt hinsichtlich ihrer Beweggründe gar nicht oder doch nur in Beziehung auf ihre Glaubwürdigkeit geprüft werden, ist freilich nicht in der Ordnung, fällt dem konkreten Staat zur Last und wird einmal Abstellung finden. Damit ist jedoch der Fall selbst nicht beseitigt, es würden damit nicht einmal Denunziationen aus niedrigen, subjektiven Motiven, z. B. aus Rachsucht, ausgeschlossen, sondern nur die Erpressungsversuche erschwert, vielleicht, wenn nämlich jeder Denunziator persönlich hervortreten müsste, wie es gerecht und billig sein möchte, unmöglich gemacht werden. Die Juristen werden mir das Institut der Verjährung und der Gnade nicht einwenden wollen, denn sie würden dadurch nur beweisen, dass sie mich nicht verstehen; die Philosophen aber müssen mir auch nicht von einem Opfer sprechen, das der Idee an sich ohne Rücksicht auf concreta zu bringen sei, denn das würde heissen, das Wesen für den Schein hingeben; und der Psycholog

muss mir ebensowenig mit dem Gewissen und mit der Frage kommen, ob dieses ohne das Bewusstsein geleisteter Satisfaktion wieder zur vollen Ruhe gelangt, denn wenn das sich auch so verhielte, so läge gerade hierin diejenige Strafe, die dem Individuum nicht abzunehmen wäre. Wenn der Philosoph argumentiert: das Individuum hat durch seine Willkür alle diese Verwirrungen veranlasst und ist deshalb nicht bloss für die singuläre Handlung, sondern auch für alle ihre Folgen verantwortlich, sogar für den Konflikt zwischen der sittlichen Idee und ihrem Körper, dem Staat, so ist das ganz richtig, zeigt aber nur die Wahrheit meiner Grundbemerkung und lässt die Lücke selbst ungestopft, da die Idee, wenn sie durch ein ehemals verbrecherisches Individuum gezwungen werden kann, gegen sich selbst zu handeln, nichts durch die persönliche Verantwortlichkeit desselben gewinnt. Wenn der Psycholog aber auf den wunden Fleck im Gewissen deutet, so ist zunächst zu untersuchen, ob er nicht positiv-religiöse Nachzuckungen, die zufällig und in sich nichtig sind, mit einem Phänomen, das ewig und notwendig ist, verwechselt, was bei der Natur des Geistes zu vermuten steht, da er sich von einer in ihm selbst, wie in der Welt, erloschenen und innerlich und äusserlich auf ein Nichts reduzierten Vergangenheit unmöglich noch gedrückt fühlen kann; stellte sich dies aber anders heraus, so könnte freilich von einer der Idee in dem befleckten Individuum durch die Strafe selbst nötigen Läuterung die Rede sein, dann würde aber jedenfalls das Strafbedürfnis besser läutern, als die rohe Strafe selbst, und von jenem zu dieser übergehen, hiesse, im Interesse des Individuums und auf Kosten der Idee die grössere Strafe mit der geringeren vertauschen, also das notwendig befundene Läuterungsmittel schwächen. Dass der Einwand an sich leer ist, leuchtet ein.

Weil einer gegen alle nicht ausreicht, so verbanden sich alle gegen den einen, den Verbrecher. So entstand der Staat.

Der schöne Gedanke. Wie ist er ästhetisch zu definieren? Darüber nachzudenken!

Selbst, wenn das Sterben vom Willen des Menschen abhinge, würde keiner am Leben bleiben.

Nach dem Grade, wie ein Mensch die in der Sprache niedergelegten allgemeinen Erfahrungen zu seinen eigenen erhoben hat, soll man seine Bildung messen und diesen Grad nach dem Gebrauch, den er von den Wörtern macht.

Es ist eine auffällige Erscheinung, dass, je mehr ein Mensch wahrer Poet ist, er um so weniger als Poet in Aufsätzen auftritt und umgekehrt.

Was der Zukunft gegenüber willkürlich erscheint, ist es darum nicht auch der Vergangenheit gegenüber. Das ist bei Beurteilung positiver Verhältnisse wohl zu berücksichtigen. Positive Institutionen sind immer nur ein Abfinden mit den Zuständen; sie sind nicht mehr, aber auch nicht weniger.

Alles Handeln ist der Idee gegenüber auch ein Handeln im kaufmännischen Sinn.

Die Hegelsche Philosophie sucht das Kunstwerk zur blossen Materie zu machen, die nur im phänomenologischen Sinn, als letztlich abschliessend und aufsummierend, auf Form Anspruch machen kann, während es eben abschliesst mit der Phänomenologie.

Die Menschen sind in Gott, was die Einzelgedanken im Menschen.

Die Natur hat den Pflanzen- und Tierschmerz unmittelbar; sie gab dem Menschen Bewusstsein, um Schmerz in ihm abzulagern.

Die Erde ist vielleicht der Mittelplanet, auf dem das Bewusstsein erst dämmert, und darum der relativ schlechteste; auf dem niedrigeren existiert nur Tierleben, auf dem höheren reines Geistesleben.

. . . Abends im Theater. Maria Stuart . . . dass selbst ein Mann, wie Schiller, auf feuchte Schnupftücher spekulierte, ist entsetzlich. Und was tut er anders im fünften Akt!

Auf dem zweiten Kirchhof zur Schmelz . . . ruht

mein Ariel, mein teures, heissgeliebtes Kind . . . . .  
 Ruhe sanft, du holdes Wesen, Freude hast du deinen  
 Eltern gemacht, Freude hast du, soweit dein Traum-  
 leben dafür erschlossen war, selbst genossen, gelitten  
 hast du nicht viel und wiederbegegnet werden wir dir,  
 so oder so, gewiss!

Jede geringere Potenz hat das Recht, sich eine Zeit-  
 lang gegen die höhere aufzulehnen, ohne dass diese  
 darum gleich befugt wäre, jene zu vernichten, denn  
 jene ist zur Probe berechtigt und diese verpflichtet.  
 Dies hat jedoch seine Grenze.

Die Geschichte, das Gedächtnis der Menschheit.

Die Menschen fragen sich wohl zuweilen: was be-  
 deutet mein Ich in meinem Kreise, aber selten: was  
 bedeutet mein Kreis im grösseren und dieser im gröss-  
 ten? Daher ihre Zuversicht, ihr Stolz, ihr Hochmut,  
 zugleich aber auch die unschätzbare Fähigkeit, alle  
 ihre Nerven für das nächste Ziel anstrengen zu können.  
 Wüsste ich nicht so schrecklich genau, was die Dicht-  
 kunst an sich ist, ich würde als Dichter viel weiter  
 kommen! Unstreitig aber gibt es Geister, die die Er-  
 kenntnis mit mir und die Spannkraft mit jenen Ge-  
 ringeren teilen. Diese sind die vornehmsten und leisten  
 das Höchste.

Mit Recht wird eine Verschwörung an die Spitze  
 aller Verbrechen gestellt, denn alle andern greifen nur  
 einzelne Gesetze an, die Verschwörung den Grund der  
 Gesetze, also alle zugleich.

Sah im Theater das neue Stück von Halm: Donna  
 Maria de Molina. Es ist nicht ohne interessante Szenen,  
 die aber wahrscheinlich dem spanischen Dichter, der  
 nach dem Anschlagszettel den Stoff hergegeben hat,  
 angehören. Von einer Idee ist natürlich nicht die Spur  
 vorhanden.

Heute morgen eine Szene an der Mariamne ge-  
 schrieben. Es ist doch Täuschung, wenn man glaubt,  
 dass ein Stoff an sich schon etwas sei und dem ge-  
 staltenden Geist einen reinen Gehalt entgegenbringe;  
 ich überzeuge mich bei dieser Arbeit zu meiner grossen

Satisfaktion vom Gegenteil. Ich konnte mich lange nicht überwinden, die Geschichte des Herodes und der Mariamne zu behandeln, weil es mir schien, dass ich dabei zu wenig zu tun vorfände; aber die wirkliche Arbeit belehrt mich eines anderen.

Eine Bartholomäusnacht, aber in anderem Sinn, als die erste, um die Bevölkerung der Erde auf das ihrer Produktionskraft entsprechende Mass zu reduzieren; infolge allgemeinen Volksbeschlusses.

Dass die beschreibende Poesie nichts sei, ist längst zugegeben. Ist aber die reflektierende nicht auch eine beschreibende? Beschreibt sie nicht, was sie darstellen sollte, das Innere?

Schönheit: das Genie der Materie.

Die Würde des Menschen im Tode. Eine düstere Majestät umfließt die umgefallene Gestalt, ein Tier ist ekelhaft und hässlich.

Die Welt, wenn sie nicht mehr durch den Flor der Jugend und der Poesie betrachtet wird, macht keinen besseren Eindruck, wie der menschliche Körper, wenn man ihm die Epidermis abgestreift hat; es bleibt noch immer ein höchst vernünftig eingerichteter Organismus übrig, aber die Schönheit ist dahin.

Das Universum kommt nur durch Individualisierung zum Selbstgenuss, darum ist diese ohne Ende.

Der Mensch denkt sich leichter einen Gott, als sich selbst.

Der Dichter, der dramatische, kann die grossen historischen Mächte, die zu wirken und berechtigt zu sein aufgehört haben, noch in negativem Sinn benutzen, sie parodistisch behandeln. Z. B. die höchsten Personen sind komisch an sich und untereinander, aber tragisch, Schicksalsmächte, für andere.

Man muss im Drama das Faktum, welches den tragischen Konflikt erzeugt, hinnehmen, auch wenn es in rein zufälliger Gestalt auftritt, denn das Eigentümliche des Zufalls liegt eben darin, dass er sich nicht motivieren lässt. Dagegen muss in den Charakteren eine höhere Existenznotwendigkeit, als diejenige z. B.

wäre, dass das Stück nicht zustande kommen könnte, wenn sie nicht diese oder jene Eigenheiten und Eigenschaften hätten, aufgezeigt werden; der Dichter muss uns in der Perspektive den unendlichen Abgrund des Lebens eröffnen, aus dem sie hervorstiegen, und uns veranschaulichen, dass das Universum, wenn es in voller Gliederung hervortreten sollte, sie erschaffen oder doch in den Kauf nehmen musste.

Die Natur ist bewusstlos, sagt Hegel. Aber, wenn ihr kein allgemeines Bewusstsein zugrunde läge, wie käme sie je im Menschen zum besondern?

Jeder verdient sein Schicksal, es fragt sich nur, ob vorher oder nachher.

Es ist der grösste Fehler des Menschen, die Dinge erst leidenschaftlich zu erstreben und *dann* zu untersuchen, was sie wert sind.

Ein wunderbarer Irrtum ist es, die qualitative Armut eines Geistes seinem quantitativen Reichtum gegenüber, seinen Mangel an organisierender Kraft, der sich in dem massenhaften Überquellen des letzteren über den Ring der Form hinaus manifestiert, für ihr Gegenteil zu halten, wie z. B. bei Jean Paul.

Für wen das von der Geschichte abweichende historische Drama eine Sünde an der Geschichte ist, für den muss auch der Tisch eine Sünde am Baum sein.

So wenig man sich im Fieber vorstellen kann, dass man gesund war und es wieder werden wird, so wenig im individuellen Leben, dass ein allgemeines ihm zugrunde liegt. Der Schauer vor dem individuellen Leben ist vielleicht sein letztes, höchstes Resultat.

Die Freude verallgemeinert, der Schmerz individualisiert den Menschen.

Durch die Sprache sucht der Mensch sich selbst von der Welt zu unterscheiden, mehr noch, als die Welt von sich.

Das Wortspiel ist in gewissem Sinn dem Reim entgegengesetzt. Beim Reim beruht der Reiz darauf, dass verschiedene Gedanken durch gleiche Klänge ausge-

drückt werden, beim Wortspiel darauf, dass gleiche Klänge verschiedene Gedanken ausdrücken.

Wie weit gehört das Wunderbare, Mystische in die moderne Dichtkunst hinein? Nur soweit es elementarisch bleibt. D. h. die dumpfen, ahnungsvollen Gefühle und Phantasien, auf denen es beruht, und die vor etwas Verstecktem, Heimlichem in der Natur zittern, vor einem ihr innewohnenden Vermögen, von sich selbst abzuweichen, dürfen angeregt, sie dürfen aber nicht zu konkreten Gestalten, etwa Gespenster- und Geistererscheinungen verarbeitet werden, denn dem Glauben an diese ist das Weltbewusstsein entwachsen, während jene Gefühle selbst ewiger Art sind.

Eine moderne phantastische Komödie ist noch immer möglich, denn der Komödie kommt das Sichselbstaufheben, das schon in ihrer Form liegt, dabei zuzustatten, sie fordert keinen Glauben für ihren Stoff, sie rechnet sogar mit Bestimmtheit darauf, keinen zu finden. Aber es gibt eine Grenze. Der Poet versetze sich durch einen Sprung, wohin er will, nur höre er zu springen auf, sobald er in seiner verrückten Welt angelangt ist, denn nur dies unterscheidet ihn vom Fieberkranken und Wahnsinnigen. Der phantastische Mittelpunkt in seiner Komödie sei, was die fixe Idee in einem bis auf diese gesunden Kopf ist, die die Welt nicht aufhebt, sondern sich mit ihr in Einklang zu setzen sucht. So leiht Aristophanes den Vögeln menschliche Leidenschaften, aber im übrigen bleiben sie Vögel.

Sah Kabale und Liebe von Schiller und war doch überrascht von der grenzenlosen Nichtigkeit dieses Stücks, die erst bei einer Darstellung ganz heraustritt.

Es ist ein grosser Widerspruch im Menschen, dass er in der Kunst durchaus nur das Eigentümliche, auf sich Beruhende, keinem äusseren Eindruck Nachgebende will und es doch im Leben selbst nicht ertragen kann.

Eitelkeit wird verziehen, nicht Stolz. Durch jene macht man sich abhängig von anderen, durch diesen erhebt man sich über sie.

Die Eier haben aber nicht die Hühnerleiter zum Nest. In gelehrten Dingen.

... Louis Blanc über die Organisation der Arbeit gelesen, ein an faktischen Darlegungen der Weltverhältnisse reiches Büchlein. Sie sind schrecklich, aber wer kann sie ändern? Mir kommt mein alter Gedanke immer wieder, dass die Publizisten bei ihren Verbesserungsvorschlägen gerade den Hauptpunkt übersehen. Wer will leugnen, dass die edlen Metalle, Gold und Silber gleichmässiger unter die Menschen verteilt werden könnten, wie sie es sind? Aber folgt daraus, was man daraus zu folgern pflegt? Ich zweifle. Wenn alles Geld sich in Taschen, statt in Schatullen und in den Staatsbanken, befände, wenn also jeder, der lebt, imstande wäre, den Markt zu besuchen: würde der Markt darum imstande sein, die Bedürfnisse eines jeden zu befriedigen? Ich glaube in der Tat, dass hier ein ungeheurer Irrtum vorliegt.

Wenn man sich in alle aus dem Begriff der Individualität und des ihm zugrunde liegenden Prinzips folgende Konsequenzen vertieft und erkennt, dass ihm zufolge jeder Mensch nicht bloss zu der Welt, sondern auch zu jedem Einzelobjekt der Welt und zu jeder Idee, die ein solches Einzelobjekt anregt, ein spezielles Verhältnis hat, so erstaunt man, dass bei so viel natürlicher Zwietracht doch noch so viel geschichtliche Eintracht möglich ist, als man wahrnimmt.

... In Kant einen herrlichen Aufsatz: Ideen zur Philosophie der Geschichte! gelesen und daraus nicht ohne einige Satisfaktion gesehen, dass er über die materielle Geschichte ebenso dachte, wie ich.

Die Charaktere im Drama werden nur dann mit der höchsten Meisterschaft behandelt, wenn der Dichter, um in der Ökonomie seines Stücks den nötigen Gewinn von ihnen zu ziehen, ihnen gar nicht erst besondere Entschlüsse, d. h. Anläufe zu bestimmten Taten unterzulegen braucht, sondern wenn diese unmittelbar aus ihrer Natur hervorgehen und die gegenseitigen

Täuschungen nur aus den gegenseitigen Irrtümern über deren Beschaffenheit und Wesenheit entspringen. So ein Charakter wird mein Joseph in der Mariamne.

. . . Seit einigen Tagen die Psyche von Carus gelesen. Ein höchst vortreffliches Werk, das sich an viele meiner Gedanken bequem anschliesst und andere erweitert oder schärfer begrenzt. Hinterliesse jeder Mensch bei dem Abtreten von der Erde — Carus ist ein Greis — ein solches Buch, wir würden den Gipfel des Wissens bald erklimmen!

Die Idee des echten Kommunismus schliesst allen Besitz, also auch den geistigen aus. Wenn er ausgeführt wird, so wird nur die Menschheit noch malen, dichten, komponieren; Dichter, Maler, Komponisten wird es aber nicht mehr geben, denn keiner darf sich nennen und jeder ist ein Verbrecher, der es tut.

Kein Wesen ist eines Begriffs fähig, der es auflösen würde.

Zum Darstellen gehört zweierlei. Erstlich, dass der Gegenstand in die ihm eigentümlichen Grenzen eingeschlossen, dann, dass er mit dem allgemeinen Kreise, dem er angehört, in die natürliche Beziehung gebracht wird.

Motive, die sich einseitig auf Empfindungen basieren und auf weiter nichts, eignen sich nicht für das Drama.

Das Notwendige bringen, aber in der Form des Zufälligen: das ist das ganze Geheimnis des dramatischen Stils.

Wenn die Charaktere die sittliche Idee nicht verneinen, was hilft es, dass das Stück sie bejaht? Eben um dem Ja des Ganzen Nachdruck zu geben, muss das Nein der einzelnen Faktoren ein so entschiedenes sein.

Der Geist im Hamlet wäre auch so zu denken gewesen, dass Hamlet das Verbrechen geahnt und genannt und der Geist, ohne zu sprechen, es bloss durch Nicken bejaht hätte.

. . . Mein Gedanke, dass Traum und Poesie identisch sind, bestätigt sich mir mehr und mehr.

Im Leben geraten die menschlichen Charaktere freilich oft genug in Situationen hinein, die ihnen nicht entsprechen, in der Kunst darf dies aber nicht vorkommen, im Drama wenigstens müssen die Verhältnisse aus der Natur der Menschen mit Notwendigkeit hervorgehen.

. . . Die kleinsten Inkongruenzen zwischen Gehalt und Form, nicht bloss im Allgemeinen, sondern auch im Speziellen und Speziellsten, z. B. bei Bildern, die entweder über den Gedanken hinausgehen oder ihn nicht vollständig decken, sind mir peinlich, wenn ich auch wohl weiss, dass sie von den meisten gar nicht bemerkt, von anderen, die im Schielenden das Reizende finden, sogar für Schönheiten gehalten werden. Bei mir ist das Natur, wenn es das aber auch nicht wäre, so würde ich es mir zur Regel machen, denn niemand bilde sich ein, dass er im einzelnen und kleinen pfuschen kann, ohne sich nach und nach zu gewöhnen, auch im ganzen und grossen zu pfuschen. Im Ästhetischen wie im Ethischen gilt dasselbe Gesetz, noch ganz davon abgesehen, dass jeder für sein ästhetisches Treiben ethisch verantwortlich ist, und dass eine geistige Nationalvergiftung durch journalistische Kniffe und Afterkunstwerke, denen durch jene Bahn gebrochen wird, an Nichtswürdigkeit einer Brunnenvergiftung nicht nachsteht.

Ich höre von Engländer, dass die Grenzboten einen wunderlichen Aufsatz über mich enthalten, der . . . mir prognostiziert, dass ich dereinst wahnsinnig werden muss. Seltsame Manier, mit einem lebendigen Menschen umzugehen! . . . Übrigens ist ein solches Urteil nicht ohne allen Grund, indem es doch auf einiger Einsicht in die schöpferischen Prozesse des dichterischen Geistes beruht und es nur darin versieht, dass es die *befreiende* Kraft des Darstellungsvermögens, die doch im subjektiven, wie im objektiven Sinne damit verbunden ist, nicht in Anschlag bringt. Ich habe es oft gesagt und werde nie davon abweichen: die Darstellung tötet das Darzustellende, zunächst im

Darsteller selbst, der das, was ihm bis dahin zu schaffen machte, durch sie unter die Füße bringt, dann aber auch für den, der sie genießt! Es gibt Ungerechtigkeiten, denen ein Dichter nicht entgehen kann, die er also auch niemandem anrechnen darf, und die vorliegende gehört dazu. Er bringt in jedem seiner Werke das Resultat eines Bildungsmoments, ein Resultat, das zugleich vorwärts und rückwärts deutet, das so wenig ohne das, was darauf folgt, als ohne das, was ihm vorberging, richtig abzuschätzen ist, das sich aber doch einstweilen als ein Letztes hinstellt und das Urteil herausfordert. Wie wäre hier bei der Unberechenbarkeit der Zukunft die Ungerechtigkeit zu vermeiden?

Wenn in der griechischen Tragödie die Helden deswegen fallen, weil sie über das Mass des Menschlichen hinausragen und von den Göttern als Eindringlinge in den höheren Kreis beneidet werden, so muss man dies so betrachten, dass in ihnen die Anmassung des gesamten Geschlechts, nicht ihre eigene, gestraft wird.

Indem ich eben im neuen Pitaval die Greuelgeschichte vom Magister Tinius lese, drängt sich mir eine Betrachtung auf, die der Kriminalist, wie mir scheint, kaum genug beherzigen kann. Wie viel hängt bei solchen Prozessen von den Zeugenaussagen ab, und bei den Zeugenaussagen wie viel von genauer Ermittlung und Feststellung solcher Dinge, über die vielleicht kein Mensch in Wahrheit etwas Bestimmtes anzugeben vermag. Wenn ich z. B. über eine einzige der vielen Personen, mit denen ich auf meiner letzten Reise zusammenkam, ja über einen meiner intimsten Freunde angeben sollte, zu welcher Zeit an einem gewissen Tage ich ihn gesehen habe, wie er bekleidet gewesen sei usw., ich würde unfähig sein, es zu tun! Gott, Gott, auf welchem Fundament ruht die menschliche Gerechtigkeitspflege!

Ein *angesehener* Mann! Wie sinnlich ist dies Wort gebildet. Ein Mann, der viel angesehen wird!

Woher entspringt das Lebendige der echten Charaktere im Drama und in der Kunst überhaupt? Daher,

dass der Dichter in jeder ihrer Äusserungen ihre Atmosphäre wiederzuspiegeln weiss, die geistige, wie die leibliche, den Ideenkreis, wie Volk und Land, Stand und Rang, dem sie angehören. Daraus geht die wunderbare Farbenbrechung hervor, die jedes Allgemeine als ein Besonderes, jedes Bekannte als ein Unbekanntes erscheinen lässt und eben den Reiz erzeugt.

Worin besteht die Naivität in der Kunst? Ist es wirklich ein Zustand vollkommener Dumpfheit, in dem der Künstler nichts von sich selbst weiss, nichts von seiner eigenen Tätigkeit? Das ist unmöglich, denn wenn er nicht erkennt oder fühlt: dieser Zug ist tief, dieser Gedanke ist schön, warum zeichnet er den einen hin, warum hält er den andern fest? Die Frage wird wohl am einfachsten so beantwortet. Unbewussterweise erzeugt sich im Künstler alles Stoffliche, beim dramatischen Dichter z. B. die Gestalten, die Situationen, zuweilen sogar die ganze Handlung, ihrer anekdotischen Seite nach, denn das tritt plötzlich und ohne Ankündigung aus der Phantasie hervor. Alles übrige aber fällt notwendig in den Kreis des Bewusstseins.

Wenn der Mensch sein individuelles Verhältnis zum Universum in seiner Notwendigkeit begreift, so hat er seine Bildung vollendet und eigentlich auch schon aufgehört, ein Individuum zu sein, denn der Begriff dieser Notwendigkeit, die Fähigkeit, sich bis zu ihm durchzuarbeiten, und die Kraft, ihn festzuhalten, ist eben das Universelle im Individuellen, löscht allen unberechtigten Egoismus aus und befreit den Geist vom Tode, indem er diesen im wesentlichen antizipiert.

„Alles Poetische sollte rhythmisch sein!“ schrieb Goethe an Schiller, als dieser ihm angezeigt hatte, dass er seinen in Prosa angefangenen Wallenstein in Verse umschreibe. Ein höchst einseitiger und sicher nur durch den speziellen Fall hervorgerufener Ausspruch! Es gibt Gegenstände, die im ganzen durch-

aus poetisch sind, im einzelnen aber so nahe an das Gebiet der Prosa streifen, dass sie das Pomphafte, was dem Vers anklebt, nicht vertragen, in alltäglicher Prosa aber freilich auch nicht aufgehen und darum ein Mittleres verlangen, welches aus beiden Elementen zu bilden dann eben die Hauptaufgabe des Dichters ist. Dahin gehört z. B. jeder Stoff einer bürgerlichen Tragödie.

Aus dem Begriff der Individualität, auf dem jede vernünftige Weltanschauung beruht, folgt mit Notwendigkeit der Begriff der qualitativen und quantitativen Unterschiede in den Mischungsverhältnissen und also auch in den Resultaten derselben, den Begabungen, ja er schliesst sich erst in diesem ab.

Ganz aus demselben Grunde und zur Befriedigung desselben Bedürfnisses haben sich die Menschen ihren Gott erfunden, wie ihre Zeit.

Es ist ohne Zweifel richtig, dass nichts ist, was nicht vernünftig wäre, und dass selbst Wanzen und Flöhe nicht sein würden, wenn sie nicht sein müssten, Daraus folgt aber nur, dass man mit der Natur wegen der Existenz dieser Missgeschöpfe nicht hadern, keineswegs jedoch, dass man sie selbst in ihrer Existenz ungestört belassen soll. Man tut genug, wenn man sich mit dem Vorhandensein der Gattung im allgemeinen aussöhnt, indes man sie im einzelnen bekämpft und so viel als möglich auszurotten sucht.

Der Dichter ist der erste Souffleur (in höherem Sinn).

Wallensteins schändlicher Betrug, den Obrist Buttler zu einem Gesuch um den Adelsbrief anzuhalten und ihm beim Hof den Weg zu verlegen, wie verträgt er sich mit der Würde eines tragischen Charakters?

Der Verstand frage im Kunstwerk, aber er antworte nicht.

Soeben lese ich den dritten Teil des Briefwechsels zwischen Schiller und Körner. Seite 120 ff. kommt eine Auseinandersetzung Schillers über das Verhältnis des Dichters zur Sprache vor, die ganz und gar

von denselben Anschauungen und Gedanken ausgeht, welche meinem Aufsatz über den Stil des Dramas zugrunde liegen. Solch ein Siegel aus dem Grabe heraus ist doch interessant!

1848.

Es gibt keinen Menschen ohne Sünde, denn es darf keinen geben, er dürfte wenigstens nicht auf die Erde gesetzt werden, denn er würde für die übrigen keine Duldung haben, er würde ein Schwert sein, auf dem sie sich spießen. Dramatischer Charakter der Art, der mehr Unheil anrichtete, als der grösste Sünder.

. . . Was ist doch ein Mensch, dem die Form fehlt! Ein Eimer voll Wasser ohne den Eimer.

. . . Ruge erweist sich als anmasslichen Pedanten, dem es entgeht, dass die metrischen Abweichungen von der strikten Voss-Platenschen Observanz in meinen Distichen nicht bloss in dem Beispiel Schillers und Goethes eine Stütze finden, sondern nur aus der völligen Unmöglichkeit, im Deutschen einen vollkommenen, einen zugleich regelrechten und dabei wohlklingenden Hexameter zustande zu bringen, hervorgehen.

Kein Tier erkennt sich, wenn es sich im Spiegel sieht. Der Hund bellt sein Bild an, wie ein fremdes. Vom Affen wird freilich erzählt, dass er sich vorm Spiegel rasiert, wenn er einen Menschen sich rasieren sah, aber auch, dass er sich die Kehle dabei abschneidet, woraus denn hervorgeht, dass der Spiegel ihm nichts über sich selber sagt. Ich glaube, das verbürgt am sichersten den Mangel an Bewusstsein in der Tierwelt, die Richtigkeit des Faktums, das ich selbst immer bestätigt fand, vorausgesetzt.

. . . Es gibt ein ganz untrügliches Kriterium für Genie und Talent und dies besteht darin, dass man sich fragt, wenn man sich einer imponierenden Leistung gegenüber befindet, ob man bei einer hinreichenden Potenzierung des eigenen Vermögens ihrer selbst fähig

gewesen wäre oder nicht. Darf man die Frage bejahen, findet man in sich einen Faden, der, gehörig ausgesponnen, sich an den fremden anknüpfen liesse, so hat man es immer mit einem Talent zu tun und nur im entgegengesetzten Fall mit dem Genie. Im Genie liegt immer etwas durchaus Neues, streng an ein bestimmtes Individuum Geknüpftes. Der mittelmässigste Poet, der die Abendröte besingt oder ein Sonett auf einen Maikäfer macht, würde es zu einem Gedicht, wie Schillers Spaziergang oder seine Glocke, bringen, wenn seine Kraft millionenfach verstärkt würde; Schiller selbst aber würde nie einen Fischer oder einen Erlkönig erzeugen.

Auch eine Krankheit hat ihren Lohn; die reine Freude am Dasein, am Dasein selbst, nicht an einer Einzelheit desselben.

In Goethes Wahlverwandtschaften ist doch eine Seite abstrakt geblieben, es ist nämlich die unermessliche Bedeutung der Ehe für Staat und Menschheit wohl räsonnierend angedeutet, aber nicht im Ring der Darstellung zur Anschauung gebracht worden, was gleichwohl möglich gewesen wäre und den Eindruck des ganzen Werkes noch sehr verstärkt hätte.

Der Krieg ist die Freiheit gewisser Barbaren, darum ist es kein Wunder, dass sie ihn lieben.

Der Kommunismus kann momentan siegen, d. h. er kann sich so lange behaupten, bis er alle seine Schrecknisse entfaltet und die Menschheit mit einem für alle Zeiten ausreichenden Abscheu getränkt hat.

Gestern (d. 8. Mai) brachte das k. k. Hofburgtheater meine Maria Magdalena, unverkürzt und unverändert. Das Stück war eine Bildungsprobe für das Wiener Publikum, es fand aber den ungeteiltesten Beifall und machte auch nicht in dem bedenklichsten seiner Momente die Prüderie rege. Der Grund ist einfach darin zu suchen, dass das Stück ein darstellendes ist, dass es nicht, wie dies z. B. in Laubes sonst sehr verdienstlichen Karlsschülern geschieht, ein durch den Witz zusammengesetztes Mosaikbild gibt, dass es zeigt, was

aus- und durcheinander folgt, nicht, was sich nach- und nebeneinander ereignet. Denn kein Mensch ist so blöde, dass er sich gegen die Notwendigkeit auflehnte; da das Wesen der Darstellung nun aber eben in der Veranschaulichung der Notwendigkeit besteht, so ist sie des Erfolgs sicher, was den Hauptpunkt betrifft, und es handelt sich nur noch darum, ob die Anerkennung, die ihr nicht versagt werden kann, in der Form der Liebe oder des blossen Respekts hervortritt. In meinem Fall waren Respekt und Liebe gemischt.

Der Mensch kann die Natur nicht erreichen, nur übertreffen; er ist entweder über ihr oder unter ihr.

Es kommt zuweilen, wie für den einzelnen Menschen, so für ein ganzes Volk ein Moment, wo es über sich selbst Gericht hält. Es wird ihm nämlich Gelegenheit gegeben, die Vergangenheit zu reparieren und sich der alten Sünden abzutun. Dann steht aber die Nemesis ihm zur linken Seite und wehe ihm, wenn es nun noch nicht den rechten Weg einschlägt. So steht es jetzt mit Deutschland.

Man reisst jetzt das Pflaster des Staats und der Gesellschaft auf. Ich habe dabei ein eigentümliches Gefühl. Mir ist, als ob dem Bau, der jetzt zerstört wird, uralte Erfahrungen zugrunde lägen, aus Zuständen gewonnen, wie sie jetzt wieder im Anzug sind, als ob jeder Pflasterstein auf der umgekehrten Seite die Inschrift trüge: auch wir wissen, dass dies ein Pflasterstein ist, wenn wir ihm gleich das Bild eines Gottes aufgeprägt haben; seht Ihr zu, wie Ihr ohne Pflastersteine, die man für mehr als Pflastersteine hält, fertig werden wollt!

Der Blinde muss tasten, um sich zu orientieren; der Sehende hat das nicht nötig. Das Talent muss reflektieren; das Genie schaut an.

Die ganze dramatische Kunst hat es mit dem Unverstand und der Unsittlichkeit zu tun, denn was ist unverständiger und unsittlicher, als die Leidenschaft?

Der Maler stellt sein Bild auf einmal als ein Ganzes

vor dem Publikum hin; der dramatische Dichter muss es vor den Augen des Publikums ausführen und wird nun leider nach den einzelnen Strichen beurteilt, nicht nach der daraus entspringenden Totalität.

Der Bilderreichtum mittelmässiger Poeten geht immer aus ihrem Denkunvermögen, aus ihrer Unfähigkeit, den Gedanken aus seiner rohen Vorstellungsschale herauszulösen, hervor. Mittelmässige Kritiker halten aber das, was nur Vorstellung, d. h. *noch nicht einmal* Gedanke ist, für Anschauung. Die Anschauung umfasst immer den Gedanken und die Vorstellung zugleich.

Die Kunst ist nur eine höhere Art von Tod; sie hat mit dem Tod, der auch alles Mangelhafte, der Idee gegenüber, durch sich selbst vernichtet, dasselbe Geschäft.

Dass die Tiere kein Bewusstsein und keine Intelligenz haben, wird durch nichts so schlagend erwiesen, als dadurch, dass sie sich nicht untereinander gegen ihren Tyrannen, den Menschen, verbinden. Der Erfolg könnte nicht zweifelhaft sein.

Der Verstand macht so wenig die Poesie, wie das Salz die Speise, aber er gehört zur Poesie, wie das Salz zur Speise.

. . . In Hamburg hatte ich Feuerbachs Wesen des Christentums in Händen, blätterte aber nur darin. Die Gründe, worauf der Glaube an Gott und Unsterblichkeit sich bis jetzt stützte, widerlegt er vollkommen, das ist wahr. Ob es aber, was wenigstens die Unsterblichkeit betrifft, nicht noch andere gibt? Ich denke manches, was ich nicht aufschreiben mag. In den Lebensgesetzen gibt es etwas Mystisches; in den Denkgesetzen nicht auch?

Julius Cäsar von Shakespeare: die Irren erschlagen ihren Arzt.

1849.

Wie vieles bleibt dem Menschen doch, trotz der redlichsten Bemühungen, allgemein, d. h. tot, obgleich

es ihn in nächster Nähe umgibt, ja zu ihm selbst gehört! Davon mache ich eben heute eine Erfahrung. 36 Jahre spreche ich nun schon; heute zum erstenmal erstaune ich über das physische Wunder, das dem Sprechenkönnen zugrunde liegt, über den Ursprung der Tonbildung aus Zungenschlägen und Lippenbewegungen, die so wenig ins Bewusstsein fallen, wie die Entstehung des Gedankens. — Dann im Auge die *brennende* Materie, die der Sprache zu Hilfe kommt und sie oft ersetzt!

Ob die Art, wie ein Mensch spricht, nicht einigermaßen von seinem Puls dependiert, so, dass er rasch spricht, wenn dieser rasch geht, und umgekehrt?

Im Fieber lösen sich alle Gedanken des Menschen wieder in Bilder auf, daher sein Phantasieren. Nichts beweist aber mehr den Ursprung der Gedanken *aus* Bildern. Sie sind am Ende nur eine Art reduzierter Hieroglyphen.

Die Ehrfurcht, die jedem Menschen vor jedem anderen Menschen innewohnt und ihn ein grösseres oder kleineres Gewicht auf jedes Urteil eines solchen legen lässt, ist ein Ausfluss der reinsten Pietät und der beste Beweis dafür, dass es ein Gemeingefühl gibt, vermöge dessen wir uns eben alle als Glieder eines zusammenhängenden grossen Organismus fühlen, des Organismus der Menschheit nämlich.

Es ist ein tiefer Zug in der Menschennatur, dass einer für den anderen errödet, er deutet, wie kein anderer, auf den geheimnisvollen Nexus, der alle miteinander verknüpft. Der Mann errödet aber nur für den Mann, das Weib nur für das Weib.

Es ist die Frage, ob der Musiker seine Musik macht oder hört, ob er nicht wirklich für die Harmonie der Sphären ein Ohr hat.

Man setzt sich nicht zum Klavierspielen nieder, um die mathematischen Gesetze zu beweisen. Ebensowenig dichtet man, um etwas darzutun. Ach, wenn die Leute das einmal begreifen lernten! Es ist ja an aller höheren Tätigkeit des Menschen gerade das das Schöne, dass

Zwecke, an die das Subjekt gar nicht denkt, dadurch erreicht werden.

Die Pflanzen sind gar nichts Selbständiges für sich, sie sind die Organe der Erde, durch welche sie uns die Lebenskräfte entgegenströmen lässt, durch die sie uns anhaucht.

Warum ist der Dichter nicht auch gleich Mann der Tat? Warum das Gehirn nicht auch Faust?

Nur derjenige Witz ist gut, der den Witz der Natur aufdeckt.

1850.

ad Faust [bei der Aufführung]. Wie konnte Gretchens Mutter vergiftet werden? Konnte Faust, der Naturkundige, sich so vergreifen? Wie konnte Gretchen ihr Kind umbringen, da die Mutter schon tot war?

Die Jungfrau von Orleans ist Schillers höchste bewusste Konzeption, wie die Räuber seine höchste unbewusste.

Schauspielen heisst doch am Ende nur: rasch leben, unendlich rasch! Einen Schauspieler rezensieren, heisst also den Lebensprozess eines Menschen rezensieren.

Volksszenen: die Erbärmlichkeit des Volks wirkt tragisch, weil es wie losgetrennt vom allgemeinen Nexus erscheint, gleichsam als wüsste es nicht, dass die Erde es trägt und nährt.

Erst die letzte Linie eines Bildes rezensiert die erste.

Der Geschichtschreiber malt die Maschine in ihren äusseren Umrissen, der Dichter stellt das innere Getriebe dar, wobei er denn oft, wo es verdeckt ist, auf die Naturgesetze zurückgehen muss.

Warum gehen die sinnlichen Triebe des höheren Menschen nie auf die reine Schönheit? Weil in der Wollust eine gewisse Zerstörungssucht liegt, deren sie sich wohl bewusst ist, und weil der Mensch das Vollkommene, wie es sich in der Schönheit spiegelt, nicht zerstören kann!

Jeder Charakter ist ein Irrtum.

Was soll das Gesetz, das Gesetz in jeder Sphäre?

Dem Höchsten den Ausdruck geben, dessen der Mensch in seinen besten Momenten, die Menschheit in ihren besten Individuen fähig ist, damit es dem Menschen in seinen schwachen Momenten zu Hilfe komme und die Menschheit gegen ihre schlechten Individuen schütze.

Eine Frau wird älter, aber nicht alt.

Bei dem grossen Schriftsteller hat jeder Satz ein Menschengesicht.

Wenn man an Äschylos, Sophokles usw. denkt, ist es nicht, als ob man Adler sähe, welche die Krallen ins Felsengeripp der Erde geschlagen hätten und so dem Orkan Trotz bieten?

Die Pressfreiheit gehört nicht zu denjenigen Gütern, die von zeitlichen, vorübergehenden Bedingungen abhängen, die also heute gegeben, morgen wieder genommen werden können. Ein Eingriff in die Pressfreiheit eines einzelnen Volkes ist immer zugleich auch ein Eingriff in die allgemeinen Rechte der Menschheit. Oft erzeugt das eine Volk durch hervorragende Individuen Ideen, die ein anderes verleblichen soll und die erstickt werden, wenn die Pressfreiheit fehlt. Dann kommt die Menschheit um ihren Tribut. Die Pressfreiheit allein ist es solchem nach, durch die der Staat, der grosse Körper, in dem ein einzelnes Volk sich gliederte, in die Menschheit, den noch grösseren Körper, der aus allen einzelnen Völkern besteht, sich wieder auflöst, indem sie den Ideenüberschuss, der in jenem vielleicht hervortritt, diesem zuführt. Freilich ist Pressfreiheit von Journalfrechheit streng zu unterscheiden.

Werke des Witzes können unsittlich sein und waren es oft; poetische Werke können es gar nicht sein und waren es nie. Die Poesie fasst alles in der Wurzel und im Zusammenhang, der Witz kann sich recht wohl auch ans Einzelne hängen.

1851.

Im höheren Gebiet der Kunst gibt es so wenig liederliche Menschen, wie im Garten liederliche Rosen: alles wird, was es werden kann.

Die Natur hätte den Menschen nicht hervorbringen können, wenn sie sich seinen Hoffnungen und Wünschen nicht gewachsen fühlte. Die gehören zu ihm, wie das Wasser zum Fisch.

1. Stufe künstlerischer Wirkung: es kann so sein!
2. „ „ „ es ist!
3. „ „ „ es muss so sein!

Würdige keinen des Hasses, den du nicht auch der Liebe würdigen könntest!

Die Pietät ist mit dem Schlaf zu vergleichen. Nichts Positives, aber doch unendlich mehr, wie alle zugespitzte Einzelheit!

Man kann ein Drama durch Kürzen verlängern.

Wie könnte ein Mensch durch schlechte Erfahrungen an anderen zur Menschenverachtung kommen, wenn er selbst gut bleibt und fühlt, dass er besser ist? Er gehört ja mit zum Geschlecht!

Ein Mittel, das unter allen Umständen wirken soll, muss aus dem erkrankten Individuum selbst gewonnen werden.

. . . Falstaff setzt die Konsequenzen seiner Weltanschauung mit dem höchsten Ernste durch, weil er sie für die allein richtige und sich, den Träger derselben, für den eigentlichen Kopf der Menschheit hält. Er würde sie selbst Gott gegenüber behaupten, und wenn dieser ihn in die Hölle verwies, ausrufen: der Gewalt muss ich weichen, aber recht hab' ich doch und wunderbar ist's nur, dass eine Welt, die eine so bornierte Spitze hat, mich hervorbringen konnte!

Der Eroberer mit seinem Schwerte steht auf der Erdkugel unter all den Linien, die Rechte und Verträge auf ihr gezogen haben, ungefähr so da, wie in einem ungeheuren Spinnennetz.

Man kann so wenig einen Brief für jemand schreiben, als man für ihn in den Spiegel gucken kann.

Es gibt Sprachen, in denen die poetischen Gedanken erfrieren.

Wecke den Irrenden sanft und lasse ihn schelten

und um sich hauen. Erst wenn der Mensch erwacht, räumt er dir ein, dass er geschlafen hat.

Von der Luft leben! Sollte es ganz unmöglich sein? Sollte der Mensch nicht dereinst reine Gase zu sich nehmen können? Wird er dann nicht vielleicht unsterblich sein und mit dem Tode die Zeugung, die ja gewiss einander gegenseitig bedingen, aufhören?

Der Blutumlauf im Kinde: ist es nicht, als ob er sein Ufer erweitere? (Das Wachsen.)

Die ganze Natur arbeitet für den Menschen, aber der Mensch arbeitet nur für sich: dadurch schliesst sich der Kreis, ob sich aber die Unsterblichkeit daraus folgern lässt, weiss ich nicht: auf der höchsten Stufe musste diese Selbstverzehrung und daran geknüpfte Neigung sich notwendig ergeben.

Das Bewusstsein im Menschen ist dasselbe, was der Resonanzboden im Instrument.

Ich habe für bestimmte Bücher bestimmte Jahreszeiten; ich fasse es gar nicht, wie man gewisse Werke im Winter lesen kann. — Und so soll's sein, ein Gedicht soll dem Leser ein Individuum, ein moralisches Wesen werden, an dem und durch das er etwas erlebt. — Dies hängt nun einzig und allein davon ab, ob wahres Leben darin sprudelt oder nicht, und das zu ermitteln, zeigt alle Kritik sich unzulänglich. Es ist ein Unterschied, wie zwischen einem wirklichen Mineralwasser und einem nachgemachten; die Chemie findet in beiden die gleichen Salze, aber die Wirkung fehlt.

Die guten Gedanken dramatischer *Schemen* stehen in keinem innigeren Verhältnis zu ihnen, wie der Wein zum Schlauch, in den er gefüllt ward.

Ophelia ist einmal Mutter geworden, nämlich mit Gretchen.

Im sittlichen Staat ist der Empörungsversuch immer zugleich auch ein Selbstmordversuch, denn da das Individuum nur durch den Staat existiert, so würde es sich in ihm vernichten.

Das Kunstwerk *zeugt*, wie der Mensch; die Philo-

sophie *ernährt* (ein System wird zur Speise des andern), wie das Element.

Als die Alten die Erfahrung machten, dass der Kreis der Sittlichkeit nicht rein im positiven Gesetze aufgehe, sondern ein dunkler Fleck übrig bleibe, da erfanden sie das Wort Pietät. Die Pietät ist, wie der Schlaf, die Hauptwurzel des sittlichen Menschen und so wenig durch Gesetze zu ersetzen, wie jener durch Essen und Trinken.

Das Kostüm der modernen Welt ist ebenso im Interesse der Armseligkeit und Mittelmässigkeit erfunden, wie z. B. die Konvention der Gesellschaft. Das Schöne und Herrliche, die antike Körperbildung, muss sich verhüllen lassen, damit das Hässliche sich verbergen könne.

Proudhomme und seinesgleichen könnten ebenso gut gegen den Typhus, die Schwindsucht usw. eine Philippika halten, wie gegen das, was sie die Grundübel der Gesellschaft nennen, denn diese können in ihrem Sinne ebensowenig abgestellt werden, wie jene, und nur die vollkommene Unfähigkeit, bis zum Kern der Dinge durchzudringen, kann das bestreiten.

Wäre es den Menschen doch endlich beizubringen, dass der dramatische Dichter sich in demselben Sinn auf jede Spezies menschlicher Charaktere einlassen muss, wie der Naturforscher auf jede Tier- und Pflanzengattung, gleichviel, ob sie schön oder hässlich, giftig oder heilsam ist, indem er die Totalität darzustellen hat!

Jener benimmt sich gemein gegen dich; benimm du dich edel gegen ihn, sonst hat er dir ja nicht bloss geschadet, sondern dich zu seinesgleichen gemacht.

Hegel schlägt das Leben tot und sagt dann, er habe es abgetan.

Der Jugend vergebe ich lieber tausend Sünden, als gar keine!

Die sogenannte Freiheit des Menschen läuft darauf hinaus, dass er seine Abhängigkeit von den allgemeinen Gesetzen nicht kennt.

Ein grosser Dichter ist vorherzusagen, wie ein Komet. Held und Dichter können nie zusammen fallen, denn sie befruchten sich gegenseitig, wie Mann und Weib.

So wenig die ganze Erde auf die Leinwand gebracht werden kann, ebensowenig geht die Totalität aller Erscheinungen, mit einem Wort: das Detail der Welt, ins Drama; wohl aber geht das Weltgesetz hinein.

Was im Genius die Intuition, das ist bei der Masse der Instinkt.

Es gibt Leute, welche die Sonne für den einzigen Schandfleck am Himmel halten und denen die ewigen Ideen des Wahren, Guten und Schönen wie eine Art Aussatz des Menschengesistes vorkommen. (Proudhomme und seine Schule.)

Im Drama soll kein Gedanke ausgesprochen werden, denn *an* dem Gedanken des Dramas sprechen alle Personen.

Warum verzehrt ein Gedanke den anderen, so dass auf den tiefen immer ein tieferer, auf den weiten immer ein weiterer, noch mehr umfassender folgt? Weil der Gedanke es immer mit dem Ewigen zu tun hat und alles ihm anhängende Individuelle, das er doch, weil im Individuum erzeugt, nie völlig los wird, seiner Natur nach abstreifen muss. Warum schlägt eine Gestalt nicht auch die andere tot, warum ist jede wirklich lebendige bleibend und ewig? Weil das Individuelle ihre Basis ist und notwendig zu ihr gehört.

Wenn Gott nicht notwendig gewesen wäre, die Welt zu erschaffen, so würde er notwendig sein, sie zu geniessen.

So wenig die Erde, als Erde, die Äpfel und Trauben erzeugen kann, sondern erst Bäume usw. treiben muss, ebensowenig die Völker, als Völker, grosse Leistungen, sondern nur grosse Individuen. Darum, ihr Herren Nivellisten, Respekt für Könige, Propheten, Dichter!

Agnes Bernauer ist fertig . . . Abermals hat sich's mir bestätigt, . . . dass in der Kunst das Kind den Vater, das Werk den Meister belehrt. Nie habe ich

das Verhältnis, worin das Individuum zum Staat steht, so deutlich erkannt, wie jetzt.

Wer verstand noch ein Kind? So ward schon oft gefragt. Aber wer einen Greis? Kann dem eine höhere Welt nicht in demselben Mass nahetreten, wie ihm die gegenwärtige entschwindet? Und kann das erste Geheimnis, das diese ihm mitteilt, nicht eben das sein, dass er ihre Geheimnisse nicht mitteilen darf?

1852.

In der Natur ist immer alles beisammen, nichts kommt hinzu, nichts fällt weg in einem Organismus, alles entwickelt sich nur. Im Mechanismus folgt immer eins auf das andere.

Begeisterung des Dichters für einen einzelnen Charakter, statt fürs Total-Gebilde, ist doch im Grunde eins mit der Begeisterung für das einzelne Wort, statt für den Satz.

Iffland wollte kein Prediger werden und ist doch einer geworden.

Lessing hatte ein Auge zugleich für die zeugende Sonne und für den letzten Halm, den sie ins Leben ruft.

Goethe konnte das Element, aus dem Schiller hervorging, nicht würdigen; wie ihn selbst?

1853.

Wie die Natur zwischen dem grossen und dem kleinen Menschen das Gleichgewicht herstellt? Jenem gibt sie das Bewusstsein dessen, was ihm mangelt, diesem versagt sie's!

Die wahre Poesie sucht das Ausserordentliche gewöhnlich darzustellen, die falsche das Gewöhnliche ausserordentlich.

Der Vorrang, den die Natur dem Tatgenie vor dem Kunstgenie einräumt, zeigt sich auch dadurch, dass jenes gar nicht um die Frucht seiner Lebensäusserungen gebracht werden kann, wohl aber dieses. Wer will Napoleon seine Schlachten vergällen? Dort liegt

der Feind und hier steht der Sieger. Wie sind Shakespeare, Beethoven usw. ihre Werke vergällt worden!

Die Musik kann nur das Allgemeine ausdrücken. Richard Wagner möchte das bestreiten. Aber man lasse einmal eine Beethovensche Symphonie aufführen, setze ein Publikum aus lauter Goethen, Schillern, Shakespearen, ja Mozarten, Glucken usw. zusammen und lasse jeden Anwesenden dann für sich aufschreiben, was er für den Ideengang des Werkes hält. Man wird dann so viele verschiedene Auffassungen zusammenkommen sehen, als Individuen anwesend waren.

Der dramatische Individualisierungsprozess ist vielleicht durch das Wasser am besten zu versinnlichen. Überall ist das Wasser Wasser und der Mensch Mensch; aber wie jenes von jeder Erdschichte, durch die es strömt oder sickert, einen geheimnisvollen Beigeschmack annimmt, so der Mensch ein Eigentümliches von Zeit, Nation, Geschichte und Geschick.

Der Staat beruht so wenig auf einem blossen Vertrag, als der Mensch.

Naturrecht — historisches Recht: sind das Gegensätze, wie die Schulen glauben, die beide vertreten? Ich dünke nicht! Allem historischen Recht liegt das Naturrecht zugrunde, wie der Begriff des Menschen, als eines denkenden und empfindenden Wesens, jedem empirischen Menschen, und alles Naturrecht existiert nur als historisches Recht, da es nur unter bestimmten Bedingungen und in bestimmten Grenzen hervortreten kann.

Die theologischen Streitigkeiten sind unwichtig geworden, die Physiologie hat sie abgetan. Die ist weit gekommen und wohin wird sie noch gelangen! Es kann noch einmal eine Welt geben, wo die Menschen sagen: Ja, der Goethe, der hatte viel Stickstoff eingeatmet, bei mir prävaliert leider der Sauerstoff usw.

Es ist das Kennzeichen der höchsten Schönheit, dass die Begierde ihr gegenüber gar nicht erwachen kann.

Goethes natürliche Tochter gelesen, seit langer Zeit

zum erstenmal wieder. Darin steckt mehr Griechisches, als in der Iphigenie, wenn man auf die Hauptsache geht. Übrigens steht das Produkt ganz auf der Grenze.

1854.

„Alles muss beseitigt werden, was die Revolution brachte; nicht bloss das, was *durch* sie, sondern auch das, was *mit* ihr kam.“ Das ist gerade so, als ob man eine Blüte, die eine Frucht verbürgt, vom Baum abreißen wollte, weil sie in derselben Stunde aus der Knospe hervorbrach, wo ein Mord vorfiel.

Der Deutsche fragt bei seiner Erziehung nicht: was braucht der Mensch fürs Haus? sondern: was braucht er, wenn er, wie Robinson, einmal auf eine wüste Insel verschlagen wird? und darnach richtet er den Lehrplan ein. Überhaupt geht bei uns nichts vom Zentrum aus, sondern wir ziehen aufs Geratewohl einen Kreis und suchen dann für diesen einen Mittelpunkt.

Die hiesigen Bauern ärgern sich, dass die Ernte so gut steht; viel Arbeit beim Einheimsen — sagen sie — und wenig Geld. Lächerlicheres kann's doch nicht geben, als die Auerbachsche Bauernverhimmelung . . . In einem neuen Theaterstück, welches sehr gefällt, sind die Vieh- und Milchmägde, die auf der Sennalp wohnen, sogar über die Sonnenuntergänge entzückt. Für den Bauer ist die Sonne aber bloss eine Uhr, die dem Knecht immer zu langsam geht und dem Wirt immer zu schnell.

Jean Paul gelingt im Komischen wohl wirklich ein Charakter. Aber auch da verleitet ihn seine Anspielungssucht zu der Abgeschmacktheit, dass er die Gesichter seiner Menschen beschreibt, als ob ihre Haut ein Pergament wäre.

Wie kommt in Schillers Jungfrau von Orleans der Geist des Talbot, des grimmigsten Widersachers der Heldin, gerade dazu, sie zu warnen?

Die geschaffene Welt ist nicht frei, aber sie wird frei. Das letzte Resultat der Schöpfung ist der Schau-

der vor der Vereinzelnung; sie kann wieder abfallen von Gott, aber sie will nicht.

In Napoleons Charakter liegt etwas so Unüberwindlich-Nüchternes, dass ich zweifle, ob ein dramatischer Dichter künftiger Jahrhunderte ihm den mangelnden ideellen Gehalt auch nur wird *leihen* können.

. . . Hegel hat persönlich gegen Uechtritz den Lear und den Macbeth für barbarische Kompositionen erklärt, auf die eine gebildete Welt nicht mehr eingehen könne.

Schiller nennt den Dichter den einzigen Menschen. Warum ist er es? Weil Rezeptivität und Produktivität bei ihm in einem notwendigen Gleichgewicht stehen, weil er immer gerade so viel gibt, als er empfängt, und umgekehrt.

Die Kette des Kolumbus klirrt durch die ganze Weltgeschichte.

. . . Gespräch über Schiller. Uechtritz meinte, er habe bei grösserer Vertiefung in seinen Gegenstand manches Ungehörige, Klaffend-Unmotiviert wohl überwinden und seinen Werken so auch im Detail eine höhere Vollendung geben können. Ich musste das verneinen, weil ich für ihn die Möglichkeit einer solchen Vertiefung nicht zugeben konnte. Schiller kommt, wie schon oft gesagt ist, vom Allgemeinen zum Besonderen und behandelt eben darum das Drama nicht bloss im einzelnen, sondern auch im ganzen, wie ein Gleichnis, wodurch er zu versinnlichen sucht, was ihm am Herzen liegt. Von einem Gleichnis wird nun aber durchaus keine absolute Kongruenz, sondern nur eine relative Übereinstimmung verlangt, ein Dichter, wie er, konnte also gar nicht auf sie ausgehen.

Realismus und Idealismus, wie vereinigen sie sich im Drama? Dadurch, dass man jenen steigert und diesen schwächt. Ein Charakter z. B. handle und spreche nie über seine Welt hinaus, aber für das, was in seiner Welt möglich ist, finde er die reinste Form und den edelsten Ausdruck, selbst der Bauer.

Wenn Goethe in den Wanderjahren die Meister-

schen Figuren wieder auftreten lässt, den Wilhelm als Wundarzt, den Jarno als Bergmann, die Philine sogar als Schneiderin, so ist das ungefähr so, als ob ein verrückt gewordener Vater seinen Kindern mit Kreide ein Pasquill auf den Rücken geschrieben hat und siedadurch organisch umgestaltet zu haben glaubt.

Wäre Goethe in seiner letzten realistischen Periode zum König von Thule zurückgekehrt: er hätte den ins Meer geschleuderten Becher durch einen Taucher wieder auffischen und Dukaten daraus prägen lassen.

. . . Uechtritz ist ein wahrhaft gebildeter Mensch und macht Tieck, in dessen Umgang er reifte, vielleicht mehr Ehre, als seine sämtlichen Werke; die ungeheuren Probleme des Lebens, an welche die meisten sich nur erinnern, wenn sie zufällig einer Auf-führung des Hamlet und des Faust beiwohnen, liegen ihm ebenso sehr am Herzen, wie mir; doch suchen wir die Lösung auf verschiedenen Wegen. Er ist Christ und nicht bloss im ethischen Sinne, wie ich, ohne sich doch, was ich nicht begreife, für irgend ein bestimmtes Dogma zu entscheiden; nach meiner Erfahrung gibt es keine Ergänzung der menschlichen Beschränkung, als das Gefühl dieser Beschränkung selbst und das aus eben diesem Gefühl entspringende unendliche Fortstreben; er findet sie im Gottmenschen, für den ich in meiner Anschauung der Welt und der Dinge nun absolut keinen Platz ermitteln kann. Dennoch hat diese Grunddifferenz unser stilles ruhiges Verhältnis nicht einen Augenblick gestört.

Das Was im Drama sei bekannt und werfe seinen Schatten, nur nicht das Wie. Wir wissen, dass der Mensch sterben muss, aber nicht, an welchem Fieber.

1855.

Abstrahieren heisst die Luft melken.

Lessing war der Pflug der deutschen Literatur, aber den Pflug kann man nicht essen.

Lord Byrons ganze Poesie kommt mir vor, wie ein absichtlich in die Länge gezogener Selbstmord aus

Hebbel

Spleen. Der edle Lord schabt ohne Unterlass an seiner Kehle, aber mit dem Rücken des Rasiermessers, anstatt mit der Schneide.

Heine spricht von Dantes schrecklichen Terzinen, in die so mancher Narr und Bösewicht eingesperrt sei. Das ist wahr, der Dichter kann einsperren, aber — und darum sei er vorsichtig! — nicht wieder auslassen.

Dem Dichter phosphoreszieren alle Dinge, dem Fieberkranken brennen sie, dem Wahnsinnigen lösen sie sich in Rauch auf.

Stelle den Menschen vor die Sonne: er wird sie nicht ihrer Strahlen wegen anbeten, sondern weil er, wie im Monde, einen „Mann“ in ihr entdeckt.

Poesie ist Illusion, sagt man. Wohl. Aber ist's die Farbe und der Ton weniger? Warum denn gerade an die Poesie den plumpen realistischen Massstab legen, den man Malern und Musikern erlässt?

Vertrauen ist die grösste Selbstaufopferung.

Ein eigenes Volk, das französische: die gewöhnliche Mischung vollständig umgekehrt. Darum kann ein Engländer, ein Deutscher, selbst ein Italiener und ein Spanier eine allgemeine, eine Welterscheinung werden, aber nie ein Franzose! In Shakespeare oder Goethe ist ausserordentlich wenig speziell englisch oder deutsch und ausserordentlich viel allgemeinmenschlich; in Corneille und Racine dagegen ist ausserordentlich viel französisch und ausserordentlich wenig allgemeinmenschlich!

Das Nibelungenlied kommt mir jetzt, wo ich mich viel damit beschäftigen muss, wie ein taubstummes Gedicht vor, das nur durch Zeichen redet.

Willst du wissen, ob irgendein Gedanke dramatischen Wert hat, so frag' dich, ob er an mehr als einem Orte gebraucht werden kann. Kann er's, so taugt er nichts; das Bein, das du abtreten, das Auge, das du herausnehmen kannst, hast du auch irgendwo gekauft.

1856.

So lange menschliche Verhältnisse sind, was sie sein sollen, wird das Wort durch den Charakter ausgelegt; wenn sie sich umgedreht haben, der Charakter durch das Wort.

Die Natur sorgt allerhöchst unmittelbar dafür, dass der Mensch Atem holt, aber sie überlässt es ihm selbst, ob er sich auch waschen und sich die Nägel putzen will. Der Staat sollte sie hierin zum Vorbild nehmen.

Man kann sich aufs Dichten so wenig vorbereiten, wie aufs Träumen.

Es ist eine bekannte Erfahrung, dass der Mensch die Beleidigungen, die er empfängt, leichter vergibt und vergisst, als diejenigen, die er anderen zufügt. Dieser Zug, mag er ihm nun zur Ehre oder zur Schande gereichen, ist jedenfalls ein Beweis für den hohen Adel seiner Natur. Sie verträgt die Selbstbefleckung nicht und hasst den Gegenstand, der sie zu einer solchen verleitete.

Recht unwohl. Aber ich mache die alte Erfahrung: das nützt der Arbeit. Nie blitzte das Gehirn mir mehr, wie heut. Seltsam; *Brücke* zu fragen.

Was der grösste Dichter vom Menschen weiss? So viel, als im Edelsten und im Verruchtesten seines Volks liegt.

Nur *eine* Uhr geht immer richtig: das Gewissen.

Nicht sein Herz zu entblößen, ist die Keuschheit des Mannes.

Das reproduktive Talent bringt immer nur das Allgemeine, sich von selbst Verstehende der Menschen und Zustände, das produktive aber das Besondere, wodurch jenes sich erst als wahr und wirklich beglaubigt.

Eine abstrakte Bezeichnung gibt kein Bild, so wenig, wie der Name des Menschen sein Gesicht ist.

War gestern (d. 29. Oktober) abend im „Lear“. Friede mit dir, Shakespeare, wo du auch seiest! Du allein hast mehr getan, als sonst hundert Generationen zu-

sammen! — Mich stören jetzt auch die Verwandlungen auf dem Theater nicht mehr so, wie früher. Es ist doch nur so, als wenn zwei Träume ineinander übergehen, durch einen Moment der Ernüchterung zusammengeknüpft.

Der Mensch kann nachsichtiger gegen andere, als gegen sich selbst sein. Denn gegen jene hat er die Pflicht der Billigkeit zu üben, nicht aber gegen sich.

Schreiben heisst Bleigiessen.

Auch bei der Religion muss man auf den Urgrund zurückgehen. Dieser ist ewig, aber er tritt nur in vergänglicher Erscheinung hervor, und darin, dass diese sich zu lange behaupten will, liegt hier, wie überall, der tragische Fluch. Das Sterben wird immer mit zum Leben gerechnet.

Echte Anschauungen sind nicht Gedanken, sondern Gedankenmütter.

Die meisten Menschen täuschen sich über sich und andere, weil sie die Vernunft für die schaffende und leitende Macht halten, da sie doch nur die erhaltende und korrigierende ist.

1857.

Wahrheit in Kunst und Poesie! Gewiss. Aber hoffentlich zum weinenden Auge doch nicht auch die fließende Nase? Dennoch hat noch keiner Tränen vergossen, ohne den Schnupfen zu bekommen. Also die Grenzen respektiert, Gevatter Dorfgeschichtenmann!

Das Sublime ist in der Kunst dasselbe, was die Konsequenzmacherei in der Wissenschaft ist. Es paralytisiert und vernichtet, indem es zu potenzieren und zu steigern glaubt. Dies fällt mir bei einem Gedicht von *Kuh* ein, in welchem dem Liebenden zunächst aus den Augen der Geliebten Sonne, Mond und Sterne strahlen, worauf dann die Seelen förmlich umgetauscht werden und sich endlich nicht mehr zwei Menschen, sondern Himmel und Erde in ihnen umarmen.

*Zwei Fragen in Bezug auf Hamlet.* 1. Der König baut seinen ganzen Plan auf Hamlets Fechterehrgeiz und Neid. Wie kann aber Hamlet noch ehrgeizig und neidisch auf Fechtertalent sein? Und er ist's, denn des Königs Plan glückt. 2. Laertes ist ein stolzer, mutiger, edler Jüngling. Wie kann er aufs Vergiften eingehen, ja zuerst darauf verfallen? Ist er nicht mehr zu edel dazu, so muss er noch immer zu stolz und zu mutig dazu sein.

Heute (d. 8. März) den sechsten Gesang von „Mutter und Kind“ geschlossen. Was doch alles in solchen Stoffen liegt! Man ahnt es selbst nicht.

Dass der Mensch, der die Wahrheit so flieht, den Spiegel erfunden hat, ist die grösste historische Merkwürdigkeit.

Nur die Einheit Deutschlands führt zu seiner Freiheit als Nation.

Schellings Vorlesung über das Wort: Er war gehorsam bis zum Tode am Kreuz! Der Philosoph deduzierte, dass Christus auch vom Vater hätte abfallen können, und verlegte damit den Teufel unmittelbar in Gott hinein.

Die Nibelungen auf viele Dichter zurückzuführen, heisst behaupten, ein Apfel sei nicht das Produkt eines Baums, sondern eines Waldes.

Wenn es mit Gott und Unsterblichkeit nichts wäre, so wäre auch für den Materialisten der Instinkt des Menschen noch immer bewunderungswürdig, weil er erfand, was die Gesellschaft allein möglich machte, und mit ihr den Fortschritt.

Trage deine Mutter auf den Armen, wenn ihr die Beine versagen; sie trug dich im Schoss, als du noch keine hattest!

Bei Shakespeare sieht man das Kind im Mutterleibe.

Das Drama hat es vor allem mit der Wiederbringung des Teufels zu tun.

Der Mensch hätte vielleicht noch immer ebenso feine Sinne, wie das Tier, wenn das Denken ihn nicht von der Aussenwelt abzöge.

Das böse Gewissen des Menschen hat die Tragödie erfunden.

Das Schicksal Goethes bei der Nation, als Mann, Mensch und Charakter, im Gegensatz zu Schiller beweist unter anderem auch, wie viel mehr Glück die Phrase macht, als die Sache, der sie im besten Fall zur Enveloppe dient.

1858.

Die Billigkeit ist das Gesetz, welches der Mensch sich selbst setzt, das Opfer, welches er von seinem Recht freiwillig den Göttern darbringt, ein höchster Akt der Pietät.

Wäre die Sprache ein Produkt des logischen Geistes, anstatt des poetischen, so würden wir nur *eine* haben.

Wenn der alte Ring der Kunst gesprengt wird, so kann das Produkt, das in ihm möglich war, in gleicher Schönheit nie wieder hervortreten, sondern der neue erzeugt ein neues, ohne das alte zu beeinträchtigen. Daher die Möglichkeit der Klassizität trotz des ewigen Wechsels.

Die Selbsterkenntnis soll so schwer sein. Sie ist es ohne Frage. Ist es für den Menschen doch schon keine leichte Aufgabe, sein Äusseres, das er in jedem Spiegel, ja in jedem stillen Wasser plastisch vor sich hat, richtig zu würdigen und die Zerstörungen, die Zeit und Umstände darin anrichten, gewahr zu werden, wie das Beispiel alter und junger Gecken beweist.

Die Fabel mit der Sphinx wiederholt sich Tag für Tag. Das Rätsel, das du nicht lösen kannst, zerstört dich!

1859.

Das Wunderbare ist doch nur wunderbar, d. h. unvermittelt hervortretend, in Bezug auf die Erscheinungsreihen, die sich eben abspinnen und die Welt bilden, nicht aber in Bezug auf die Idee, die dieser als unerschöpfliche Mutter einer unendlichen Menge von

möglichen Weltformen zugrunde liegt; vielmehr muss es dieser Idee viel besser entsprechen und sie viel tiefer offenbaren, als das sogenannte Natürliche, an dessen Stelle es tritt, und sich dadurch in ein noch Natürlicheres, d. h. Zweckmässigeres, verwandeln, sonst ist es Alanzerei.

Ob Raum und Zeit überhaupt existieren, bleibe dahingestellt; fürs Drama existieren sie gewiss nicht.

Ich fühle mich jetzt wieder unendlich zur Natur hingezogen; die Gedanken des Menschen verlieren Tag für Tag mehr in meinen Augen und die Gedanken Gottes treten wieder in ihre Stelle. Man wird so von neuem Kind, aber mit Bewusstsein und darum für immer; man fühlt sich dem Urgrund eine lange Zeit durch die einzelnen Erscheinungen entfremdet, aber man kehrt zuletzt unbefriedigt wieder zu ihm zurück, weil man erkennt, dass nur er alles in allem bietet, wenn auch nichts so grell und bunt, dass Rausch und Wollust entstehen können. Dasselbe wiederholt sich in der Kunst, die immer die Probe des Lebens ist.

Wie es ausser den fünf Sinnen noch ein körperliches Gemeingefühl gibt, das sie ergänzt und in mancher Beziehung über sie hinausgeht, so ist auch ein geistiges Analogon vorhanden, das man nennen mag, wie man will, das aber keiner leugnen kann, der sich selbst aufrichtig beobachtet, und das vielleicht mit dem Instinkt der Tiere unmittelbar zusammenfällt und so den gemeinschaftlichen Urgrund des Menschen und des Tiers wiederherstellt.

Warum sind Charaktere, wie die von Napoleon und Friedrich, unpoetisch? Weil sie nicht idealisiert werden können. Warum können sie nicht idealisiert werden? Weil sie nur durch den Verstand gross sind und weil der Verstand der gerade Gegensatz des Ideals ist.

Die französische Revolution ist kein Drama, sondern ein Roman und ein sehr hässlicher.

Es ist äusserst charakteristisch für die Völker, auf welche Eigenschaften der Dinge sie das meiste Gewicht

legen, und das erfährt man aus ihren Sprachen, denn die im Wort niedergelegte Bezeichnung jedes Dinges wurzelt eben in der Eigenschaft, die ihnen am meisten imponiert hat.

Das Weib muss nach der Herrschaft über den Mann streben, weil sie fühlt, dass die Natur sie bestimmt hat, ihm unterwürfig zu sein, und weil sie nun in jedem einzelnen Fall prüfen muss, ob das Individuum, dem sie sich vis-à-vis befindet, imstande ist, das ihm seinem Geschlecht nach zustehende Recht auszuüben. Sie strebt also nach einem Ziel, das sie unglücklich macht, wenn sie's erreicht.

Wer nicht im Weibe das Ideale sieht, wo soll der es überhaupt noch sehen, da das Weib doch offenbar in seiner Blüte die idealste Erscheinung der Natur ist?

„Wie reich ist die Natur!“ ruft der Mensch so oft bewundernd aus. Das ist aber gar kein Glück für ihn, denn eben weil sie so reich ist, macht sie sich so wenig aus ihm.

In der Kunst, wie in allem Lebendigen, gibt es keinen Fortschritt, nur Varietäten des Reizes.

Dem Menschengeschlecht als solchem mögen Eigenschaften innewohnen, deren der einzelne Mensch als solcher sich nicht bewusst ist und die doch über die letzten und höchsten Fragen entscheiden, die sich z. B. im Glauben an Gott und Unsterblichkeit manifestieren.

Oft wird vom Künstler eine Interesselosigkeit verlangt, die den geistigen Zeugungsakt so unbedingt aufheben würde, wie die völlige Gleichgültigkeit gegen ein Weib den physischen. Von dieser Interesselosigkeit erwartet man mit demselben Recht das reine Produkt, wie etwa von einer Umarmung ohne Leidenschaft und Feuer den sündenlosen Messias. Es entsteht aber eben gar nichts.

Die Volkspoesie ist in dem Sinn, worin man den Ausdruck gewöhnlich nimmt, ein Unding, denn immer haben nur einzelne Individuen gedichtet. Aber freilich hat es eine Zeit gegeben, wo das ganze Volk den poeti-

schen Stoff zusammentrug, indem vermöge des noch bestehenden innigen Zusammenhangs des Menschen und der Natur jeder Einzelne beobachtete und die tausendfach verstreuten Züge auflesen half, aus denen das dichterische Gebilde hervorgehen sollte. Jetzt beobachtet eigentlich nur noch der, der auch schaffen soll, und ohne Zweifel bemerkt eine Million Augen mehr, als ein Paar, wenn es auch das schärfste wäre.

Ein kunstphilosophischer Aufsatz, den ich dieser Tage las, suchte zu entwickeln, dass nicht bloss der Poesie, sondern allen Künsten Gedanken zugrunde lägen. Gewiss, nur weiss ich nicht, was dabei herauskommt, wenn man einen Ausdruck, bei dem man sich bisher etwas Bestimmtes dachte, so sehr erweitert, dass er die ganze Sphäre umfasst, in der eben eins vom anderen unterschieden werden soll. Wenn wir von Gedanken sprechen, so schweben uns nur diejenigen vor, die ihre Verkörperung in Worten finden, nicht aber zugleich auch diejenigen, die in Linien und Farben oder in Tönen hervortreten; werden wir gewinnen, wenn sich fortan auch diese hinzugesellen? Wer dem Gedanken das plastische und das Klangelement mit unterschiebt, der wird sich nicht entlegen können, auch eine Dialektik der Gestalten, ja eine Kontroverse der Konturen und der Tonfiguren einzuräumen.

Die Natur verlegt das Schöne nicht in die Zwecke, die sie sich setzt, sondern in die Mittel, wodurch sie diese Zwecke zu erreichen sucht.

Die Alten nannten die Erde ein Tier und wussten, so kindlich-kindisch der Ausdruck klingt, sehr wohl, was sie damit sagen wollten. Das ganze Universum ist eins und führt trotz der Individualisierung ein allgemeines Leben, denn woher käme sonst der Tod? Sich dieses Tier aber vorzustellen, ist die schwerste Aufgabe, die der Mensch sich setzen kann.

Der individuelle Zusatz zu der reinen Linie in Gesicht, Leibesgestalt und Bewegung stört den allgemeinen Menschen und fesselt den besonderen, den Liebenden.

Die Ideen sind im Drama dasselbe, was der Kontrapunkt in der Musik; nichts an sich, aber Grundbedingung für alles.

Oft heisst es, dieser oder jener sei wegen seines blinden Köhlerglaubens, des Trostes wegen, zu beneiden. Nach derselben Logik ist auch der Besitzer einer fixen Idee zu beneiden, z. B. der Narr, der sich für den Kaiser hält und nicht merkt, dass er eben darum im Irrenhause sitzt.

Die höchste Bildung erzeugt ein Produkt, was dem krassesten Aberglauben entgegengesetzt und ihm in der Wirkung doch zuweilen gleich ist. Wie dieser nämlich an jede Absurdität glaubt, weil er nie nach Gründen fragt, so jene an keine, weil sie immer nach Gründen fragt, und doch ist das eine, den Menschen und die Welt betrachtet, wie sie sind und ewig sein werden, vielleicht noch törichter, als das andere.

Wenn ich mich mit einem Tiere beschäftige, so habe ich es mit einem Gedanken der Natur zu tun, und mit einem unergründlichen, denn wer gelangt zum Begriff des Organismus? Wenn ich mich aber mit einem Menschen einlasse, der nicht ein höchst bedeutender ist, so dresche ich leeres Stroh, denn die Natur spricht nicht mehr unmittelbar durch ihn und er selbst hat nichts zu sagen. Ja, selbst dem bedeutendsten Menschen gegenüber ist das Tier relativ im Vorteil, denn es spricht den Gedanken seiner Gattung rein und ganz aus; welcher Mensch aber täte das?

Die Monstra weiblicher Geburten sind doch eigentlich auch ein Beweis dafür, dass der menschliche Organismus nur die letzte Spitze aller tierischen ist, indem die zeugende Natur in ihnen gewissermassen auf eine überwundene Stufe zurücksinkt.

Wo hat das Spezialisieren in der Kunst ein Ende? Beim Atomistischen, weil hier die Gesetze der Schönheit aufhören und die der Zweckmässigkeit anfangen.

Alles Realistische hat einen idealen Moment, sei es nun der der Jugend, der Liebe, des Traums usw.

„Die Sonne geht unter!“ heisst es. Die Sprache hält sich gern an die Erscheinung.

Im Juden liegt eine nicht zum zweitenmal vorkommende höchst eigentümliche Mischung von kaustischem Verstand und von symbolisch-allegorischer Phantasie. Er musste darum gross im Religionsstiften sein, denn sein Verstand gestattete ihm nicht, an dem Grundgeheimnis der Welt mit zgedrückten Augen vorüberzugehen, und seine Phantasie war besser geeignet, wie die irgendeines anderen Volks, es visionär zu lösen.

Wie man durch Blankfeilen ein Stück Erz vermindern, ja, wenn man gar nicht aufhört, in Staub verwandeln kann, so kann man auch den Verstand durch „Bilden“ vernichten.

Die Eitelkeit ist im höheren Menschen das erhaltende, im niederen das zerstörende Prinzip.

Ein auf lauter Nebenumständen beruhender Beweis mag so kompliziert sein, wie er will: er gilt gar nichts, wenn er mit der Hauptsache in Widerspruch steht. Wie viele juristische Protokolle liegen vor, in denen die unverdächtigsten, glaubwürdigsten Personen für die wirkliche Existenz des Kraken und des Vampirs Zeugnis ablegen. Dennoch ist der Kraken oder der Vampir bis dato noch nicht in die Naturgeschichte eingetragen. Ebenso steht es mit der Vielvaterschaft der Ilias und der Nibelungen. Es gibt Kinder, die in mehrere Familien hineinschielen, und Weiber, die mit mehreren Männern zu tun haben. Wenn man daraus schliessen wollte, dass solche Kinder auch wirklich mehrere Väter hätten: würde der Physiolog nicht lachen?

. . . Eigentlich ist der Eindruck immer vorüber, sobald sich ein Wort dafür findet, und vielleicht sind die Tiere nur darum stumm, weil sie zu stark und zu einseitig empfinden.

Bei Tizians Christus mit dem Zinsgroschen fiel mir ein, dass Christus dem Maler nur dann gelingt, wenn

er ihn in Aktion setzt, dass er dadurch aber auch den Grundbegriff seines Wesens zerstört.

Der Mensch unterwirft unbewusst alles den ästhetischen und logischen Kategorien. Ich mache diese Bemerkung im Wartesaal der Thüringer Eisenbahn: Tritt jemand ein, so empfinde ich zunächst, ob sein Auftreten komisch ist, oder nicht. Dann frage ich: was tust du? Welchen Stuhl wählst du zum Niedersetzen? Wohin legst du dein Gepäck?

Der ganze Unterschied zwischen den Menschen hängt davon ab, ob sie den Zweck ihres Lebens über das Leben hinausrücken und hinausrücken dürfen, oder nicht.

Der grosse Stil des Lebens unterscheidet sich vom gewöhnlichen, wie Lesen vom Buchstabieren.

. . . Wallensteins Lager ist von einer so unglaublichen Schönheit, dass es mich fast zu Tränen rührt, wenn ich es sehe oder lese, was ich von Schillers Tragödien eben nicht sagen kann. Wer wissen will, wie Realismus und Idealismus sich im Indifferenzpunkt ausgleichen, der kann es hier erfahren; all diese Mücken und Ameisen tanzen im Sonnenstrahl, ohne ihn zu kennen, und doch gibt er allein ihnen die Kraft und das Vermögen.

Das Schillerfest hat Anlass gegeben, Schiller für den nationalsten Dichter der Deutschen zu erklären. Er ist dies aber nur in dem Sinne, dass er seine Nation ganz, wie sie sich selbst, verleugnet und ihrem kosmopolitischen Zug, wie kein zweiter, zum Ausdruck verhilft.

1860.

Es ist möglich, dass der Deutsche noch einmal von der Weltbühne verschwindet, denn er hat alle Eigenschaften, sich den Himmel zu erwerben, aber keine einzige, sich auf der Erde zu behaupten, und alle Nationen hassen ihn, wie die Bösen den Guten. Wenn es ihnen aber wirklich einmal gelingt, ihn zu verdrängen, wird ein Zustand entstehen, in dem sie ihn

wieder mit den Nägeln aus dem Grabe kratzen möchten.

Es gibt Motive im Drama, Grundmotive, die zu den übrigen ganz so stehen, wie die siderischen und tellurischen Kräfte im Organismus zu den chemischen und physiologischen; sie bedingen und bestimmen alles, aber nur in der letzten Instanz.

Bei der letzten Vorstellung des Lear war ich mit Emil Kuh im Theater; es sind keine drei Wochen. Die Vorstellung regte uns beide an zu lebhaftem Gespräch. Gestern (d. 31. Januar) sah ich Lessings Emilia Galotti; Emil Kuh kam auch, sass dicht vor mir und grüßte mich nicht. Es war für mich die Reprise des Lear, nur dass er diesmal nicht auf der Bühne, sondern im Parterre spielte. Ich habe durch diesen Menschen, wegen dessen ich mich noch vor einigen Monaten mit Gutzkow auf Tod und Leben entzweite, weil er ihn einen Kommis nannte, schweres Unrecht erlitten und gründlich erfahren, wie bitter der Undank ist. Aber ich habe es mir, obgleich ich vierzehn Tage lang keine Nacht schlief und dem Typhus nahe war, doch dadurch zu versüssen gewusst, dass ich es als eine Art von Kompensation für das Unrecht betrachtete, das ich selbst begangen haben mag, und dadurch wirkliche Erleichterung gefühlt. So liegt der Gedanke der Busse in der Menschenseele.

Eine merkwürdige psychologische Erscheinung ist es, dass der Mensch, der von Natur keineswegs zur Dankbarkeit besonders geneigt ist, gerade durch den Undank tödtlicher, wie durch irgend etwas anderes, verletzt wird.

Einen vortrefflichen Vortrag von Bonitz wider die Einheit des Homer gehört, der aber dennoch auf dem vollkommensten Missverständnis der Kunst beruhte und demnach zu Beweisen griff, die z. B. aus den Kategorien von Zeit und Raum hergenommen waren und dartaten, dass an einem Tage und an einem bestimmten Ort unmöglich so viel geschehen sein könne, als der Dichter geschehen lasse. Sehr wohl, ihr Herren, aber der erste Akt der Kunst ist eben die vollständige

Negation der realen Welt, in dem Sinne nämlich, dass sie sich von der jetzt zufällig vorhandenen Erscheinungsreihe, worin das Universum hervortritt, trennt und auf den Urgrund, aus dem sich eine ganz andere Kette hervorspinnen kann, wie sie sich historisch nachweisbar schon daraus hervorgesponnen hat, zurückgeht.

NB. Der berühmte Theolog de Wette behauptete analog, die fünf Bücher Mosis seien eine Sammlung von Bruchstücken, unabhängig voneinander entstanden und erst von einem zur Zeit des Exils lebenden Schriftsteller zu einem epischen Gedicht zusammengereiht, welches die Theokratie verherrlichen sollte.

Die Menschen der englischen Revolution haben alle eine gemeinschaftliche Nabelschnur. Es ist derselbe Fall wie bei den Nibelungen, in denen auch, so locker die Episoden scheinen, kein Glied übersprungen werden kann, wenn nicht zum Schluss statt der furchtbaren Stimme des Schicksals Hüons Wunderhorn ertönen soll, nach dem alles sich im Wirbel dreht, ohne dass man ahnt, warum.

Man wirft es der Wissenschaft der Kunst wohl vor, dass sie unfruchtbar sei und das Produktionsvermögen des Künstlers so wenig verleihen, als steigern könne. Aber ganz ebenso verhält es sich ja mit der Wissenschaft der Welt, wie man vielleicht sagen darf, wenn man die philosophischen und die physikalischen Doktrinen mit einem einzigen Ausdruck umfassen will. Die Flugmaschine, der Homunkulus usw. stehen um nichts höher, als Johann Jacob Wagners Gedichte oder ein akademisches Gemälde.

Das Tier war der Lehrer des Menschen. Dafür dressiert der Mensch das Tier.

Goethe schliesst die Umarbeitung seiner Stella mit der Teilung zweier Weiber in einen Mann. Dabei vergass er aber, dass in der Eins die wahre Unendlichkeit liegt, in der Zwei aber die schlechte, die Million.

Gebildete Menschen können sich oft nicht darüber

beruhigen, dass Verstand und Vernunft im Weltgetriebe so wenig ausrichten. Sie vergessen, dass beide nur Elemente neben anderen sind, wie Luft und Feuer neben Erde und Wasser, und dass in der sittlichen Welt, wie in der physischen, alles in Organismen gebunden ist, die auf desperat erscheinenden, obgleich ohne Zweifel durchaus gesetzlichen Mischungsverhältnissen beruhen.

Es gibt eine lateinische, griechische, englische usw. Sprache, aber keine lateinische, griechische, englische usw. Mathematik, Astronomie usw. Der beste Beweis dafür, dass die Sprache nicht logischer Natur ist.

Der wahre Schmerz ist schamhaft.

Würde Raffael zu malen aufhören, wenn die ganze Welt bis auf ihn blind würde?

Der echte Dichter würde auch noch auf einer wüsten Insel dichten und seine Verse in den Sand schreiben, selbst wenn er das Rhinoceros schon erblickte, das sie gleich nacher zertreten sollte.

Alle menschlichen Verhältnisse gebären ihr Mass und Gewicht aus sich selbst und müssen mit diesem gewogen und gemessen werden, nicht aber mit dem, was auf dem Marke gilt.

Das Gute existiert in der Gattung, das Böse nur in den Individuen.

1861.

Jede echte komische Figur muss dem Buckligen gleichen, der in sich selbst verliebt ist.

Wer die Geheimnisse der Dreieinigkeit auseinandersetzt, kann zum wenigsten doch nicht sagen, er trage Mathematik vor.

Alle Tiergattungen, mit ihren spezifischen Eigenschaften zu einem Gesamtorganismus vereinigt gedacht, geben ein viel grossartigeres Geschöpf, als alle Menschenrassen, wenn es sich um das Verhältnis zum Erdball handelt, um das instinktive Durchdringen und Ausbeuten desselben.

So wie in Goethe das Gestaltungsvermögen abnahm,

griff er auch zu Extrablättern in Jean Pauls Manier, vide Ottiliens Tagebuch.

Grabbe: bleierne Soldaten in grotesken Formen.

Ein Spinoza hat es leicht, die irdischen Genüsse zu verschmähen. Eben die Kraft, mittelst deren er ihre Nichtigkeit durchschaut, entschädigt ihn. Welch einen Ersatz hat aber der, dem diese Kraft fehlt?

Bei einem grossen Dichter hat man ein Gefühl, als ob Dinge emportauchen, die im Chaos stecken geblieben sind.

Monologe: laute Atemzüge der Seele.

Ein Spucknapf, der lebendig wird: Varnhagen und Humboldt.

Der Künstler hat lauter Kugelgestalten im Kopf, der gewöhnliche Mensch lauter Dreiecke.

Wer leugnet den Egoismus? Worauf sollen die Radian eines Kreises zurückführen, als auf den Mittelpunkt, der sie bindet, worauf sollen die Bestrebungen eines Individuums, das nur durch den Selbstzweck ein solches ist, abzielen, als auf den Selbstgenuss? Da aber der dauernde Selbstgenuss unwandelbar an die Selbstentwicklung und Selbstvervollkommnung geknüpft ist und auf jedem anderen Wege in Selbstzerstörung umschlägt, so führt dieser Egoismus eben auf die sittliche Grundwurzel der Welt zurück und es stellt sich als letztes heraus, dass man der Welt nur insoweit dient, als man sich selbst liebt.

An meinem Eichkätzchen mache ich Erfahrungen, die über alles hinausreichen, was man der Tierwelt bisher zugestand. Wenn es ein kleines Stück Zucker erhält, so verzehrt es das mit Behagen, jedoch ganz so, wie jede andere Leckerei; wenn das Stück aber gross ist, so gross z. B., dass das Tierchen es kaum heben kann, so singt es und stösst Freudentöne aus. Wenn meine Frau sich des Abends an meine rechte Seite stellt und ich das Tierchen in der Hand halte, so bleibt es ruhig und liebkost oder lässt sich liebkosten; wenn sie dann aber auf die linke hinübertritt, wird es ungeduldig und sucht, auf ihren Arm zu kommen.

Nach rechts liegen nämlich die Fenster, links ist das Schlafzimmer mit seinem Nest im grünen Bettvorhang. Es weiss also zu unterscheiden zwischen gross und klein und zwischen links und rechts.

Wenn der Geist des Menschen sich auch ohne grosses Widerstreben in das Naturgesetz fügt, so kommt das Herz doch nicht über den Wunsch hinweg, endlich einmal eine Ausnahme gemacht zu sehen, und leugnen lässt es sich nicht, dass der Tod nicht bloss sein Opfer entführt, sondern auch in demjenigen, der zurückbleibt, alle Nerven zerschneidet, die ihn mit diesem Opfer verknüpften, so dass er partiell eigentlich mit stirbt.

ad Nibelungen: Mir scheint, dass auf dem vom Gegenstand unzertrennlichen mythischen Fundament eine rein menschliche, in allen ihren Motiven natürliche Tragödie errichtet werden kann, und dass ich sie, so weit meine Kräfte reichen, errichtet habe. Der Mystizismus des Hintergrunds soll höchstens daran erinnern, dass in dem Gedicht nicht die Sekundenuhr, die das Dasein der Mücken und Ameisen abmisst, sondern nur die Stundenuhr schlägt. Wen das mythische Fundament dennoch stört, der erwäge, dass er es, genau besehen, doch auch im Menschen selbst mit einem solchen zu tun hat und zwar schon im reinen Menschen, im Repräsentanten der Gattung, und nicht bloss in der noch weiter spezifizierten Abzweigung desselben, im Individuum. Oder lassen sich seine Grundeigenschaften, man nehme die physischen oder die geistigen, erklären, d. h. aus einem anderen als dem mit ihm selbst ein für allemal gesetzten und nicht weiter auf einen letzten Urgrund der Dinge zurückzuführenden oder kritisch aufzulösenden organischen Kanon ableiten? Stehen sie nicht zum Teil, wie z. B. die meisten Leidenschaften, im Widerspruch mit Vernunft und Gewissen, d. h. mit denjenigen Vermögen des Menschen, die man am sichersten als diejenigen bezeichnen darf, die ihn unmittelbar, als ganz allgemeine und interesselose, mit dem Weltganzen zusammenhebel

menknüpfen, und ist dieser Widerspruch jemals aufgehoben worden? Warum denn in der Kunst einen Akt negieren, auf dem doch sogar die Betrachtung der Natur beruht?

Der gestrige Abend war ein sehr trauriger für uns alle: unser Liebling Herzi, Lampi, Schatzi (das Eichkätzchen) ist verschieden. Wieder etwas vorüber, und diesmal etwas Himmelschönes, das so nicht wiederkehrt. Wen die Gattung für das Individuum zu entschädigen vermag, der ist gegen jeden Verlust gedeckt; ich kenne keine Surrogate, ich liebe das Individuum, und dies Tier war so einzig, dass es jedermann wie ein Wunder vorkam und mir wie eine Offenbarung der Natur. Ich glaube jetzt an den Löwen des Andronikus, an die säugende Wölfin der Römer, an die Hirschkuh der Genoveva, ich werde nie wieder eine Maus oder auch nur einen Wurm zertreten, ich ehre die Verwandtschaft mit dem Entschlafenen, sei sie auch noch so entfernt, und suche nicht bloss im Menschen, sondern in allem, was lebt und webt, ein unergründliches göttliches Geheimnis, dem man durch Liebe näherkommen kann. So hat das Tier mich veredelt und meinen Gesichtskreis erweitert; wenn ich nun aber gar die Unsumme von Freude und Heiterkeit aufzählen sollte, die es für seine paar Nüsse und seinen Fingerhut voll Milch ins Haus brachte, so würden wir wie arme Schächer dastehen, die ihre Schuld nie bezahlen können.

Man erobert die Welt nicht bloss als Feldherr, indem man sie unterwirft, sondern auch als Philosoph, indem man sie durchdringt, und als Künstler, indem man sie in sich aufnimmt und sie wiedergebiert.

1862.

In einem jüdischen Kalender, der vor mir liegt, heisst es: „Zu dem Gedanken eines ‚Weltschöpfers‘ hat sich die heidnische Philosophie nie aufgeschwungen; das war uns vorbehalten.“ Ich möchte dies ausdrücken: „Zu dem Gedanken eines Weltschöpfers ist

die Philosophie der Alten nie herabgesunken, vor diesem krassesten aller Anthropomorphismen hat sie ihr gesunder Instinkt immer glücklich bewahrt.“

Historische Erscheinungen, welche die Kritik auflöst, muss die Poesie wieder ins Leben rufen. Erst, wenn der mythische Christus der Wissenschaft in einen historisch-psychologischen des Dramas verwandelt sein wird, ist der religiöse Kreis geschlossen.

Der Katholizismus befindet sich dem Protestantismus gegenüber in Bezug auf die neuere Bibelkritik in einer sehr vorteilhaften Lage; er hat seine Kirche nie auf die Evangelien gebaut, es kann ihm also sehr gleichgültig sein, wie es den Evangelien unter dem Seziermesser ergeht.

Städte müssen Launen und Grillen haben, wie Menschen, d. h. krumme Gassen, dunkle Häuser usw. Ich sehe es ungern, dass man Wien reguliert.

Man sagt so oft, das Volk sei der Urpoet. Hoffentlich doch in keinem andern Sinn, als in dem es auch der Urjurist und der Urmediziner ist.

Varnhagen glaubt die Kritiken des zweiten Theils von Goethes Faust dadurch zu widerlegen, dass er daran erinnert, dass vieles darin aus Goethes bester Zeit herrühre. Als ob Goethe nicht schon in seiner besten Zeit (vide Bürgergeneral, Grosskophta usw.) sehr schlechte Stunden gehabt hätte.

Das Tier ist physisch an Klima und Boden gebunden; es entartet, wenn man es versetzt. Mit dem Menschen scheint es moralisch der Fall zu sein.

Warum so viele Schauspieler in den gewöhnlichen Dutzendstücken gefallen, in höheren aber gleich verloren sind? Dichter, wie Kotzebue und Iffland, liefern gewissermassen nur einen Rock, in den ein Mensch hineinschlüpfen kann; wer es auch sei, der Rock gewinnt und erhält einen Anschein von Lebendigkeit. Shakespeare, Schiller und Goethe stellen einen Menschen hin, mit dem ein anderer Mensch sich identifizieren soll; wenn das nicht gelingt, so kommt ein Monstrum, ein vierbeiniges Ungeheuer mit einem

Doppelkopf zur Welt, vor dem Natur und Kunst sich gleichmässig entsetzen.

Napoleon hat allerdings seine Schlachten nicht geschlagen, den Zug nach Russland nicht unternommen, das ungeheure Schach bei Leipzig nicht geboten und nach dem Verlust desselben die letzten erträglichen Friedensbedingungen in Chatillon nicht abgelehnt, um zu beweisen, dass Hochmut vor dem Falle kommt, und ein Dichter, der die Geschichte des grossen Soldatenkaisers zur Illustration dieses alten Moralsatzes benutzen wollte, würde übel beraten sein, dennoch aber schadet es nichts, wenn der gemeine Leser seines Dramas einen Schulmeisterschluss daraus zieht, während der höhere über die Identität des Schicksals und des Charakters erstaunt.

Grabbe glaubte wahrscheinlich Wunder was zu tun, als er einen Don Juan und Faust schrieb. Das sind aber gar keine zwei Personen, denn jeder Don Juan endet als Faust und jeder Faust als Don Juan.

Ludwig Uhland ist gestorben. . . . Der einzige Dichter, von dem ich ganz gewiss weiss, dass er auf die Nachwelt kommt, nicht als Name, sondern als fortwirkende, lebendige Persönlichkeit. Seine Freunde verlieren wenig an ihm; er hatte wenig zu geben und war fest in sein Talent eingesperrt, wie Robert Schumann. Die Literatur verliert gar nichts; er hatte nur einen Frühling, keinen Sommer und keinen Herbst, denn seine Dramen überschätzte ich ehemals, und in allem, was er sonst betrieb, konnte ihn der mittelmässigste Fachgelehrte ersetzen. . . . Kein anderer hat in der Jugend auf mich gewirkt, wie er; doch würde das in geringerem Mass der Fall gewesen sein, wenn ich Goethe gekannt hätte. Das persönliche Verhältnis war unfruchtbar; jeder seiner Briefe trocken und dürftig und nicht aus Zurückhaltung.

Ein absoluter Monarch muss ein Spieler sein, ein konstitutioneller ein Intrigant. Das ist Naturgesetz.

Jede Regierungsform sollte im Sinn der ihr gerade entgegengesetzten gehandhabt werden; die republi-

kanische autokratisch und die monarchische republikanisch.

Wenn man im Deutschen sagt: „Ein gewisser N. N. usw.“, so will man damit ausdrücken, dass N. N. *keine* gewisse Person ist, sondern eine sehr *ungewisse*, nebelhafte, unbekante, die plötzlich auftaucht, wie ein Fisch aus dem Meer. Der Österreicher bedient sich statt dessen in gänzlichem Missverständnis der feinen, sprachlichen Ironie des Wortes: „ein sicherer“, was das gerade Gegenteil besagt.

Tragisch, buchstäblich übersetzt: böckisch, bocksartig, ein Sinn, in dem namentlich die französischen Tragiker das Wort noch zu nehmen pflegen.

Die Geschichte ist eine Mühle, worin die Lebendigen zu arbeiten glauben, die Geister aber die Arbeit verrichten. Wie sich die übermütigen Zwerge, die im Sonnenschein herumhüpfen, auch anstrengen mögen, die toten Riesen, die aus der Ewigkeit in unermesslichem Zuge hervorschreiten, machen sie zu unnützen Knechten und schauen mitleidig auf ihr Gezappel herab.

Der gute Nikolaus Lenau meint, mit dem Drama sei es vorbei, und schliesst das aus der schlechten Beschaffenheit des Theaters. Der Schluss ist um nichts bündiger, wie der, dass man nicht dichten dürfe, weil die Feder zu stumpf sei, um die Gedichte niederzuschreiben, oder die Buchdruckerpresse zu beschäftigen, etwa durch politische Manifeste, um sie zu publizieren. Aber welch eine Denkweise!

Es gibt Fälle im Drama, wo man den Sprachbildungsprozess selbst als Darstellungsmittel brauchen muss.

Es gehört mit zu den Illusionsmitteln der Kunst, das Gebilde der schöpferischen Phantasie in einen gewissen Einklang mit der Wirklichkeit zu setzen. Immer aber bleibt es Mittel, wird nie Zweck, ausser auf der alleruntersten Stufe, wo z. B. Ifflandsche Schauspiele und Photographien entstehen, deren ganzes Verdienst in dem Grade der Ähnlichkeit liegt, und man darf es

unter Umständen ruhig mit einem ganz andern, ja mit dem entgegengesetzten, vertauschen, wenn man dadurch rascher zum Ziele gelangt.

Grosse Talente sind grosse Naturerscheinungen, wie alle andern. Ein Trauerspiel von Shakespeare, eine Symphonie von Beethoven und ein Gewitter beruhen auf den nämlichen Grundbedingungen.

Wie der griechische Plastiker den physischen Menschen erschöpfte und in ewigen Symbolen hinstellte, wird der Tragiker dereinst den sittlichen erschöpfen; Shakespeares Lear ist in Bezug auf den Undank und alle aus diesem hervorgehenden moralischen Erscheinungen gleich ein schlagendes Beispiel, er hat das Grundthema für immer weggenommen und lässt nur noch Spielarten zu.

Die Gegner des christlichen Prinzips, die es aus Gründen der Schönheit sind, wie Heinrich Heine, sollten sich doch fragen, ob denn die Welt der Resignation, der freudigen Entsagung, nicht ihre eigentümliche Schönheit habe und ob sie diese auslöschen möchten.

Die echte Kritik muss verfahren, wie die Natur, wenn sie eine Erscheinung auflöst. Aber totschiagen ist leicht und zergliedern schwer.

Der Mensch kann nichts zeichnen, nicht die ärgste Fratze: sie ist aus der Natur genommen.

Die Oper ist der entschiedenste Bruch mit der gemeinen Illusion und wirkt doch.

Die Grösse der englischen Dichter beruht darauf, dass die einzelnen Individuen der Nation gar keine poetische Ader haben und dass das allen Völkern eigentümliche und notwendige poetische Vermögen sich ganz in den Ausnahmen ergiesst.

Das Genie ist ungebunden gegen die Tiefe, gebunden gegen die Fläche; es kann sich nach unten versenken, so weit es will, aber es kann sich nicht in gleichem Grade ausbreiten und alles in seinen Kreis ziehen. Beim Talent verhält es sich gerade umgekehrt, beim grossen natürlich.

Wer sich durchaus nicht mit dem Tier, diesem unendlich belehrenden Kommentar zum Menschen, einlassen mag, der kommt mir vor, wie einer, der nur eine Sprache kann und sich mit Händen und Füßen dagegen sträubt, noch eine zweite zu lernen.

Das Tier hat den Empfindungslaut in allen Modulationen mit dem Menschen gemein und der Empfindungslaut ist die Wurzel der Sprache.

1863.

An Siegmund Engländer: „— Was nun Ihre Bedenken gegen den Realismus des Gyges und der Nibelungen anlangt, so setze ich den Realismus hier und überall ausschliesslich in das psychologische Moment, nicht in das kosmische. Die *Welt* kenne ich nicht, denn obgleich ich selbst ein Stück von ihr vorstelle, so ist das doch ein so verschwindend kleiner Teil, dass daraus kein Schluss auf ihr wahres Wesen abgeleitet werden kann. Den *Menschen* aber kenne ich, denn ich bin selbst einer, und wenn ich auch nicht weiss, wie er aus der Welt entspringt, so weiss ich doch sehr wohl, wie er, einmal entsprungen, auf sie zurückwirkt. Die Gesetze der menschlichen Seele respektiere ich daher ängstlich; in Bezug auf alles übrige aber glaube ich, dass die Phantasie aus derselben Tiefe schöpft, aus der die Welt selbst, d. h. die bunte Kette von Erscheinungen, die jetzt existiert, die aber vielleicht einmal von einer anderen abgelöst wird, hervorgestiegen ist. Mir sind die Nibelungen demnach nicht der „Aberglaube der deutschen Nation“, wie Ihnen, sondern, wenn sie mir einen Ausdruck gestatten wollen, den ich nur Ihnen gegenüber zu brauchen wage, ein Sternbild, das nur *zufällig* nicht mit am Sternenhimmel funkelt. Doch dies ist ein Punkt, den man brieflich nur berühren kann, aber die Einschränkung, die ich mir auf der einen Seite auflege, wenn ich auf der anderen gewissermassen ins Grenzenlose hinaussteure, will ich doch noch markieren. Nie gestatte ich mir, aus der dunklen Re-

gion unbestimmter und unbestimmbarer Kräfte, die ich hier vor Augen habe, ein Motiv zu entlehnen; ich beschränke mich darauf, die wunderbaren Lichte und Farben aufzufangen, welche unsere wirklich bestehende Welt in einen neuen Glanz tauchen, ohne sie zu verändern. Der Gyges ist ohne Ring möglich, die Nibelungen sind es ohne Hornhaut und Nebelkappe; prüfen Sie, Sie werden es finden.“

Bemerkenswert ist es, dass alle Zauberdichtung, das Märchen nicht ausgeschlossen, sich innerhalb der Grenzen hält, die ich in diesem Brief zu ziehen versuchte. Sie springt mit der Welt um, wie die Kinder mit dem Lehm, aus dem sie allerlei Figuren kneten, aber sie rührt nicht an den Menschen. Sie jagt ihn freilich durch alle möglichen Tierleiber hindurch, denn sein Körper gehört noch mit zur Welt, ja sie sperrt ihn in Bäume und Felsblöcke ein, aber der Prinz bleibt Prinz, das Mädchen Mädchen usw. In der Regel begnügt sie sich sogar damit, Raum und Zeit aufzuheben, die der Philosoph ohnehin für blosse Anschauungsformen erklärt, also den gleissenden Scheinrealismus, der gar nicht existiert, zu beseitigen, und das ist am allermerkwürdigsten.

. . . Volkserhebungen scheitern regelmässig daran, dass sie das Ziel über den Weg vergessen und die kostbare Zeit, in der sie zur ewigen Deckung vor dem niedergeworfenen Gegner eine Wagenburg schlagen könnten, dadurch verlieren, dass sie ihre Leidenschaften austoben. Die Stärke der Regierungen liegt nun gerade darin, dass sie keine Leidenschaften haben und empörte Menschenmassen gerade so betrachten, wie ausgetretene Flüsse oder nächtliche Feuersbrünste. Sie sind verloren, wenn sie sich in Persönlichkeiten mit Fleisch und Blut, mit Leber und Gallenblase verwandeln, so schwer es auch sein mag, die Rolle reiner Geister zu spielen, und gleichen dann auf ein Haar jenem betrunkenen Arzt, der, anstatt den Fieberkranken zu heilen, ihn durchprügelte, weil er sich ungeberdig stellte.

Die Essays von Thomas Carlyle sind mir in die Hände gefallen. Als Geschichtschreiber ist der Mann mir unerträglich; er gleicht einem Zeugen, der ruhig erzählen soll und alle Augenblicke vom Veitstanz ergriffen wird. Aber seine Abhandlungen finde ich anziehend, obgleich sich auch in diesen oft die ungesündesten Phantasiedünste zusammenballen, wo man logische Entwicklungen erwarten darf. Er gehört zu den sehr wenigen in der Welt, die eine Ahnung davon haben, was der Künstler und namentlich der Dichter bedeutet, aber auch hier blickt er nicht in die Tiefe. Denn wenn er auch richtig erkennt, dass jede künstlerische Grösse die allgemein menschliche voraussetzt und dass man nicht den Hamlet dichten und ein Shylock sein kann, während es sich auf allen anderen Gebieten menschlicher Tätigkeit umgekehrt verhält, so zieht er doch einen höchst absurden Schluss daraus. Er meint nämlich, der Künstler könne vermöge dieser allgemein menschlichen Grösse, wenn das Bedürfnis der Zeiten es erheische, wohl auch für den Mann des Rats und der Tat eintreten, Shakespeare z. B. für Napoleon die Schlachten schlagen und Goethe für Richelieu mit dem Haus Österreich das diplomatische Schach abspielen. Dies beweist, dass er keinen Begriff vom Spezifischen hat, durch welches das Allgemeine erst lebendig wird, denn Kunstgenie und Tatgenie können einander nur decken, wo die gegenseitigen Kreise sich schneiden, was z. B. geschieht, wenn Napoleon nach dem 18. Brumaire eine Proklamation schreiben und Shakespeare etwa nach dem Wilddiebstahl rasch einen über seine ganze Zukunft entscheidenden Entschluss fassen soll. Merkwürdig für einen Schotten ist die Härte, womit er Walter Scott beurteilt, und ich würde ihm dafür danken, wenn er nicht gar zu mild gegen unsern Jean Paul wäre, was damit in einem so schroffen Widerspruch steht, dass es sich nur aus einer sehr bedenklichen Verwirrung der Grundbegriffe erklären lässt. Er geht gegen seinen berühmten Landsmann zu

weit, viel zu weit, aber er berührt eines der wichtigsten Probleme, indem er sagt: „Es wäre ein langes Kapitel, wenn man den Unterschied in der Charakterzeichnung zwischen einem Scott und einem Shakespeare oder Goethe nachweisen und begründen wollte. Und dennoch ist dies ein Unterschied, der buchstäblich unermesslich ist; sie sind von ganz verschiedener Gattung und der Wert des einen kann in der Münze des anderen gar nicht berechnet werden. Wir möchten mit kurzen Worten, worin aber sehr viel liegt, bemerken, dass Shakespeare seine Charaktere von dem Herzen heraus formt, während Scott sie von der Haut an nach innen entwickelt, aber niemals bis zum Herzen gelangt.“ Hiermit ist die Erscheinung selbst sehr richtig markiert, aber worauf beruht sie?

Gestern (den 4. März) in der italienischen Oper . . . Die Patti in der *Sonnambula*; das Mädchen so lieblich, als die Musik widerlich und das Sujet absurd. So viel ist an Richard Wagners lächerlicher Theorie richtig, dass die Oper ihre Stoffe immer aus der Mythe entlehnen sollte; wenn ein Schwanenritter singt, wird sich niemand wundern, denn ein Mensch, der den Ozean auf dem Rücken eines Vogels durchschneidet, kommt aus einer andern Welt, worin es anders hergeht, wie in der unsrigen; aber wenn ein Notar sich in Rouladen erschöpft, während er einen Heiratskontrakt zu Papier bringt, klafft uns ein Widerspruch entgegen, den wir uns nur dadurch erträglich machen, dass wir uns bemühen, das Ganze über das Einzelne zu vergessen, und also auf die höchste Wirkung der Kunst, die umgekehrt alles Einzelne ins Ganze auflösen will, Verzicht leisten.

. . . Ich erinnere mich noch, wie das lebensgrosse Bild des Kardinals Richelieu mit dem klaren, ruhigen Auge auf mich wirkte, als ich zum erstenmal im Palais Royal in Paris davor stand; ich konnte mir (damals!) diese sichere, von Bonhomie strahlende Persönlichkeit mit dem schrecklichen Mann, der die Protestanten in Frankreich unterdrückte und in

Deutschland unterstützte, gar nicht zusammenreimen. Jetzt möchte ich von ihm sagen, was Napoleon von Goethe gesagt haben soll: er sieht wie ein Mensch aus und wie der einzige Mensch seines Jahrhunderts. Ich glaube, die Natur kann ein solches Gesicht nur dann zustande bringen, wenn sie ein Individuum mit allen menschlichen Vermögen zugleich ausgestattet hat; die Spezialitäten tragen ein ganz anderes Gepräge. Wie es Partialtalente gibt, so gibt es auch Partialphysiognomien, in denen sich List, Schlaueheit, Verstand usw. spiegeln, nur nichts allgemeines; diese fordern zur Karikatur heraus, während die Generalgesichter, wenn ich sie so nennen darf, kaum entstellt werden können. Man denke an Alexander, Cäsar, Napoleon, Goethe, Raffael, auch wohl Richelieu, deren Köpfe auf Pfeifenköpfen und Tassen noch ebenso erkennbar sind, wie auf den Tafeln grosser Meister.

Ein paar Stücke von Viktor Hugo wieder gelesen . . . Marion Delorme, le roi s'amuse, Hernani! Welche Missgeburten! Und doch Phantasiegebilde, keine Rechenexempel! Das Merkwürdige liegt aber gerade darin, dass die Phantasie bei den Franzosen durchaus mit dem Kunstverstand keine Ehe eingehen zu können scheint. Wie das sogenannte „Ideal“ ihrer klassischen Tragödie eine hohle Abstraktion ist, so der ihm mit so vielem Lärm und so grossem Stolz entgegengesetzte „Naturalismus“ der Romantiker nicht minder. Sie müssen alles in flüchtige Gase auflösen oder in tote Asche verwandeln; die schöne Mittelstufe, auf der die Erscheinung sich in ihrem vollen Rechte behauptet, ohne das Gesetz, aus der sie hervorging, darum zu verdunkeln oder gar zu ersticken, ist ihnen unbekannt. Übrigens steige ich lieber mit Corneille und Racine in den Luftballon, als ich mich mit Viktor Hugo und Konsorten in den Mist einwühle.

. . . . Ich bin überzeugt, dass unsere Geschichtschreiber das Pandämonium der Kriminalistiker, worin die Unsterblichen mit abgeschlagenen Köpfen herumwandern, mit grossem Unrecht vernachlässigen;

das Verbrechen hat seine historisch-soziale Seite, wie der Heroismus, und man trifft in dieser Sphäre Farben und Lichter, die man anderswo überall umsonst suchen würde.

. . . Man sagt mir, dass die Seebach in Hannover als Gretchen in Goethes Faust den bösen Geist, der in der Kirchenszene vorkommt, selbst zu sprechen pflegt; hier hat sie es nicht getan. Damit wäre die nüchtern-prosaische Anschauung, die das Gespenst des alten Königs aus dem Hamlet und das Gespenst des Banquo aus dem Macbeth tilgen möchte, weil sie die höchsten Schöpfungen der Phantasie nicht von den hohlen Missgeburten wurzelloser Phantasterei zu unterscheiden weiss, denn auf dem äussersten Gipfel angelangt. Prosit, Nikolai im Weiberrock!

Wenn in religiösen Dingen der Standpunkt des Zweifels wissenschaftlich einmal überwunden ist, scheint mir auch der Standpunkt des Verschweigens und Vertuschens überwunden zu sein. So lange der Mensch noch an den Geist in sich selbst glaubt, darf er auch an Gespenster glauben, aber nicht länger. Darum gefallen mir Theologen, wie Strauss und B. Bauer, unendlich viel besser als Theologen, wie Paulus, die den Gott-Menschen mit Tod und Teufel aufgeben und doch Christen zu sein behaupten.

Lord Byron ist doch, wenn man von der Energie seiner Gedanken und Bilder absieht und nach seinen Ideen, den Müttern eben dieser Gedanken und Bilder, fragt, durchaus trivial. So ist das Böse in seinem Teufel ein ganz willkürlicher Akt eines mit Gott unzufriedenen Individuums.

Jedes echte Kunstwerk wirkt, wie die Natur in ihrer Totalität.

Es ist die Frage, ob das, was wir Moral nennen, in den Augen höherer Wesen mehr bedeutet, wie die geschickten Vorbereitungen, die der Biber trifft, um seinen Bau vor Überschwemmungen zu schützen. Denn unsere Moral ist im Grunde doch auch nur ein Sicherheitsventil der Gesellschaft.

Das Schiller-Calderon-Racinesche Drama verhält sich zum Shakespeareschen, wie Vokalmusik zu Instrumentalmusik.

Selbst Raffael leistet nicht, was auf einem Schmetterlingsflügel geleistet ist.

Ein Gedicht usw. sollte sich so rein vom Menschen abschälen, wie ein Apfel vom Baum.

Je mehr Mühe das künstlerische Produkt macht, je schlechter pflegt es zu sein und je niedriger wird es gestellt. Das beweist so recht, dass man es von jeher als reine Naturtat betrachtet hat, denn von allem Menschlichen gilt das Gegenteil.

Zeichne den Menschen, aber zugleich die Menschheit, die hinter ihm steht: was hätte man dem Dichter sonst noch zu sagen?

Goethe hatte von jeher einen Hang zum Allegorisieren, wenn er auch erst später trocken und unpoetisch hervortrat. Er zeigt sich z. B. im ersten Teil des Faust, wo der (sterbende) Valentin die „Schande“ malt, in der Iphigenie, wenn Iphigenie im Moment der höchsten Erregung die „Erfüllung“ als Göttin anredet usw.

Newton beschäftigte sich in den letzten Jahren seines Lebens mit der Apokalypse: ein Beweis, dass ihm das bloße Auflösen der Erscheinungswelt nicht mehr genügte.

Das Schöne entsteht, sobald die Phantasie Verstand bekommt.

Man kann sich über die Eigenschaften eines Objekts, welches gar nicht existiert, wohl nicht füglich vereinigen. Dies ist der letzte Grund aller deistischen Religionen und ihrer Zerspaltung in Sekten.

Die Individuen sind die Schatten der Gattung und schwinden wie diese.



---

## AUS DEN BRIEFEN.

*An Emil Rousseau. München den 30. Dezember 1836.*

. . . Ich erachte die Dichtkunst für einen Geist, der in jede *Form* der Existenz und in jeden *Zustand* des Existierenden hinuntersteigen und von jener die *Bedingnisse*, von diesem die *Grundfäden* erfassen und zur Anschauung bringen soll. Sie erlöse die Natur zu *selbsteigenem*, die Menschheit zu *freiestem* und die uns in ihrer Unendlichkeit unerfassbare Gottheit zu *notwendigem* Leben . . . Leben ist Verharren im Angemessenen. Ein Teil des Lebens ist *Ufer* (Gott und Natur), ein anderer (Mensch und Menschheit) ist *Strom*. Wo und wie spiegeln sie sich, tränken und durchdringen sie sich gegenseitig? Dies scheint mir die grosse Frage von Anbeginn, die dem Dichter der Genius vorlegt. Sein Wesen und Streben, am Ende der Bahn von dem Auge eines Verwandten, wo möglich, Grösseren zusammengefasst, bilden die Antwort, die dann als Quintessenz seiner Existenz fortwirkt ins Unendliche. Vielleicht erscheint gegen den Abschluss aller irdischen Dinge ein Letzter, Allgewaltigster, der die Summen der vorübergerauschten Jahrtausende in seine Persönlichkeit zieht und sie der Menschheit, die nun einmal nicht aufsummieren kann, zu treuen Händen als Reinertrag ihres gesamten Haushaltens übermacht. Ich meine in ihren Koryphäen schon jetzt mit Sicherheit

ein aufsteigendes Prinzip wahrnehmen zu können. So beherrscht im Gegensatze zu Homer der Epiker Dante zugleich *Himmel* und *Erde*, so ist der Humorist Richter ein erweiterter Sterne und Goethe ein, wo nicht verklärter, so doch klarerer Shakespeare.

*An Elise Lensing. München den 17. Januar 1837.*

Wehe dem Dichter, dessen Werk man im gemeinen Verstand *kapieren* kann! Er *ist* entweder nichts oder hat wenigstens nichts *gemacht*. Jedes wahre Kunstwerk ist *unendlich* und *wirkt* das *Unendliche*; es steht, wie eine Tat, als abgerissene Erscheinung, auf die ein doppeltes Licht fällt, zwischen zwei Unbegreiflichkeiten; man fragt sich, wie bei einer Tat, umsonst, was *vorhergegangen* sei und was *folgen* werde, und so ist es, wie der Fels im Meer, auf dem der *Fuss* ruht, damit das *Auge* in alle Fernen dringt. Darum haben auch Fragmente mit geendigten Werken gleichen Wert, ja, ich wollte, manches wäre Fragment geblieben.

*An Elise Lensing. München den 12. Februar 1837.*

Die Natur strebt nach einem Gipfel, und da der Mensch fühlt, dass er dieser Gipfel nicht ist, so muss es ein ihm korrespondierendes höheres Wesen geben, in dem das Weltall zusammenläuft und von dem es eben darum auch ausgeht. Dies Wesen ist Gott. Ich abstrahiere ihn aus meiner eigenen Unzulänglichkeit und aus der Konsequenz der Natur.

Ich beuge mich jedem Höheren und also gewiss dem Höchsten. Aber nur dadurch, dass ich ihn möglichst zu *entbehren* suche, kann ich mich in ein würdiges Verhältnis zu ihm setzen. Er will nicht die *Krücke* des Menschen sein, darum hat er ihm *Beine* gegeben. Fordert das Leben von mir das Unmögliche, so erdrückt es mich entweder, oder — es ist nicht das Unmögliche gewesen. In jedem Fall soll ich alles auf-

bieten, was an Kraft in mich gelegt ist; diese Kraft macht mich gewiss frei, ist es nicht nach *aussen*, indem sie das Hindernis überwältigt, so ist es nach *innen*, indem sie die Körperketten zerreisst.

Das Christentum verrückt diesen Grundstein der Menschheit. Es predigt die *Sünde*, die *Demut* und die *Gnade*. Christliche Sünde ist ein Unding, christliche Demut die einzig-mögliche Sünde und christliche Gnade wäre eine Sünde Gottes. Dies ist um nichts zu hart. Die edelsten und ersten Männer stimmen darin überein, dass das Christentum wenig Segen und viel Unheil über die Welt gebracht hat. Aber sie suchen meistens den Grund in der christlichen *Kirche*; ich finde ihn in der christlichen *Religion* selbst.

Das Christentum ist das Blatterngift der Menschheit. Es ist die Wurzel alles Zwiespalts, aller Schlawheit, der letzten Jahrhunderte vorzüglich. Je weiter sich wahre Bildung nach unten hin verbreitet, um so schlimmer wird es wirken. Bisher war das Christentum des Volks ziemlich unschädlich, denn es war ein roheres *Heidentum*.

Diese meine innigsten Überzeugungen hab' ich mich veranlasst gefunden, dir mitzuteilen. Hinter all dem Scherz in früheren Tagen lag der tiefste Ernst versteckt; ich hasse und verabscheue das Christentum, und nichts mit grösserem Recht. Es will Wunder tun, und selbst, wenn Wunder möglich wären, hörten sie nicht auf, überflüssig zu sein.

Christus ist mir eine hohe — vielleicht die höchste — sittliche Erscheinung in der Geschichte; der einzige Mensch, der durch Leiden gross geworden ist. Weil Judentum und Heidentum nicht weit genug gegangen waren, vergeb' ich es ihm, dass er zu weit ging.

*An Elise Lensing. München d. 14. März 1837.*

Alles Dichten ist *Offenbarung*; in der Brust des Dichters hält die ganze Menschheit mit all ihrem

Wohl und Wehe ihren Reigen, und jedes seiner Gedichte ist ein Evangelium, worin sich irgendein *Tiefstes*, was eine *Existenz* oder einen ihrer *Zustände* bedingt, ausspricht. Im Dramatischen leuchtet dies jedermann ein; der Teufel hat sich schwerlich zu Goethe in sein Arbeitszimmer bemüht, um ihm zu sitzen, und doch hat er seinen *Mephisto* gezeichnet: Shakespeare war nie ein Bluthund, und doch ging aus seiner Seele der König Richard hervor, vor dessen grauenhafter Erscheinung sich das Herz zusammenzieht, wie vor dem Schreckbild eines Todes, der Gott selbst und alles Göttliche vernichten könnte. Es ist in der *Lyrik* um kein Haar breit anders; die begeisternde Stunde mit ihrem Inhalt ist nicht das kümmerliche Treibhausprodukt vorhergegangener äusserer Eindrücke; sie bringt dem Genius den Schlüssel zum *Weltall*, nun kann er eintreten, wo er will.

\*

*An Elise Lensing. München d. 18. Januar 1838.*

Das echte Gedicht hat mit dem sogenannten *Gedanken*, der immer nur ein Verhältnis *zwischen* den Gegenständen ausdrückt, niemals aber das *Innerste eines Gegenstandes selbst*, nichts zu tun; die poetische Idee ist das wunderbare Produkt einer Lebensanschauung, und das Gedicht ist vollendet, wenn es diese dem Gemüt aufzuschliessen gewusst hat, es braucht sich um den hungernden Raben, der immer nach Futter schreit, wenn er irgendwo essen sieht, den Verstand, nicht zu kümmern.

\*

*An Emil Rousseau. München d. 3. April 1838.*

Die höchste Wirkung der Kunst tritt nur dann ein, wenn sie nicht *fertig* wird; ein Geheimnis muss immer übrig bleiben und läge das Geheimnis auch nur in der dunklen Kraft des *entziffernden* Worts. Im Lyrischen ist das offenbar; was ist eine Romanze, ein Gedicht, wenn es nicht unermesslich ist, wenn nicht aus

jeder Auflösung des Rätsels ein neues Rätsel hervor-  
geht? Eben deshalb gehört ja das Didaktische, das  
„beschränkte Sittliche“ nicht hinein, weil es in der  
Idee den Widerstreit ausschliesst, weil es nichts ge-  
bären kann, als sich selbst. Aber auch in der Novelle  
und Erzählung finde ich zu viel Licht bedenklich.

\*

*An Regierungsrat Rousseau.*

*München d. 25. Oktober 1838.*

Künstlerische *Form* ist in meinen Augen *Ausdruck*  
der *Notwendigkeit*, also im eigentlichsten Verstande  
Konduktor der Natur, die durch das Medium des  
Menschengeistes ihre innerste Kraft in ein Kunstwerk  
niederlegt; nach der gangbaren Ästhetik ist sie frei-  
lich etwas viel Simpleres, da besteht sie in einem Reim-  
geklingel oder metrischen Seiltänzersprüngen.

\*

*An Elise Lensing. München d. 24. Februar 1839.*

Die lyrische Poesie soll das menschliche Gemüt im  
Tiefsten erschliessen, sie soll seine dunkelsten Zu-  
stände durch himmelklare Melodien lösen, sie soll es  
durch sich selbst berauschen und erquicken.

\*

*An Auguste Stich-Crelinger.*

*Hamburg d. 3. April 1840.*

Judith und Holofernes sind, obgleich wahre Indi-  
vidualitäten, dennoch zugleich die Repräsentanten  
ihrer Völker. Judith ist der schwindelnde Gipfelpunkt  
des Judentums, jenes Volkes, welches mit der Gott-  
heit selbst in persönlicher Beziehung zu stehen glaubte;  
Holofernes ist das sich überstürzende Heidentum, er  
fasst in seiner Kraftfülle die letzten Ideen der Geschichte,  
die Idee der aus dem Schoss der Menschheit zu ge-  
bärenden Gottheit, aber er legt seinen *Gedanken* eine  
demiurgische Macht bei, er glaubt zu sein, was er

denkt. Judentum und Heidentum aber sind wiederum nur Repräsentanten der von Anbeginn in einem unlösbaren Dualismus gespaltenen Menschheit; und so hat der Kampf, in dem die Elemente meiner Tragödie sich gegenseitig aneinander zerreiben, die höchste symbolische Bedeutung, obwohl er von der Leidenschaft entzündet und durch die Wallungen des Bluts und die Verirrungen der Sinne zu Ende gebracht wird. Die Erscheinung des Propheten ist gewissermassen der Gradmesser des Ganzen; sie deutet auf die Stufe der damaligen Weltentwicklung, sie zeigt, dass das *geschaffene* Leben noch nicht so weit entfesselt war, um der unmittelbaren Eingriffe der höchsten, göttlichen Macht enthoben zu sein und sie entbehren zu können. Eine Kritik, die nicht zum Kern meines Werkes durchdränge, könnte fragen, wie Judith durch eine Tat, die Gott durch seinen Propheten verkündigte und dadurch zur Notwendigkeit stempelte, in ihrem Gemüt vernichtet werden könne; sie könnte hierin einen Widerspruch erblicken. Aber hier wirkt der Fluch, der auf dem ganzen Geschlecht ruht; der Mensch, wenn er sich auch in der heiligsten Begeisterung der Gottheit zum Opfer weihet, ist nie ein ganz reines Opfer, die Sündengeburt bedingt den Sündentod, und wenn Judith auch in Wahrheit für die Schuld aller fällt, so fällt sie in ihrem Bewusstsein doch nur für ihre eigene Schuld. Hieran aber knüpft sich der Schluss des Stückes in seiner unbedingten Notwendigkeit. Die Wage muss, weil keine irdische Ausgleichung denkbar ist, in beiden Schalen gleich schweben, und der Dichter muss es unentschieden lassen, ob die unsichtbare Hand über den Wolken noch ein Gewicht hineinwerfen wird oder nicht!

\*

*An Auguste Stich-Crelinger. Hamburg d. 23. April 1840.*

Meine ganze Tragödie ist darauf basiert, dass in ausserordentlichen Weltlagen die Gottheit unmittelbar in den Gang der Ereignisse eingreift und unge-

heure Taten durch Menschen, die sie aus *eigenem* Antrieb nicht ausführen würden, vollbringen lässt. Eine solche Weltlage war da, als der gewaltige Holofernes das Volk der Verheissung, von dem die Erlösung des ganzen Menschengeschlechts ausgehen sollte, zu erdrücken drohte. Das Äusserste trat ein, da kam der Geist über Judith und legte ihr einen Gedanken in die Seele, den sie (darum die Szene mit Ephraim) erst festzuhalten wagt, als sie sieht, dass kein Mann ihn adoptiert, den nun aber auch nicht mehr das blosse Gottesvertrauen, sondern nach der Beschaffenheit der menschlichen Natur, die niemals ganz rein oder ganz unrein ist, zugleich mit die Eitelkeit ausbrütet. Sie kommt zum Holofernes, sie lernt den „ersten und letzten Mann der Erde“ kennen, sie fühlt, ohne sich dessen klar bewusst zu werden, dass er der einzige ist, den sie lieben könnte, sie schaudert, indem er sich in seiner ganzen Grösse vor ihr aufrichtet, sie will seine Achtung ertrotzen und gibt ihr ganzes Geheimnis preis, sie erlangt nichts dadurch, als dass er, der vorher schon mit ihr spielte, sie nun wirklich erniedrigt, dass er sie höhrend in jedem ihrer Motive missdeutet, dass er sie endlich zu seiner Beute macht und ruhig einschläft. Jetzt führt sie die Tat aus, sie führt sie aus auf *Gottes Geheiss*, aber sie ist sich in dem ungeheuren Moment, der ihr ganzes Ich verwirrt, nur ihrer *persönlichen* Gründe bewusst; wie der Prophet durch den Samaja, so wird sie durch ihre Magd, durch die einfach-menschlichen Betrachtungen, die diese anstellt, von ihrer Höhe herabgestürzt; sie zittert, da sie daran erinnert wird, dass sie Mutter werden kann. Es kommt ihr aber auch schon in Bethulien der rechte Gedanke: Wenn die Tat von Gott ausging, so wird er sie vor der Folge schützen und sie nicht gebären lassen; gebiert sie, so muss sie, damit ihr Sohn sich nicht zum *Muttermord* versucht fühle, sterben und zwar muss sie durch ihr Volk den Tod finden, da sie sich für ihr Volk als Opfer dahingab. Das Schwanken und Zweifeln, worin sie nach ihrer

Tat versinkt, konnte sie allein zur *tragischen Heldin* machen, auch können und dürfen solche Zweifel gar nicht ausbleiben, da der Mensch selbst in den Armen eines Gottes nicht aufhört, Mensch zu sein, und da er, sobald der Gott ihn loslässt, augenblicklich in die rein menschlichen Verhältnisse zurücktritt und nun vor dem *Unbegreiflichen*, was von ihm ausgegangen ist, erbebt, ja erstarrt.

*An Elise Lensing. Kopenhagen d. 27. Februar 1843.*

Der letzte Eindruck der Kunst ist immer ein tief-sittlicher, ein Mass-gebietender und klärender; nur dann ist er es nicht, wenn sie es darauf anlegt, denn dann (ich meine, wenn sie die Elemente nicht in ihrer Gärung hinzustellen wagt und uns statt der tobenden See, die sie mit ihrem Öl besänftigen soll, nur prahlerisch ihr Öl selbst vorzeigt) erstickt sie das Leben im Keim und verfährt, wie etwa eine unkluge Polizei verfahren würde, die die Embryonen würgte, um den Räubern und Mördern, die darunter sein könnten, den Eingang in die bürgerliche Gesellschaft zu verschliessen, oder, noch besser, wie ein feiger Duellant, der dem Gegner vor dem Beginn des Kampfes ein Opiat beibringt und ihm nun im schlaftrunkenen, ohnmächtigen Zustand auf den Leib rückt.

*An Elise Lensing. Kopenhagen d. 17. März 1843.*

Die Schöpfung, dies trostlose Zerfahren des Unbegreiflichen in elende, erbärmliche Kreaturen, muss eine traurige Notwendigkeit gewesen sein, der nicht auszuweichen war; die unendliche Teilbarkeit ist die grässlichste aller Ideen, und eben sie ist der Grund der Welt. Ein Wurmklumpen, einer durch den anderen sich hindurchfressend; jeder so lange vergnügt und in roher Existenz-Wollust sich wälzend, bis auch er sich an irgendeiner Stelle angenagt fühlt; dann ein possierlicher Kampf, zuletzt wird das Leben, wie

das Stück Speck in der Mausefalle, aus dem einen Kadaver in den zweiten herübergezerrt, nun wieder Wollust, wieder Kampf, und das Ende? — Vielleicht eine Mitgaardsschlange, die sich in den Schwanz beisst und nicht mehr zu käuen, nur wiederzukäuen braucht!

\*

*An Charlotte Rousseau. Hamburg d. 7. Juli 1843.*

All das Finstere, was durch meine Arbeiten hindurchgeht, ist nicht Resultat meines *individuellen* Lebens- und Entwicklungsganges, es sind keine persönlichen Verstimmungen, die ich ausspreche, es sind Anschauungen, aus denen allein die tragische Kunst, wie eine fremdartige, unheimliche Blume aus den Nachtschatten, hervowächst. Ein tragischer Dichter, selbst der glücklichste, Sophokles, nicht ausgenommen, hat nie andere gehabt, denn wenn die epische und die lyrische Poesie auch hin und wieder mit den bunten Blasen der Erscheinung spielen dürfen, so hat die dramatische durchaus die *Grundverhältnisse*, innerhalb derer alles vereinzelte Dasein entsteht und vergeht, ins Auge zu fassen, und die sind bei dem beschränkten Gesichtskreis des Menschen grauenhaft. Das Leben ist eine furchtbare Notwendigkeit, die auf Treu und Glauben angenommen werden muss, die aber keiner begreift, und die tragische Kunst, die, indem sie das individuelle Leben der Idee gegenüber vernichtet, sich zugleich darüber erhebt, ist der leuchtendste Blitz des menschlichen Bewusstseins, der aber freilich nichts erhellen kann, was er nicht zugleich verzehrte. Dies alles gilt nicht bloss von der vorzugsweise tragisch genannten, es gilt von aller dramatischen Poesie, denn auch die Komödie hat eine tragische Seite . . . Wer die Grundverhältnisse nicht berührt, der kann freilich in der dramatischen Form noch angenehm und lieblich gaukeln und gewiss wird er, besonders in der gegenwärtigen Zeit, viele Leute finden, die ihm Beifall klatschen, wenn er sich

in den Finger schneidet und dann zeigt, wie geschickt er die Wunde wieder zu heilen versteht, aber nie wird er eine geschichtliche Furche ziehen, und nie wird die Kunst ihn anerkennen.

\*

*An Auguste Stich-Crelinger. Paris d. 23. Januar 1844.*

Ich weiss recht gut, dass Sie mein Werk (Maria Magdalena) nicht mit Ihren, sondern mit den Augen des Publikums betrachtet haben; meine Einwendungen gelten also auch nicht Ihnen, sondern dem Publikum, das wir allerdings nicht verändern können. Aber dem Publikum ist diese Situation, ohne die mein Stück unmöglich ist, an die es geknüpft ist, wie die Blume an die schwarze Erde, aus der sie hervorwächst, ja nicht fremd. *Gretchen* im *Faust* ist auch eine schwangere Heldin, und dies *Gretchen* gehört nicht bloss zu den höchsten und reinsten Gestalten aller Poesie, sondern es wird gespielt, eben aber auf den Zustand des Mädchens wird die ganze Katastrophe gebaut, mit jenem fällt sie weg und mit ihr der ganze *Faust*. *Klärchen* im *Egmont* ist noch etwas viel Schlimmeres, sie ist eine Dirne, die Dirne eines Grafen, den sie nie besitzen kann, aber weil der Dichter sie mit einem über alle blossen Sitte weit hinausgehenden und sie vergessen machenden sittlichen Adel zu umkleiden wusste, fällt das keinem ein oder doch nur demjenigen, dem auch bei *Raffaels* *Madonna* allerlei einfällt. Das Problematische ist der Lebensodem der Poesie und ihre einzige Quelle, denn alles Abgemachte, Fertige, still in sich Ruhende ist für sie nicht vorhanden, so wenig, wie die *Gesunden* für den *Arzt*. Nur, wo das *Leben* sich *bricht*, wo die *inneren* Verhältnisse — die *äusseren* sind für den Handwerker da, der sie durcheinander schiebt und dadurch denn freilich auch die müssige Neugier befriedigt, ja, wenn er sie wieder zurechtrückt, eine so vollständige Versöhnung zustande bringt, dass der wahre Dichter, der sich eben mit dem Unauflös-

lichen beschäftigt, und der das Böse so wenig aus dem Ring seines Dramas verweisen kann, als Gott es aus der Welt verweisen konnte, weit hinter dem Mann zurückbleibt — nur, wo die inneren Verhältnisse sich verwirren, hat die Poesie eine Aufgabe, und wenn es ihr verwehrt wird, sie hier zu suchen, wenn man sie, statt sie zu fragen: bringst du die *Gesundheit*, nämlich den geläuterten sittlichen Zustand, wieder hervor, fragt, warum sie sich mit einem so hässlichen *Fieber*, worin die Helden nur noch Unterjacken, aber nicht die Toga tragen, befasst, so ist kein dramatischer Messias möglich, oder vielmehr, da das Drama sich auch im Notfall selbständig entfalten kann, er wird für das Theater seiner Zeit nicht vorhanden sein. Nur auf die Behandlung des Prozesses und auf das Resultat, das aus ihm hervorgeht, kommt es an, und was die Behandlung des hier in Frage stehenden Verhältnisses betrifft, so weiss ich, dass sie nicht zarter sein kann, und bilde mir auf diesen Mädchencharakter, besonders aber auf die Spitze desselben in der Schlusszene des zweiten Akts — wenn ich es anders sagen darf — etwas ein. Das Resultat aber ist ein so vollständiges, wie nur irgend möglich, denn ein Fehltritt, der eigentlich gar keiner ist, weil das unglückliche Wesen ja nicht sowohl vom geraden Wege abweicht, als aus diesem Wege herausgedrängt und gestossen wird, kann nicht entsetzlicher gebüsst werden, und ich dünke, das Tragische der ganzen Situation, das sich mit dem Bedenklichen *zugleich*, nicht erst *hinterher*, entfaltet, sollte jeden Gedanken an dieses entfernt halten. Ja, ich bin überzeugt, dass eine Schauspielerin, die auf die tragischen Motive das gehörige Gewicht legt, die übrigen ebenso gut vergessen macht, als uns im Faust Gretchens: o neige, neige, du Schmerzensreiche über das Anstössige ihres Zustandes weit hinausführt. Es ist gewiss nicht die Sucht nach dem Ungewöhnlichen und hoffentlich auch keine Lücke in meinem geistigen Organismus, was mich veranlasst, meine Gebilde so und nicht anders hinzustellen; ich befolge nur das

einfache Gesetz, das zu allen Zeiten von den Meistern der tragischen Kunst befolgt wurde: das minder Wesentliche dem Wesentlichen zu opfern.

*An Elise Lensing. Paris d. 26. Mai 1844.*

Ahnung und alles, was damit zusammenhängt, existiert nur in der Poesie . . . Der Mensch ist unendlich beschränkt; ich bin überzeugt, er kann sanft und ruhig schlafen, während dicht neben ihm im anstossenden Zimmer sein liebster Freund ermordet wird. Dies ist auf der einen Seite schlimm, auf der anderen aber auch wieder gut. Mein Gott, wenn alles das, was wir sein, was wir tun und leisten, was wir geniessen und aufnehmen könnten, wenn das Element sich etwas anders um uns zusammengesetzt hätte, auch nur von fern in den Kreis unseres Bewusstseins fiel, so würde unser Leben in Zeit und Ewigkeit nur ein ununterbrochen fortgesetzter Selbstmord sein, denn die Natur oder wie man es nennen will, kann von zwei Gegensätzen immer nur einen verleihen, der eine in die Existenz getretene sehnt sich aber beständig nach dem andern in den Kern zurückgesenkten hinüber, und wenn er diesen im Geist wirklich *erfassen* und sich mit ihm *identifizieren*, wenn die Blume z. B. sich den Vogel wirklich *denken* könnte, so würde er sich augenblicklich in ihn auflösen, die Blume würde Vogel werden, nun aber würde der Vogel in die Blume zurückwollen, es würde also kein Leben mehr, nur noch ein stetes Um- und Wiedergebären vorhanden sein, eine andere Art von Chaos. Zum Teil hat eine solche Stellung zum Weltall der Künstler, daher die ewige Unruhe in einem Dichter, alle Möglichkeiten treten so nah an ihn heran, dass sie ihm alle Wirklichkeit verleiden würden, wenn die Kraft, die sie heranbeschwört, ihn nicht auch wieder von ihnen befreite, indem er ihnen dadurch, dass er ihnen Gestalt und Form gibt, selbst auf gewisse Weise zur Wirklichkeit verhilft und so ihren Zauber bricht; es gehört aber ungeheuer viel

und mehr, als irgendein Mensch, der es nicht in sich selbst erlebt, ahnen kann, dazu, um nicht das Gleichgewicht zu verlieren, und Naturen, denen das wahre Formtalent abgeht, müssen durchaus in sich gebrochen werden, woraus denn auch so viel Schmerz und Verücktheit entspringt.

\*

*An Elise Lensing. Paris d. 7. August 1844.*

Welch Ungeheuer erzeugt die *Phantasie* des *Verstandes*! Ja, so muss ich mich ausdrücken, Phantasie des Verstandes, denn die reine dichterische Phantasie, auch wenn sie von der höheren Kunstvernunft nicht geleitet wird, die allerdings allein zum Wahren und Schönen führen kann, bringt nur das Wilde, Regellose, aber nicht das von vornherein mit aller Natur in Widerspruch stehende Absurde hervor, da sie doch immer noch selbst eine Äusserung der Natur ist, eine unmittelbare, ursprüngliche; dies letztere entsteht erst dann, wenn der den Effekt berechnende und sich von allen sittlichen Gesetzen entbindende Verstand mit ins Spiel tritt.

\*

*An Gustav Kühne. Wien den 28. Januar 1847.*

. . . Es ist mir gar nicht eingefallen, durch mein Stück (*Moloch*) den Zug der Zimbern und Teutonen zu motivieren, denn sogenannte historische Dramen, die sich nach einer der Gegenwart völlig abgestorbenen Vergangenheit umwenden und dem Auferstehungswunder im Tal Josaphat zuvorzukommensuchen, sind für mich testimonia des gründlichsten Missverstehens der dramatischen Kunst und ihres Zwecks. Ich will darin den Entstehungsprozess der bis auf unsere Tage fortdauernden, wenn auch durch die Jahrhunderte beträchtlich modifizierten religiösen und politischen Verhältnisse veranschaulichen, und mein Held ist der auf dem Titel genannte. Rom und Karthago bilden nur den Hintergrund, wie zwei sich

kreuzende Schwerter, und auch die deutschen Urzustände sollen nur die einer Darstellung, die sich nicht ins Verblasene verlaufen will, nötigen Farbkörner hergeben. Im übrigen aber werden mir die historischen und traditionellen Überlieferungen, die dem Fachgelehrten in den Sinn kommen mögen, wenn ihm mein Stück unter die Augen gerät, so viel gelten, als sie dem Dichter, der das Wesen des Geschichtsprozesses erfasst hat, nach meiner mit hinreichenden Beweisen unterstützten Entwicklung in einer Vorrede und einer kleinen Schrift gelten dürfen, nämlich nichts. Die Kühnheit der Kombinationen, die sich auf meinem Standpunkt ergeben, mag befremden, aber er ist mir noch nie widerlegt und nur selten verstanden worden, und es handelt sich ja eben um eine neue Form.

. . . Der „Diamant“ ist nach meinem Gefühl die beste und sicher die eigenartigste meiner Produktionen, eine Komödie, die sich frei und selbständig, wie die Tragödie, dem Universum gegenüberstellt und den Dualismus desselben auf eigene Hand, ohne die Vermittlung dieser gewöhnlich als vorhergehend gedachten Kunstform in Anspruch zu nehmen, zu bewältigen sucht. Dabei ist es durchaus bühnenfähig, aber freilich so wenig Parodie als Sittengemälde und darum auf einen Massstab angewiesen, den es der Masse unserer Kritiker gegenüber selbst erst wird erzeugen helfen müssen . . . Ich habe endlich „Ein Trauerspiel in Sizilien“ und „Julia“ abgeschlossen. Beide natürlich in strengster Festhaltung meiner Lebensaufgabe, den gegenwärtigen Weltzustand, wie er ist und ward, darzustellen; darum mit Notwendigkeit aufs Problem, in dem der Bruch allein zum Vorschein kommt, hingedrängt . . . Das Trauerspiel in Sizilien veranschaulicht die schrecklichste Seite des Polizeistaates, dass die Werkzeuge sich zuweilen umbiegen, und zugleich die Extreme der Besitzfrage. Die Julia vergegenwärtigt die Stellung des ausser der Gesellschaft geborenen Menschen, indem sie in einem

der drei Hauptcharaktere den Sohn des Verbrechers vorführt, und auf der entgegengesetzten Seite stellt sie dar, wie verfallenes Menschenleben sich in unaufgedrungener Anerkennung schwerer Selbstschuld der sittlichen Idee zur unbedingten Verfügung als Sache dahingibt und das Personenrecht schon vor dem Tode opfert. Bei Ihnen bin ich nicht der Gefahr tendenziöser Auslegung dieser Andeutungen, die den über alle diese Einzelheiten weit hinausgehenden Ring der Form ja nur der Verständigung wegen wieder in seine metallischen Urbestandteile auflösen, ausgesetzt. Das Drama ist nach meinem Urteil ein aus lauter kleineren zusammengesetzter grosser Kreis; jene kleineren darf und muss die Zeit mit ihrem materiellen Inhalt ausfüllen, denn woher käme der Kunstform an sich sonst die Notwendigkeit des Fortbestehens; dieser Inhalt aber, wie ihn die partiellen Charaktere, ja unter Umständen sogar die Situationen herantragen, muss allerdings in dem sie umschliessenden grossen Kreis des Ganzen geläutert und dialektisch auf seinen wahren Gehalt reduziert werden. Diesen einfachen Gedankengang festgehalten und Hegels Behauptung, dass der Standpunkt der Kunst überwunden sei oder doch überwunden werden könne, ist widerlegt; ob aber eine Widerlegung auf anderem Wege möglich ist, bezweifle ich stark.

\*

*An Ludwig Gurlitt. Wien den 23. Juni 1847.*

Der Unterschied zwischen *Goethe* und mir besteht darin, dass *Goethe* die Schönheit *vor der Dissonanz*, die Traumschönheit, die von den widerspenstigen Mächten und Elementen des Lebens nichts weiss, nichts wissen will, *gebracht hat*, ich dagegen die Schönheit, die die *Dissonanz* in sich aufnahm, die alles Widerspenstige zu bewältigen wusste, *zu bringen suche*. Auf diesem Standpunkt löst sich alles, was in

meinen Produktionen auf jedem anderen dunkel und seltsam erscheinen mag.

*An Arnold Ruge. Wien den 11. Dezember 1847.*

. . . Ich sitze so fest in meiner Haut, wie irgendeiner; aber ich würde mich schämen, der objektiven Welt, die ich darstelle, meine Privatversöhnung als eine allgemeine aufzudringen, ich würde mich deshalb schämen, weil sie auf Resignation beruht, und ich als Individuum wohl für mich resignieren darf, nicht aber für die Menschheit mit ihren ewigen Rechten und Interessen.

*An Emil Pallaske. Wien den 27. Januar 1848.*

Sie sagen: ich erkenne in mir keine andere Anforderung zum Schaffen an, als die reine Schönheit meiner sich mir unwillkürlich aufdrängenden Erfindung, und produziere, ohne daran zu denken, ob dadurch die sittlichen Zustände der Welt zum Bewusstsein der Zeit kommen. Das charakterisiert aber *jeden* Dichter und *jede* Dichtertat und wird nur am Tendenzschmied, der die poetischen Formen notzüchtigt, vermisst; wer wird denn auch durch etwas anderes, als durch die Schönheit einer Erfindung entzündet werden und wer wird im Gestalten noch über das Gestalten hinausdenken oder wohl gar etwas bedenken! Es fragt sich nur, aus welchen *Elementen* sich eine solche Erfindung zusammenstellt und ob diese reine Schönheit auf dem rechten Wege zustande kommt, dadurch nämlich, dass sie vorher alle Momente des Bedeutenden und namentlich das *letzte* und *höchste*, welches eben ein Produkt des *Geschichtsabschnittes* ist, in sich aufnimmt. Unwillkürlich geschieht das immer, das Denkvermögen ist dabei durchaus nicht beteiligt. . . Von der Antwort, die es auf diese Frage hat, hängt nun aber der *Gehalt* jedes

Kunstwerks ab; darnach entscheidet sich's, ob es *neben* dem blossen Bilderwert, der allerdings unter Umständen auch schon ein beträchtlicher sein kann, noch einen höheren, seine Existenz zur Notwendigkeit erhebenden und im *doppelten* Sinn, der *Abspiegelung* und der *Fortentwicklung* *historischen* besitzt oder nicht. Es knüpft sich hieran für die Kunst selbst ein noch viel wichtigerer Punkt, der mich hier nicht kümmert; nur so viel ist noch hinzuzufügen, dass, *je weniger* die Schönheit auf dem von mir bezeichneten Wege zustande kommt, d. h. je mehr die Ideen, die das Zentrum eines Kunstwerks bilden, sich vom Konkreten entfernen und im allgemeinen verharren, um so *seltener* auch die Konkretisierung und Verlebendigung dieser Ideen in ihren Trägern, beim Drama z. B. in den Charakteren, zu gelingen pflegt.

\*

*An Amalia Schoppe. Wien den 1. Mai 1848.*

„Wenn der Mensch sein individuelles Verhältnis zum Universum in seiner Notwendigkeit begreift, so hat er seine Bildung vollendet und eigentlich auch schon aufgehört, Individuum zu sein, denn der Begriff dieser Notwendigkeit, die Fähigkeit, sich bis zu ihm durchzuarbeiten, und die Kraft, ihn festzuhalten, ist eben das Universelle im Individuellen, löscht allen unberechtigten Egoismus aus und befreit den Geist vom Tode, indem er diesen im wesentlichen antizipiert.“ Dies schrieb ich einmal in einem der schwersten Momente meines Lebens, eine unendliche Reihe von Gedanken in mir abschliessend. In dem Begriff dieser Notwendigkeit, die freilich von der blinden, nicht in Vernunft aufgelösten, der sich jeder beugt, weil er muss, sehr verschieden ist, wohne ich seitdem wie in einer Burg. Dieser Begriff waltet über mich wie über meine Kunst, in der mein Ich eben am geläutertsten hervortritt und mit der ich mich mehr und mehr völlig identifiziere. Von ihm allein gehen

Versöhnung und Friede aus, denn wenn ich die Grundbedingungen aller individuellen Existenz in ihrer Unabänderlichkeit erkannt und eingesehen habe, dass nur aus den mir auferlegten Beschränkungen die Freiheit des grossen Organismus, dem ich eingegliedert bin, hervorgehen kann, so ist in mir die Möglichkeit, ihnen auch nur trotzen zu wollen, aufgehoben. Alles übrige führt zu nichts.

\*

*An Christine Hebbel.*

*den 5. März 1852.*

Wenn ich Richard Wagner, der das ganze Drama in Musik auflösen will, auch entschieden entgentreten muss, so war ich doch längst überzeugt, dass man die Musik in denjenigen Momenten, wo eine Massenbewegung dargestellt werden soll, mit Erfolg zu Hilfe rufen kann, und rechnete schon darauf, als ich die ersten Szenen des „Moloch“ in Rom entwarf.

\*

*An Saint René Taillandier. Wien den 9. August 1852.*

. . . Ich konnte in der Revolution des Jahres 1848 kein Heilmittel erblicken . . . Übrigens lebe und sterbe ich der Überzeugung, dass die Welt sich zu reineren und höheren Formen durcharbeiten wird, wenn auch nicht auf dem Wege des Kommunismus und der dissoluten, alles auflösenden Kritik; die Bildung wird von selbst dazu führen, aber freilich verstehe ich unter Bildung nicht die freche Entwicklung einer einseitigen Verstandesrichtung, deren traurige Frucht eben das gegenwärtige zentrumslose Chaos ist, sondern die reine Entfaltung des ganzen Menschen, die nach meiner Überzeugung in der Pietät wurzelt und mit ihr schliesst, da ohne diese die Emanzipation des Atoms in der Gestalt des schrankenlosesten Egoismus ja nicht ausbleiben kann, ein solcher Egoismus sich aber doch hoffentlich nicht für die Spitze der Menschheit ausgeben will . . .

Das Dichten und Darstellen geht bei mir . . . so ganz in reiner Phantasietätigkeit auf, dass ich fast auf Hoffmannsche Weise von meinen Gestalten und Bildern abhängе und es eben deshalb nicht unterlassen kann, Nachtstücke auszuführen, von denen ich, wie z. B. vom Trauerspiel in Sizilien, voraus weiss, dass die Allerwenigsten sie billigen oder auch nur verzeihen werden.

\*

*An Arnold Ruge. Wien den 15. September 1852.*

Zunächst sind in meiner Dichterlaufbahn zwei Perioden wohl zu unterscheiden. Die erste geht von der Judith bis zum Herodes; in ihr habe ich das Licht gewiss auch gemalt, aber allerdings meistens durch den Schatten, und man kann die Werke derselben versöhnungslos finden, wenn man, freilich mit Unrecht, durchaus verlangt, dass die Versöhnung unmittelbar in den Kreis des Dramas hineinfallen soll. Die zweite beginnt mit dem Herodes . . . Den hierher gehörigen Werken wird niemand die Versöhnung absprechen können, wenn er anders mit der in der Tragödie überhaupt möglichen zufrieden ist und nicht fordert, dass die Konflikte, die im allgemeinen zur Ausgleichung gebracht werden, auch in den Individuen, welche sie vertreten, zur Ausgleichung kommen sollen; dies hiesse natürlich die Individuen umbiegen und auflösen, also den Grund des Dramas zerstören. Um meinen Gedankengang . . . zu verdeutlichen, bitte ich die Geneveva einmal dem Herodes gegenüberzustellen; in der Geneveva gelangt Golo gewiss durch die Sünde selbst, auf dem Wege durch Blut und Frevel, zu einem Punkt, auf dem er viel reiner, sittlicher und geläuterter dasteht, wie am Anfang, wo er sich in ungeprüfter Tugend wiegt, aber aus der durch ihn zertrümmerten Welt steigt die neue, welche darin schlummerte, nicht mehr sichtbar hervor; im Herodes geschieht's, die heiligen drei Könige treten auf und tauchen alle Gräber in Morgenrot. Weiter bedingen diese zwei verschie-

denen Perioden auch zwei verschiedene Behandlungsweisen, und das ist wohl in Anschlag zu bringen: sonst könnte der Fortschritt als Rückschritt erscheinen. Es leuchtet auf den ersten Blick ein, dass der Dichter, wenn er im Drama dem Individuum seinen göttlichen Gegensatz, wie er sich religiös-historisch verleiht, unmittelbar entgegengestellt, dem Individuum nicht so viel Spielraum gestatten kann, als wenn er dies unterlässt; dadurch entsteht natürlich ein Minus auf der einen Seite, und wer das Plus auf der anderen nicht bemerkt, wozu schon tiefere Kunsteinsicht gehört, der kann sich einbilden, in der aus Gründen der Ökonomie hervorgegangenen Konzentration und der damit verbundenen Beschränkung des Details eine Abschwächung der poetischen Kraft zu erblicken. Dies widerfuhr z. B. Schiller, in dessen späteren Werken die Feuilletonisten-Kritiker die Frische und Fülle der Räuber vermissten, während die geringeren Elemente doch bloss den höheren gewichen waren. Im Herodes, um auf einen bestimmten Fall zu kommen, musste schon der weitgesteckte Kreis, der eine Schlacht der ganzen Menschheit umfasste, den Gebrauch des poetischen Logarithmus gebieten; in den entscheidenden Situationen, den Konzentrationspunkten, wird es wohl an der Lebendigkeit nicht fehlen. Die Sittlichkeitsfrage ist hoffentlich für immer durch meine Vorrede zur Julia entschieden; wer weiss, was Sittlichkeit ist, und die Form kennt, in welcher sie im Drama allein zum Vorschein kommen kann, der wird mich in ethischer Beziehung unter keinen meiner Vorgänger stellen können.

*An Franz Dingelstedt. Wien d. 18. Januar 1853.*

Es kann darüber gestritten werden, ob die alten jüdischen Mythen, ungeheuerlich, wie sie sind, überhaupt dramatisch brauchbar sind. Aber darüber kann nicht gestritten werden, dass das Bestreben, sie zu Hebbel

vermenschlichen, nicht gelingen kann. Zum Simson gehört der Esels-Kinnbacken, und wer wollte die mit diesem erfochtene Victorie auf ein einfaches Naturgesetz reduzieren? Das ist eitel Torheit!

\*

*An Robert Schumann. Wien d. 10. Mai 1853.*

Ich habe mein Nachtlied immer lieb gehabt und es bis auf den heutigen Tag lieb behalten, bin aber erst durch Ihre Musik, die mich in die Heidelberger Dämmernacht, in der es entstand, ganz zurückführte, zu der Erkenntnis gekommen, dass der Dichter so ahnungsreichen Natur- und Seelenmomenten doch nur die äussersten Umrisse abgewinnt und dass das Leben durch die verwandte Kunst hinzugetan werden muss.

\*

*An Robert Schumann. Wien d. 21. Juni 1853.*

Meine Agnes Bernauer ist mir unter meinen Stücken fast das liebste . . . als eine, wie ich wenigstens hoffe und glaube, eigentümliche Darstellung des Tragischen, das sich an die blosse Erscheinung des Menschen knüpfen kann.

\*

*An Friedrich von Uechtritz. Wien d. 14. Dezember 1854.*

Ich glaube, mit meinem Gyges zufrieden sein zu dürfen, obgleich ich mit grossem Misstrauen an dies Werk ging und es noch für einen geborenen Torso hielt, als schon drei Akte fertig waren. Griechisch will das Stück natürlich nur in dem Sinne sein, worin Troilus und Kressida oder Iphigenie es sind; ich halte nicht viel von dem Auffüllen neuer Weine in alten Schläuchen und finde auch nicht, dass das Experiment ein einziges Mal geglückt ist. Aber ich hoffe, den Durchschnittspunkt, in dem die antike und die moderne Atmosphäre ineinander übergehen, nicht ver-

fehlt und einen Konflikt, wie er nur in jener Zeit entstehen konnte und der in den entsprechenden Farben hingestellt wird, auf eine allgemein-menschliche, allen Zeiten zugängliche Weise gelöst zu haben. Auch machte ich bei diesem Stücke eine merkwürdige Erfahrung. Ich war mir sonst bei meinen Arbeiten immer eines gewissen Ideenhintergrundes bewusst, wegen dessen ich keineswegs, wie man mir auf eine missverständene Vorrede hin wohl schuld gab, produzierte, der aber doch wie eine Gebirgskette zu betrachten war, welche die Landschaft abschloss. Daran mangelte es diesmal ganz, mich reizte nur die Anekdote, die mir, etwas modifiziert, ausserordentlich für die tragische Form geeignet schien, und nun das Stück fertig ist, steigt plötzlich zu meiner eigenen Überraschung, wie eine Insel aus dem Ozean, die Idee der Sitte als die alles bedingende und bindende daraus hervor. Ich gestehe, dass ich dies kaum begreifen kann, es bestärkt mich aber nur um so mehr in meiner freilich längst gehegten Überzeugung, dass der Künstler, wenn er von einem Gegenstand mächtig ergriffen wird, sich um den Gehalt desselben gar nicht ängstlich zu kümmern braucht, sondern dass dieser ganz von selbst hinzutritt, wie der Saft in die Bäume, vorausgesetzt allerdings, dass er ihn in der Brust trägt. . . .

Sie haben ganz recht, dass der Verfasser der „Agnes Bernauer“ selbst auf der Seite des alten Herzogs steht und zwar so entschieden, dass nur dieser ihn für den ganzen Gegenstand entzündet hat. Ich glaube, dass es Momente gibt, wo das positive Recht zurücktreten muss, weil das Fundament erschüttert ist, auf dem es selbst beruht. . . . Dann ist aber ebensowenig, wie beim Krieg, von einem Mord, sondern von einem Opfer die Rede, und die Ausgleichung der individuellen Verletzung muss, wie bei jenem, in das religiöse Moment, in die höhere Lebenssphäre, der wir alle mit schüchternen Hoffnung oder mit zuversichtlichem Vertrauen entgegensehen, gesetzt werden. Ich glaube, man kann dieser Anschauung der Dinge beitreten,

ohne einen Missbrauch besorgen zu dürfen, denn sie kommt überhaupt nur für eine ganz ungeheure Situation in Betracht und muss dann jedesmal, das ist die unerlässliche Probe, mit der Macht selbst, die sie in Anwendung bringt, bezahlt werden, was wohl alle blossen Gewaltinhaber hinreichend abschreckt, sich auf sie zu berufen, oder sie, wenn sie es doch tun, auf der Stelle als Lügner und Heuchler erscheinen lässt. Darum kann der Sohn zum Schluss auch wohl nicht anders, als gebeugt und zerschmettert dastehen; bis zum Versuch des Vaternordes geht er ja, und ihn wirklich zu vollbringen, ist doch gewiss auch der blindesten Leidenschaftlichkeit nicht mehr möglich, wenn der Vater zum Beweis, dass nichts als das Pflichtgefühl in ihm tätig war, freiwillig alle Waffen streckt und sie selbst zum Gericht über sich aufruft.

*An Adolf Pichler. Wien d. 22. Dezember 1854.*

Mich haben Ihre Hymnen innig und warm angesprochen. Doch zweifle ich, ob die antiken Masse sich jemals in Deutschland einbürgern werden, und habe mich ihrer, wie aller verwandten, in eigener Praxis bis aufs Distichon streng enthalten, obgleich ich die Stimmungen, in denen der Reim eine Fessel scheint, recht gut kenne. Es ist bis jetzt wenigstens immer misslungen, von Klopstock und Voss an bis auf Platen herab; nichts von allem, was versucht wurde, lebt im Volk und ich kann den Grund davon durchaus nicht in den Talenten finden. Nach meiner Meinung ist unsere Sprache bildungsfähig genug, die antiken Masse nachzuschaffen, wenn es sich um die Übertragung eines Gehalts handelt, der von ihnen untrennbar ist, aber nicht, sie aus sich selbst mit innerer Notwendigkeit hervorzutreiben, wie ein Spiegel das Bild, das er treu und klar auffängt, ja auch nicht rückwärts in den Gegenstand selbst verwandeln kann. Sie kommt wohl nicht weiter, wie z. B. die lateinische, wenn sie

reimt; es geht, aber es beweist auch nichts weiter, als dass es geht.

*An Friedrich von Uechtritz. Wien d. 19. März 1855.*

Ihr Stück (Rosamunde) ist in Anlage und Ausführung vortrefflich . . . ; nur vermisste ich in den Situationen, die sich sonst in echt tragischer Weise ohne äussere Notbehelfe rein aus sich selbst hervorspinnen, das Atmosphärische und in den Charakteren das damit genau zusammenhängende Autochthonische, das sie als notwendige Produkte eben dieses und keines anderen Bodens erscheinen lässt.

*An Gartner. Gmunden d. 6. August 1855.*

. . . Aber der blosser Besitz eines Talents ist ein so unschätzbare Gut, dass sich keine Verstimmung auf die Länge dagegen hält. Dabei kommt es nicht einmal auf den Grad des Talents, sondern nur auf die Qualität an, denn wenn von jenem auch allerdings der äussere Erfolg abhängt, so geht doch aus dieser allein der innere Friede hervor, weil er auf dem Gefühl beruht, dass man durch ein Band mehr mit dem Ewigen verknüpft ist, als den gewöhnlichen Menschen damit verbindet. Man frage sich z. B., ob der Jurist oder der Mediziner, um nicht noch tiefer hinabzusteigen, von allem, was er ein ganzes Menschenleben hindurch lernt oder treibt, für die höhere Existenz, die wir alle vertrauend erwarten, in und nach dem Tode auch nur das Geringste noch brauchen kann. . . . Dagegen führt den Künstler, er sei nun Musiker, Maler oder Dichter, jeder Weg zu Ideen, d. h. zur Anschauung der Urbilder, die allem Zeitlichen zugrunde liegen, und das bringt eine solche Fülle innerer Befriedigung mit sich, dass es in Bezug auf ihn selbst gleichgültig ist, ob er von diesen Urbildern einen farbigen Abdruck zu geben vermag, der die Welt fort-

reisst, oder ob seine nach aussen gerichtete Leistung einem Regenbogen gleicht, der nicht recht sichtbar wird.

\*

*An Friedrich von Uechtritz. Wien d. 12. April 1856.*

Das Schaffen ist bei mir immer eine Art von Nachtwandeln und schliesst jede andere Tätigkeit aus . . . Ich fühlte gar wohl, dass ich beim Gyges auf der einen Seite die Scylla, auf der anderen die Charybdis zu vermeiden hatte; der uralten Fabel musste wenigstens in den Voraussetzungen und in der Atmosphäre ihr Recht bleiben, und doch konnte sie nur durch einen Hauch aus der modernen Welt beseelt werden.

\*

*An Karl Werner. Wien d. 16. Mai 1856.*

Es ist nicht leicht, sich aus der modernen Welt heraus in eine Anschauung zu versetzen, wornach das Weib bloss Sache war, und das wird nun einmal verlangt, wenn Kandaules nicht geradezu abscheulich erscheinen soll. Der alte Homer wäre zwar eine gute Vorbereitung, denn seine Griechen und Trojaner schlagen sich doch buchstäblich um die Helena, wie um ein Möbel, welches dadurch nichts an seinem Wert verliert, dass es von Hand zu Hand geht. Aber Homer wird nicht mehr viel gelesen, sonst würde man Herodots Kandaules in seiner Eitelkeit so natürlich finden, wie irgendeinen Menschen unserer Zeit, der seine Schätze zeigt, weil er nicht gewiss weiss, ob er wirklich den reinsten Diamant besitzt, und weil er einen kleinen Hang zum Prahler hat. Von dieser Basis aber ausgegangen, die eine historisch gegebene ist und nicht bloss das Absonderliche, sondern sogar das Besondere ausschliesst, dürfte mein Drama keine Schwierigkeiten mehr darbieten, denn Kandaules kann den Adel seiner Natur doch nicht besser beweisen, als dadurch, dass er sich selbst, so wie sich Rhodope vor

seinen Augen aus einer Sache in eine Person verwandelt, zum Opfer darbringt, um den halb unbewusst verübten Frevel zu sühnen, und dieser Adel kann ihr gegenüber doch auch nicht früher hervortreten!

\*

*An Arnold Schloenbach. Wien d. 3. Juni 1856.*

Halten Sie sich an das Bild selbst und vergegenwärtigen Sie sich die Welt, der es angehört. Dass das Weib selbst für die Griechen nur Sache war, wissen Sie aus dem Homer; Helena ging von Hand zu Hand und man schlägt sich um sie, nicht etwa um sie zu züchtigen, sondern um sie, wie einen entflohenen Vogel, wieder zu bekommen. Dass diese Sache sich aber doch selbst unter den barbarischen Lydiern zuweilen in eine Person verwandelte, zeigt die Fabel des Herodot, die mir als Stoff diente. Dies einfach aufgenommen, wie es geboten wird, und die Tragödie ergibt sich ohne weitere Zutat, die beiden Situationen aber, in denen sie gipfelt, sind doch gewiss ebenso unausweichbar notwendig, als erschütternd. Oder ist es nicht im höchsten Grade tragisch, dass zwei Männer, die sich lieben und ehren, sich auf Tod und Leben bekämpfen müssen, wenn nicht untergehen soll, was sie noch mehr als sich selbst zu ehren und zu lieben haben? Und muss das Weib, nachdem es diese beiden Männer des ihnen selbst unbewussten inneren Adels entbunden hat, nicht ihrerseits in einem noch höheren aufleuchten und die Versöhnung in den Hades hinuntertragen? Dies alles liegt handgreiflich im Stück und nach etwas anderem soll man nicht suchen. Es ist mir . . . nie in den Sinn gekommen, über das dramatische Bild hinaus noch etwas Apartes geben zu wollen. Aber wenn man über ein solches Bild, sobald es fertig ist, reden soll, so kann man es doch nur in die Elemente auflösen, aus denen es besteht, wie Baum und Blume auch.

\*

*An Felix Bamberg. Wien d. 11. Juni 1856.*

. . . Der Weltfriede, den Sie im März noch bezweifelten, ist also richtig zustande gekommen; es müssen Ihnen von den Pariser Kanonenschüssen noch die Ohren gellen. Ich wundere mich nicht darüber; man kann ihn ja zu jeder Stunde wieder brechen. In dieser Region darf man wohl keine Prinzipien suchen; man trifft höchstens Charaktere und zwar lauter Spielarten vom Löwen und vom Fuchs. Auf der Weltbühne machen nur Kraft und List sich geltend; das Ethische tritt nur in den grössten Umgestaltungsepochen hervor und wird gleich nach dem Sieg entstellt, wie z. B. das Christentum. Dies hat mir von jeher bewiesen, dass der Fortschritt ausschliesslich ins Individuum verlegt ist.

\*

*An Karl Werner. Wien d. 18. Dezember 1856.*

Die Beschäftigung mit einer Gesamtausgabe meiner Gedichte . . . hat eine Reihe ganz eigentümlicher Gedanken über das Verhältnis der Kunst zum Leben, des Ideals zur realen Welt, in mir angeregt . . . Ich wäre sehr geneigt, dieser Welt, die sich dem Ideal gegenüber so spreizt, ihre Realität zu bestreiten, denn was ist anders real in ihr als das Gesetz, und dies Gesetz, also ihr ganzer Inhalt, wurzelt im Ideal.

\*

*An den Fürsten Friedrich Schwarzenberg.*

*Wien d. 26. Juli 1854.*

. . . Der grosse Reiz, den Ihre Schriften auf mich ausüben, beruht hauptsächlich darauf, dass Sie Wege wandeln, die, wenn auch nicht immer neu, so doch immer mit so dichtem Grase bewachsen sind, dass niemand sie mehr kennt oder gar geht. Das führt zunächst zur gründlichen Einsicht in frühere Zustände, dann aber auch, da sich im grossen Komplex der

Geschichte doch alles bedingt und manche Ader noch verborgen sprudelt, die nicht in blauen Linien auf der Haut hervortritt, zum besseren Verständniß der Gegenwart . . . Niemand in Deutschland ist berufener, zusammenhängende Memoiren zu schreiben, wie Sie, und niemand hat das dazu gehörige Talent der Selbstbeobachtung im dramatischen Detail des Lebens glänzender bewiesen. Nichtsdestoweniger glaube ich in Ihren Mitteilungen hie und da einer gewissen Scheu zu begegnen, sich selbst als Mittelpunkt hinzustellen, die sich mit der Aufgabe nicht verträgt, die hier zu lösen ist. Wer eine Seereise gemacht, mit Wind und Wetter gekämpft, Schiffbruch erlitten, auch wohl einige unbekannte Inseln entdeckt hat, der spreche uns nicht von den Elementen, sondern von seinem Verhältnis zu ihnen; er erzähle uns seine Abenteuer und zeige uns die Perlen und die bunten Muscheln, die er als Gewinn mit heimbrachte. Welch eine Lücke der Literatur würden Sie ausstopfen, wieviel würden Sie zur Beleuchtung der so schwer verständlichen und so selten auch nur einigermaßen richtig aufgefaßten speziell österreichischen Zustände beitragen, wenn Sie Ihre Jugend- und Bildungsgeschichte niederschreiben möchten. Dabei könnten Sie aber gar nicht genug ins Detail gehen, denn eben aus Sandkörnern bauen sich die Berge auf und mit dem Allgemeinen ist wenig getan. Was haben die Franzosen in diesem Kreise geleistet und wie leicht ist es eben deshalb, sich von jeder Phase ihrer Entwicklung eine anschauliche Vorstellung zu machen, während wir bei uns überall nur einen blauen Dunst sehen. Denn ich gestehe Ihnen offen, dass ich wohl Geschichte kenne, allenfalls auch Geschichtsquellen, nur keine Geschichtsbücher. Mir ist Geschichte etwas Individuelles, was mir durchaus kein anderer machen kann; aber mir helfen kann ein jeder, und das Beste tut derjenige für mich, der mir ein Barometer in die Hand gibt, wornach sich die jedesmalige Atmosphäre bestimmen lässt. Der muss aber eben mit seiner ganzen

Persönlichkeit hervortreten, denn nur mit seinen Nerven kann ich messen.

\*

*An Friedrich von Uechtritz. Wien d. 12. März 1857.*

. . . Sie gedenken bei Erwähnung der Grimmschen Erzählungen eines Hanges zum Absonderlichen, den Sie hie und da auch bei mir bemerkt haben wollen. Ich kenne diesen Autor bis jetzt durchaus nicht, aber ich kenne die Absonderlichkeiten manches anderen meiner Zeitgenossen und ich hoffe doch, dass die meinigen, selbst die aus der frühesten Zeit, sich wesentlich von den ihrigen unterscheiden. Ihnen ist es immer nur um die Absonderlichkeit selbst, um die unnütze und unfruchtbare Spannung der Phantasie zu tun, die sich einer Sackgasse gegenüber wohl einstellen muss. Ich dagegen gehe, wenn ich nicht irre, beständig auf die Selbstkorrektur der Welt, auf die plötzliche und unvorhergesehene Entbindung des sittlichen Geistes aus, und wenn ich mich daher mit ihnen zuweilen auch auf demselben Wege finden mag, so ist mein Ziel doch von dem ihrigen unendlich verschieden. Wohl mag ich mitunter das Schicksal des Alchymisten geteilt haben, dem sich die Ingredienzien zu nichts verflüchtigen, von denen er Gold erwartete, aber gewiss verlor ich den Zweck selbst nie aus den Augen. Ich habe bei der Durchsicht meiner Gedichte mannigfachen Anlass gehabt, diese meine Gedanken eben in Erinnerung an Ihre Einwendungen zu prüfen. Stücke, wie: *Der Priester* oder *Räuber und Henker* habe ich ohne Anstand ausgestossen, denn das eine ist unnütz-grell, weil resultatlos, das andere steht im Widerspruch mit der reellen Welt; Räuber sind nicht so edel und Henker nicht so schlecht. . . Wie ich aber „*Vater unser*“ oder gar „*Virgo et mater*“ ausschliessen könnte, begreife ich nicht; es würde mir wie Kindermord vorkommen. Denn in dem ersten dieser Gedichte findet ein Bösewicht durch die prahlerische Beichte seiner Missetaten, durch die er zu ködern denkt, seinen Lohn,

und ein schon halb Verlorener kehrt wieder zu Gott zurück. Und in dem anderen wird, statt des verletzten, ein unendlich grösserer Plichtenkreis mit unabsehbarer Perspektive zur Betätigung der Reue und Busse eröffnet. Ich muss annehmen, dass, wenn wir über den ethischen Wert solcher Produkte (den ästhetischen zu beurteilen, steht mir nicht zu) fortdauernd entgegengesetzte Ansichten hegen sollten, der Grund einzig und allein in unserer verschiedenartigen Stellung zum Christentum zu suchen ist, dessen sittlichen Kern ich hochhalte und auch keineswegs, wie andere, schon bei Plato und Sokrates finde, mit dessen dogmatischer Seite ich jedoch nicht mehr zu tun habe, wie mit jeder anderen Mythologie.

\*

*An Friedrich von Uechtritz. Wien den 23. Mai 1857.*

Ihr letzter Brief, mein teurer Freund, ist allerdings sehr ernster Natur und ohne Zweifel sind Sie auf eine ebenso ernste Erwiderung von meiner Seite gefasst. Nicht, als ob ich glaubte, dass zwischen Ihrem absolut christlichen und meinem Standpunkt eine Vermittlung möglich wäre, wenn die ethische nicht ausreicht, die Christus selbst zu genügen schien, als er das Wort aussprach: „An ihren Früchten sollt ihr sie erkennen!“ Das ist mir nie in den Sinn gekommen und kann mir jetzt am allerwenigsten einfallen. Wenn ich die Differenz, die uns trennt, noch einmal berührte, so geschah es, weil Sie nach Ihren Ausstellungen gegen gewisse Produktionen von mir einen Respekt für die christliche Mythologie (stossen Sie sich nicht an diesem Ausdruck, den ich nur wiederhole, um mich über ihn zu erklären) bei mir voraussetzen schienen, den ich nicht haben konnte und nicht zu haben brauchte. Was hätte Sie in ethisch-reinen, die Selbstkorrektur der Welt abspiegelnden Gedichten, wie Vater unser, Virgo et mater usw. verletzen können, wenn nicht der Gebrauch, den ich in dem einen vom Vater unser und in dem anderen von der Madonna machte? Und wenn

es mir vor einer Reihe von Jahren nicht gelang, Arnold Ruge darüber zu beruhigen, dass ich, wie er sich ausdrückte, meine tiefsten Ideen an diese „weltgeschichtlichen Fratzen“ anknüpfte, so glaubte ich doch, mich mit Ihnen leichter darüber zu verständigen, dass ich diese tief sinnigen Symbole in meinen Kreis hineinzöge. Religiös-unnahbar können sie mir ja nicht sein, wie dem Offenbarungsgläubigen, der sich ihrer freilich so wenig in meinem Sinn bedienen darf, wie des Abendmahlkelchs zum Trinken, und Willkür und Vorwitz liegt doch auch nicht darin, wenn ich sie vorzugsweise anwende, da sie aufs untrennbarste mit der jetzigen Weltanschauung verbunden und darum jedermann, dem letzten, wie dem ersten, zu jeder Zeit klar und gegenwärtig sind. Ich dachte, der kleinste Fingerzeig von meiner Seite würde Ihnen diese ganze Gedankenreihe erleuchten und Sie überzeugen, dass Ihrem Tadel eine Forderung zugrunde läge, die ich ablehnen dürfe. Statt dessen rücken Sie die Differenz selbst in voller Schneide wieder in den Vordergrund . . . Die Wahrheit wollen wir alle beide; Sie glauben, sie zu besitzen, ich suche sie und bitte nur, überzeugt zu sein, dass nicht die Herren Strauss usw. aus mir reden, sondern dass ich so unabhängig von diesen, wie von den Kirchenvätern, die Sie mir zitieren, mein ureigenstes Denken ausspreche. Das Resultat, das mir aus allen Sphären entgegentrat, ist allerdings, dass der Mensch das Herz der Welt so wenig zu sehen bekommen wird, als sein eigenes, und dass es sein heiligstes Recht ist, sich den allmächtigen Pulsschlag, den er fühlt, auf seine Weise auszulegen. Wo man dies bestreitet, da ist der Papst, und mit dem Papst auch der Grossinquisitor, fertig; wo man es einräumt, da ist das Individuum gegen einen Zwang, der nur zur Zerknickung oder zur Heuchelei führen kann, geschützt und die sittliche Ordnung der Dinge nicht im mindesten gefährdet. Dies hätte ich zu beweisen.

Wer sich nicht einspinnt in unbestimmte Gefühle, der muss sich sagen, dass es sich bei den unberechen-

baren historischen Enthüllungen auf der einen Seite und den schwindelerregenden Fortschritten der Naturwissenschaften auf der anderen in unserer Zeit gar nicht mehr um das Verhältnis der Religionen untereinander handelt, sondern um den gemeinschaftlichen Urgrund, aus dem sie alle im Lauf der Jahrhunderte hervorgegangen sind, um das Verhältnis des Menschen zur Natur und um seine Abhängigkeit oder Unabhängigkeit von ihren unerbittlichen Gesetzen. Ob der Christ oder der Jude oder der Buddhist recht haben, muss so lange unentschieden bleiben, bis ausgemacht ist, ob der Mensch die vornehme Ausnahme wirklich bildet, für die er sich hält. Die Wage und das Messer haben nun zu höchst bedenklichen, ja furchtbaren Resultaten geführt und mit dem obligaten: „Der Herr sprach“, aus Büchern entlehnt, die man seit Entdeckung der Keilschrift weit über den Berg Sinai hinaus bis zu ihren letzten Quellen verfolgen kann, wird keiner die Männer, die sie handhaben, noch zum Schweigen bringen wollen. Wenden Sie mir ja nicht ein, der Materialismus sei alt und in den Herren Helvetius, Holbach usw. längst zurückgeschlagen; er ist neu in den Gründen, und wer sich mit diesen, nicht etwa durch Moleschott und Vogt, sondern durch die ernstesten und parteilosesten Forscher bekannt und vertraut macht, der wird es sich nicht verhehlen können, dass von allen Faktoren der Menschennatur nur das Gewissen als unzerstörte und, wie ich glaube, unzerstörbare Burg des Spiritualismus übrig geblieben ist . . . Das Gewissen weiss aber nur von Gut und Böse, von Recht und Unrecht, es stellt keine einzige Glaubensforderung, nicht einmal die allgemeine, geschweige eine positive, es gewährt seinen Frieden um den Preis sittlichen Handelns und verlangt nicht, dass dies im Namen irgendeiner Religion geschehe. Ich kann nicht so missverstanden werden, als ob ich leugnete, dass das Gewissen den Menschen, dem eine bestimmte Religion anerzogen worden ist, nicht auch wegen Abweichungen von dieser zur Rede stellte; kein Türke

wird mit ruhigem Gemüt Wein trinken, kein Jude Speck essen, kein Katholik die österliche Beichte versäumen. Ich gehe von der ursprünglichen Tatsache aus, die auch der Offenbarungsgläubige als solche gelten lassen muss, wenn er nicht mit Natur und Geschichte zugleich in Widerspruch treten will, und frage: warum ruft das Gewissen, das allen Völkern ohne Ausnahme und ohne Unterschied gebietet, das Gute zu tun und das Böse zu lassen, ihnen nicht ebenso laut und vernehmlich zu, sich ihren Gott so und nicht anders zu denken und ihn so und nicht anders zu verehren? Das tut das Gewissen aber nicht und darum hat man nie blutige Kriege geführt, weil man Mord, Raub, Diebstahl usw. in dem einen Lande für Tugenden, in dem anderen für Laster hielt, wohl aber haben die Kämpfe um Bundeslade, Kreuz und Halbmond die Erde dezimiert, ohne dass ein Einverständnis zu erreichen gewesen wäre; ja, diese haben das sittliche Gesetz selbst zuweilen auf lange verfälscht und verdunkelt, indem man sich in maiorem Dei gloriam gegen Andersgläubige alles erlaubte, und Mahomed nebst seinen Kalifen gewiss in ebenso fester Überzeugung, wie Moses und Josua oder wie die Ritter der Kreuzzüge. Dies ist entscheidend. Einen Ort gibt's, wo der unahnbare Urgrund der Welt, den man nach meinem Gefühl durch jeden Namen und jede Bezeichnung an etwas Endliches anknüpft und also beschränkt und begrenzt, sich deutlich vernehmen lässt, und das ist die menschliche Brust. Und hier sollte die Offenbarung unvollständig sein? Hier sollte sie nur auf die Pflicht, nicht auch auf den Glauben gehen, wenn von diesen für den Menschen nicht bloss so viel, sondern unendlich viel mehr abhinge, wie von jener? Unbegreiflich, unbegreiflich, bis auf den Grad, dass selbst die Ahnung, die doch nie ganz verstummt, keinen Anhaltspunkt mehr findet, wenn sie ihn nicht darin setzen will, dass dem Menschen alle Vermögen, die ihn vom Tier unterscheiden, nur zur Vexation gegeben seien. Im Ernst kann die Frage gar nicht aufgeworfen werden, solange man

den Boden, auf dem man mit den uns allen gemeinsamen Mitteln nach Wahrheit forscht, nicht verlässt und eben jene Unbegreiflichkeit zu ihrem eigensten Kennzeichen macht. Dann aber ist das Resultat: strengste Gebundenheit des Menschen im Handeln und vollkommenste Freiheit im Glauben, denn auf der einen beruht die sittliche Welt und auf der anderen die intellektuelle. Dafür, dass die Tugend, die man vorzugsweise, obgleich ohne Not, die christliche zu nennen pflegt, nämlich die Demut, nicht leidet, ist auch gesorgt; wie käme der tiefere Mensch, eingeklemmt zwischen eine unendliche Aufgabe und den ebenso ungewissen, als unerbittlichen Tod, wie er es ist, zur Selbstüberhebung? Der Flache aber ist stolz auf seine Art, das Kreuz zu schlagen oder seinen Vers aus der Thora abzulesen; er spielt als Christ, Jude, Türke oder Heide die Pharisäer-Rolle, denn er ist überall der Auserwählte und hat das Eine, was not tut, und er findet eben jetzt im Mormonentum seinen letzten karikierenden Ausläufer.

. . . Ich kenne den Weg sehr wohl, auf dem die Phantasie dazu gelangt, in Tertullians: Credo quia absurdum est! einzustimmen, und weiss, dass es reizend ist, ihn zu wandeln, aber ich werde mich von meinem sicheren Markstein nie entfernen. Die sittliche Welt sollen wir alle gemeinsam bauen, darum erging an uns alle mit gleicher Eindringlichkeit der gleiche Ruf; das spekulative Bedürfnis soll sich jeder auf seine Weise befriedigen, daher sind hier keine Schranken gesetzt. Wenn der absolute Christ mir die Versicherung gibt, dass ihm die grossen Fragen nach dem Woher und Wohin, die uns andere vom ersten bis zum letzten Odemzug beschäftigen, ein für allemal gelöst sind, so bin ich weit entfernt, ihn zu bestreiten. Nur muss er mir einräumen, dass ihm gleich bei seiner Geburt ein besonderer Sinn zuteil geworden ist, welcher ihn der Aufnahme einer Offenbarung fähig machte, die wir vergebens mit unserem Schweiss und Blut zu erkaufen suchen. Das ist dann Gnaden-

wahl und als solche der konsequente Abschluss eines erst durch sie vollkommen gerundeten Mysteriums. Wenn er mir aber statt dessen zuruft: mit nichten, Sünder; Komponisten, Dichter und Künstler mögen sich auf einen besonderen Sinn berufen, aber ich bin dir in der Zerknirschung voran usw., so wende ich ihm den Rücken und sage: Weiche von mir, du Heuchler, deine Demut ist verkappter Hochmut! Denn dann habe ich den Papst vor mir, der mit göttlicher Allwissenheit und Unfehlbarkeit bekleidet, in die Herzen schaut und sich in den Grossinquisitor verwandelt, sobald es ihm gefällt. Wäre ich selbst Christ, so würde ich mich jedes Streits über den Kelch begeben, damit der edle Wein, den er enthält, nicht verschüttet werde. Denn diese Gefahr ist näher, als die Abschliesser der Konkordate und die Beförderer der Gustav-Adolf-Vereine denken, und da ich den ethischen Kern des Christentums hoch über den aller anderen Religionen stelle, so würde ich es unendlich beklagen, wenn sie wirklich hereinbräche.

*An Friedrich von Uechtritz. Wien den 3. Juni 1857.*

Ich habe, wie mein Brief gewiss beweist, Ihren Ernst nicht verkannt; den meinigen werden Sie auch nicht verkennen. Und nun frage ich Sie, ob mir die dogmatische Seite des Christentums mehr sein kann, als eine Mythologie neben anderen Mythologien? Wenn Ihnen der Ausdruck hart klang, so müssen Sie einen Begriff damit verbinden, der dem meinigen entgegengesetzt ist, und das konnte ich nicht ahnen. Mir ist die Mythologie eines Volks der Inbegriff aller seiner religiösen Anschauungen, soweit sie nicht im Allgemeinen aufgehen, und als gemeinschaftliches Ergebnis seiner historischen, philosophischen und poetischen Prozesse das Höchste, was es überhaupt in seinem ersten Entwicklungsstadium liefert. Der Schwan der Leda, dessen Sie gedenken, gehört frei-

lich auch mit dazu, aber doch nicht anders, wie z. B. die Tierfratzen über dem Portal zum gotischen Dom. Wollen Sie mir die altnordische und die griechische nicht gelten lassen, deren jede wenigstens als grossartige Natursymbolik in schwindelerregender Majestät über alles Individuelle hinausragt, so können Sie die indische mit ihrem unergründlichen Tiefsinn gewiss nicht zurückweisen. Ich darf daher meine Frage wiederholen, denn ich kann doch nicht der christlichen Offenbarung gegenüber zugleich frei und gebunden sein. Um nun auf die beiden Gedichte zurückzukommen, von denen unsere ganze Diskussion ausging, so scheint mir der Schlussvers in *Virgo et mater* noch immer völlig ausreichend, um die Auffassung fernzuhalten, als ob die Sünderin auf einen Platz gestellt werden sollte, der ihr nicht gebührt; sie will dafür, dass sie der höheren Mutter im Übernehmen aller *Leiden* und *Qualen* zu *gleichen* strebt, ja nur *Vergebung*, und die etwaige Einwendung, dass die Leiden ihres Kindes unter den Leiden des Christkinds bleiben, würde uns zunächst in das Gebiet der Prosa hineinziehen, dann aber auch damit abzulehnen sein, dass jene jedenfalls eine unbekannte Grösse sind, was für die Phantasie hinreicht. Auch auf das Vater unser muss ich bestehen, obgleich ich Ihnen gern einräume, dass unter allen anderen Umständen, als den hier gegebenen, der Mörder entweder gar nicht beten oder ein anderes Gebet wählen würde; hier jedoch kann es absolut nur das Vater unser sein, welches zu beten der Alte dem Jüngling verboten hat und welches ihm darum am nächsten liegen muss. Dies ist geradezu das *punctum saliens* der Erfindung, der erste Gedanke, ohne den sie gar nicht existierte. . . . Ihre Kritik meiner Nibelungenszene beweist mir nur, dass es noch bedenklicher war, dies Fragment drucken zu lassen, als ich dachte. Denn ich will sehr zufrieden sein, wenn man die ganze Tragödie nur nicht zu christlich findet. Sie vergassen wohl in der ersten Hälfte des Liedes den Kaplan und in der zweiten

den Rüdiger, als Sie sich umsonst nach einem Gegengewicht für Hagen umsahen, dessen Schwören beim „Christ“ mich freilich nicht kümmern kann, da er den Priester Christi in den Rhein wirft, um ihn zu ersäufen. Ich lege Ihnen eine Stelle aus der Schlusszene bei, um Sie zu überzeugen, dass ich nicht Ihren, wohl aber den entgegengesetzten Vorwurf zu besorgen habe. . . .

*An Friedrich von Uechtritz. Wien d. 15. November 1857.*

. . . Ich muss noch einmal auf unsere grosse Differenz zurückkommen, wenn ich auch mit Ihnen die Ausgleichung für unmöglich halte, was ich ja auch gleich im Anfang meiner Entwicklung aussprach. Sie haben sich wahrscheinlich, als Sie mir das letztmal schrieben, des Ausdrucks nicht erinnert, dessen Sie sich in ihrer früheren Kritik meiner Gedichte in Bezug auf die von Ihnen gemissbilligten Stücke bedienten; Sie nannten sie *anstössig*. Nichts ist richtiger, als dass Jupiter und Juno verlangen können, Jupiter und Juno zu bleiben, wo sie auch auftreten mögen, und dass die Madonna das nämliche Recht hat. Aber, wenn ein Dichter Jupiter und Juno verzeichnet und sie mit verkehrten Attributen versieht, so kann man es lächerlich oder widerwärtig finden, jedoch sicher nicht anstössig, und ganz so muss sich der Ästhetiker der Madonna gegenüber verhalten. Ihr Urteil war also jedenfalls, wenn nicht geradezu ein religiöses, so doch ein solches, in das religiöse Motive mit hineinspielten; auch wiederholte sich dieselbe Erscheinung der Nibelungenszene gegenüber, die ja ganz vortrefflich sein und dennoch im schroffsten Widerspruch zur christlichen Weltanschauung stehen konnte, wie das Lied, um es nebenbei zu bemerken, wahrlich tut, wenn man nicht auf Nebendinge ein Gewicht legt. Hätten Sie bloss als Ästhetiker gesprochen, so würde ich gewiss nichts erwidert haben; das habe ich Ihnen bei Gelegenheit meiner Judith, Maria Magdalena usw.

bewiesen, denn von nichts bin ich fester überzeugt, als davon, dass ein Kunstwerk sich selbst durchsetzen muss, wie Schiller sagt. Hinsichtlich der Gedichte schienen Sie sich etwas anders zu verhalten; daher mein Versuch, die Linie, die wir beide respektieren müssen, etwas schärfer zu markieren und meinerseits zu zeigen, dass ich nicht das Erbteil des Jahrhunderts wiederkäue, sondern auch hier meine eigentümlichen Wege wandle. Wie Sie in dem hohen Ernst, der mich hiebei leitete, weil auch ich meinen Gott vor den Menschen nicht verleugne, hie und da eine Anwendung von Zorn erblicken konnten, ist mir ebenso räthselhaft, wie Ihre frühere Aufnahme des Ausdrucks „Mythologie“. Nicht mit Ihnen oder gar mit Ihren Worten hatte ich es zu tun, sondern mit dem Offenbarungsprinzip, das sich nicht zur Gnadenwahl entschliessen will und sich doch als ein absolutes, den allgemein-menschlichen Vermögen zu keinerlei Legitimation verpflichtetes gibt; dies führt zum Papsttum und muss die Konsequenzen haben, die ich zog. Denn wenn das Irreu des Bruders zunächst vermöge der dem Offenbarungsgläubigen gewordenen Inspiration über allen Zweifel erhaben, dann aber auch durch den Mangel innerer Disziplin selbst verschuldet, also in Sünde umgewandelt ist, so ist ein Spruch gefällt, der sogar die Möglichkeit der Verteidigung ausschliesst und der die Anwendung von Zwangsmitteln sicher gestattet, vielleicht gar gebietet, da man die unsterbliche Seele auf Kosten des Leibes zu retten suchen muss. Daraus folgt gar nicht, dass jeder wirklich so weit geht und sich den Rosenkranz mit Simon von Montfort aus abgehauenen Köpfen flicht; es wird ja auch nicht jeder Scharfrichter, der die Exekutionen billigt oder sich ihnen wenigstens nicht widersetzt, wenn er selbst auch noch so gern Gnade erwirken möchte. Dagegen sind alle diese Dinge und also doch auch wohl der Zorn über Andersdenkende auf meinem Standpunkt *co ipso* ausgeschlossen, weil Religion, Philosophie und Poesie hier nur drei verschiedene

Sternwarten bilden, die sich gegenseitig in Betrachtung des Himmels und der Erde unterstützen und voneinander empfangen, ohne miteinander zu hadern. Damit ist ebensowenig gesagt, dass jeder, der sich zu ihm bekennt, das Mass, das er bedingt, wirklich hält; haben wir doch in Hegel einen Philosophen gehabt, der gar zu gern die Rolle des heiligen Geistes gespielt hätte, der sich aber doch *vermöge des Standpunktes* in der fatalen Lage befand, sich dem allgemein-menschlichen Vermögen gegenüber als solcher legitimieren zu müssen und deshalb sehr bald als ein Nachzügler der Alexandriner, bei dem nach Humboldts Meinung nicht einmal die Sprache zum Durchbruch gekommen war, entlarvt wurde. Der grosse und fürs Leben unermesslich wichtige Unterschied besteht darin, dass der Offenbarungsgläubige ohne Gnadenwahl ein *edler* Mensch sein muss, wenn er sich von den letzten Konsequenzen seines Prinzips mit Abscheu abwenden soll, dass den Standpunkt, auf dem ich mich befinde, aber nur ein *Heuchler* missbrauchen kann und auch der nicht auf lange . . . Diese Dinge sind in mir so für immer abgetan, dass Augustinus, wenn ich sein Zeitgenosse gewesen und ihm bekannt geworden wäre, durch mich allein, ich meine durch meine blosser Existenz, zu dem Dogma der Gnadenwahl getrieben sein würde.

*An Friedrich Vischer. Wien den 1. Juni 1858.*

Erlauben Sie mir, dass ich die mir durch die Reise meines Freundes Kolatschek gebotene Gelegenheit ergreife, mich Ihnen auch einmal persönlich zu nähern, nachdem ein geistiger Verband und Verkehr, wenigstens von *einer* Seite, schon lange stattgefunden hat. Ich fühle mich um so mehr dazu gedrängt, als ich mich in der letzten Zeit viel mit Ihrer Ästhetik beschäftigt und dadurch die Erfahrung gemacht habe, dass die Wissenschaft der Kunst, wenn auch nicht populär, so doch verständlich werden kann. Wundern

Sie sich nicht darüber, dass ich, der ich Ihre kritischen Gänge und Ihre sonstigen Abhandlungen längst und zu wiederholten Malen las und studierte, erst jetzt an Ihr Hauptwerk gegangen bin. Die Furcht hielt mich ab, denn ich bin leider ein höchst unphilosophischer Kopf und Solgers Erwin, an dem ich mich vor Jahren einmal versuchte, war mir so verschlossen, wie die Offenbarung Johannis, und versetzte mein Gehirn in einen Zustand, der mit der Drehkrankheit der Schafe die bedauerlichste Ähnlichkeit hatte. Mit Ihrem ersten Bande, nach dem ich natürlich gleich nach dem Erscheinen griff, ging es mir zwar etwas besser, doch musste ich mir zuletzt auch bekennen, dass ich vor einer Ägyptischen Pyramide stand, ohne der Schrift Meister zu sein. Viel glücklicher geht es mir jetzt, wo ich von dem Besonderen zum Allgemeinen, von den einzelnen Künsten zur Kunst und von der Kunst zum Kunstvermögen aufsteigen kann, und so sehr Sie auch über diesen umgekehrten, ja verkehrten Weg lächeln mögen, so fest bin ich überzeugt, dass ich durch ihn nach und nach, freilich nicht ohne schwere Arbeit und erst in langer Zeit, zu einem freien Überblick gelangen werde, was ich für den grössten Gewinn halte, den ich bei meinen 45 Jahren noch erwarten darf. Nach diesem aufrichtigen Geständnis kann ich mir nicht herausnehmen, irgend etwas über Ihre kolossale Leistung zu sagen, das auch nur von fern einem Urtheil gliche; wohl aber darf ich Ihnen mein Erstaunen über Einzelheiten ausdrücken, die in meinen eigenen Kreis hineinreichen und die mich auf das Ganze zurückschliessen lassen. So hätte ich z. B. nicht geglaubt, dass ein anderer, als der Künstler selbst, den Darstellungsprozess in allen seinen fast unter das Bewusstsein hinabgerückten Momenten so erfassen und veranschaulichen könne, wie Sie es in den Anmerkungen zum § 487 tun, und was hätte ich nicht noch weiter herauszuheben, wenn ich nicht zu ermüden fürchten müsste. Jedenfalls ist das Abstraktionsvermögen noch nie mit so frischen Sinnen bei uns in den Bund ge-

treten, und schon darum mussten Sie im ganzen leisten, was Schiller in seinen Abhandlungen im einzelnen gelang.

\*

*An Franz Dingelstedt. Wien den 14. Juni 1858.*

. . . Hoffentlich hast du dich nicht geniert, meiner Pfalzgräfin (Genoveva) all den Putz vom Leibe zu reißen, der dich aus besonderen oder allgemeinen Gründen inkommodierte; jedenfalls hattest du *carte blanche*. Mein Gott, wie recht hat Goethe mit seinem Ausspruch, dass die Jugend ihre besten Kräfte in unnötigem Aufwand verpufft! Diese Genoveva ist nun auch solch ein Stück, worin das Pulver bloss deswegen verschossen wird, weil es vorhanden ist. Es stehen Dinge darin, die ich *malgré moi* noch jetzt achten muss, und dicht dabei andere, wegen deren ich mir zur Beschwichtigung meiner Gewissensbisse von Menzel und Julian Schmidt zugleich eine Bastonnade abtrotzen möchte. „Du bist wie eine Ader, die zerspringt“, hätte man dem Verfasser mit seinen eigenen Worten zurufen können; viel Blut und sogar Lymphe! Gut scheint mir auch jetzt noch, wo ich auf das Ganze mit nüchternen Augen, wie auf die verworrenen Bilder eines erlöschenden Traums zurückblicke, das Gemälde der entstehenden Leidenschaft in den ersten zwei Akten. Erschütternd hat auf mich selbst wie aufs Publikum bei der Darstellung der Schluss gewirkt, sowohl der fünfte Akt als der Epilog namentlich das Verhältnis der beiden Männer zueinander. In Akt 3 und 4 ist die Gesindestube nicht zu verachten, und den tollen Klaus, der dort angelegt wird, halte ich mit seinem zur Zeit der gänzlichen Verlassenheit aufflammenden Gottesbewusstsein für die höchste Spitze des Werks. Aber sonst geht es so labyrinthisch darin her, dass ich selbst mich verirre, wenn ich keine Brille aufsetze. Genoveva selbst, an sich nicht eben ärmlich ausgestattet, hat man doch mit Recht zu bildmässig-passiv gefunden. Das konnte

freilich bei meiner Absicht nicht anders sein, aber es fragt sich, ob ich diese Absicht haben durfte, worüber ich nicht zu entscheiden wage. Denn das Stück ist eigentlich ein zweiter Teil der Judith, es führt das leidende Opfer, die Heilige, vor, wie diese das handelnde, die Heroine, die tödend stirbt, und beide zusammen schliessen so den Kreis der jüdisch-christlichen Weltanschauung ab. Aus derselben Wurzel erwuchs auch Golo, der seine Dialektik, sein Belauschen der Zwiespältigkeit unserer Natur allerdings viel zu weit treibt, der aber doch am Schluss sittlich höher steht, trotz Blut und Schuld, als am Anfang, und das furchtbare Wort zu Ehren bringt, dass das Böse nicht im Keim erstickt, sondern nur in der Frucht abgeschüttelt werden kann. Sogar Margaretha, an und für sich scheusslich verzeichnet, weil individuell motiviert, statt aus dem mittelalterlichen Volksglauben einfach abgeleitet, ist darauf zurückzuführen, weil das hellste Licht (in Genoveva) den tiefsten Schatten (in ihr) bedingt. . . . Der Hauptfehler war, dass ich zu früh an diese Riesenaufgabe kam. Sie verlangte die höchste Reife des Geistes und ich hatte noch zu viel mit dem lieben Herzen zu tun. Denn warum leugnen, was schon mancher Kritiker herausgeföhlt hat: ich selbst steckte in einer gar heissen Situation, als Golo entstand. Und wenn ich auch, ohne darum mit einer hohen Ästhetik oder gar mit Schiller anbinden zu wollen, von dem Prinzip, dass man das erste Liebeslied erst schreiben soll, wenn man sich versucht föhlt, dem Idol die erste Ohrfeige zu versetzen, nicht viel halte: hier geht der Puls noch zu stark.

\*

*An Marie Prinzessin Wittgenstein.*

*Wien den 24. August 1858.*

. . . Ihrem Urteil über Liszts schriftstellerische Tätigkeit stimme ich vollkommen bei. . . . Er gebietet über glänzende Darstellungsmittel und schöpft

wie das ja auch nicht anders sein kann, da alle Künste nur verschiedene Ausläufer einer und derselben Urkraft sind und ich selbst z. B. immer Musik höre, wenn ich an einer bedeutenden Szene arbeite, aus einem unergründlichen poetischen Born. Ich kann ihm zwar nicht beistimmen, wenn er glaubt, die Wagnerschen Operntexte könnten auch an sich schon mit dem Drama wetteifern, denn sie verhalten sich meines Erachtens zu diesem, wie das Allgemeine zum Besonderen, und sie würden, wenn es anders stände, auch wohl die Musik nicht mehr vertragen. Aber mich kümmert überhaupt nur selten noch das Was, ich frage in den meisten Fällen nach dem Wie und darum stört mich die kleine Differenz über die Materie durchaus nicht im reinen Genuss der Form.

\*

*An Fürstin Karoline Say-Wittgenstein.*

*Wien den 24. August 1858.*

. . . Der Text des „Lohengrin“ ist, das Verhältnis zur Musik im Auge behaltend, gewiss einer der allervortrefflichsten, aber die Aufgabe des Dramas fängt eben da erst an, wo er aufhört, und zwar im einzelnen, in *jedem Vers*, wie im ganzen, im *Gesamtorganismus*. Um nur das Nächste hervorzuheben, so versteht es sich in dem nämlichen Augenblick, wo der Lohengrin seiner Elsa das Fragen verbietet, für jedermann von selbst, dass sie fragen wird; der Dichter müsste aber aus ihrer Frage etwas ganz anderes als den Tod für sie resultieren lassen, wenn er nicht der Trivialität verfallen wollte, er dürfte auch das Verbot selbst nicht nackt und motivlos hinstellen, sondern Verwicklung und Auflösung müssten unendlich gesteigert und in gleichem Masse der Ausdruck in blitzende Farben getaucht werden. Der Musiker dagegen hat vollkommen recht, wenn er sich die Sphäre so und nicht anders abgrenzt, und Sie halten ja auch nur die *Produktion*, die ich nie angriff, nicht die *Theorie* fest.

*An Marie Prinzessin Wittgenstein.*

*Wien den 2. Oktober 1858.*

. . . Gleich nach meiner Rückkunft habe ich den ersten Akt von Demetrius geendigt. Die Aufgabe ist aber, wie ich sie fasse, sehr schwer und namentlich hatten Sie recht, mich zu fragen, was ich mit Marina machen wolle. Ich bewundere den Schillerschen Torso und habe ihn von jeher zu seinem Allerbesten gerechnet, kann jedoch keinen einzigen Vers davon brauchen. Er setzt hier, wie immer, alles voraus und gibt sich nie damit ab, die Wurzeln der Menschen und der Dinge blosszulegen; so ist Marina vom ersten Moment an die eingefleischte Herrschsucht, während doch die Zarin Katharina selbst einmal ein Mädchen von Marienburg war; so begreife ich nicht, wie seine Marfa nach dem gewaltigen und an sich unübertrefflich grossartigen Ausbruch des Muttergefühles in der ersten Szene ohne rhetorische Kunststücke zum Zweifel an ihrem Sohn gelangen soll, und doch ist an diesen Zweifel die Katastrophe der Tragödie geknüpft! Er lässt den Sturm elementarisch in seine Welt hineinbrausen, ich suche ihn aus Atemzügen entstehen zu lassen, und das sind so ganz verschiedene Stilarten, dass wir uns wirklich nur in der Grundidee und in der letzten Wirkung begegnen können; darin liegt aber auch die einzige Berechtigung meiner Arbeit.

\*

*An Julius Campe. Wien den 27. Oktober 1858.*

Von Schiller benutze ich keinen Vers, nur den Grundgedanken, er selbst müsste seinen Plan modifizieren, wenn er jetzt lebte und statt eines Feuerwerks ein historisches Bild des ungeheuren Slavenreichs geben wollte, worauf es bei mir abgesehen ist.

\*

*An Adolf Stern. Wien den 31. Oktober 1858.*

. . . Ihr Zweifel, ob die Vollendung des Schiller'schen Fragments möglich sei, ist sehr gegründet; auch gedenke ich keineswegs zu unternehmen, was Goethe, mit dem Schiller sein ganzes Stück im Detail durchgesprochen hatte, nach manchem vergeblichen Versuch liegen liess. Wer könnte fortsetzen wollen, was der subjektivste aller Dichter, den eine spasshaft verrückte Kritik der Abwechslung wegen einmal wieder für das Gegenteil erklärt, angefangen hat? Schiller wusste sehr wohl, warum er in einem Brief an Körner von einem „ganz aparten“ Drama sprach, das er sich im Einklang mit seiner Individualität zurecht gemacht habe, und man könnte ebenso gut für ihn atmen, als für ihn dichten. Damit ist aber durchaus nicht gesagt, dass man seinen grossen dramatischen Grundgedanken nicht adoptieren und selbständig durchführen dürfe, und dies ist mein Vorsatz.

\*

*An Marie Prinzessin Wittgenstein.*

*Wien den 2. Dezember 1858.*

. . . Sie fragen mich nach dem Plan zum zweiten Teil der Nibelungen. Da muss ich Ihnen ein Geständnis machen, das ich nur auf dem Markt zu wiederholen brauchte, um meines Scheiterhaufens bei dem nächsten kritischen Autodafé sicher zu sein. Ich habe keinen, ja ich habe nie einen, auch zum Demetrius nicht . . . Mir ist ein Drama im buchstäblichen Sinne dasselbe, was einem Jäger eine Jagd ist; ich bereite mich so wenig darauf vor, wie auf einen Traum, und begreife nicht einmal, wie man das kann. Ich sehe Gestalten, mehr oder weniger hell beleuchtet, sei es nun im Dämmerlicht meiner Phantasie oder der Geschichte, und es reizt mich, sie festzuhalten, wie der Maler; Kopf nach Kopf tritt hervor und alles übrige findet sich hinzu, wenn ich's brauche. Nur mit den Volkszuständen suche ich mich recht vertraut zu ma-

chen, bevor ich ans Werk gehe, denn aus diesen zieht das Drama nach meiner Überzeugung seine ganze Kraft; man glaubt so wenig an Menschen, die man nicht in ihrer Nationalität wurzeln sieht, wie an Weintrauben, mit denen ein Pflock behängt ist. Wie ich in der Genoveva, der Maria Magdalena, der Agnes Bernauer und den Nibelungen die germanische Welt in ihren verschiedenen Entwicklungsstufen zugrunde legte, so möchte ich im Demetrius die slavische Welt fixieren. Aber diese muss ich erst gründlich studieren, darum rückt meine Arbeit . . . nicht so rasch vor, als ich es wünschte.

\*

*An Fürstin Karoline Say-Wittgenstein.*

*Wien den 14. Dezember 1858.*

. . . Jetzt stecke ich mitten im Demetrius und habe den zweiten Akt gestern geschlossen. Wenn man mit Schillers *Ziel* ohne Schillers *Weg* zufrieden ist, so hoffe ich, die ungeheure Anstrengung nicht umsonst zu machen, die ich von meinem Standpunkt aus an dieses Werk wenden muss. Eine ganz eigentümliche Frage wird sich jedenfalls daran knüpfen, auf deren Entscheidung durch die Kritik ich sehr begierig bin, obgleich ich meine Wahl längst getroffen habe. Es steht nämlich nach den neueren Untersuchungen historisch unerschütterlich fest, dass die Zarin Marfa, die gewissermassen als Schicksalsgöttin durch die ganze Handlung hindurchschreitet, an den Brand von Uglichsch, von dem die Manifeste des Demetrius sprechen, gar nicht glauben konnte, da sie die Leiche ihres Kindes wenige Augenblicke nach der Ermordung oder nach dem Unglück selbst gesehen hatte. Sie muss also mit Bewusstsein eine Rolle gespielt haben und diese Rolle raubte ihr die tragische Würde, deren sie als Axe des Ganzen notwendig bedarf. Um ihr diese unerlässliche Würde zu retten, habe ich nun meine Motive aus der wirklichen Geschichte, die aber zur Zeit der Ereig-

nisse nicht bekannt war, entlehnen und das, was damals für Geschichte gehalten wurde, auflösen müssen. Nun handelt es sich darum, wie weit der Dichter zu einem solchen Umschmelzungsprozess, bei dem sich freilich nur die Patina verflüchtigt, diese aber auch ganz und gar in Rauch aufgeht, berechtigt ist . . . Mich interessiert bei meinem Drama auch sehr, wenn auch nicht als Artist, dass es gerade Boris Godunow war, der diejenigen Institutionen in Russland einführte, welche der jetzige Kaiser beseitigen zu wollen scheint. Überhaupt betrachte ich Boris mit anderen Augen, als sein Nebenbuhler, und beklage, diesen markigen, höchst eigentümlichen Charakter bei der schwellenden Überfülle der Materie nicht in solcher Ausführlichkeit hinstellen zu können, als ich wohl möchte. Doch hoffe ich, in einer grossen Audienzszene wenigstens dem Kern seiner jedenfalls grossartig-praktischen Natur leidlich gerecht geworden zu sein.

\*

*An Prinzessin Marie Wittgenstein.*

*Wien den 27. Januar 1859.*

Wie liebenswürdig war es von Ihnen, mir ein Zeitungsblatt zu schicken, das mich durch seinen Inhalt mitten in die schönen Tage und die schönen Gespräche zurückversetzte, die mir Weimar so unvergesslich machen. Ich brauche nicht erst zu sagen, dass ich mit diesen Gedanken vollkommen übereinstimme; das poetische Drama, um es des Gegensatzes wegen so zu nennen, umfasst den Menschen in seiner ganzen Totalität und in allen seinen Beziehungen zur Welt, das musikalische ist auf das Gemütsleben beschränkt, bringt dieses aber auch auf eine Weise zum Ausdruck, dass der Dichter verstummen muss. Sehr treffend erinnert der Verfasser des Artikels an Shakespeare, denn geradezu alles, was diesen zur dramatischen Spitze der Jahrtausende macht, kann der Komponist nicht brauchen; er muss die ungeheuren Kunstwerke wieder

in die einfachen Novellen auflösen, aus denen sie hervorgingen . . . Auch das finde ich sehr richtig, dass Schumann besser gethan haben würde, wenn er sich in seiner *Genoveva* an die alte Volkssage gehalten hätte, anstatt sich Tieck und mir anzuschliessen . . . Der poetisch-dramatische Höhepunkt fällt nur in den seltensten Fällen mit dem musikalischen zusammen, und als ich mich selbst an einem Operntext versuchte, habe ich eben alles, was mich als Dichter reizte, zurückgedrängt, um überall das Gefühlsmoment zur vollen Geltung kommen zu lassen . . .

Ich bin jetzt bei *Demetrius* auf der Höhe des dritten Aktes angelangt, die schwerste aller Szenen, die erste Zusammenkunft zwischen *Marfa* und *Demetrius* liegt hinter mir, und ich kann die Kugel nun rollen lassen, wie ich will. Je länger sie aber läuft, je besser ist's, denn das Drama schöpft seine eigentliche Kraft aus den Zuständen, und Charaktere, die nicht im Volksboden wurzeln, sind Topfgewächse. Darum möchte ich möglichst viele Adern der grossen slavischen Welt in mein Stück hinüberleiten und werde es nicht rascher abschliessen, als ich muss, um jeder Quelle, die etwa noch unter der Erde sprudelt, Zeit zu vergönnen, hervorzustürzen und meinen kleinen Strom mitschwellen zu helfen.

\*

*An Emil Kuh. Gmunden den 16. Juli 1859.*

. . . Zunächst habe ich Goethes *Wahlverwandtschaften* vorgenommen und es ist mir mit der Lektüre wunderbarlich gegangen. Der Roman scheint mir ungefähr aufgebaut wie *Charlottens Mooshütte*, die der Hauptmann mit so vielem Grunde tadelt; überall Stifte und Drähte, deren Zweckmässigkeit einleuchtet, deren Schönheit aber äusserst zweifelhaft ist. Dieser Mittler und der Gebrauch, den der Dichter von ihm macht; diese eingeschobene Novelle usw. Die letzte Partie kann ihre pathologische Wirkung auf

das menschliche Gemüt freilich nicht verfehlen, aber das Ganze bezeichnet doch auf frappante Weise den Übergang aus dem organischen Gebiet in das der Mosaik!

Auch zu einem Roman von Boz, der jahrelang unangerührt in meinem Schrank lag, habe ich mich endlich herabgelassen; er heisst: Dombey und Sohn! Dieser sogenannte Realist, den ich als Daguerrotypisten sehr hochstelle, rückt seine Hauptfiguren immer in die phantastische Region hinein, da ihm die ideale nicht offen steht, und grenzt nach der Seite unmittelbar an Viktor Hugo, soviel sein deutscher Apostel auch gegen die Nachbarschaft einzuwenden haben mag. So haben wir in Dombey einen Vater, der seine Tochter hasst, und daneben in gänzlicher Umkehrung des Naturgesetzes eine Tochter, die ihren Vater schwärmerisch liebt, und das ist um gar nichts besser als die mütterliche Passion der Lukrezia Borgia in dem bekannten Hugoschen Stück, die durch nichts motiviert wird und ihr darum ganz so steht, wie einer Tigerin das Sternkreuz. Da das Phantastische nun durchaus nicht aufgelöst, sondern nur willkürlich zurechtgebogen werden kann, so ist denn das letzte Resultat, trotz aller glänzenden Situationen in der Mitte, natürlich auch äusserst kläglich.

Ganz eigen ergeht es mir mit Immermanns Münchhausen. Obgleich der alte Schulze und sein Oberhof sich in der alten würzigen Frische behauptet, so ist mir das Buch doch wegen des satirischen Beiwerks geradezu zuwider und beweist auf das schlagendste, was dabei herauskommt, wenn man das Vergängliche und das Ewige ineinander nestelt.

\*

*An Hermann Hettner. Wien den 31. Dezember 1859.*

. . . Was mir auch in den Stunden der Ernüchterung bei meinem misslichen Geschäft einiges Vertrauen in den Erfolg gibt, das ist der Umstand, dass

trotz des Riesenmasses der Charaktere die Motive, aus denen sie handeln, so unendlich einfach sind und sich im Fortschritt der Fabel so natürlich, eins aus dem anderen, ergeben. Siegfried springt über die Grenzen der Natur hinaus und weiss kaum, was er tut, als er sich mit dem Blut des Drachen salbt und sich unverwundbar macht; was kann einfacher sein, da die Gelegenheit, die sich ihm plötzlich dazu darbietet, ebenso plötzlich ergriffen werden muss, wenn sie nicht für ewig vorübergeben soll? Nicht weniger einfach ist es aber freilich auch, dass Hagen, der Niebesiegte und Niegebeugte, der sonst gewiss den ehrlichen Kampf mit ihm nicht gescheut hätte, sich durch seine Unerreichbarkeit, die ihn den Elementen gleichstellt, zum unehrlichen berechtigt glaubt; er tut ja im Grunde nur dasselbe, was Siegfried getan hat, wenn auch in einer anderen Sphäre und auf eine andere Art. Hierin sehe ich nämlich den eigentlichen Kern des tragischen Konflikts und ich hoffe mit Grund, da sich einerseits das ganze Gedicht von diesem Punkt aus bis in die fernsten Radien wunderbar lichtet und andererseits ein aus Übermut geraubter Gürtel, der zunächst ein leichtsinniges Geständnis und dann einen plumpen Weiberzank herbeiführt, doch gewiss dem famosen „Lederriemen“ eines modernen Trauerspiels, mit dem Sie dem Verfasser den Rücken so humoristisch zerbläuen, gar zu nah steht, um den Untergang einer Welt daran knüpfen zu dürfen. Ich bin sehr geneigt, meinem Stück die Verse aus dem Ajax:

„Denn übermäss'ge Leiber und unmenschliche  
Sind stets verhasst den Göttern“

(Solger)

als Motto vorzusetzen und dadurch an die Uranschauung der Griechen und ihr Zusammenfallen mit der in unserem gewaltigen Epos niedergelegten germanischen zu erinnern. Ebenso verhält es sich mit Kriemhild. Aus ihrer gänzlichen, plan-, ja traumlosen Passivität, die soweit geht, dass nicht einmal ihr Kind,

der Sohn Siegfrieds, ihr etwas ist, durch Etzels Werbung aufgerüttelt, greift sie nach seiner Hand, weil das mächtigste Schwert der Welt darin blitzt, und sucht sie dann Hagen in ihre Gewalt zu bekommen, weil sie nicht daran zweifelt, dass ihre Brüder, die ihn aus Furcht vor seinem Grimm nicht abhielten, Siegfried zu töten, sie aus Furcht vor Etzel auch nicht abhalten werden, Rache an ihm zu nehmen. Der Schwäher, der Gast, war nicht sicher bei König Gunther; wie sollte der Vasall es sein und das bis zu dem Grade, dass er Leib und Leben, ja das ganze Haus an ihn setzte? Sie irrt sich und muss sich irren, denn Hagen ist kein Übermensch, wie Siegfried es war; aber schon während des Versuchs sind die edelsten Opfer gefallen: wie könnte sie stehen bleiben, bevor sie ein Ziel erreicht hat, vor dem sie selbst zurückgeschaudert wäre, wenn sie es gleich im Anfang deutlich vor sich erblickt hätte?

\*

*An Adolph Stern. Wien den 10. März 1860.*

. . . Meines Erachtens muss der Dichter, der die dramatisch unzweifelhaft reiche Revolutionsperiode der Engländer zu behandeln gedenkt, es ganz so machen, wie Shakespeare, und eine zusammenhängende Reihe von Gemälden bringen, ja er wird kaum umhin können, unmittelbar an diesen anzuknüpfen. Mit dem Einzelnen ist nichts auszurichten, wie Palleske und andere beweisen; die Charaktere, die hier auftreten, sind gewissermassen durch eine gemeinschaftliche Nabelschnur miteinander verknüpft und die Zustände sind ineinander genestelt, wie Zwiebelhäute. Es ist ungefähr derselbe Fall wie bei den Nibelungen, in denen auch, so verlockend die Episoden scheinen, kein Glied übersprungen werden kann, wenn nicht zum Schluss statt der furchtbaren Stimme des Schicksals Hüons Wuunderhorn ertönen soll, nach dem alles sich im Wirbel dreht, ohne dass man

ahnt, warum. Es ist z. B. keine Kleinigkeit, neben der grossen heidnischen Gruppe auch die christliche, bestehend aus Dietrich, Rüdiger usw., lebendig hinzustellen; wer sich's aber ersparen zu können glaubt, der wird, wenn Dietrich zuletzt hervortritt, um alles abzuschliessen, einen rein komischen Eindruck hervorbringen, denn im Drama gelten nur gemessene Grössen und das Schwerste ist, die Handlung so einzurichten, dass das Mass sich infolge der natürlichen Kollisionen ganz von selbst ergibt.

Dass Sie sich frisch und fröhlich in den Strom des Lebens stürzen, ist das beste, was Sie tun können, und wenn es Ihnen gelingt, die Welthändel einigermaßen über die Blumensträusse des Augenblicks zu vergessen, so haben Sie sich Glück zu wünschen. Die öffentlichen Zustände sind so hoffnungslos, dass der Egoismus des Individuums Pflicht wird; wenn man gar nicht für das Allgemeine wirken kann, so soll man sein Besonderes retten und den Hamlet verabschieden, um den Fortinbras zu entwickeln.

\*

*An Franz Dingelstedt. Wien den 31. März 1860.*

. . . Ob es mir gelungen ist, die Basreliefs des alten Nibelungenliedes von der Wand abzulösen, ohne ihnen ihren Charakter zu nehmen, und ihnen *genug*, aber nicht *zu viel* Eingeweide zu geben, muss sich nun zeigen. Mit der grössten Selbstaufopferung habe ich mich an diesem Hauptpunkte der Aufgabe abgemüht und oft das beste Detail über Bord geworfen, um den alles bedingenden Grundlinien nicht zu nah zu treten. Dies Zeugnis kann ich mir geben, und es ist keine Kleinigkeit, denn was man im Drama wegwirft, das ist für immer verloren, da es eben nur an dieser und an gar keiner anderen Stelle Wert und Bedeutung hat, wenn es überhaupt etwas taugt. Ich bekenne aufrichtig, dass ich hier sogar an Shakespeare hie und da zu tadeln finde, und selbst an seinem Meisterstück, Hebbel

am Lear. Man stösst auf Ausführungen, die bewunderungswürdig an sich, aber dabei so zarter Natur sind, dass sie sich mit dem Hintergrund, mit einer Welt, in der man blockt und die Augen ausreisst, nicht vertragen. Dies wird dir ungefähr zeigen, was ich meine; ob man es mir aber dankt, dass ich auf alle Farben der Kultur Verzicht leiste und meinen Siegfried in der ersten Liebesszene z. B. wie einen steinernen Roland hinstelle, ist abzuwarten.

. . . Wenn ich nach deinem Zeugnis im ersten Teil das Brautnacht-Mysterium diskret genug behandelt habe, um gegen Anfechtungen der Prüderie gedeckt zu sein, so habe ich im zweiten, wie ich glaube, das Grauensvolle und Ungeheuerliche ebenfalls auf das Allgemein-Menschliche zurückgeführt, ohne den Kern anzutasten, und Kriemhild so hingestellt, dass das Mitleid nie zurücktritt, wie sehr Furcht und Entsetzen sich auch steigern mögen.

*An Fürstin Marie Hohenlohe, geb. Wittgenstein.*

*Wien den 10. April 1860.*

. . . Adler oder Schmetterling, beide sind mir in der Kunst gleich lieb; nur muss der Schmetterling nicht von den Sternen reden und der Adler nicht von den Blumen.

*An Pfarrer L. W. Luck. Wien den 16. Oktober 1860.*

. . . Sie möchten mich dem positiven Christentum näher bringen, als Sie mich ihm gestellt glauben . . . Ich habe über denselben Gegenstand vor Jahren mit meinem Freunde Friedrich von Uechtritz eifrig korrespondiert, ohne dass es mehr als einen Waffenstillstand zur Folge gehabt hätte. Ich stehe durchaus in keinem feindlichen Verhältnis zur Religion, wie Sie selbst sehr richtig bemerken; das ist auch bei einem Dichter . . . nicht wohl möglich, wenn er anders den

Namen verdient und nicht zu der französischen Zwittergattung gehört, denn Religion und Poesie haben einen gemeinschaftlichen Ursprung und einen gemeinschaftlichen Zweck, und alle Meinungsdivergenzen sind darauf zurückzuführen, ob man die Religion oder die Poesie für die Urquelle hält. Ich muss mich nun für die Poesie entscheiden und kann so wenig in den religiösen Anthropomorphismen, wie in den philosophischen Doktrinen etwas von den grossen poetischen Schöpfungen spezifisch Verschiedenes erblicken; es sind für mich alles Gedankentrauerspiele, in denen bald die Phantasie, bald der Intellekt vorschlägt, bis beide sich im reinen Kunstwerk durchdringen und in gegenseitiger Sättigung zusammenwirken. Damit verschwindet denn für mich der christliche Gottmensch, wie der griechische und persische, oder vielmehr, sie treten in die symbolische Sphäre zurück, ohne dass die neuere Bibelkritik, die Straussche z. B., mir diese erst hätte erschliessen müssen, denn sie ist der Anfang aller Kunst und dürfte auch, nur in verwandelter Gestalt, ihr Ende sein. Sollte Ihnen das zu profan klingen, so erwägen Sie, dass ich ja von der Religion nicht geringer, sondern von der Poesie, der Allumfasserin, nur höher denke; jedenfalls glaube ich nicht, dass es einen Dichter geben kann, dem die universellen Formen des Dramas und des Epos zu Gebote stehen und der zu der positiven Religion ein anderes Verhältnis hat. Calderon werden Sie mir nicht einwenden wollen; es fehlt ihm eben das Beste, wenn man ihn in Herz und Nieren prüft. Es ist nun freilich wahr, dass auch diejenigen Dichter, die uns hier allein beschäftigen dürfen, den religiösen Anschauungen und Empfindungen nicht selten einen Ausdruck verleihen, der den Gläubigsten nicht allein befriedigt, sondern ihm sogar in seinem eigensten Wesen ganz ungeahnte Tiefen öffnet. Das rührt aber nicht daher, weil der Poet in solchen Momenten gewissermassen mit ihm zum Abendmahl geht, sondern weil ihm das Geheimnis des Lebens anvertraut ist, weil er, immer

den rechten Mann vorausgesetzt, instinktiv jede Existenz in ihrer Wurzel und jedes Moment einer Existenz in seinen allgemeinen und besonderen Bedingungen ergreift, und davon sind die religiösen natürlich nicht ausgenommen. Er ist also darum ebensowenig Christ, weil er dem Christen seine Sehnsucht erklärt und verklärt, als er gerade verliebt zu sein braucht, weil er den Liebenden über sein Herz belehrt; er ist einfach der Proteus, der den Honig aller Daseinsformen einsaugt (allerdings nur, um ihn wieder von sich zu geben), der aber in keiner für immer eingefangen wird. Wer diesen Standpunkt festhält, der würde sich nicht wundern, wenn der Hamlet und der standhafte Prinz einen und den nämlichen Verfasser hätten; wer ihn aus den Augen lässt, der muss über die Widersprüche des Poeten ausser sich geraten und ihn in gut vulgärem Sinn für charakterlos erklären. Es sind aber die Widersprüche der Welt, die trotz ihrer des bindenden und regelnden Mittelpunkts nicht entbehrt, wenn man ihn auch auf keine Formel zurückführen kann! — Hiebei muss ich es bewenden lassen; Sie werden wenigstens meinen guten Willen nicht verkennen, mich mit Ihnen zu verständigen. Ich gehe nie ohne Kampf und Widerstreben in diese Dinge ein und kümmerge mich für mich selbst eigentlich ganz und gar nicht um die Pole, zwischen denen meine Existenz sich dreht; die geistige Zeugung geht, wie die leibliche, am besten im Dunkeln von statten und auch der Dichter erfährt's erst von der Hebamme, ob seine Kinder männlichen oder weiblichen Geschlechts sind.

*An Franz Dingelstedt. Wien den 15. Jan. 1861.*

. . . Soweit ich urteilen kann, haben es meine beiden Vorgänger Raupach und Geibel in zwei Punkten versehen und darum die Wirkung ganz oder zum Teil verfehlt. Einmal glaubten sie, sie dürften das alte Nibelungengedicht zerstückeln und einzelne Glieder

willkürlich verarbeiten; das geht aber nicht, hier heisst es: alles oder nichts! Dann hielten sie den Ton nicht einfach genug; man muss bei einem solchen Stoff aber auf  $\frac{9}{10}$  der Kultur Verzicht leisten und mit dem Rest doch auskommen, ohne trocken zu werden. Das ist die ganze Kunst, aber die Herren wollten mit ihrem Ich nicht zurücktreten und nicht umsonst im 19. Jahrhundert geboren sein. Dass ich mich selbst verleugnet habe, wird eine gerechte Kritik früher oder später einräumen; ich wollte dem Publikum bloss das grosse Nationalepos ohne eigene Zutat dramatisch näher rücken.

*An Friedrich von Uechtritz. Wien den 16. Januar 1861.*

. . . Wenn ich auch durchaus nicht einräume, dass es stofflich ein absolut Unschönes gibt, wie Goethe einmal zu behaupten scheint, so soll man doch das Widerwärtige nur so weit, als es unbedingt nötig ist, heranziehen.

*An Pfarrer L. W. Luch. Wien den 21. Januar 1861.*

Auf Ihrem Standpunkt sind Sie des persönlichen Gottes und des unsterblichen Menschen gewiss; auf dem meinigen ist alles Geheimnis und jeder Versuch, das Welträtsel zu lösen, ein Gedankentrauerspiel, nicht, wie Sie mich korrigieren, blosses Drama und noch weniger Hymnus. Auf welcher Seite sich die grössere Demut findet, lasse ich dahingestellt, obgleich Stolz und Eigensucht bei dem, der weiss, dass er gar nichts weiss, unmögliche Eigenschaften sein dürften . . . Jeder Bekehrungsversuch ist ein Griff in Herz und Eingeweide hinein, und ich brauche mir das Kitzeln mit einem Seziermesser nicht darum gleich gefallen zu lassen, weil derjenige, der es anfasst, es in guter Meinung tut . . . Übrigens verstehen sich Demut und Bescheidenheit, sowie unbedingte Unterordnung und Unterwürfigkeit unter das grosse Ganze überall von

selbst, wo man etwas Tüchtiges will; das Gegenteil ergibt sich nur da, wo man sich im Leeren herumtreibt, und wird dann ebensowenig durch das christliche Prinzip, wie durch ein anderes, erstickt, denn es ist völlig gleichgültig, ob der hohle Mensch sich bläht, weil er „weiss, was not tut“, oder ob er als „Lichtfreund“ oder „Pantheist von der neuesten Façon“ mit einem grünen Band von Paulus oder einem roten von Feuerbach herumstolziert.

*An Pfarrer L. W. Luck. Wien den 31. März 1861.*

. . . Mein Standpunkt hat nichts Ausschliessliches, ich ehre einen jeden und lasse es ganz dahingestellt, wer den besseren hat; ich will nur nicht von dem rohen Zufall der Geburt, der dem Menschen seine Religion anweist und den er nicht korrigieren kann, ohne das allen Völkern gemeinsame und äusserst schwer ins Gewicht fallende Vorurteil gegen Renegaten hervorzurufen, sein zeitliches und ewiges Heil abhängig gemacht wissen. Die absolute Philosophie gebe ich Ihnen von Herzen preis, wenn ich es auch an ihr schätzen muss, dass sie selbst in ihren ärgsten Verirrungen nur den intelligiblen Menschen angreift, nicht, wie die absolute Religion, den moralischen, denn, wenn Hegel jemand das Begriffsvermögen abspricht, so liegt in dem angeschuldigten Mangel zugleich die Rechtfertigung, wenn demselben Individuum aber die Sünde gegen den heiligen Geist vorgeworfen wird, so gibt es keine Rettung mehr, denn der absichtlichen Verstockung muss die Verdammung folgen. Friedrich Schlegel erklärte seinem Freunde Tieck einmal, die himmlischen Gestirne würden dereinst zusammenrücken und in der Form des Kreuzes auf die Erde herabblitzen; ob er bei Tieck damit etwas ausrichtete, weiss ich nicht, aber für mich würde auch das, wenn es plötzlich geschähe, nichts weiter sein, als eine zufällige Konstellation der Himmelslichter, über die ich

mir bei der Astronomie Rats zu erholen hätte. Eben-  
sowenig freilich kümmert es mich, wenn der Philosoph  
mir versichert, er habe den Ring Salomonis wieder  
aufgefunden und trage ihn am Finger; wie seine Dia-  
manten auch funkeln und schwache Augen blenden  
mögen, ich weiss, dass kein Talisman darunter ist,  
weil keiner darunter sein kann. Dabei verkenne ich  
durchaus nicht, dass mein Standpunkt sein Gefähr-  
liches hat, denn wenn es auf der einen Seite feststeht,  
dass die Welt jeden grossen Fortschritt nur durch  
Individuen machte, welche, seien es nun Religions-  
stifter, Feldherren oder Künstler, das Gesetz aus sich  
selbst nahmen und mit den Zuständen und Anschau-  
ungen brachen, die sie vorfanden, so lässt es sich auf  
der anderen Seite nicht leugnen, dass das Prinzip  
scheussliche Karikaturen erzeugt, die sich wohl gar,  
wie der blöde Sand (der Mörder Kotzebues), in ihrem  
Dünkel zu Weltrichtern aufwerfen. Aber genau be-  
sehen werden das immer Nachbeter sein, die, sobald  
sie die Theorie in Praxis umzusetzen suchen, der bür-  
gerlichen Gesellschaft verfallen, während, wenn man  
ein Absolutes für Millionen aufstellt, die schlimmsten  
Triebe der menschlichen Natur unter heiligem Deck-  
mantel rasen und ungestraft von der einzelnen Ketzer-  
verfolgung zur Bekehrung oder Vertilgung ganzer  
Völker durch Feuer und Schwert fortschreiten können,  
wie die Geschichte es uns schauernd lehrt. Es steht  
daher ein Unendlich-Kleines dem Unendlich-Grossen  
gegenüber und da ist die Entscheidung leicht.

Doch, wozu mehr; wir sind im Grunde ja einig.  
Auch ich halte es für schwerer, das Vater unser zu  
beten, als alle Schlachten Napoleons zu gewinnen, ja,  
ich bezweifle es stark, dass es auf Erden schon je ge-  
betet worden ist, aber freilich nur wegen seiner ethi-  
schen Voraussetzungen, die ich nicht ausschliesslich  
vom Christentum abhängig machen kann, wenn die-  
ses ihnen auch in diesem Gebet für alle Zeiten eine  
unübertreffliche Fassung gegeben hat. Wenn ich sagte,  
dem Dichter sei das Geheimnis des Lebens anvertraut,

so dachte ich allerdings nicht . . . ans Wissen, sondern ans Können, nicht ans Erklären, sondern ans Hinstellen und eins hängt im geistigen Gebiet so wenig, wie im physischen, vom anderen ab, hier aber macht jedermann die Erfahrung, dass er frisches Blut in Zirkulation setzen kann, ohne den Blutumlauf zu kennen, wie Haller.

. . . Halten Sie es mit mir, wie mein Freund Wilhelm Gärtner . . . Es ist der katholische Geistliche, dessen ich gegen Sie erwähnte, Verfasser mehrerer höchst bedeutender theologischer Werke in Günthers Sinn und Geist, sowie einer meisterhaften Untersuchung über den Dichter des Nibelungenepos, auch als dramatischer Schöpfer schwer ins Gewicht fallend.

*An Adolf Strodtmann. Wien im April 1862.*

. . . Wenn Sie auf meine Theorie des Dramas kommen, so setzen Sie es um des Himmels willen den Leuten auseinander, dass dramatische Ideen nichts mit philosophischen Spekulationen zu schaffen haben, denn damit vexiert man mich seit der Vorrede zur „Maria Magdalena“ Tag für Tag. Niemand denkt weniger daran, ins Bild hineinzutragen, was nicht ins Bild gehört, als ich, aber das rechte Bild wird doch immer von irgend einer Seite die Welt reflektieren und einen Brennpunkt dafür abgeben und auf diesen allein wies ich in meiner Vorrede hin. Sie entstand nicht, um neue Gesetze zu verkünden oder das Publikum zu belehren, sondern um mich zu beruhigen, denn von allen Hegelschen Lehrstühlen wurde in hohem Tone gepredigt, dass es mit der Kunst vorbei sei . . . Wer da glaubt, dass die Naivität des Produktionsakts durch die Ergründung des Kunstproblems beeinträchtigt werde, der hat keine Ahnung davon, dass in beiden Fällen ganz verschiedene Vermögen des menschlichen Geistes wirken, und muss jedenfalls auch Schiller und Goethe verwerfen, denn diese gingen darin viel weiter,

wie ich. Ich will im Drama nur Leben, aber freilich, die Wurzel gehört mit zum Baum, denn die Adonisgärten vertrocknen ebenso schnell, als man sie zustande bringt.

*An Christine Heibel. London den 14. Juni 1862.*

. . . Mir ist es gleichgültig, ob die Mobilien, die Tische, Sophas usw. an Eleganz zunehmen, im Gegenteil, es widert mich an, wenn sich das Handwerk der Kunst bis zu dem gefährlichen Punkt nähert, wo es mit ihr verwechselt werden kann; ich hatte schon 1844 in Paris ein Gefühl dabei, wie bei dem Anblick des Affen, der für mich immer abscheulicher wird, je lebhafter er an den Menschen erinnert.

. . . Ich sagte oft in Deutschland, wenn von der Teilung der Arbeit die Rede war: die Nadel mag besser werden, sobald drei Menschen sich gemeinschaftlich mit der Produktion derselben beschäftigen, aber was wird aus dem Menschen, der sein ganzes Leben hindurch Nadelköpfe dreht oder Nadelspitzen schleift? Hier erhalte ich die Antwort auf meine Frage an jedem Fenster einer Fabrikniederlage. „Hundert *Hände* für Hemden usw. werden gesucht“ liest man alle Augenblicke; *Hände*, nicht Mädchen, Frauen oder Männer. Grossartig ist diese Abstraktion, aber furchtbar doch auch, und wie weit ist man bei einer solchen Denkweise denn noch von den alten Römern entfernt, die ihre Muränen mit Sklaven fütterten, weil sie nur wandelndes Fleisch in ihnen erblickten.

*An Adolph Strodtmann. Gmunden den 2. August 1862.*

. . . Ich danke Ihnen auf das herzlichste für Ihre Kritik, namentlich für die Fäuleitung und für den vortrefflichen Vergleich mit der Sphinx\*), der er-

\* Die Stelle lautet nach Strodtmanns eigenem Zitat: Ist Friedrich Heibel eine Sphinx, weil manchem seiner Werke ein

schöpfender ist, als Sie vielleicht selber ahnen. Denn wie Kant das menschliche Denken in seine Grenzen einzuschliessen suchte, so war es in einem ganz andern Gebiete mein Bestreben, einen festen Kreis um die ganze menschliche Natur zu ziehen, ihr nichts zu erlassen, was sie bei Anspannung aller ihrer Kräfte zu leisten vermag, aber auch nichts von ihr zu fordern, was über diese hinausgeht. Das einzige, was mir in Ihrer Abhandlung nicht zuzutreffen scheint, ist die Zusammenstellung mit Richard Wagner. Ich war, als ich auftrat, weit davon entfernt, ein neues Evangelium zu predigen; ich wollte das alte, aus Sophokles und Shakespeare geschöpfte wieder in seine Rechte einsetzen. Er hatte aber eine Kunsttheorie ausgeheckt, die im schneidendsten Widerspruch mit der grossen Vergangenheit stand, die das Wesen der Kunst selbst vernichtete und ohne Frage nur das eigene Defizit, den Mangel an Melodien, decken sollte.

\*

*An Friedrich von Uechtritz. Wien den 25. Oktober 1862.*

. . . Ich danke Ihnen für Ihr mildes Urtheil über mein Nibelungen-Abenteuer oder Ungeheuer. . . . Aber nirgends hat man sich über Dunkelheiten im Detail beklagt und daraus möchte ich den Schluss ziehen, dass Ihre Einwendungen dieser Art doch grossenteils mehr subjektiven, als objektiven Ursprungs sein dürften. Sie stimmen gewiss mit mir darin überein, dass ein gewisses Rembrandtsches Helldunkel wesentlich zur Natur des Dramas gehört und dass es kein Fehler ist, wenn das Macbethsche: „Er hat keine Kinder“ oder das Hamletsche „Sein oder Nichtsein“ noch nach Jahrhunderten die verschiedensten Auslegungen gestatten. . . . Der Ausdruck „bespeien“ ist mir auch von anderer Seite vorgeworfen worden; philosophisches oder psychologisches Rätsel zugrunde liegt? Wie dem auch sei, die Auflösung lautet hier, wie bei dem Rätsel der uralten Sphinx von Theben: *der Mensch*.

ich glaube mich aber durch Lessing und Shakespeare decken zu können. Dass dieses Wort, ohne Not angewandt, d. h. in einem Fall, wo die Farbe auch durch ein anderes herausgebracht werden könnte, ekelhaft wirken muss, versteht sich von selbst. Aber Lessing meint, das Ekelhafte werde ein sehr erlaubtes und unter Umständen unumgängliches Darstellungsmittel, wenn man es zum Furchtbaren steigere. Das ist z. B. bei Shakespeare geschehen, wenn Othello seine Desdemona „Whore“ nennt, was doch niemand auf die sogenannte Roheit des Zeitalters schieben wird, oder wenn der geistliche Liederdichter im protestantischen Gesangbuch den Gekreuzigten apostrophiert: „O Haupt voll Blut und Wunden, wie bist du so bespeit.“ Ich weiss wohl, dass die Theaterdirektoren und die Pastoren diese Verse waschen, aber nach meinem Gefühl löschen sie mit ihrem Purifikationswasser auch das ganze Bild aus, und in gleicher Lage glaube ich bei Siegfrieds Tod zu sein. Doch, das sind Kleinigkeiten, deren ich nur des ästhetischen *Prinzips* wegen erwähne, aus dem sie bei mir hervorgegangen sind.

Wichtiger ist ein anderer Punkt, den ich gern überginge, sehr gern, wenn die Wahrheit und der Ernst der Sache es irgend gestatteten. Das Christentum ist mir, was es war, eine Mythologie neben anderen und, wie ich jetzt, nach abermaliger jahrelanger Beschäftigung mit den Akten, leider hinzufügen muss, nicht einmal die tiefste. Wenn es mir daher gelungen sein sollte, es in seiner innersten Wesenheit darzustellen, wie Sie mich hoffen lassen, so hat es dazu keiner anderen Kraft bedurft als derjenigen, die das Valkyrentum auf Iseoland darstellte. . . . Ich weiss, dass Sie dies nicht gern hören werden, und es tut mir leid, dass ich es aussprechen muss, aber es handelt sich ja auch um meine Götter, die ich so wenig verleugnen darf, wie Sie die Ihrigen. Ich habe, da ich von meinem Jesus Christus nach Abschluss der Nibelungen lebhaft zu träumen anfangte und die Hoffnung, auch diese längst projektierte Tragödie trotz

meiner bald erreichten fünfzig Jahre noch zu bewältigen, nicht fahren lasse, meine theologischen Studien rekapituliert, als ob ich noch examiniert werden sollte, und das Resultat war negativer, wie je. Ja, von dem neuesten Verteidiger, Neander, muss ich sagen, dass, wenn ein weltlicher Advokat sich solche Subreptionen gestatten wollte, er vor jedem Tribunal nicht bloss seinen Prozess verlieren, sondern auch sein Sachwalterdiplom verwirken würde; es ist ja doch ein förmlicher Hohn, wenn er die übernatürliche Zeugung und den übernatürlichen Tod Christi ganz einfach für Tatsachen des christlichen Bewusstseins erklärt und ruhig daran vorbeigeht, um dann der Vernunft durch das Aufgeben irgend eines irrelevanten Zehntelwunders eine scheinbare Konzession zu machen. Seien Sie mir wegen meiner Aufrichtigkeit nicht böse; hier stehe ich, ich kann nicht anders, rief Luther aus.

*An Sigmund Engländer. Wien den 27. Januar 1863.*

. . . Für ein soziales Drama habe ich meine Agnes Bernauer nie gehalten; mir war die Augsburger Baderstochter immer deshalb so merkwürdig, weil ihr Schicksal zeigt, dass auch die blossе Schönheit, die doch ihrer Natur nach nicht zum Handeln, geschweige zu einem die Nemesis aufrufenden Handeln gelangen kann, also die ganz passive blossе Erscheinung auf der höchsten Spitze ohne irgend ein Hinzutreten des Willens einen tragischen Konflikt zu entzünden vermag, und es reizte mich, diesen darzustellen . . .

Die nähere Entwicklung Ihres Begriffs von der sozialen Tragödie hat mich ausserordentlich interessiert. Dennoch kann ich meinen ästhetischen Standpunkt nicht aufgeben. Ich kenne den furchtbaren Abgrund, den Sie mir enthüllen, ich weiss, Welch eine Unsumme menschlichen Elends ihn erfüllt. Auch schaue ich nicht etwa aus der Vogelperspektive auf ihn herab, ich bin schon von Kindheit auf mit ihm vertraut,

denn wenn meine Eltern auch nicht gerade darin lagen, so kletterten sie doch am Rande herum und hielten sich nur mühsam mit blutigen Nägeln fest. Aber das ist eben die mit dem Menschen selbst gesetzte, nicht etwa erst durch einen krummen Geschichtsverlauf hervorgerufene allgemeine Misère, welche die Frage nach Schuld und Versöhnung so wenig zulässt, wie der Tod, das zweite allgemeine, blind treffende Übel, und deshalb ebensowenig, wie dieser, zur Tragödie führt. Man kommt von hier aus vielmehr zur vollständigen Auflösung der Tragödie, zur Satire, die der sittlichen Welt ihre schreienden Widersprüche unvermittelt ins Gesicht wirft und zu allererst die tragische Form selbst und den tragischen Dichter, wie er Sandkörner nachwiegt, und den Berg, von dem sie abgesprungen sind, nicht bemerkt oder doch vor ihm die Augen zudrückt. Eine solche Satire kann nun gar wohl als Komödie hervortreten und ein Versuch, wie mein Trauerspiel in Sizilien, mag er an sich wert sein, was er will, findet in ihr seine sonst ganz unmögliche Rechtfertigung. Das indische Kastenwesen, der römische Sklavenkrieg mit Spartacus, der deutsche Bauernaufuhr usw., die Sie mir zitieren, können nur auf dem religiösen oder dem kommunistischen Standpunkt Tragödien abgeben, denn der religiöse kennt eine Schuld des ganzen Menschengeschlechts, für welches das Individuum büsst, und der kommunistische glaubt an eine Ausgleichung. Ich kenne die eine nicht und glaube nicht an die andere.

*An Siegmund Engländer. Wien den 23. Februar 1863.*

. . . Sie wissen, dass ich beim Gyges keineswegs darauf ausging, eine antike Tragödie zu dichten, ein Unternehmen, welches nicht gelingen kann und welches, auch wenn es gelänge, keinen Dank verdiente, wenigstens solange nicht, als man ausserstande wäre, ein griechisches Publikum dafür von den Toten zu er-

wecken. Sie wissen, dass ich zu dem Stück kam, wie der Knabe zum Vogel; er fängt ihn, weil er gerade da sitzt, und sieht sich ihn erst näher an, wenn er ihn in der Hand hat, um zu erfahren, was es für ein Kerl ist. Sie wissen aber nicht, dass es mit allen meinen Stücken so ging, und werden mir dies jetzt auf mein ehrliches Wort wohl glauben. Der Maria Magdalena z. B. . . . liegt ein Vorfall zugrunde, den ich in München selbst erlebte, als ich bei einem Tischlermeister, der mit Vornamen sogar Anton hiess, wohnte. Ich sah, wie das ganze ehrbare Bürgerhaus sich verfinsterte, als die Gendarmen den leichtsinnigen Sohn abführten, es erschütterte mich tief, als ich die Tochter, die mich bediente, ordentlich wieder aufatmen sah, wie ich mit ihr im alten Ton scherzte und Possen trieb . . . Die Judith wurde durch ein Bild, das ich in der Münchener Pinakothek erblickte, in mir angeregt, das Nibelungentrauerspiel durch eine Auführung des Raupachschen Stückes, und so alles. Damit wird nicht bestritten, dass Zündstoff im Dichter vorhanden sein muss, den gerade dieses und kein anderes Vorkommnis zum Lodern bringt; denn sonst müsste jede Anekdote und jedes Erlebnis befruchten, und das gäbe ein ewiges Empfangen ohne alle Möglichkeit des Gebärens.

*An Adolph Stern. Wien den 9. März 1863.*

. . . Das gemeine Theaterstück, wie es bei uns die Bühne überschwemmt, hat es mit den allergewöhnlichsten Zuständen und Menschen zu tun. Es braucht sich nicht erst Glauben zu erkämpfen, denn er versteht sich von selbst; auf jeder Strasse trifft man den Helden und sein Schicksal obendrein. Das poetische Drama kann gar nicht existieren, ohne mit dieser Welt zu brechen und eine andere dafür aufzubauen, ganz gleichgültig, ob es sich in einer Bürgerstube oder in einem Königssaal abspinnt.

. . . Für Ihren Protest in Bezug auf Grabbe danke ich Ihnen herzlichst. Glauben Sie mir, nur die Perfidie stellt mich mit dieser ebenso hohlen, als grotesken Unnatur zusammen; selbst im Holofernes ist die Ähnlichkeit nur äusserlich, denn auch dieser hat Wurzeln, mögen sie nun so tief sitzen, wie sie wollen, und was stünde bei Grabbe nicht in der Luft? Er hat auch nie auf mich gewirkt, wohl aber, leider, Shakespeares Titus Andronicus.

*An Albert Dulk. Wien den 12. März 1863.*

. . . Ihnen wird wohl auch von mir vieles unbekannt geblieben sein, namentlich die Gesamtausgabe meiner Gedichte; sonst würden Sie mich schwerlich den Pessimisten beigezählt haben, denn wenige auf Erden dürften Welt und Leben so rund finden und aus so klaren Augen blicken, wie ich.

*An Ferdinand Freiligrath. Wien den 31. März 1863.*

. . . Wie man mich und meine Sachen auch beurteilen mag: der ärgste Feind wird's nicht bestreiten, dass ich zu denjenigen Geistern gehöre, die sich aus sich selbst bestimmen. Soll ich mir dieses höchste Recht von der abstrakten Philosophie absprechen lassen, von derselben Philosophie, die es als Motto auf ihre eigene Fahne schreibt? Ich glaube, sie täte sehr wohl, bei dem dramatischen Dichter in die Schule zu gehen, um den „bedingenden Drang des Lebens“ kennen zu lernen und in den Dualismus, auf den die Welt bei jedem ihrer Schritte gestellt ist, einen Blick zu tun.

*An Sigmund Engländer. Wien den 1. Mai 1863.*

. . . Sie wollen an den Dichter *glauben*, wie an die Gottheit; warum so hoch hinauf, in die Nebelregion hinein, wo alles aufhört, sogar die Analogie? Sollten

Sie nicht weiter gelangen, wenn Sie zum Tier hinuntersteigen und dem künstlerischen Vermögen die Mittelstufe zwischen dem Instinkt des Tieres und dem Bewusstsein des Menschen anweisen? Da sind wir doch im Bereich der Erfahrung und haben Aussicht, durch die Anwendung zweier bekannter Grössen auf eine unbekanntes etwas Reales zu ermitteln. Das Tier führt ein Traumleben, das die Natur unmittelbar regelt und streng auf die Zwecke bezieht, durch deren Erreichung auf der einen Seite das Geschöpf selbst, auf der anderen aber die Welt besteht. Ein ähnliches Traumleben führt der Künstler, natürlich nur als Künstler, und wahrscheinlich aus demselben Grunde, denn die kosmischen Gesetze dürften nicht klarer in seinen Gesichtskreis fallen, wie die organischen in den des Tieres, und dennoch kann er keines seiner Bilder abrunden und schliessen, ohne auf sie zurückzugehen. Warum sollte nun die Natur nicht für ihn tun, was sie für das Tier tut? Sie werden aber auch überhaupt finden, um tiefer auszugreifen, dass die Lebensprozesse nichts mit dem Bewusstsein zu tun haben, und die künstlerische Zeugung ist der höchste von allen; sie unterscheiden sich ja eben dadurch von den logischen, dass man sie absolut nicht auf bestimmte Faktoren zurückführen kann. Wer hat das Werden je in irgend einer seiner Phasen belauscht und was hat die Befruchtungstheorie der Physiologie trotz der mikroskopisch genauen Beschreibung des arbeitenden Apparats für die Lösung des Grundgeheimnisses getan? Kann sie auch nur einen Buckel erklären? Dagegen kann es keine Kombination geben, die nicht in allen ihren Schlangenwindungen zu verfolgen und endlich aufzulösen wäre; das Weltgebäude ist uns erschlossen, zum Tanz der Himmelskörper können wir allenfalls die Geige streichen, aber der sprossende Halm ist uns ein Rätsel und wird es ewig bleiben. Sie hätten daher vollkommen recht, Newton auszulachen, wenn er „das naive Kind spielen“ und behaupten wollte, der fallende Apfel habe ihn mit dem Gravitationssystem inspi-

riert, während er ihm recht gern den ersten Anstoss zum Reflektieren über den Gegenstand gegeben haben kann; wogegen Sie Dante zu nahe treten würden, wenn Sie es bezweifeln wollten, dass ihm Himmel und Hölle zugleich beim Anblick eines halb hellen, halb dunklen Waldes in kolossalen Umrissen vor der Seele aufgestiegen seien. Denn Systeme werden nicht erträumt, Kunstwerke aber auch nicht errechnet oder, was auf das nämliche hinausläuft, da das Denken nur ein höheres Rechnen ist, erdacht. Die künstlerische Phantasie ist eben das Organ, welches diejenigen Tiefen der Welt erschöpft, die den übrigen Fakultäten unzugänglich sind, und meine Anschauungsweise setzt demnach an die Stelle eines falschen Realismus, der den Teil für das Ganze nimmt, nur den wahren, der auch das mit umfasst, was nicht auf der Oberfläche liegt. Übrigens wird auch dieser falsche nicht dadurch verkürzt, denn, wenn man sich auch so wenig aufs Dichten, wie aufs Träumen, vorbereiten kann, so werden die Träume doch immer die Tages- und Jahreseindrücke und die Poesien nicht minder die Sympathien und Antipathien des Schöpfers abspiegeln. Ich glaube, alle diese Sätze sind einfach und verständlich. Wer sie nicht anerkennt, muss die halbe Literatur über Bord werfen, z. B. den Oedipus auf Kolonos, denn Götterhaine kennt die Geographie nicht, den Shakespeareschen Sturm, denn Zauber gibts nicht, den Hamlet und den Macbeth, denn nur ein Narr fürchtet die Geister usw.; er muss aber auch, und dazu wird sich doch selbst der nicht leicht entschliessen, der zu dem anderen Opfer bereit wäre, die Franzosen an die Spitze dessen, was übrig bleibt, stellen, denn wo fände man Realisten, wie Voltaire usw. Damit scheinen mir meine Sätze erwiesen; wenigstens ist die Gegenprobe gemacht.

*An Adolph Schöll. Wien den 2. Oktober 1863.*

. . . Deine vortreffliche Monographie „Goethe als Staatsmann“ habe ich bereits dreimal gelesen . . . Der Grundgedanke derselben wird den guten Deutschen übrigens so bald nicht einleuchten; sie haben keine Ahnung davon, dass der Dichter den Menschen voraussetzt, und würden sich nicht im geringsten verwundern, wenn ihnen irgend einer erzählte, Schinderhannes habe einen Band ausgezeichnete Oden hinterlassen und Klopstock habe ihn gestohlen.



AUS DEN „WIENER BRIEFEN“.

I.

DIE GOETHEFEIER (1849).\*)

. . . Im Hofburgtheater wurde der seit vielen, vielen Jahren ruhende Tasso einmal wieder gegeben . . . Die Wahl war keine glückliche, denn Tasso ist, was auch seit Solger in unseren Ästhetiken über ihn registriert sein möge, so wenig ein absolut gültiges Dichterbild im allgemeinen, als ein Porträt Goethes. In Adern und Nieren geprüft, kann dies Drama nur für die Krankheitsgeschichte eines interessanten Menschengeistes gelten und hat als solche den Vorzug einer wunderbar treuen Abspiegelung chaotisch verworrener Zustände für sich in Anspruch zu nehmen\*\*.)

\*) Ich entnehme diesen Brief den kürzlich erschienenen „Neuen Hebbel-Dokumenten“ (Berlin-Leipzig, Schuster u. Loeffler, 1913), die Dietrich *Kralik* und Fritz *Lemmermayer* herausgegeben haben.

\*\*.) Ausführlicher läßt sich Hebbel darüber in den „Dramaturgischen Aphorismen“ (1852) vernehmen. Er sagt dort: „Wie lange oft ein falsches Urteil sich in Ansehen erhält! So steht seit den Tagen Jean Pauls und Solgers über Goethes Tasso fest, dass er eine allgemeingültige Darstellung der Dichternatur sei, dass ihm als Drama aber der eigentliche Abschluss fehle. Und doch ist eins gerade so richtig, wie das andere, nämlich beides verkehrt! Wer an Äschylos und Dante, wer nur an Goethe selbst denkt, dem wird es wohl ohne weitere Reflexion

Aber eine Krankheitsgeschichte zu Ehren des Gesunden aller Gesunden! Mir schien sie nicht am Platz zu sein! Ich hätte den Götz lieber gesehen, den derben, markigen Götz. Dieser hätte nicht bloss ganz anders

schon schwer fallen, diesen Tasso als den Repräsentanten des Dichters gelten zu lassen. Wer einen Begriff von Form hat, dem wird ein Drama ohne Abschluss, das nach der Meinung des Bayreuther Humoristen noch viele Akte fortspielen könnte, ohne Zweifel nur possierlich vorkommen. Und dennoch hüpf man über diese klaffenden Widersprüche lieber in respektvoller Verlegenheit hinweg, als dass man sie sich deutlich zu machen und zu lösen sucht, was doch gar nicht schwer ist. Goethe hat nie daran gedacht, den Charakter des Tasso in dem ihm untergeschobenen Sinne als Symbol zur Geltung bringen zu wollen; das konnte und durfte diesem reinen und klaren Geist nicht begegnen. Er zeichnet uns allerdings einen Poeten, aber einen solchen, der eigensinnig auf einer untergeordneten Bildungsstufe verharret und nicht an seiner Poesie, sondern an seiner sittlichen Trägheit zugrunde geht. Sein Drama veranschaulicht jenen Durchgangsmoment, in welchem das unzulängliche Talent stecken bleibt, den das grosse aber dadurch überwindet, dass es den Widerspruch der Welt als notwendig für die eigene Entwicklung begreifen lernt und in die Ausgleichung desselben seine höchste Aufgabe setzt. Er gibt uns mit einem Wort die Krankheitsgeschichte eines freilich interessanten und reichbegabten, aber energielosen und verworrenen Individuums, dem eben, weil es dieses ist, der höchste Segen zum Fluch wird. So aufgefasst, ist das Werk vortrefflich und vollkommen in sich abgerundet; von einem anderen Gesichtspunkt aus betrachtet, wüsste ich es nicht zu retten. Dieser perpendikelmässig von Extrem zu Extrem schwankende, durch nichts gebundene Tasso, von dem man kaum glauben kann, dass er Knochen im Leibe hat, wäre der Dichter, der Dichter an sich? So sähe der Liebling der Natur aus? Da müsste die ewige Mutter sich schämen! Aber alles, was in der Poesie jemals gross und gewaltig war, wird widersprechen, jeder wahre Held des Gesangs wird mit Stolz auf die Kämpfe verweisen, durch die er das in Tasso ungebändigt tobende rohe Element in seine Schranken zurückzudrängen und sich zum Herrn darüber zu machen verstand. Von einem solchen Kampf, der dem Dichter doch erst die Weihe gibt, ist bei Tasso gar nicht die Rede und noch weniger vom Sieg, von

zu Zeit und Stunde, zur Lage Deutschlands und der Welt gepasst, er hätte uns auch viel eindringlicher an Goethe selbst, an den Kern seiner Persönlichkeit erinnert. Und auf beides kam es an! . . .

einer wahrhaften Aussöhnung mit dem ihm entgegengesetzten, in Antonio verleblichten Prinzip; er kommt nicht einmal zur Anerkennung desselben, denn der letzte Monolog und das Bild von der Welle und vom Felsen, in dem sich nur die momentane physische Erschöpfung ausdrückt, wird doch nicht dafür gelten sollen? Er steht am Schluss da, wie im Anfang, und das Drama würde allerdings ohne Abschluss, also kein Drama sein, wenn dieser nicht eben in der dargelegten Unverbesserlichkeit des Hauptcharakters zu suchen wäre. Das ist aber der Fall, und da wir aufs klarste erkennen, dass Tasso in der Liebe so wenig den Realisten, als im Hass den Idealisten abstreifen wird, wie es die Notwendigkeit doch mit unerbittlicher Strenge verlangt, so können wir an seinem tragischen Untergang durch sich selbst auch nicht mehr zweifeln, und die Katastrophe ist da, wo er seinen Feind im Wahnsinn der Verzweiflung umarmt, weil er sein Idol, die entsetzt entwichene Prinzessin, nicht umarmen kann. So predigt denn das Stück mit eherner Zunge die ernste Lehre, dass die Natur niemand bevorzugt, dass sie ihre Gaben an keinen verschenkt, und dass die edelsten Güter dem Besitzer zum Verderben gereichen, wenn er die erhöhten sittlichen Anstrengungen, mit denen gerade sie bezahlt und fruchtbar gemacht werden wollen, scheut und ihnen aus dem Wege geht.“



AUS DEN „REISEEINDRÜCKEN“.

BERLIN 1851.

IV.

. . . Unsere Gräberfahrt hat uns gelehrt, dass die Artustafel, die einst den Stolz Berlins und den Ruhm seines Königs ausmachte, nicht mehr vollständig besetzt ist; es ist jedoch noch mehr als ein Paladin zurückgeblieben, der von der Vergangenheit zeugt. Von *Schelling* rede ich nicht; er ist das mysteriöse X der Algebra und gleicht einem Manne, der sein Gold von Zeit zu Zeit wohl zeigt, um nicht für einen Bettler gehalten zu werden, der es aber nicht ausgibt, weil er es doch lieber allein behält, als es mit der Welt teilt. Er klappert zwar noch immer mit seinem Schlüssel zur absoluten Wahrheit, aber niemand glaubt mehr daran, dass sich etwas damit aufschliessen lässt . . . Den alten ehrwürdigen *Tieck* habe ich gesehen, und zwar zum erstenmal . . . Von einem sehr schweren Krankheitsanfall erst halb hergestellt, ist er noch nicht imstande, das Bett zu verlassen, aber sein Geist ist schon wieder kräftig und frisch und sprüht Funken jenes köstlichen Humors, der nicht das blöde Resultat einer verzerzten Weltanschauung ist, sondern aus einer vollendeten Bildung hervorgeht, welcher nichts Einzelnes mehr ungebührlich imponiert . . . Die Situation, in der ich ihn fand, musste mir die Pflicht auflegen, tiefere Gespräche zu

vermeiden, ich überzeugte mich jedoch trotzdem, dass die Kluft zwischen ihm und den poetischen Bestrebungen der Gegenwart nicht so gross sein kann, als die Hegelsche Philosophie sie gemacht hat. Wie sollte sie auch! Zwischen dem Künstler der einen und dem der anderen Epoche wird sich zwar stets eine Differenz ergeben, die notwendigerweise aus ihrem verschiedenen Verhältnis zu der Materie dieser beiden Epochen, zu dem, was dieselben treibt und bewegt, entspringen muss. Aber ewig und über allen Wechsel erhaben sind die Formen, in denen diese immer wandelbare Materie ihren dauernden Ausdruck finden soll, und sie verbinden wieder, was dem Philosophen auf seinem abstrakten Standpunkt unvereinbar erscheint. Steht daher nur wirklich auf jeder Seite ein Poet, so wird die Vermittlung nicht ausbleiben . . . *Wilhelm von Humboldt*, der mir von jeher als genialer Sprachforscher so wichtig war, weil nach meiner Überzeugung die tiefsten Mysterien des Geistes gerade in dem Gebiet, das ihn vorzugsweise beschäftigte, ihre Lösung finden müssen, ist leider geschieden . . .

## V.

. . . Ich pflege, um eines reinen Genusses sicher zu sein, bei einem nur flüchtigen Besuch immer zu dem mir schon Bekannten zurückzukehren, und so verschloss ich auch diesmal in der Dresdner Galerie die Augen so lange, bis ich vor der Sixtinischen Madonna stand . . . Nicht weit von ihr eine Madonna von Hans Holbein, auch ein recht wackeres Bild, ein Meisterstück der altdeutschen Schule. Aber welche Kluft zwischen beiden: sie scheinen kaum auf einem und demselben Stern entsprungen zu sein! Wenn Maria dem alten Holbein wirklich erschienen ist, so hat sie es aus Barmherzigkeit getan, aus Mitleid mit dem braven Altbürger, der sich doch nicht ganz umsonst plagen durfte; sie hat einen grauen Nebeltag gewählt und sich noch überdies in einen siebenfachen Schleier eingewickelt.

Auf Raffael hat sie aus freier Liebe herabgelächelt und ihm, wenn nicht himmlische Herrlichkeiten enthüllt, so doch den Blick für alle irdischen erschlossen. Das Werk ist durchaus eine Spitze, und der Maler, der es in sich aufgenommen hat und sich trotzdem an Madonnen wagt, ist entweder keiner oder er arbeitet, was er freilich muss, um zu leben, auf Bestellung, denn die Aufgabe ist so verzweifelt, als wenn jemand der Sonne ein neues Gesicht geben oder mit einem Blütenzweig, der vielleicht recht duftig ist, über einen Stern wegwerfen sollte!

## VI.

. . . Mein erster Gang war diesmal zum Denkmal Friedrichs des Grossen. Nun, Deutschland ist wirklich um ein bedeutendes Kunstwerk reicher geworden, und das will etwas sagen . . . Nichts Abscheulicheres, als der fürchterliche zweite Tod in Erz und Stein durch Bildner und Giesser, auf den es bei einer verunglückten Auferstehung immer hinausläuft; dies idealistische Verblasen einer bedeutenden Menschengestalt ins Nichts der sogenannten reinen Form oder das rohe Verbacken derselben zu einem Klumpen Materie, worin der Realismus sich gefällt. Beide Klippen sind glücklich vermieden . . .

## VII.

. . . Ich fand Tieck leider nicht so weit fortgeschritten, als ich gehofft hatte . . . Dennoch verlebte ich unvergessliche Stunden in seiner Nähe. Nicht, als ob das Gegensätzliche, das in mancher Beziehung in unseren Naturen liegt, nicht zum Vorschein gekommen . . . wäre. Im Gegenteil, es wurde offen ausgesprochen, . . . aber der Punkt wurde von beiden Seiten nicht ohne jene heilige Scheu berührt, welche die Achtung vor dem mit jedem Individuum gesetzten und immer nur zum kleinsten Teile enträtselbaren Mysterium er-

heischt, und freilich ist es ein anderes, ob ein Unterschied auf die Natur selbst zurückgeführt wird oder ob man bei Zufälligkeiten stehen bleibt und wohl gar, wie es oft geschieht, verschiedene Stadien eines und desselben Weges miteinander verwechselt. Für mich waren diese Erörterungen unendlich fruchtbar, für Tieck waren sie jedenfalls anregend und darum heilsam . . . Je bedeutender das Individuum ist, um so mehr bedarf es eines Reizes, den ein vielstimmiges Echo, wie es aus dem Umgang mit lauter unbedingt Gleichgesinnten hervorzugehen pflegt, niemals darzubieten vermag. Bei dem Dichter, wenn er anders nicht zu den Mückenfängern und Veilchensängern gehört, versteht sich das von selbst, denn er kann das Gesetz nur aus der Totalsumme aller Erscheinungen abstrahieren, er steht der Welt gegenüber, wie einem difformierten Gemälde, einem jener zerschnittenen Vexierbilder, an denen kein Stück fehlen darf, wenn es richtig entziffert werden soll. Aber es dürfte auch im allgemeinen das Hauptkennzeichen echter Bildung sein, ob jemand imstande ist, den Menschen, wie ein Kunstwerk, als ein nun einmal so und nicht anders Gegebenes hinzunehmen und gelten zu lassen oder nicht . . . Möge der seltene Mann sich bald so weit erholen, dass er an die Redaktion seiner Memoiren gehen kann . . . Das Buch wird manches überraschende Urteil, manche frappante Anekdote bringen; eine, die für das Verhältnis der *Hegelschen* Philosophie zur romantischen Schule epochenmachend und verhängnisvoll geworden sein soll, darf ich erzählen. Tieck liest eines Abends in Anwesenheit *Hegels* und mehrerer seiner Schüler den *Othello* vor und erregt, wie gewöhnlich, einen mächtigen Eindruck, namentlich durch seine Reproduktion des *Jago*. Der Philosoph, ebenfalls stark ergriffen, schweigt lange, räuspert sich dann und bricht in die unglaublichen Worte aus: „Wie zerrissen muss dieser Mensch — *Shakespeare* nämlich! — in seinem Innern gewesen sein, dass er das so darstellen konnte!“ Der

Dichter, seinen Ohren kaum trauend, antwortet lebhaft: „Professor, sind Sie des Teufels?“ und die entente cordiale war nicht bloss für den Abend gestört. Die Anekdote verbürgt sich selbst, noch ganz abgesehen von dem Munde, aus dem sie kommt, denn sie ist symbolisch und wird sich zwischen Philosophen und Poeten immer und ewig wiederholen . . .



---

AUS DEN „REISEBRIEFEN“ (1853).

III.

... *Wienbarg*, der Verfasser der „Ästhetischen Feldzüge“, die trotz mancher Einseitigkeiten einst um so tiefer einschnitten, als sie sich von aller Abstraktion fernhielten und dennoch meistens den innersten Lebensnerv trafen, wandelt jetzt mystische, tief verschlungene Wege. Er brütet über dem Geheimnis der Sprache, und es sind ihm Lichter aufgegangen, die nur derjenige zu würdigen weiss, der sich selbst in den Gegenstand vertieft und wenigstens seine allumfassende Natur erkannt hat. Denn die Sprache ist das erste Produkt des grossen poetischen Prozesses, der alle Elemente der Welt in sich aufnimmt, um sie zu steigern und zu verklären; sie ist selbst ein Gedicht und schwebt wie ein solches auf wunderbare Weise zwischen Willkür und Gesetz in der Mitte.

---

*Gedruckt für Georg Müller Verlag in München  
in Didot'schen Schriften von Mänicke und Jahn in  
Rudolstadt. Buchausstattung von Paul Renner. Ge-  
bunden von Hübel und Denck in Leipzig. Hundert-  
fünfzig Exemplare wurden auf holländisch Büt-  
tenpapier abgezogen und in Ganzleder gebunden.*







