BSB Bayerische StaatsBibliothek

Münchener DigitalisierungsZentrum
Digitale Bibliothek

Ast, Friedrich

System der Kunstlehre oder Lehr- und Handbuch der Aesthetik zu Vorlesungen und zum Privatgebrauche entworfen

Leipzig 1805

L.eleg.g. 14
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10572896-4

Copyright

Das Copyright für alle Webdokumente, insbesondere für Bilder, liegt bei der Bayerischen Staatsbibliothek. Eine Folgeverwertung von Webdokumenten ist nur mit Zustimmung der Bayerischen Staatsbibliothek bzw. des Autors möglich. Externe Links auf die Angebote sind ausdrücklich erwünscht. Eine unautorisierte Übernahme ganzer Seiten oder ganzer Beiträge oder Beitragsteile ist dagegen nicht zulässig. Für nicht-kommerzielle Ausbildungszwecke können einzelne Materialien kopiert werden, solange eindeutig die Urheberschaft der Autoren bzw. der Bayerischen Staatsbibliothek kenntlich gemacht wird.

Eine Verwertung von urheberrechtlich geschützten Beiträgen und Abbildungen der auf den Servern der Bayerischen Staatsbibliothek befindlichen Daten, insbesondere durch Vervielfältigung oder Verbreitung, ist ohne vorherige schriftliche Zustimmung der Bayerischen Staatsbibliothek unzulässig und strafbar, soweit sich aus dem Urheberrechtsgesetz nichts anderes ergibt. Insbesondere ist eine Einspeicherung oder Verarbeitung in Datensystemen ohne Zustimmung der Bayerischen Staatsbibliothek unzulässig.

The Bayerische Staatsbibliothek (BSB) owns the copyright for all web documents, in particular for all images. Any further use of the web documents is subject to the approval of the Bayerische Staatsbibliothek and/or the author. External links to the offer of the BSB are expressly welcome. However, it is illegal to copy whole pages or complete articles or parts of articles without prior authorisation. Some individual materials may be copied for non-commercial educational purposes, provided that the authorship of the author(s) or of the Bayerische Staatsbibliothek is indicated unambiguously.

Unless provided otherwise by the copyright law, it is illegal and may be prosecuted as a punishable offence to use copyrighted articles and representations of the data stored on the servers of the Bayerische Staatsbibliothek, in particular by copying or disseminating them, without the prior written approval of the Bayerische Staatsbibliothek. It is in particular illegal to store or process any data in data systems without the approval of the Bayerische Staatsbibliothek.

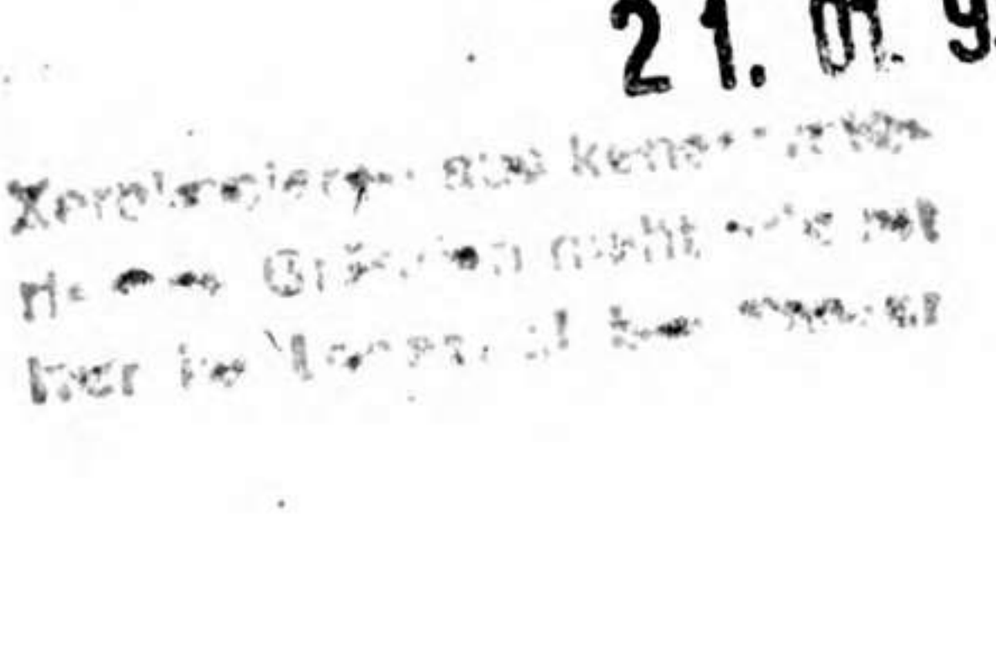
10572896

105728996

10572896

L. eleg. g. 14

21. 01. 93



10572896

<36601881370016

<36601881370016

Bayer. Staatsbibliothek

10572896

System
der
Kunstlehre
oder
Lehr- und Handbuch
der
Aesthetik
zu
Vorlesungen und zum Privatgebrauche
entworfen

von
Dr. Friedrich Ast.
Professor an der Universität zu Landshut.

Leipzig 1805
bey J. C. Hinrichs.

10572896

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

10572896

Vorrede.

Ein philoſophiſches Syſtem hat nur dann Wahrheit, wenn es, nicht von einſeitigen und willkührlich gefaſsten Begriffen ausgehend, ſeine Bildung in ſich ſelbſt begründet, ſo, daſs ſeine Freyheit immer Nothwendigkeit iſt; dann erſt hat es diejenige Realität, welche den vollendeten, abſoluten Bildungen zukömmt. Sein freyes, geſtaltreiches Leben, als die Vielheit ſeines Weſens, iſt innig durchdrungen und bis

auf die kleinſten Elemente beſeelt von der Idee und dem Geiſte; Poeſie und Philoſophie offenbaren ſich in Einer abſoluten Bildung. Bey dieſer harmoniſchen Einheit des Inneren und Aeuſseren aber iſt zugleich das freye Leben eines ſolchen Syſtems eben ſo für ſich ſelbſt wieder gebildet und unabhängig von der Idee, als dieſe nicht durch die reale Seite des Ganzen geſetzt iſt, ſondern auf ihrer eigenen Selbſtſtändigkeit ruht. Denn ſo wie ihre Eintracht nicht eine begriffmäſsige iſt, ſondern eine abſolute, ſelbſtgeſetzte und ſich ſelbſt erzeugende, ſo iſt auch, wie in allen ächten und genialiſchen Bildungen, jedes beſondere Glied, nach dem Geiſte des Ganzen, für ſich ſelbſt wieder organiſirt, und offenbart ſein Weſen in eigener Poeſie. Wer dies erkannt hat, dem wird die Nothwendigkeit der inneren Einheit und der äuſseren Getrenntheit der Geſchichte und der Philoſophie von ſelbſt einleuchten, und die Wahrheit wird er ſchauen in dem

harmonischen Leben Beider, in der freyen Eintracht des Realen und Idealen.

Dieser absoluten und ursprünglichen Einheit des Realen und Idealen wegen erscheint daher nothwendig in einem solchen Systeme die Idee als ein aus der Realität gefolgerter Begriff, und das Reale oder Historische und Faktische, als die Erfüllung und Bestätigung des Begriffs. Aber diese, blos auf das Besondere gehende Ansicht des Realen und Idealen verschwindet vor der höheren und einzig wahren Betrachtungsweise, welche die Dinge nicht in ihrer Beschränkung und Relation, sondern in ihrer vollendeten Wesenheit auffasst.

Darum stehen die historischen Epochen der Kunst und ihre empirischen Formen mit den philosophischen Elementen der Kunst in der vollkommensten Uebereinstimmung, und die Theorie der Kunst, welche in ihrer philosophischen Erkenntnis das ideale Ebenbild der historischen

Anſchauung iſt, wird zum Wiederſcheine des göttlichen Geiſtes, der ſich in der Bildungsgeſchichte der Kunſt offenbart.

Dieſer urpoetiſche Geiſt aber muſste leider in einer ſyſtematiſchen Theorie der Kunſt hinter den Formaliſmus des Lehrvortrags zurücktreten. Wer jedoch die Gabe der höheren Anſchauung beſitzt, wird den Begriff leicht zum freyen Leben entfalten, und für dieſen iſt die todte Schrift geiſtiger Ton.

Fr. Aſt.

10572896

Inhalt.

I. Einleitung und allgemeine Erklärung des Weſens der Kunſt. §. 1 - 11.

II. Ableitung und Darſtellung des Weſens der Kunſt. §. 15 - 50.

III. Ableitung der Kunſtgattungen, als der antiken und der romantiſchen Kunſt. §. 51 - 61.

IV. Ableitung und Darſtellung der Kunſtformen. §. 62 - 65.

1) Plaſtik. §. 66.

a) Bildnerey, ~~als das~~ objektives Element der Plaſtik. §. 67 - 72.

b) Mahlerey, ~~als das~~ ſubjektives Element der Plaſtik. §. 73 - 80.

c) Basrelief, ~~als~~ Einheit der Bildhauerey und Mahlerey. §. 81.

2) Muſik. §. 82 - 99.
3) Orcheſtik. §. 100 - 106.
4) Poeſie. §. 107 - 150.
1) Epos, ~~als das~~ objektives Element der Poeſie. §. 151 - 167.
2) Lyra, ~~als das~~ ſubjektives Element der Poeſie. §. 168 - 178.
3) Drama, als Einheit des Epos und der Lyra. §. 179.
a) Tragödie, objektives Element des Drama. §. 180 - 192.
b) Komödie, ſubjektives Element des Drama §. 193 - 205.
4) Didaſkaliſche Poeſie. §. 206 - 211.
5) Hiſtoriſche Kunſt. §. 212. 213.
6) Roman. §. 214 - 217.

I. Ein-

I.

Einleitung

und allgemeine Erklärung des Weſens der Kunſt.

§. 1.

Die Kunſt iſt die Anſchauung und Darſtellung der ~~abſoluten~~ unendlichen Harmonie des Unendlichen und Endlichen, die Philoſophie die Erkenntniſs des Endlichen im Unendlichen, und die Religion die Anſchauung und Erkenntniſs des Unendlichen im Unendlichen; oder: die Kunſt iſt der Raum, als die (objektive) Erſcheinung des Göttlichen im Irdiſchen, die Philoſophie die Zeit, als die (ſubjektive) Erkenntniſs des Beſondern im Allgemeinen, und die Religion, die Einheit und Mutter von beiden, iſt die Durchdringung und Einheit des Raums und der Zeit in den unendlichen Ideen des Unendlichen.

§. 2.

Die Kunſt und die Philoſophie gehen demnach von Einer gemeinſchaftlichen Wurzel aus, und ſind ſich urſprünglich verwandt, ja ihrem Weſen nach Eins; denn das Abſolute, das der Künſtler ſinnbildlich darſtellt, iſt auch das Ziel und die höchſte Beſtrebung des Philoſophen. Urſprünglich alſo, d. h., durch die Religion, die beide in Eins verknüpft, ſind ſie ſich gleich, für ſich aber, oder als Beſonderheiten gedacht, ſind ſie ſo verſchieden, daſs der Philoſoph das Unendliche zwar zu erkennen trachtet, aber es nicht in einer irdiſchen Geſtalt ſchaut; denn er ſtrebt über alle Erſcheinung hinaus zum Rein-Unendlichen, ſo daſs er ein jedes nur nach ſeinem wahren Weſen, d. h., in ſeinem Verhältniſſe zur Geſammtheit der Dinge erforſcht, und alle Erſcheinungen des Unendlichen, alſo auch die Kunſt auf das Abſolute bezieht, um ſie in ihrer Beziehung auf die Weſenheit aller Weſen zu erkennen: da hingegen der Künſtler das Göttliche mit dem Irdiſchen vermählt, und das Abſolute nur wiederſtrahlen läſst, dadurch daſs er im Geiſte des Univerſums bildet, und in ſeinem Werke ein Gleichniſs deſſelben darſtellt.

Hiermit ist zugleich die Frage über die Möglichkeit einer Philosophie der Kunst beantwortet.

§. 3.

Für den Philosophen muss demnach die Kunst von der höchsten Bedeutung seyn, weil sie ihm dasjenige, worauf sein Streben einzig gerichtet ist, sinnbildlich darstellt, und die verborgensten Geheimnisse des Universums aufschliesst, so dass er durch sie in die Tiefen der Gottheit, des ewig sich bildenden Alls zu schauen vermag. Denn in der Kunst findet der Philosoph ein Bild und Gleichniss der Wahrheit an sich, und das Bildungsgesetz, das er in der Kunst entdeckt, ist kein anderes, als das aus dem Universum selbst ihm wiederstrahlende. Die Kunst ist also der Schlüssel zum Universum als die Eintracht und Harmonie des Endlichen und Unendlichen, das wahre Leben eines jeden Dinges, die Versöhnung des Menschen mit Gott, und der unmittelbarste Beweis unserer gottähnlichen Natur.

§. 4.

Das göttliche Universum nemlich ist selbst das Urbild alles Harmonischen und vollende-

Gebildeten, als Harmoniſches aber trägt es die Entgegenſetzung zweyer Elemente in ſich, denn Eintracht kann nur aus Zwietracht erblühen. Für die Erſcheinung demnach, wo ſich das Univerſum in der Beſonderheit darſtellt, trennt es ſich in die Zweyheit und der Gegenſatz eines reellen oder objektiven Elements, der Natur, und eines ideellen ſubjektiven, des Geiſtes; denn die Natur iſt die Darſtellung und objektive Bildung des Univerſums, die Leiblichkeit Gottes, und der Geiſt das Bewuſstſeyn oder die Idee deſſelben, der Geiſt Gottes. Im Univerſum ſelbſt aber ſind beide gleich und eins; denn das Univerſum iſt das durch die Natur ſich darſtellende und organiſirende, und durch den Geiſt ſich begreifende und erkennende Ganze, alſo das ſich ſelbſt anſchauende und ſetzende, und im Anſchauen zugleich ſich ſelbſt erkennende. So wie nun im Univerſum ſelbſt Natur und Geiſt, Körper und Seele abſolut eins ſind, ſo ſtrebt auch alle wahre Bildung, die im Geiſte des Univerſums begonnen wird, dahin, Körper und Seele, Natur und Geiſt, oder die Vielheit und die Einheit, als Ein Harmoniſches, als Ein Gebildetes und vollendet Geſtaltetes, d. h., als ein Kunſtwerk darzuſtellen. Die Kunſt iſt demnach der Zauber-Spiegel aller Bildung und Vollendung.

§. 5.

Das Univerſum an ſich aber iſt als ein unendliches Epos zu denken, d. h., als eine aus innerer Kraft ſich organiſirende Unendlichkeit von Produkten, die in Eine Geſammtheit, in Einen Organiſmus verſchlungen ſind, ſo daſs jedes Produkt, als Beſonderheit gedacht, dem Ganzen, das wir in ſeiner Entgegenſetzung gegen das Einzelne, Beſondere und Freye, als Nothwendigkeit auffaſſen, unterworfen iſt, und nicht abſolut durch ſich ſelbſt gebildet erſcheint; daher ihm die Schönheit, als die Erſcheinung des vollendet und durch ſich ſelbſt gebildeten, zufällig iſt. Die Kunſt aber, die mit Freyheit beginnt, reiſst ein Glied aus dem Zuſammenhange des Ganzen heraus, und ſtellt es nach dem Bildungsgeſetze des Univerſums organiſirt und vollendet dar, ſo daſs es ein Sinnbild des Unendlichen wird. Im Produkte des Univerſums liegt daher das Centrum auſser ihm und zugleich in ihm, in ſofern der Geiſt, der im Ganzen lebt, auch im Einzelnen wiederſtrahlt, ſo daſs das Produkt durch ſich ſelbſt gebildet zu ſeyn ſcheint, d. h., die Form der Zweckmäſsigkeit und freyen Abſichtlichkeit hat, ohne von abſoluter, ſelbſtgeſetzter Freyheit, wie das Kunſtwerk, ausgegangen zu ſeyn. Im Kunſtprodukte hingegen

fällt das Centrum in das Produkt ſelbſt, denn es iſt abſolut, nur in ſich ſelbſt und aus ſich ſelbſt heraus gebildet, d. h., frey und nothwendig zugleich und beides auf gleiche Weiſe. Das Beſondere im Univerſum iſt demnach durch das Ganze real bedingt, als Wirkung einer allgemeinen Urſache; das Kunſtwerk dagegen iſt, als Sinnbild des Univerſums, durch ſich ſelbſt bedingt, von ſich ſelbſt Urſache uud Wirkung, und nur ideal, d. h., für die philoſophiſche Erkenntniſs, auf eine Geſammtheit, die Kunſtgattung, beziehbar. Oder: das einzelne Produkt des Univerſum iſt nur Allegorie des Abſoluten, d. h., es bezieht ſich auf das Abſolute und bedeutet das Ganze, ohne es ſelbſt, alſo ohne ein Abſolutes, darzuſtellen; das Kunſtprodukt hingegen iſt Symbol des Abſoluten, d. h., Bedeutung und zugleich Darſtellung des Abſoluten.

§. 6.

Die Kunſt, die auf das Abſolute geht, und von der Philoſophie nur durch die Richtung und das Streben nach objektiver Geſtaltung ſich unterſcheidet, da hingegen die Philoſophie in der innern Erkenntniſs wohnt, kann von den andern Künſten, die bloſs endliche Zwecke des

Lebens realiſiren, dadurch abgetrennt werden, daſs ſie ſchlechthin und vorzugsweiſe Kunſt genannt wird. Jene fallen, als Künſte des Endlichen, in die Sphäre der Empirie, oder des endlichen Wiſſens, die Kunſt aber in die Sphäre der Philoſophie des nach dem Abſoluten ſtrebenden Wiſſens. Die Kunſtlehre, oder Philoſophie der Kunſt muſs demnach alles aus philoſophiſchen Grundſätzen betrachten, ſelbſt die Elemente der Darſtellung, die, in ihrer Beſonderheit gedacht, bloſs techniſchen Grundſätzen zu folgen ſcheinen, wie das Versmaaſs u. a., eine abſolute Bedeutung in ihr erhalten.

so daſs

§. 7.

Betrachtet man nun die Kunſt nach ihrem wahren Weſen, ſo daſs man ſie auf das Univerſum, d. h., auf die nach eigenen Geſetzen ſich bildende Natur und Seele bezieht, ſo iſt die Frage über den Grund und die Entſtehung der Kunſt widerſinnig; denn das Univerſum iſt ja nichts anders, als ein ewig und unendlich ſich Bildendes; ſonach muſs auch der menſchliche Geiſt, als ein Glied des Univerſums, ſowohl im Endlichen und Empiriſchen, als im Abſoluten ſich bilden und gebildet ſich darſtellen, d h., künſtleriſch produciren; denn die

Kunſt iſt eben die Darſtellung der Natur und des Geiſtes in der abſoluten Harmonie des Unendlichen und Endlichen, indem ſie das Endliche zur Freyheit und Selbſtgeſetztheit des Unendlichen erhöht, das Individuum zugleich als Gattung darſtellt, und das Wirkliche idealiſch bildet. Das künſtleriſche Bilden iſt folglich eben ſo Zweck für ſich, wie das göttliche Bilden des Univerſums, und eben ſo urſprünglich, auf ſich ſelbſt gegründet, wie dieſes: denn beide ſind eins, und Gott offenbart ſich eben ſo im Dichter, wie er ſich im ſichtbaren Univerſum zur Leiblichkeit gebildet hat.

§. 8.

Iſt nun die Kunſt ſelbſt eine Blüthe der Bildungskraft, die das Univerſum beſeelt, und nach den Bildungsgeſetzen des Organiſmus, in allen Erſcheinungen der Natur und des Geiſtes wiederkehrt, ſo daſs Ein Bildungsprincip in Allem herrſcht: ſo können ſowohl die Geſetze, nach denen ſich ein Kunſtwerk bildet, als diejenigen, nach denen ſich der Organiſmus der Kunſt ſelbſt in ſeinen unendlichen Formen darſtellt, keine andere ſeyn, als die Geſetze der Natur und des Geiſtes, d. h., die ewigen Bildungsgeſetze des Univerſums ſelbſt.

§. 9.

Sonach wird Ein Bildungsgeſetz durch die Folge dieſer Unterſuchungen hindurchgehen, und aus ihm allein wird ſich ſowohl die Conſtruction, als die Geſchichte der Kunſt einleuchtend und wahrhaft darſtellen. Dieſes Bildungsgeſetz aber kann kein anderes ſeyn, als der Begriff des Abſoluten ſelbſt, denn alles, was im Abſoluten iſt, iſt das Abſolute ſelbſt. Seinem Begriffe aber nach iſt das Abſolute das ewige und lebendige Univerſum ſelbſt, ewig durch die unendliche Einheit und Eintracht ſeiner ſelbſt, durch ſeine Liebe; lebendig durch die unendliche Fülle ſeines Weſens, die ſich in der Entgegenſetzung und Zwietracht ſeiner Elemente, des reellen, der Natur, und des ideellen, des Geiſtes, offenbart, alſo in ſeiner Feindſchaft welche die Bedingung alles Lebens und ſelbſt alles Erkennens iſt; denn unſer Denken und Anſchauen beruht ſelbſt auf dem Gegenſatze zweyer Elemente, da jede Beſtimmung — und ich kann immer nur ein Beſtimmtes denken und anſchauen — zwey Faktoren, einen beſtimmenden, an ſich unbeſtimmten und unendlichen, und einen beſtimmten, endlichen vorausſetzt: ſo daſs alles Leben, Denken und Produciren ein Beſtimmen des Unbeſtimmten, ein

Begränzen des Unbegränzten, ein Wirklichſetzen des Möglichen iſt, weil alles auf der Harmonie der beiden Entgegengeſetzten, des Unendlichen und des Endlichen beruht. In der Kunſt aber erſcheint dieſe Harmonie nicht durch eine höhere Geſammtheit, ſondern durch ſich ſelbſt bedingt, nicht erſchaffen, ſondern, dem Univerſum gleich, ſich ſelbſt erſchaffend, folglich als ein Sinnbild des Abſoluten, des unbedingt ſich ſelbſt durch ſich ſelbſt Setzenden. Dem gemäſs muſs auch die Kunſtlehre vom Ganzen, als der Einen, ungetheilten Kunſt ſelbſt, ausgehen, dieſe in die beiden entgegengeſetzten Elemente ihres Weſens trennen, um den lebendigen Organiſmus der Kunſt darzuſtellen, und die, in Liebe ringenden, nach Eintracht zurückſtrebenden Elemente in einem Idealprodukte wieder zur Eintracht verknüpfen.

Hiermit iſt die Methodologie der Kunſtlehre gegeben.

§. 10.

Iſt aber dieſe Entgegenſetzung zweyer Elemente zur Erzeugung eines Idealprodukts in dem Organiſmus des Univerſums ſelbſt gegründet, ſo muſs ſie nach den allgemeinen Geſetzen des Organiſmus nicht allein in der Kunſt überhaupt, ſondern

10572896

διαφθείρει διάστασις τῆς ἁρμονίας ἐλάττων; Plutarch. de mus. p. 1147. ed. Wyttenb. ἐπεὶ καὶ τὸν ἐπὶ τῶν ἐσχάτων φθόγγων τόνον τοῦτο λέγουσιν; quomodo adscit. prek. audire debeat, p. I. p. 48. ὅτι ὁ κίνησις ἀφῃ τῆς κατὰ τὸν ὑπάτων ἐναντιότητος τῶν ὑπάτων ἐναντίωσιν. Der Schwingungen Zahlen, deren Zahlen (Tibe II. IV, 2, 2. Ropert. IV, 6, 83.)

auch in jeder einzelnen Gattung und Form der Kunſt herrſchen. Die Kunſtlehre hat daher nicht allein die Kunſt im Allgemeinen, d. h., das Weſen der Kunſt ſelbſt, zu beſtimmen, ſondern auch jede beſondere Kunſtform in ihren Elementen darzuſtellen.

§. 11.

Das Ziel der Kunſtlehre kann aber nur dieſes ſeyn, das Weſen der Kunſt überhaupt und ihrer beſonderen Formen philoſophiſch zu erklären, und Kunſtſinn zu erwecken, nicht, ſelbſt Künſtler zu bilden; denn das Abſolute, das nur der vom Univerſum unmittelbar erweckte und ergriffene, alſo urſprüngliche Geiſt, d. h., das Genie erreicht, kann weder angebildet, noch eingelehrt, wohl aber durch poetiſche Anſchauung und durch philoſophiſche Darſtellung zur Erkenntniſs gebracht werden.

Geſchichte der Kunſtlehre.

§. 12.

Die Begriffe und Grundſätze über das Weſen der Kunſt ſind, wie die Philoſophie ſelbſt, von der geſammten Bildung eines Volkes abhängig; und da die Philoſophie ideell das zu er-

ſtreben ſucht, was ſie in der Wirklichkeit nicht findet, in ſofern die Philoſophie ſelbſt die Trennung des Unbedingten und des Bedingten, des Unendlichen und Endlichen vorausſetzt — denn alles Erkennen beruht auf dieſem Gegenſatze: ſo folgt auch nothwendig, daſs bey einem Volke, deſſen geſammte Bildung auf das Schöne gerichtet war, und in deſſen Mitte die Schönheit in der Wirklichkeit thronte, wie bey den Griechen, erſt dann eine Theorie der Kunſt entſtehen konnte, als das freye Leben, der Same alles Schönen im Bilden und Denken, mit der Freyheit der Staaten erloſchen war, und aus dem Gegenſatze des Wirklichen zum Schönen, welches nur noch in der Idee des Philoſophen lebte, das Bedürfniſs erwuchs, das Weſen der Kunſt zu erforſchen, und ihre Geſetze zu entdecken.

§. 13.

Daher findet ſich in der Poetik des Ariſtoteles, des unpoetiſchen, der erſte Verſuch einer Kunſtlehre, deren Principien aber nicht abſolut, ſondern empiriſch und praktiſch ſind. Die Kritiken über die Dichtkunſt hingegen, die Platon in der Republik aufſtellt, ſind in Beziehung auf die Kunſt ſelbſt nicht rein theo-

retiſch, ſondern politiſch; denn Platon betrachtet die Kunſt nicht an ſich, ſondern in Bezug auf das Ideal ſeines Tugendſtaates; und auch nur in Beziehung darauf verwirft er die meiſten Formen der Dichtkunſt. Von dieſen beiden Heroen des philoſophiſchen Alterthums ~~aber~~ waren die Grundſätze der ſpätern Zeiten insgeſammt abhängig, bis die Kunſt und die Philoſophie ihre Selbſtſtändigkeit ganz verloren hatten, und ein ſentimentaler Geiſt, der Verkünder eines verderbten Zeitalters, die Kunſt und die Schönheit, als das verlorene Paradies, aus Unvermögenheit, die Wahrheit und Schönheit in dem Urſchönen, in dem ~~natürlichen~~ unendlichen All zu ſchauen, in der Natur ſuchte. Derjenige, der als Theoretiker dieſen Uebergang der Kunſtlehre zur Sentimentalität bezeichnet, iſt Longinos.

§. 14.

In der neuern Welt, als die wiedererwachte klaſſiſche Literatur die Barbarey, d. h., den chaotiſchen Kampf der Völkermaſſen, aus welchem ſich eine neue Menſchwerdung Gottes, der Genius des romantiſchen Zeitalters, entwickeln ſollte, angeregt und befruchtet hatte, folgte man auch in der Kunſtlehre der Autori-

tät des Alterthums, deſſen Geiſt aber im Widerſpruch ſtand mit dem Genius der neuen Welt. Daraus erwuchſen Vorurtheile, Miſsverſtändniſſe und Ungereimtheiten im Gebiete der Dichtkunſt, die ſich zum Theil noch bis in die neueſten Zeiten erhalten haben. Bald aber traf die Kunſtlehre da, wo die Kunſt ſelbſt kein ſelbſtſtändiges, freyes Leben genoſs, mit einer empiriſchen Philoſophie zuſammen, von der ſie ſelbſt zum Empiriſmus herabgezogen wurde, bis ſie, von einer freyeren höher ſtrebenden Philoſophie, unter den Deutſchen zuerſt, angeregt, einen mehr wiſſenſchaftlichen Charakter erhielt, und endlich durch genialiſche Denker und Kriiker, wie die Poeſie ſelbſt durch ,genialiſche Dichter, ein unbedingtes Daſeyn erlangte. Demnach können dieſe drey Epochen in der Geſchichte der neuern Kunſtlehre feſtgeſetzt werden:

1) Epoche der Autorität (Wiederholung und Befolgung der Grundſätze des Alterthums, vorzüglich des Ariſtoteles und Horaz).

2) Epoche des Empiriſmus (die Engländer Burke und Home), und des Rationaliſmus (Baumgarten mit ſeinen Schülern, Kant

10572896

Handbuch der Philosophie für Landleher v. Fr. Wilh. Carl v. F. Wilh. Jos. Schelling, 2 Bd.
Z. Ausgabe der Schmarsotaschen (v. Fr. Wilh. Carl) Sämtlichen 1803. 8.

und Lessing, der den Uebergang zur dritten Epoche macht).

3) Epoche der Genialität (Winkelmann, Herder, W. und Fr. Schlegel).

II.

Ableitung und Darstellung des Wesens der Kunst.

§. 15.

Das ~~rechte~~ ächte Princip der Kunstlehre kann nur in der Wahrheit selbst liegen, und da Philosophie das Streben nach Erkenntniss der Wahrheit ist, so kann es nur in einer solchen Philosophie gegeben seyn, welche sich die Erkenntniss der ächten und unbedingten Wahrheit zum Ziele gesetzt hat, d. h., die Erkenntniss des Absoluten, als des durch sich selbst und für sich selbst Bedingten, also des schlechthin Unbedingten, dessen Wesenheit zugleich mit der Idee seiner selbst gesetzt ist, in welchem also Seyn und Denken eins und durch sich selbst gegenseitig bedingt sind. Jede andere Philosophie hingegen, die in der Sphäre des Bedingten, d. h., des Endlichen und Unvollkommenen, also in der Sphäre des Scheins, und des Irrthums verweilt, wird statt der wahren und absoluten Kunst das

Trugbild einer falſchen und empiriſchen darſtellen.

§. 16.

Da nun vom Abſoluten alle Wahrheit ausgeht, und dieſes der Urgrund alles Seyns und Denkens iſt, ſo iſt alle Beſonderheit im Anſchauen und Denken nur als verſchiedene Anſchauungs- und Erkenntniſsform des Einen Abſoluten zu betrachten, ſo wie alles Endliche nur Allegorie des Unendlichen iſt, und die urſprünglichſte Beſonderheit und Entgegenſetzung iſt die des Anſchauens und Denkens oder Erkennens ſelbſt. Denn ſo wie in jeder Anſchauung und Erkenntniſs die Doppelheit des Anſchauenden und Angeſchauten, des Erkennenden und Erkannten liegt, welche durch das Bewuſstſeyn wieder zur Einheit verknüpft werden: ſo iſt der Geiſt an ſich die Einheit und Harmonie der beiden Elemente, des Anſchauens und Denkens, des Unendlichen und Endlichen; und nach eben dieſer Doppelheit iſt uns das Weſen des Abſoluten ſelbſt begreiflich. Im Abſoluten aber iſt dieſe Entgegenſetzung und Doppelheit, ſo wie alle Begränztheit, ſelbſt abſolut, d. h., auf unendliche Weiſe durch ſich ſelbſt geſetzt, als Begränztheit alſo durch ſich ſelbſt wie-

wieder aufgehoben; die Begränztheit iſt folglich nur ſcheinbar und ideel, durch die Erkenntniſs geſetzt. Sonach flieſst aus der Idee des Abſoluten ſelbſt die Entgegenſetzung der Vielheit, des Objektiven, und der Einheit, des Subjektiven: denn durch die Anſchauung ſeiner ſelbſt ſetzt es ſich ſelbſt, alſo real und objektiv, ſo daſs es ſich ſelbſt zum Gegenſtande der Anſchauung wird; und durch die Erkenntniſs ſeiner ſelbſt ſetzt es ſich, das Erkennende, ſeinem Weſen entgegen; es ſetzt ſich alſo ideal und ſubjektiv, d. h. ſein Weſen iſt nicht an ſich, alſo real geſetzt, ſondern auf die Idee bezogen; es hat ſich in innere Erkenntniſs ſeiner ſelbſt verwandelt.

§. 17.

In dieſem Wechſelverhältniſſe des Objektiven und Subjektiven aber wird beides gegen und durch einander beſtimmt. Das Objektive, das Anſchauen nemlich iſt nur, in ſofern ein Subjektives, ein Erkennen geſetzt iſt, und hinwiederum iſt das Erkennen dadurch bedingt, daſs ihm ein Objektives, ein Erkanntes, ein Seyn entſpricht. Wiſſen und Seyn bedingen ſich demnach wechſelſeitig, oder, das Erkennen ſetzt ein Anſchauen voraus, und das Anſchauen iſt nur durch ein Erkennen und Wiſſen

geſetzt. Sonach wird das Abſolute ſelbſt, wenn es ſich, unſerer Vorſtellung nach — und eine andere Erkenntniſs von ihm können wir nicht haben — anſchaut und als ein angeſchautes ſetzt, zu einem beſtimmten und begränzten, d. h., verſchiedenem von ſich ſelbſt, dem rein Unendlichen und Unbegränzten. Als ein ſich ſelbſt anſchauendes Unendliches iſt es Gott ſelbſt; das Weſen des Abſoluten. In ſofern ſich aber Gott anſchaut, ſetzt er ſich, als angeſchautes, ſich ſelbſt, dem anſchauenden, entgegen, er wird ein verſchiedenes von ſich ſelbſt, und ſchaut ſich in der Beſonderheit ſeines unendlichen Weſens an: Form des Abſoluten. Hier wird er ſich ſelbſt objektiv, und dieſe objektive Darſtellung ſeiner ſelbſt iſt ſein Bild, ſein Sohn, ſeine Schöpfung (ποιημα): die ewige Natur, die reine Weſenheit, deren Offenbarung und Ausgeburt die äuſsere Natur der ſichtbaren Welt iſt — die Natur, oder als ideelle Natur, die Geſchichte. Das Bewuſstſeyn aber, wodurch Gott ſein Werk als das ſeinige anerkennt und durch dieſe Erkenntniſs wieder in ſein Weſen aufnimmt, indem er es auf ſich bezieht, iſt ſein Geiſt oder die Weltſeele, die, von Gott ausſtrömend, die Welt durchdringt, und mit Gott wieder vereinigt.

Sonach müſſen wir in Gott ſelbſt, wenn wir uns auf menſchliche Weiſe ſein Weſen erklären wollen, und das in die Zeit ſetzen, was in Gott ewig iſt, nach der Dreyfachheit ſeines Weſens dieſe drey Formen der Begreiflichkeit ſetzen: 1) daſs er ſich ſelbſt als das Ganze, als die ungetheilte Einheit und Allheit, als das Abſolute ſetzt: die Religion ſeines Weſens; 2) daſs er die Einheit ſeines Weſens trennt, ſich ſelbſt anſchauend, das Angeſchaute ſich ſelbſt entgegenſetzt, und ſein Angeſchautes, ſein Werk von ſich ſelbſt, dem Anſchauenden und Schaffenden (Poetiſchen) abtrennt: die Poeſie ſeines Weſens; und 3) daſs er durch ſein göttliches Bewuſstſeyn das Angeſchaute und Erſchaffene als ſein Angeſchautes und Erſchaffenes erkennt, und in ſein Weſen wieder aufnimmt: die Philoſophie ſeines Weſens.

Die Natur alſo, das rein Anſchauende und Produktive, der Urgrund alles Objektiven und Angeſchauten, iſt die Poeſie Gottes, und der Geiſt, das Princip alles Denkens und Erkennens, die Philoſophie des göttlichen Weſens; und beide in abſoluter Eintracht und Ungetrenntheit ſtellen die Religion dar.

§. 18.

Die urſprünglichſte und ſelbſt abſolute Form des Abſoluten iſt demnach die Religion, d h., die wechſelſeitige Vermittelung und Anknüpfung der Natur und des Geiſtes an das Abſolute, in welchem ſie ſich auf abſolute Weiſe durchdringen und in Einheit zuſammenfliefsen. Die zweyte Form iſt die, wo die abſolute Einheit des Anſchauens (der Notio) und des Erkennens (des Geiſtes) aufgehoben iſt, und das Abſolute ſich ſelbſt anſchaut, d h., ſich ſelbſt producirt und bildet: Poeſie; und die dritte Form iſt, wo ſich das Abſolute in dem Angeſchauten, d. h., in den Werken ſeiner Schöpfung erkennt, und das Angeſchaute auf ſein unendliches Weſen zurück bezieht: Philoſophie Sonach ſind Poeſie und Philoſophie die Elemente der Religion und des Abſoluten; und zwar iſt das erſte Element des Abſoluten dasjenige, wodurch es ſich ſelbſt ſetzt in ſeiner realen Weſenheit: die Poeſie, der reale und poſitive Faktor des Abſoluten; das zweyte, wodurch ſich das Abſolute für ſich ſelbſt ſetzt in der Erkenntniſs ſeiner ſelbſt: die Philoſophie, der ideelle und negative Faktor; ideel, weil hier das Weſen des Abſoluten auf die Idee,

die Erkenntniſs ſeiner ſelbſt bezogen, nicht an ſich und reell geſetzt iſt; und negativ, weil das Erkennen die Bedingung des abſoluten Setzens iſt: denn nur dadurch ſetzt ſich das Abſolute ſelbſt abſolut, daſs es ſich ſelbſt zugleich für ſich ſelbſt ſetzt, alſo im Anſchauen oder Angeſchauten zugleich ſich erkennt; denn Seyn und Wiſſen ſind im Abſoluten durch ſich ſelbſt gegenſeitig bedingt und dem Weſen nach eins; darum iſt es das ſchlechthin Unbedingte, das Princip aller Dinge, das vollkommenſte Weſen.

§. 19.

Gleichergeſtalt ſind die drey Formen des Abſoluten, auf den Geiſt des Menſchen bezogen, in welchem ſich die Totalität des Univerſums, als geiſtige Einheit abſpiegelt. In der Religion des Menſchen nemlich ſtellen Natur und Geiſt in abſoluter Einheit das Göttliche ſelbſt dar; denn das Göttliche kann nur durch ein göttliches, d. h., abſolutes Vermögen aufgefaſst werden. In der Religion iſt folglich der Geiſt ſelbſt göttlich und abſolut, weil er im Göttlichen und Abſoluten lebt. Der Ausdruck ſeiner Religion iſt demnach die Einheit von Natur und Geiſt in Gott.

Der Ausdruck ſeiner Poeſie iſt die Einheit von Gott und Geiſt als Natur, wenn Gott durch

den Geiſt, d. h., der von Gott durchdrungene menſchliche Geiſt ein Werk, ähnlich der Schöpfung Gottes, der Natur producirt.

Der Ausdruck ſeiner Philoſophie iſt die Einheit von Gott und Natur im Geiſte, wenn Gott durch die Natur und identiſch mit der Natur, als dem Princip alles Objektiven, d. h., aller Dinge, die wir anſchauen, erkannt wird. Hier alſo ſetzt das Erkennen beide in Identität, für ſich ſelbſt aber iſt es als Erkennendes von der Identität losgeriſſen und ein frey-lebendiges.

Dieſe drey Formen aber bilden wiederum nur eine Grundform; denn ſie löſen ſich in Einheit auf, durch die Religion. Die Religion iſt alſo die Einheit von Poeſie und Philoſophie.

§. 20.

Religion iſt demnach die Indifferenz des Anſchauens und Erkennens, des Unendlichen und Endlichen; in der Religion wird die Erkenntniſs, zugleich von der Anſchauung des Unendlichen durchdrungen, unendlich, alſo zur Idee und zum Bewuſstſeyn der unendlichen Anſchauungen. Ihr Weſen iſt folglich ein inneres Bilden. Das reelle und poſitive Element in

ihr ist Poesie; denn der Religiöse lebt in Sinnbildern des göttlichen Wesens und schaut nur Sinnbilder der Gottheit, aber mit der Erkenntnifs und Beziehung dieser Sinnbilder auf das Ganze, auf das göttliche Wesen selbst. Die Erkenntnifs des Göttlichen in der Verknüpfung des Endlichen mit dem Unendlichen ist sonach die Bedingung der religiösen Anschauung, die Philosophie folglich das ideelle, negative Element der Religion. Das Vermittelnde der Anschauung und Erkenntnifs in der religiösen Begeisterung ist die Idee des Göttlichen, in welcher Anschauen und Erkennen absolut in einander fliefsen

§. 21.

Poesie ist die Indifferenz des Absoluten, des rein Göttlichen und des Geistes, des Menschlichen; das Absolute also, welches rein absolut nur vom Absoluten, göttlichen Geiste aufgefafst werden kann, wird in ihr vermenschlicht, und erscheint in der Besonderheit dargestellt, folglich sinnbildlich. Denn wird die Anschauung des Absoluten auf das Menschliche und Endliche bezogen, also angehalten und begränzt, so wird das Absolute auf menschliche Weise und im Endlichen angeschaut; das Göttliche vermählt sich mit dem Irdischen, und

beide ver~~neuen~~ einen und durchdringen ſich zu einem gemeinſchaftlichen Produkte, dem Bildniſſe des Abſoluten, im Kunſtwerke. Die Poeſie iſt demnach die Offenbarung und Menſchwerdung Gottes. Das reelle und poſitive Element in ihr iſt das Göttliche, und der Geiſt, der vom Abſoluten losgeriſſen und dem real-Unendlichen entgegengeſetzt, das Abſolute nur auf beſondere, endliche und menſchliche Weiſe auffaſst, alſo die an ſich unendliche Anſchauung durch ſeine Beſonderheit, die Form des Irdiſchen begränzt, iſt das ideelle und negative Element der Poeſie. Sonach wird durch die menſchliche Anſchauung des Abſoluten das Abſolute ſelbſt begränzt, d. h., es nimmt eine endliche Form und Geſtaltung an, und wird zum Symbole des rein-Abſoluten, indem es die unendliche Unbedingtheit und freye Lebendigkeit deſſelben in einer beſtimmten Form wiederſtrahlen läſst.

Der Geiſt alſo iſt das Begränzende der Anſchauung; im Bilden des Angeſchauten aber, oder im Produciren, verliert er ſich in die Anſchauung ſelbſt, denn das Endliche geht in das Unendliche über, und ſtellt ſich im vollendeten Produkte, der Offenbarung der unendlichen Eintracht des Unendlichen und Endlichen, als

die Form und beſondere Geſtaltung dar, in welcher das Abſolute angeſchaut ward. Das eigentlich Producirende alſo iſt das Unendliche; daher das Kunſtwerk aus göttlicher Begeiſterung und bewuſstlos entſteht, ob es gleich, wegen der Eintracht des Unendlichen mit dem Endlichen, die höchſte Beſonnenheit offenbaren muſs. Das Bewuſstſeyn der Beſonderheit, die Freyheit, die der Anſchauung des Unendlichen die Begränztheit und Beſtimmtheit der Form giebt, verſinkt demnach im Produciren in die Anſchauung des Göttlichen; und da Erkennen und Wiſſen ein Angeſchautes, alſo ein, wenn auch nur ideell, Producirtes, vorausſetzen, ſo muſs mit der Freyheit, mit welcher die Produktion des Künſtlers beginnt, zugleich auch ſchon das Unendliche als ein Angeſchautes und zu Producirendes gegeben ſeyn; die Freyheit alſo iſt Ahndung des Kunſtwerks und harmoniſches Leben im Unendlichen, alſo die wahre göttliche Freyheit.

In der Religion ferner, in welcher ſich Anſchauen und Erkennen in abſoluter Einheit durchdringen, wird das Anſchauen und Bilden durch das Erkennen in jedem Augenblicke wieder aufgehoben; denn die Religion iſt von Anſchauung durchdrungene Erkenntniſs, und

von Erkenntnifs durchdrungene Anſchauung. In der Poeſie aber erweckt und befruchtet das Abſolute erſt den menſchlichen Geiſt zum Produciren der Eintracht des Unendlichen und Endlichen, die vor der Produktion getrennt im Liebesſpiele mit einander ringen, bis ſie beide im gemeinſchaftlichen Produkte die Schmerzen des Widerſpruchs verſöhnen. Das Kunſtwerk alſo, das aus der Befruchtung des Endlichen durch das Unendliche hervorblüht, iſt die Offenbarung ihres verſöhnten Zornes und ihrer unendlichen Liebe. Das Vermittelnde der Poeſie iſt die Phantaſie, die das Abſolute erſcheinen macht, alſo bildlich darſtellt.

§. 22.

Philoſophie endlich iſt die Indifferenz Gottes und der Natur im Geiſte des Menſchen, alſo die Erkenntnifs ihrer Einheit, das Bewuſtſeyn des Abſoluten. Sie iſt demnach weder ein unendliches Bilden, wie die Religion, noch ein endliches Bilden, wie die Poeſie, ſondern ein Erkennen des abſoluten Bildens ſelbſt. Das Vermittelnde in ihr iſt die Anſchauung; denn aus der Anſchauung der göttlichen Werke, der Natur, entſpringt die Erkenntnifs des Abſoluten; dieſe Anſchauung aber iſt, auf das reingeiſtige Erkennen bezogen, intellektuelle Anſchauung.

§. 23.

Sonach ist Religion der gemeinsame Mittelpunkt, von welchem Poesie und Philosophie ausgehen. Denn da Religion ein inneres, unendliches Anschauen und Bilden ist, so kann entweder das Bilden, das Objektive, für sich, oft als Besonderheit hervortreten, oder das Innere, der Geist und das Erkennen von der Einheit mit dem Anschauen sich losreissen. Trennt sich nun das objektive Bilden los, so entsteht Poesie; das Bilden tritt dann vor dem Erkennen hervor, und verläst die Indifferenz mit ihm, die in der Religion stattfindet. Trennt sich aber der Geist von der Einheit des Bildens und Erkennens, so erzeugt sich Philosophie, in welcher demnach das Bilden oder Anschauen als negatives Element und Bedingung zurücktritt, so wie in der Poesie die Erkenntniss das negative Element ist.

§. 24.

Durch dieses Losreissen der beiden Elemente der Religion aus ihrer ursprünglichen Eintracht ist ein ewiger Kampf zwischen beiden gesetzt, ein Dualismus der Poesie und Philosophie. Denn das, was die Poesie darstellt, vernichtet die Philosophie wieder, indem sie das Besondere und Endliche auf das Absolute

und Unendliche bezieht. Die Poesie nemlich hat das Bestreben, das positive Bilden in einem Produkte festzuhalten, und das Absolute gleichsam einzukerkern in die Form und Gestaltung des Irdischen und Endlichen; die Philosophie hingegen strebt nach der reinen Erkenntnifs des Absoluten, und vernichtet alles positiv Gebildete, indem sie dem Geiste der Schöpfung nachforscht, so dafs sich für sie alles Gebildete in Erkenntnifs, alles Endliche in das Unendliche, d. h., alle erscheinende Wahrheit in die Wahrheit an sich auflöst. Die Philosophie ist demnach die Befreyung des Absoluten, dadurch, dafs sie das positive Bild im Geist auf das Absolute selbst bezieht, und die Begränztheit in ihm, als eine blofs irdische Form und Besonderheit des Absoluten anerkennt.

§. 25.

Die Poesie macht demnach unendliche Versuche, das Absolute darzustellen, und die Philosophie unendliche Versuche, das Positive in der Darstellung aufzuheben, um das Absolute in seiner reinen Wesenheit und Unendlichkeit zu erkennen; beide durchlaufen ~~oft~~ also unendliche Epochen der Bildung, so lange bis das Objektive und Subjektive, Natur und Geist, absolut

wieder zuſammentreffen, bis Anſchauen und Erkennen unmittelbar wieder Eins werden durch die Religion, alſo bis der Staat der Religion eintritt, wo die unmittelbare Anſchauung des Abſoluten zugleich unmittelbare Erkenntniſs iſt, wo der Dichter mit Philoſophie dichtet, und der Philoſoph mit Poeſie denkt. Dann aber gehen Poeſie und Philoſophie als beſondere, und abgeſchiedene Formen, wie im Platoniſchen Staate, unter; denn ſie leben in der Eintracht des Ganzen. Poeſie iſt dann die Anſchauung der Vielheit im Staate, des unendlichen Organiſmus des Staates; dieſe Vielheit aber, als die Entfaltung und Ausdehnung des Einen, abſolut gebildeten Geiſtes, iſt ohne innere Einheit nicht möglich; und die Erkenntniſs der Einheit, der Geiſt des Staates ſelbſt, iſt die Philoſophie, die wiederum bedingt iſt durch die Poeſie; denn Einheit ſetzt Vielheit voraus, als die unendliche Verkörperung und ſichtbare Darſtellung der Einheit, des Geiſtes. Sonach ſind Poeſie und Philoſophie beide durch ſich ſelbſt bedingt, und der Staat, in welchem ſie ſich durchdringen, iſt die reinſte vollendetſte Darſtellung des Abſoluten, in welchem Körper und Geiſt, Natur und Seele unbedingt Eins ſind.

§. 26.

Da nun beide, Poeſie und Philoſophie, an das Höchſte, das Abſolute ſo geknüpft ſind, daſs es in ihnen das erſte und poſitive Element iſt, ſo iſt einleuchtend, daſs alle Poeſie, die nicht vom Abſoluten ausgeht und ein bloſs Endliches darſtellt, keine Poeſie, und alle Philoſophie, die nur im Endlichen, d. h., im Scheine und Irrthume lebt, eine falſche Philoſophie ſey, ſo wie die Religion ſelbſt keine Religion iſt, die nicht einzig im Göttlichen wohnt.

§. 27.

Sind ferner Poeſie und Philoſophie Glieder und Elemente eines und deſſelben Dritten, Höheren, ſo müſſen ſie auch durch dieſes Höhere in Eins verbunden und in dieſer Einheit ſich gleich, gegen einander ſelbſt aber, als Beſonderheiten und entgegengeſetzte Elemente des Dritten, des Abſoluten gedacht, verſchieden ſeyn. Beide alſo leben im Abſoluten, und ſtellen die Indifferenz deſſelben dar, als die Elemente der Religion. Das Schema der Religion iſt folglich die magnetiſche Linie, durch welche die Indifferenz des Objektiven und Subjektiven und ihr wechſelſeitiges Bedingen bezeichnet wird; Poeſie —Relig.— Philoſophie.

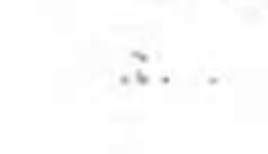
§. 28.

Als Besonderheiten und verschiedene Formen des Absoluten entstehen beide dadurch, dass sie die Einheitslinie überschreiten und aus der Indifferenz heraustreten. Dieses kann aber zuerst nur die Poesie thun, die im Gegensatze zur Philosophie das positive Element der Religion ist; denn die Philosophie, die Erkenntniss des Absoluten, setzt das Absolute selbst, als Producirtes und Objektives, als Reales voraus. In der Poesie nun erleuchtet und befruchtet Gott den Geist des Menschen, dass er ein Werk bildet nach der Wesenheit desjenigen, der sich ihm offenbart hat. Der gottbegeisterte Mensch bildet ähnlich dem All, und ist im Bilden selbst identisch mit Gott; das gemeinsame Produkt des Unendlichen und Endlichen aber, das Kunstwerk, ist eine absolute Durchdringung des Göttlichen und Menschlichen. Das Schema der aus der Einheit hervortretenden und das Absolute im Produkte festhaltenden Poesie ist demnach der Winkel: Relig. — Poesie — Philosophie.

§. 29.

Die von der Einheit losgerissene Poesie kann nur dadurch wieder zurückkehren, dass sie sich selbst als ein Sinnbild des Absoluten

erkennt, und ihr Weſen auf das Abſolute zurückbezieht, alſo nur durch Selbſterkenntniſs und Erkenntniſs des Abſoluten, d. h., durch Philoſophie, als die Weltſeele, die, im Centrum des Univerſums lebend, die Welt mit Gott vereinigt. Durch die Philoſophie kehrt demnach alles zur abſoluten Einheit wieder zurück, ſo wie ſie ſelbſt das unendliche Streben nach der Erkenntniſs des Abſoluten iſt. Das Schema der Philoſophie iſt folglich das Dreyeck, als das Bild der Vollendung; denn durch die Philoſophie wird das Univerſum zur geiſtigen Anſchauung und Erkenntniſs ſeiner ſelbſt:



§. 30.

Nennen wir nun die auf das Abſolute bezogene Erkenntniſs Wahrheit, und die ſinnbildliche Erſcheinung des Abſoluten in dem Erzeugniſſe des vom Abſoluten durchdrungenen bildenden Geiſtes Schönheit, ſo fallen in der Religion Schönheit und Wahrheit zuſammen, in der Poeſie aber, der das Abſolute menſchlich bildenden Kunſt, tritt die Schönheit wieder hervor, die Offenbarung und ſichtbare Darſtellung des Göttlichen im Menſchlichen und für

den

den Menſchen, und in der Philoſophie wohnt die Wahrheit, als die Erkenntniſs des Abſoluten an ſich. In der Poeſie iſt demnach Wahrheit das ſubjektive und negative Element; die Wahrheit iſt alſo in ihr bloſs ideell; denn das Kunſtwerk bedeutet, dem Geiſte nach, das Abſolute, ohne das Abſolute ſelbſt zu ſeyn; in der Philoſophie hingegen iſt die Schönheit das negative Element und bloſs ideell; denn jeder Erkenntniſs liegt die Beſonderheit einer Form, aber nicht einer real gebildeten Anſchauung, ſondern einer ideellen und geiſtigen Geſtaltung zum Grunde, und dieſe intellektuelle Anſchauung iſt die Bedingung des Philoſophirens. Die Poeſie bildet folglich die Wahrheit und Weſenheit des Abſoluten ab, und die Philoſophie erkennt die Schönheit des Abſoluten in der Weſenheit des Abſoluten.

Dieſe Gegenſätze ſind im Weſen des Abſoluten ſelbſt aufgehoben, denn im Abſoluten ſind Schönheit und Wahrheit, Seyn und Wiſſen, Eins; an ſich alſo iſt Wahrheit mit der Schönheit Eins. Wird aber die Philoſophie der Poeſie als beſondere Form entgegengeſetzt, um eine jede für ſich nur in ihrer Eigenheit zu begreifen, ſo ſind die Gegenſätze der Schönheit und Wahrheit

eben so nothwendig, wie die der Poesie und Philosophie selbst.

§. 31.

Ist aber Poesie die nach der Wesenheit des Absoluten, d. h., nach der absoluten Wahrheit gebildete Darstellung des Absoluten, und Philosophie die aus der Erscheinung des Absoluten, d. h., aus der Schönheit sich erzeugende Erkenntniss des Absoluten; so stellt die Poesie des vom Absoluten durchdrungenen menschlichen Geistes, weil das Absolute rein absolut nur durch sich selbst und in sich selbst erscheinen kann, nur Sinnbilder und Gleichnisse des Absoluten dar. Schönheit ist demnach die sinnbildliche Erscheinung des Absoluten, unendlich in sich, wie das Absolute, aber endlich und menschlich in der Form, als der Gestalt und Begränztheit oder Bestimmtheit des erscheinenden Absoluten. Das Kunstwerk stellt sonach ein Gleichniss des Absoluten, ein Bild des Universums dar. Dem Wesen nach also muss es eben so, wie das Universum, gebildet, also unbedingt durch sich selbst gesetzt und producirt, folglich unendlich und absolut seyn; aber die Form, als die Begränztheit der Erscheinung ist endlich, weil der Geist des Menschen als ein positiv bildender nur auf endliche und bestimmte Weise das Absolute anschauen und darstellen kann; und die beiden Elemente,

aus denen sich das Kunstwerk erzeugt, sind eben das Absolute und der Geist des Menschen.

Weil ferner die Poesie ein unmittelbar durch sich selbst gesetztes Ganzes, so wie das Universum, darstellt, und ganz in der Anschauung lebt, so producirt sie ein reales, zugleich durch sich selbst gebildetes, d. h., ein Simultanes, im Raume; die Philosophie hingegen, die das Endliche, die Erscheinung, auf das Unendliche, auf die Wahrheit und Wesenheit der Dinge, bezieht, und demnach unendliche Erkenntnisformen durchlaufen muss, um die absolute Wahrheit zu begreifen, kann nur progressiv, also in der Zeit vollendet werden. Mit der Anschauung ist zugleich ein Ganzes und Vielheit gesetzt, mit der Erkenntniss aber, dem Principe alles Idealen, Einheit, d. h., Besonderheit und Eigenheit. So wie demnach die Poesie in der sichtbaren Vielheit die Eintracht des Göttlichen und Menschlichen offenbart, so verkündet die Philosophie in der unsichtbaren unendlichen Einheit, die sich aber als solche nur in der Zeit, also progressiv darstellen kann, weil sie nicht unmittelbar und an sich Unendlichkeit und Vielheit ist, sondern Einheit, ihr Streben nach der Erkenntniss des Unendlichen.

In der Poesie offenbart sich Gott in der Menschengestalt, und steigt vom Olymp zur Erde herab, in der Philosophie aber, in der Erkenntnifs seiner Göttlichkeit, strebt er zum Aether wieder empor. Die Poesie ist demnach die Ausdehnung, und die Philosophie die Zusammenziehung des göttlichen Wesens.

§. 32.

Ein jedes von diesen drey Elementen und Formen des Absoluten aber mufs, als wahrhaftes Element des Absoluten, nach den Bildungsgesetzen des Unendlichen, dieselbe Dreyfachheit der Formen in sich selbst wieder darstellen, nach welcher das Absolute in den drey Urformen, der Religion, der Poesie und Philosophie sich offenbart. In der Religion an sich also durchdringen sich Poesie und Philosophie, Natur und Geist (Religion der Indier). Tritt aber die Poesie hervor, so wird durch sie die Besonderheit der positiven und objektiven Religion gesetzt (Religion der Griechen); waltet aber die Philosophie, der Geist vor, so ist die subjektive oder negative Religion (die christliche) gegeben. Die griechische Religion ist demnach der Realismus, und die christliche der Idealismus der Religion, und beide durchdringen sich in der Urreligion oder der Religion an sich.

Jedes besondere Glied aber trägt, als organisches Glied eines organisch und absolut Gebildeten, den Keim neuer Erzeugnisse und Entzweyungen in sich. So wie demnach die griechische Religion selbst wieder reell und positiv sich darstellt in der Mythologie, ihr ideelles Princip aber in den Mysterien offenbart, die, als das ideelle Element der Religion, philosophischen Ursprungs sind: so auch stellt sich der Realismus der christlichen Religion im Katholicismus, und der Idealismus im Protestantismus dar.

§. 33.

Auf gleiche Weise ist die Poesie an sich die Indifferenz der Religion und Philosophie. Tritt aber die Religion, als das positive Element der Poesie, hervor, so erzeugt sich die objektive (griechische) Poesie, die in den Sinnbildern des Göttlichen lebt. Die positive Poesie geht demnach von religiöser Begeisterung aus, und offenbart ihre religiösen Anschauungen in reell dargestellten Ideen, in Sinnbildern des Absoluten, d. h., in Mythen. Dies ist der Realismus der Poesie. Ist aber in der Poesie nicht die objektive Anschauung des Absoluten, sondern die Philosophie, der Geist der Erkenntnis vorherrschend, so entspringt der Idealismus der Poe-

ſie, die romantiſche Poeſie, die in der ſubjekti-
ven Erkenntniſs des Göttlichen lebt, alſo in der
Liebe und Sehnſucht nach dem Abſoluten, wel-
ches hier ein ideales, alſo ſubjektiv empfun-
denes oder frey erſchaffenes iſt, nicht ein rea-
les, unmittelbar gegebenes und objektiv dar-
ſtelltes, wie bey den Griechen. Die abſolute
Poeſie wird demnach ſeyn die Poeſie der wah-
ren Schönheit oder der zur Natur gebildeten
Liebe, die Poeſie des abſolut gebildeten Men-
ſchen, in welchem ſich Natur und Liebe,
Schönheit und Wahrheit (griechiſche und ro-
mantiſche Bildung) abſolut durchdringen. Die
vollendete idealiſche Poeſie, oder die Poeſie an
ſich, iſt folglich die abſolute Durchdringung der
griechiſchen und romantiſchen Kunſt. So wie
aber in der griechiſchen Kunſt der Gegenſatz
der reellen, plaſtiſchen Kunſt in der joniſch-
epiſchen Poeſie, und der ideellen, muſikali-
ſchen, in der doriſch-lyriſchen herrſchet, wel-
che ſich beide in der attiſch-dramatiſchen
Kunſt durchdringen: ſo auch iſt in der roman-
tiſchen Kunſt der Realismus in der ſüdlich-
epiſchen Poeſie, und der Idealismus in der
nördlich-lyriſchen Poeſie vorherrſchend, und
beide durchdringen ſich in der altdeutſchen
Poeſie.

§. 34.

Die Philosophie an sich endlich ist, die Eintracht der Religion und Poesie, die Erkenntniss der Absolutheit und der Besonderheit, also des Unendlichen und Endlichen — denn alles Endliche ist als die Erscheinung des Absoluten, ein Erschaffenes. Wenn nun die Religion, das positive Element vorwaltet, so lebt die Philosophie, ganz in den reinen Anschauungen des Absoluten, als eines realen und objektiv gesetzten: Realismus, Philosophie der Indifferenz, des Absoluten (griechische Philosophie). Tritt aber die Poesie, die Anschauung und Einbildung des Absoluten in die Besonderheit, in das Endliche hervor, so dass der Geist, das freye, lebendige Erkennen als solches dem Universum sich entgegensetzt, also den Dualismus erzeugt, so entspringt der Idealismus, (die Philosophie der Differenz) die in der romantischen und modernen Welt vorherrschende Form der Philosophie.

In der griechischen Philosophie herrscht ein gleicher Gegensatz des Realismus, in der jonischen, und des Idealismus, in der pythagoreischen Philosophie, welche doch beide harmonisch durchdringen in dem Idealrealismus des Platon.

Auf gleiche Weise entfaltete sich aus dem **reinen Idealismus der** romantischen ~~Poesie~~ Philosophie, aus der

eben so nothwendig, wie die der Poesie und Philosophie selbst.

§. 31.

Ist aber Poesie die nach der Wesenheit des Absoluten, d. h., nach der absoluten Wahrheit gebildete Darstellung des Absoluten, und Philosophie die aus der Erscheinung des Absoluten, d. h., aus der Schönheit sich erzeugende Erkenntniss des Absoluten; so stellt die Poesie des vom Absoluten durchdrungenen menschlichen Geistes, weil das Absolute rein absolut nur durch sich selbst und in sich selbst erscheinen kann, nur Sinnbilder und Gleichnisse des Absoluten dar. Schönheit ist demnach die sinnbildliche Erscheinung des Absoluten, unendlich in sich, wie das Absolute, aber endlich und menschlich in der Form, als den Gestalt und Begränztheit oder Bestimmtheit des erscheinenden Absoluten. Das Kunstwerk stellt sonach ein Gleichniss des Absoluten, ein Bild des Universums dar. Dem Wesen nach also muss es eben so, wie das Universum, gebildet, also unbedingt durch sich selbst gesetzt und producirt, folglich unendlich und absolut seyn; aber die Form, als die Begränztheit der Erscheinung ist endlich, weil der Geist des Menschen als ein positiv bildender nur auf endliche und bestimmte Weise das Absolute anschauen und darstellen kann; und die beiden Elemente,

aus denen sich das Kunstwerk erzeugt, sind eben das Absolute und der Geist des Menschen.

Weil ferner die Poesie ein unmittelbar durch sich selbst gesetztes Ganzes, so wie das Universum, darstellt, und ganz in der Anschauung lebt, so producirt sie ein reales, zugleich durch sich selbst gebildetes, d. h., ein Simultanes, im Raume; die Philosophie hingegen, die das Endliche, die Erscheinung, auf das Unendliche, auf die Wahrheit und Wesenheit der Dinge, bezieht, und demnach unendliche Erkenntnisformen durchlaufen muss, um die absolute Wahrheit zu begreifen, kann nur progressiv, also in der Zeit vollendet werden. Mit der Anschauung ist zugleich ein Ganzes und Vielheit gesetzt, mit der Erkenntnis aber, dem Principe alles Idealen, Einheit, d. h., Besonderheit und Eigenheit. So wie demnach die Poesie in der sichtbaren Vielheit die Eintracht des Göttlichen und Menschlichen offenbart, so verkündet die Philosophie in der unsichtbaren unendlichen Einheit, die sich aber als solche nur in der Zeit, also progressiv darstellen kann, weil sie nicht unmittelbar und an sich Unendlichkeit und Vielheit ist, sondern Einheit, ihr Streben nach der Erkenntnis des Unendlichen.

In der Poesie offenbart sich Gott in der Menschengestalt, und steigt vom Olymp zur Erde herab, in der Philosophie aber, in der Erkenntnifs seiner Göttlichkeit, strebt er zum Aether wieder empor. Die Poesie ist demnach die Ausdehnung, und die Philosophie die Zusammenziehung des göttlichen Wesens.

§. 32.

Ein jedes von diesen drey Elementen und Formen des Absoluten aber mufs, als wahrhaftes Element des Absoluten, nach den Bildungsgesetzen des Unendlichen, dieselbe Dreyfachheit der Formen in sich selbst wieder darstellen, nach welcher das Absolute in den drey Urformen, der Religion, der Poesie und Philosophie sich offenbart. In der Religion an sich also durchdringen sich Poesie und Philosophie, Natur und Geist (Religion der Indier). Tritt aber die Poesie hervor, so wird durch sie die Besonderheit der positiven und objektiven Religion gesetzt (Religion der Griechen); waltet aber die Philosophie, der Geist vor, so ist die subjektive oder negative Religion (die christliche) gegeben. Die griechische Religion ist demnach der Realismus, und die christliche der Idealismus der Religion, und beide durchdringen sich in der Urreligion oder der Religion an sich.

Jedes beſondere Glied aber trägt, als organiſches Glied eines organiſch und abſolut Gebildeten, den Keim neuer Erzeugniſſe und Entzweyungen in ſich. So wie demnach die griechiſche Religion ſelbſt wieder reell und poſitiv ſich darſtellt in der Mythologie, ihr ideelles Princip aber in den Myſterien offenbart, die, als das ideelle Element der Religion, philoſophiſchen Urſprungs ſind: ſo auch ſtellt ſich der Realiſmus der chriſtlichen Religion im Katholicismus, und der Idealiſmus im Proteſtantiſmus dar.

§. 33.

Auf gleiche Weiſe iſt die Poeſie an ſich die Indifferenz der Religion und Philoſophie. Tritt aber die Religion, als das poſitive Element der Poeſie, hervor, ſo erzeugt ſich die objektive (griechiſche) Poeſie, die in den Sinnbildern des Göttlichen lebt. Die poſitive Poeſie geht demnach von religiöſer Begeiſterung aus, und offenbart ihre religiöſen Anſchauungen in reell dargeſtellten Ideen, in Sinnbildern des Abſoluten, d. h., in Mythen. Dies iſt der Realiſmus der Poeſie. Iſt aber in der Poeſie nicht die objektive Anſchauung des Abſoluten, ſondern die Philoſophie, der Geiſt der Erkenntniſs vorherrſchend, ſo entſpringt der Idealiſmus der Poe-

ſie, die romantiſche Poeſie, die in der ſubjekti-
ven Erkenntniſs des Göttlichen lebt, alſo in der
Liebe und Sehnſucht nach dem Abſoluten, wel-
ches hier ein ideales, alſo ſubjektiv empfun-
denes oder frey erſchaffenes iſt, nicht ein rea-
les, unmittelbar gegebenes und objektiv dar-
ſtelltes, wie bey den Griechen. Die abſolute
Poeſie wird demnach ſeyn die Poeſie der wah-
ren Schönheit oder der zur Natur gebildeten
Liebe, die Poeſie des abſolut gebildeten Men-
ſchen, in welchem ſich Natur und Liebe,
Schönheit und Wahrheit (griechiſche und ro-
mantiſche Bildung) abſolut durchdringen. Die
vollendete idealiſche Poeſie, oder die Poeſie an
ſich, iſt folglich die abſolute Durchdringung der
griechiſchen und romantiſchen Kunſt. So wie
aber in der griechiſchen Kunſt der Gegenſatz
der reellen, plaſtiſchen Kunſt in der joniſch-
epiſchen Poeſie, und der ideellen, muſikali-
ſchen, in der doriſch-lyriſchen herrſchet, wel-
che ſich beide in der attiſch-dramatiſchen
Kunſt durchdringen: ſo auch iſt in der roman-
tiſchen Kunſt der Realismus in der ſüdlich-
epiſchen Poeſie, und der Idealismus in der
nördlich-lyriſchen Poeſie vorherrſchend, und
beide durchdringen ſich in der altdeutſchen
Poeſie.

§. 34.

Die Philoſophie an ſich endlich iſt, die Eintracht der Religion und Poeſie, die Erkenntniſs der Abſolutheit und der Beſonderheit, alſo des Unendlichen und Endlichen — denn alles Endliche iſt als die Erſcheinung des Abſoluten, ein Erſchaffenes. Wenn nun die Religion, das poſitive Element vorwaltet, ſo lebt die Philoſophie ganz in den reinen Anſchauungen des Abſoluten, als eines realen und objektiv geſetzten: Realismus, Philoſophie der Indifferenz, des Abſoluten (griechiſche Philoſophie). Tritt aber die Poeſie, die Anſchauung und Einbildung des Abſoluten in die Beſonderheit, in das Endliche hervor, ſo daſs der Geiſt, das freye, lebendige Erkennen als ſolches dem Univerſum ſich entgegenſetzt, alſo den Dualiſmus erzeugt, ſo entſpringt der Idealiſmus, (die Philoſophie der Differenz) die in der romantiſchen und modernen Welt vorherrſchende Form der Philoſophie.

In der griechiſchen Philoſophie herrſcht ein gleicher Gegenſatz des Realiſmus, in der joniſchen, und des Idealiſmus, in der pythagoreiſchen Philoſophie, welche doch beide harmoniſch durchdringen in dem Idealrealiſmus des Platon. Auf gleiche Weiſe entfaltete ſich aus dem reinen Idealiſmus der romantiſchen ~~Poeſie~~ Philoſophie, aus der

Scholaſtik, die im bloſs ideellen Denken lebte, der Vernunft-Realiſmus des Spinoza, und dieſem entgegen bildete ſich Fichte's abſoluter Idealiſmus.

§. 35.

Wenn nun Poeſie die Durchdringung der Religion und Philoſophie, der Abſolutheit und Wahrheit iſt, ſo beruht ihr Weſen auf der Eintracht des Abſoluten, des Realen, der Wahrheit und Weſenheit an ſich, und des Beſonderen, des Idealen, der idealen oder erſcheinenden Wahrheit, alſo auf der Darſtellung und Erſcheinung des Abſoluten im Beſonderen, d. h., auf der Schönheit. Die Schönheit iſt demnach ein Gleichniſs und Symbol des Abſoluten, weil ſie das Abſolute nicht an ſich, ſondern als ein vom menſchlichen Geiſte aufgefaſstes und gebildetes, alſo in einer irdiſchen Form begränzt offenbart. Die Begränztheit in der Schönheit iſt daher durch den bildenden Geiſt ſelbſt geſetzt, der ſich im Produciren ſelbſt anſchaut, im Produciren alſo auf ſich ſelbſt reflektirt, um für ſich zu produciren, und dadurch das an ſich unendliche Produciren anhält, ſo daſs ihm aus dem Produciren ein Producirtes entſteht. So wie alſo jedes Produkt eine Hemmung und Begränzung des

Producirenden und Bildenden iſt, ſo iſt das Kunſtwerk die begränzte Darſtellung der Anſchauung des Abſoluten; und gleichwie die Begränztheit aus dem durch das Reflektiren des bildenden Geiſtes auf ſich ſelbſt angehaltenen Produciren entſpringt, ſo erzeugt ſich das Kunſtwerk als Producirtes ſelbſt aus dem Streben des Geiſtes, ſich im Produciren zu erkennen. Das Produciren aber iſt als ſolches die Eintracht des Anſchauens und Erkennens; das Erkennen alſo kann nur dann hervortreten, wenn das Produciren als vollendet, folglich als ein Producirtes, im Kunſtwerke dem Selbſtbewuſtſeyn des Künſtlers entgegentritt; denn nur im Gegenſatze zum objektiv dargeſtellten Produciren, alſo zum Produkte, kann ſich der Künſtler als Bildner erkennen. Er trennt demnach das Produciren als ein Producirtes von der Identität im bildenden Geiſte ab, um ſich im objektiven Abdrucke ſeines Producirens als den Künſtler des Produkts zu erkennen.

§. 36.

So wie daher die Poeſie ſelbſt ſinnbildliche Darſtellung des Abſoluten und eine Blüthe der Religion iſt, ſo ſind ihre beſondere Darſtellungen und Produktionen, die Gedichte und Kunſt-

werke, selbst nur Blüthen Einer Blume, und machen in sich selbst wieder Ein Gedicht aus. Denn gleichwie die Poesie das Absolute in der Besonderheit erscheinen lässt, und also ein Individuum des Absoluten ist, so sind auch ihre Besonderheiten selbst wieder Individuen Einer Gattung, der Kunst an sich; eben so wie alle Philosophieen Individuen Einer Philosophie sind, des ewig philosophirenden Weltgeistes, und alle Religionen Individuen Einer Religion, des ewig in seiner reinen Wesenheit sich selbst beschauenden, absoluten Universums.

§. 37.

Alle Schönheit ist demnach, als reelle Anschauung des Absoluten in der Kunst, ein Individuum Einer Schönheit, der Schönheit an sich; so wie alle Wahrheit ein Individuum Einer Wahrheit ist. Die philosophische Erklärung des Schönen müsste daher die Erklärung des Urschönen seyn, welches aber als solches das Absolute selbst, und, als unbedingtes Ideal aller empirischen Schönheit, über alle Bedingniss und positive Bestimmung erhaben ist. Das Schöne an sich, das Urschöne, können uns folglich nur die unendlichen Individuen unendlicher Poesieen

darſtellen, ſo wie die abſolute Wahrheit nur die unendlichen Individuen unendlicher Philoſophieen erkennen können, denn die abſolute Wahrheit iſt mit der abſoluten Philoſophie Eins, gleich wie die abſolute Schönheit, das Urſchöne, mit der abſoluten Poeſie zuſammenfällt. Das Abſolute nemlich faſſen wir nur in der Beſonderheit ſeiner Darſtellungen, in ſeinen Erſcheinungen; an ſich aber iſt es ein in Ewigkeit fort ſich ſelbſt und für ſelbſt bildendes. Die Schönheit an ſich und Wahrheit an ſich fallen demnach in die ewige Bildung des Abſoluten ſelbſt.

§. 38.

Um aber eine genetiſche Erklärung des Schönen zu geben, ſo entſpringt die Schönheit, als die Erſcheinung des Abſoluten in der Beſonderheit einer endlichen Form, die mit jeder Anſchauung und Erkenntniſs des Abſoluten geſetzt wird, aus der abſoluten Durchdringung des Unendlichen und Endlichen. Die Schönheit beruht demnach auf der abſoluten Harmonie des Göttlichen und Menſchlichen, in welcher ſich das Leben des Endlichen in der göttlichen Eintracht mit dem Unendlichen, und das ruhige, vollendete Seyn des Göttlichen in der

sichtbaren Gestaltung des Endlichen offenbart. Das Kunstwerk ist folglich ein wahrhaftes, lebendiges Individuum des Absoluten, und, als das gemeinschaftliche Produkt des Absoluten und des menschlichen Geistes, der sein endliches, individuelles Seyn im Göttlichen abdrückt, muss es aus Einem, untheilbaren Begeisterungsmomente entsprungen seyn, so dass keines besonders hervortritt, sondern beide, das Unendliche und Endliche, in Einem Geiste erzeugt und als Ein Wesen dargestellt sind. Denn die Erzeugung des Kunstwerks muss eben so absolut seyn, als das Absolute selbst, welches die Kunst offenbaren will; und das Kunstwerk soll ein Gleichniss der Schöpfung seyn; diese aber trat in Einem, untheilbaren Momente mit der Anschauung Gottes hervor.

§. 39.

Eine solche Darstellung des Absoluten also kann, da nur ein unendlich bewegtes, gottbegeistertes Gemüth des Unendlichen und Absoluten fähig ist, nur aus einer unendlichen Anschauung und organischen Wechselbefruchtung des Unendlichen und Endlichen hervorgehen, nicht aber technisch, aus einer blos künstlichen Zusammensetzung, hervorgebracht werden.

10572896

Begeisterung. Wie der [illegible] gelangt [illegible] zu Stande die Vernunft, und fehlt es an jenem Eigenschaft der denkenden Sinus (in Gedanke oder Handlung), wodurch er der Vernunft zugleich als Organ dient, so kann diese also Geist den Sinn als Leib nicht beleben, nicht für durch und in ihm offenbaren, und die Kunst kann diesen Mangel der Begeisterung nicht zu bergen und zu machen, daß man den Werk oder der Handlung das nicht [illegible] oft! nicht beim ersten Blick ansiehe. Franz Bander in: Beyträge zur Elementar-Physiologie (Hamb. 1797. 8.) S. 45 36. Anm. a)

Die ersten Erfordernisse der künstlerischen Produktion sind demnach Originalität und Genialität; Originalität, weil das Absolute als solches nur aus einer unmittelbaren und ursprünglichen Erweckung des menschlichen Geistes erblüht; und Genialität, weil nur derjenige Bildner des Absoluten seyn kann, dessen eigenstes Wesen ursprünglich schon vom Absoluten durchdrungen, also unmittelbar einen höheren Ursprung verkündet und einen Gott im Menschen (Genius) offenbart, da hingegen das Talent nur technischer und empirischer Natur ist. Ein wahrhaftes und lebendiges Bildniss des Absoluten kann sich demnach nur aus einem vom Absoluten befruchteten Geist erzeugen.

§. 40.

Wird das Schöne, um sein Wesen noch negativ zu bestimmen, auf die ihm verwandten Ideen des Wahren und Guten bezogen, so ist die Schönheit, wenn Wahrheit überhaupt Uebereinstimmung des Seyns und Denkens, die Wahrheit an sich, oder die absolute Wahrheit aber die absolute, durch sich selbst und für sich selbst gesetzte Uebereinstimmung derselben ist, ein Sinnbild dieser absoluten Wahrheit, weil das Schöne aus der Harmonie des Unend-

lichen und Endlichen, des Realen und des Idealen, hervorgeht, und die Eintracht des Realen und Idealen nicht auf eine unendliche Weise, wie das rein Unendliche, die absolute Wahrheit, sondern, als ein Erzeugnifs des menschlichen Geistes, in der Besonderheit des Idealen selbst offenbart. Die Wahrheit in der Kunst ist sonach selbst eine individuell dargestellte, aber nach der Wesenheit des Absoluten, nach der absoluten Wahrheit gebildete. Die Urschönheit aber ist mit der Wahrheit an sich selbst Eins; denn sie ist die unendliche Erscheinung und Offenbarung, also die Realität des Absoluten; und in diesem fallen Reales und Ideales, Wesen und Begriff, absolut zusammen.

§. 41.

Gut nennen wir etwas in Beziehung auf einen Zweck. Das Wahre also, durch einen Zweckbegriff bestimmt, ist gut. Das Gute an sich demnach, welches durch nichts ausser ihm bestimmt seyn kann, ist sich selbst Zweck. Das Gute an sich kann folglich nur das schlechthin Unbedingte, das Absolute seyn. Gott ist das höchste Gut. Die Kunst nur, die das Absolute darstellt, kann, als wahrhafte Darstellung desselben, keinen Zweck ausser sich haben (hat

sie einen Zweck, so ist es (zufällig, nicht in ihrem Wesen gegründet), noch durch einen Zweckbegriff bestimmt seyn, sondern sie ist sich selbst Zweck; ihre Zweckmäfsigkeit ist folglich eine innere, durch sich selbst gesetzte und für sich selbst bestimmte. Weil aber der Künstler das Absolute nur individuell darstellen kann, so wird er auch das höchste Gut individuell erscheinen lassen. Die Schönheit ist demnach die Erscheinung des unbedingten Guten in einer bestimmten Gestalt; durch das Endliche bekommt sie den Schein des Zwecks; das Endliche aber geht als solches in der Durchdringung mit dem Absoluten in das Unendliche über; folglich ist der Zweck der Kunst nur ein scheinbarer, und die Zweckmäfsigkeit des Schönen ist eine innere, selbst gesetzte.

§. 42.

Sonach ist das Schöne weder das Wahre, noch das Gute allein, sondern das Idealprodukt und die Vollendung beider; folglich kann nur das in der absoluten Eintracht des Wahren und Guten Dargestellte schön seyn. Daher ist das Kunstwerk weder wahr, noch nützlich, sondern beides in der höchsten Einigkeit, in der vollendetsten Harmonie. Darum strahlt in der

Schönheit die Vollendung jedes Wesens; denn nur dann, wann es sich selbst Zweck geworden ist, wann sich sein Wesen und sein Begriff absolut durchdrungen haben, so, dass es ein Sinnbild des Absoluten darstellt, kann es vollendet gebildet, d. h., schön genannt werden. Schönheit ist daher die Erscheinung des absolut Gebildeten, d. h., des Vollendeten.

Wenn demnach der Wahrheit, der Eintracht des Seyns und Denkens, die magnetische Linie entspricht, ~~Gut~~, als das Bild der Sichselbstgleichheit, der Indifferenz, dem Guten aber, als dem Ausserlichstreben und Hervortreten des Idealen, der Winkel, △ das Sinnbild der Besonderheit und Differenz, so kann die Schönheit, als die absolute Eintracht des Wahren und Guten, des Realen und Idealen, (der Religion und Philosophie) durch das Dreyeck sinnbildlich dargestellt werden, Wahr △ Gut. Schön Die Elemente der Schönheit sind demnach Wahrheit (reales, objektives Seyn oder Wesenheit) und Güte (ideelle, subjektive Kraft oder Eigenheit), und beide durchdringen sich in der lebendigen, beseelten Gestalt des Schönen. So ist die Schönheit das Licht, die objektive Einheit des Materiel-

teriellen (Seyenden) und des Belebenden (der Kraft), des Realen und Idealen. Darum iſt das Schöne, ſo wie das Licht, weder materiell, noch geiſtig, ſondern beides in Einheit. So wie ferner die objektive Darſtellung der Eintracht des Wahren und Guten, das Schöne, Wohlgeſtaltete, Gebildete iſt, ſo kann umgekehrt das Falſche und Böſe nur durch die Geſtalt des Häſslichen objektivirt werden; und da das Weſen des Schönen Eintracht zweyer verbundener Elemente iſt, ſo iſt die Natur des Häſslichen, ſo wie des Falſchen und Böſen Zwieträchtigkeit und Unförmlichkeit, als Ausdruck der Nichtvereinigung des Wahren und Guten.

§. 43.

Als ein abſolut gebildetes aber kann das Schöne keine äuſseren Geſetze und Regeln der Bildung haben, ſondern es trägt die Geſetze ſeiner Bildung in ſich ſelbſt. Seine Geſetze entſpringen demnach in Einem, untheilbaren Momente der Begeiſterung zugleich mit der Anſchauung des Abſoluten. Die vollendete genialiſche Darſtellung des Schönen kann daher, als abſolute Darſtellung, keine anderen Geſetze

anerkennen, als die Bildungsgeſetze des Abſoluten, d. h., ihre eigenen, die nicht empiriſch beſtimmt werden können, weil ſie aus dem Abſoluten ſelbſt entſpringen. Das Geſetz des vollendet Gebildeten iſt demnach ſein eigenes Weſen, ſeine Abſolutheit. Die Schönheit iſt folglich die abſolute Harmonie der Nothwendigkeit und Freyheit; denn ſeine Nothwendigkeit iſt eine innere, ſelbſtgeſetzte, und ſeine Freyheit, ſeine ſelbſtgeſetzte Bildung iſt ſein eigenes Weſen und zugleich ſeine Nothwendigkeit. Dieſe Eintracht der Nothwendigkeit und Freyheit aber, wo beide als Beſonderheiten ſich aufheben und in das Abſolute übergehen, iſt das Ideal und Ziel aller vollendeten Bildung.

§. 44.

Das Urgeſetz des Schönen, ſo wie alles Vollendeten, iſt demnach das Weſen des Schönen ſelbſt, alſo die Harmonie des Unendlichen und Endlichen, der Vielheit und Einheit. Zur Vielheit entfaltet ſich die urſprüngliche Anſchauung des Abſoluten, und Einheit iſt die innere Begränztheit und Beſtimmtheit der Anſchauung, alſo die Bedingung und das ſubjektive Element der künſtleriſchen Produktion, weil jede Anſchauung zum Behufe des Erkennens eine

beſtimmte, und jede Anſchauung des Abſoluten eine durch ſich ſelbſt und innerlich beſtimmte ſeyn muſs. Hier alſo iſt die Einheit urſprünglich und unmittelbar mit der objektiven Anſchauung, als der Vielheit, geſetzt. Vielheit und Einheit ſind demnach urſprünglich in der Idee der Anſchauung Eins und in ſich ſelbſt harmoniſch; denn nur für den philoſophiſchen Beſchauer des Kunſtwerks trennen ſie ſich in objektives und ſubjektives Element.

§. 45.

Die Schönheit iſt alſo die Harmonie zweyer Elemente, gleichſam eines männlichen Princips, des Unendlichen, und eines weiblichen, des Endlichen; und ſo wie ſie die vollendete Gattung darſtellt, ſo iſt ſie, als Eintracht ~~der~~ Vielheit und ~~Ein~~heit, ein Sinnbild der Allheit. Jene Elemente alſo, in ihrer Beſonderheit dargeſtellt, ſind ſelbſt die Beſtandheiten des Schönen. Das männliche und poſitive Princip nemlich erzeugt, als die bloſse Fülle und Kraft des Unendlichen, die im Gegenſatz gegen unſere Endlichheit, Beſchränktheit oder Ohnmacht unſer Gemüth ergreift und gleichſam über ſich ſelbſt erhebt, das Erhabene; daher iſt das

Erhabene ein Gegenſtand der intellektuellen Anſchauung, und die erſte Anregung des Unendlichen im Menſchen, der erſte Enthuſiaſmus zur Kunſt, wie zur Philoſophie; denn erſt aus der Entzweyung des Unendlichen und Endlichen erzeugt ſich das Streben, beide entweder in der Schönheit, objektiv, oder in der Wahrheit, ſubjektiv, wieder zu vereinen. Das Erhabene alſo kann, da es die Trennung des Unendlichen und Endlichen vorausſetzt, die zur Schönheit abſolut verbunden ſeyn müſſen, nicht ſelbſt Weſen und Gegenſtand der Kunſt ſeyn, weil die Kunſt nur in der Vollendung, alſo im Schönen lebt. Das Erhabene offenbart nur die ideale Anweſenheit des Unendlichen, durch die Anſchauung in einer unendlichen Gröſse oder Kraft erweckt, aber nicht ſeine reale Erſcheinung, d. h., ſeine vollendete Durchdringung mit dem Endlichen; oder: das Erhabene beruht auf dem Gefühl des Unermeſslichen und Unendlichen, ſey ſein Gegenſtand nun ein phyſiſcher, ſittlicher oder religiöſer (in welchem ſich das theoretiſche, auf der Anſchauung beruhende, und das praktiſche, in der innern Kraft lebende, durchdringen, gleichwie in Gott Raum und Zeit, Allmacht und Güte, Eins ſind); das Schöne dagegen iſt die harmoniſche Eintracht des

Unendlichen und des Geiſtes ſelbſt. Das Erhabene iſt folglich nur eine Beſtandheit des Schönen.

§. 46.

Das weibliche oder ſubjektive und negative Princip hingegen iſt, als die Erſcheinung des Endlichen, in harmoniſcher, beſeelter Bewegung, die Quelle des Reizenden und Angenehmen, die beide auf dem Gefühle beruhen, da hingegen das Erhabene den Geiſt allein erregt; daher man das Schöne auch die Eintracht im freyen Spiele des Geiſtes und des Gefühls nennen kann. Die Kunſt iſt demnach dämoniſcher Natur, d. h., aus einem göttlichen, unendlichen Elemente (dem Erhabenen, deſſen Organ das Genie iſt) und einem menſchlichen, endlichen (dem Angenehmen und Reizenden, deſſen Organ der individuelle Sinn, d. h., der Geſchmack iſt) beſtehend; dem Genie iſt die angebohrne Schöpferkraft, deren Weſen unendlich iſt: das männliche Princip der Kunſt; Geſchmack oder Kunſtſinn aber das durch Nationalität gegebene, durch Gewohnheit empfangene, durch Uebung und Bildung erworbene, negative (und weibliche) Princip der Kunſt; das ſich in der Manier offenbart. Daher Kunſtſinn ohne Genie kein Kunſtwerk erzeugt, in einem genialiſchen Werke aber die ſchöpferiſche Kraft, wenn auch

einſeitiger, bloſs als Erhabenheit, doch als göttliche Natur uns erhebt und erſchüttert. Darum ist das Reizende und Angenehme Gegenſtand der Sinnlichkeit und Empfindung; und zwar iſt das Reizende das thätige Princip in der Empfindung, das Angenehme aber das leidende, denn jenes erregt die Empfindung, und das Angenehme wird wegen ſeiner Angemeſſenheit von der Empfindung aufgenommen.

§. 47.

Die Einheit und abſolute Harmonie beider, des Erhabenen und Reizenden, des Unendlichen und Endlichen, iſt die Schönheit, die demnach, als Harmonie zweyer entgegengeſetzter Principe, Gegenſtand der Liebe iſt, da hingegen Disharmonie und Zwietracht der entgegengeſetzten Elemente, des Unendlichen und Endlichen, als die Quelle alles Häſslichen und Misgeſtalteten (wo ſich Stoff und Form nicht zur Eintracht vermählt haben), Gegenſtand des Haſſes iſt. Denn die Kunſt ſoll nicht den Widerſtreit der Elemente darſtellen, das göttliche Leben im Zorn offenbaren, ſondern ihre Eintracht in der Liebe und Sanftmuth; das Kunſtwerk alſo ſetzt, als wahres Produkt ihres gemeinſchaftlichen Strebens und Ringens in einander, ihre abſolute Verſöhnung voraus.

§. 48.

Die Einheit ist, als das innere Gesetz und Centrum der künstlerischen Bildung, gleichsam die Besonnenheit und Selbsterkenntniss in der begeisterten Anschauung des Absoluten. Denn so wie in der Idee das Erkennen die Einheit, als die Form und Begränztheit der Anschauung des Absoluten, erzeugt, so ist die Einheit die Bestimmtheit und Begränztheit der künstlerischen Bildung, und als solche zugleich auch die Bedingung des unendlichen Lebens, das sich im Schönen darstellen muss. Denn das Leben erzeugt sich eben aus dem Widerstreite zweyer Elemente, indem sich die Einheit, die aus der Subjektivität des Künstlers hervorgeht, im Produciren bestrebt, sich mit der Absolutheit, als der Wesenheit des Angeschauten, zu durchdringen. Die Schönheit ist die Beruhigung dieses Widerstreites der entgegengesetzten Elemente; und, da das Unendliche, wenn es vorwaltet, das Erhabene erzeugt, das Endliche aber, als vorherrschendes Leben, das Reizende und Angenehme erschafft, so ist die Schönheit, als die Eintracht des Erhabenen und Reizenden, Anmuth, in welcher sich das Endliche und lebendige zugleich als ~~ewiges~~ Lebendiges, d. h., als vollendetes, Seyn, darstellt. Die Schönheit ist

sonach die Eintracht der Ruhe und der Bewegung, des in das vollendete Seyn aufgenommenen Lebens, so wie sich im Zirkel, dem Sinnbilde alles Organischen, Ruhe und Bewegung durchdringen. Die Anmuth aber ist rührend und ein göttlich-ruhiger Schmerz, wenn sie das Endliche als vernichtet, aber zu einem höheren Seyn vernichtet betrachtet.

§. 49.

Die Bestimmtheit und Besonderheit, die sich durch die Einheit des Kunstwerkes offenbart, ist, da sie in dem Unendlichen und Unbegränzten nicht gegeben seyn kann, allein von der Einheit und Eigenheit des dichtenden Geistes, also von der Individualität des Künstlers abhängig, die, als reelle Individualität, d. h, als Besonderheit eines Realen und Ganzen, wiederum durch eine höhere Individualität bedingt ist, so dass ihr reeller Grund in der eigenen Bildung des gesammten Zeitalters liegt. Und da der bildende Geist für sich selbst bildet, so dass seine Besonderheit in die Anschauung des Unendlichen unmittelbar mit eingeht, seine Besonderheit und Individualität aber, als wahre Individualität, selbst ein Individuum einer höhern Individualität seines Zeitalters ist, so ist die Schönheit, als die Harmonie des Unendlichen und

Endlichen oder Individuellen, die Eintracht des Ewigen und Zeitlichen. Der Künſtler erhebt daher die Individualität ſeines Volks und Zeitalters zum Unendlichen, vereinigt ſie mit dem Univerſum, und ſtellt ſie als ein reelles, vollendet gebildetes Glied des Abſoluten dar. So wie demnach die Schönheit ein Unendliches und Endliches, gleichſam ein inneres und äuſseres Princip in ſich trägt, von denen jenes das Weſen, dieſes die Form des Kunſtwerks iſt: ſo hat nothwendig auch jedes Kunſtwerk ein doppeltes Leben, ein inneres, ewiges, d. h., philoſophiſches, durch die Idee des Unendlichen und die Eintracht des Unendlichen und Endlichen, und ein äuſseres, zeitliches, d. h., hiſtoriſches, durch die Form des Unendlichen und die Beſtimmtheit der Harmonie des Unendlichen und Endlichen. Das Endliche iſt demnach bloſs äuſserlich und hiſtoriſch gefaſst ein Endliches und Beſonderes, ſeinem Weſen aber nach, d. h., in ſeiner Harmonie und Durchdringung mit dem Unendlichen gedacht, iſt es ſelbſt unendlich. So lehrt die Poeſie den Philoſophen, wie das Endliche in ſeiner wahren und vollendeten Natur zugleich unendlich und ein Gleichniſs des Abſoluten ſey.

§. 50.

Die Kunst ist folglich die Offenbarung einer ewigen Idee des Absoluten: denn das, was sich für unsere endliche Erkenntniss in der Zeit entwickelt, lebt auf ewige Weise im Absoluten als ein unmittelbar Gesetztes; und in dieser Eintracht mit dem Absoluten stellt die Kunst das Irdische dar, dass es als ein in Ewigkeit durch sich selbst gebildetes erscheint. Demnach ist die Poesie selbst der absolute Bildungstrieb des Universums, wodurch es sich in der Zeitlichkeit offenbart: der Künstler ist Organ und Diener der Gottheit. Er ist das Licht, welches aus dem Chaos der Welt hervorstrahlt, und diese mit dem Aether der Gottheit vermählt, so dass sie sich als ein ewiges Bildniss der göttlichen Welt offenbart. Da der Künstler ferner eine ewige Idee des Absoluten darstellt, so ist er auch, im höheren Sinne des Wortes, Prophet; denn das Absolute, das seine Darstellung verkündet, ist das ewige Urseyn aller Dinge, welches also in jeder neuen Bildung wiederkehrt, nur in veränderter Form und Gestaltung.

Demnach ist die Poesie das erste und unmittelbare Element der Religion, so wie die unmittelbarste Offenbarung des Absoluten und Göttlichen.

III.

Ableitung der Kunſtgattungen als der antiken und romantiſchen Kunſt.

§. 51.

So wie die Kunſt ſelbſt aus den beiden Elementen der Vielheit oder Unendlichkeit, und der Einheit oder Endlichkeit hervorgeht, deren abſolute Harmonie die Schönheit erzeugt, ſo wird dieſer Gegenſatz, der durch unſere Erkenntniſs ſelbſt bedingt iſt — denn alles Erkennen beruht, als beſtimmtes Erkennen, auf Gegenſätzen — nicht allein in jedem Kunſtwerke ſich aufzeigen laſſen, ſondern auch die Gattungen der Kunſt ſelbſt beſtimmen, ſo daſs nach den Elementen der Kunſt in der einen Gattung das Unendliche als ſolches, folglich als ein real gebildetes, als reine objektive Weſenheit, und in der andern, der erſten entgegengeſetzten, das Endliche, die Beſonderheit als ſolche, folglich als Eigenheit, vorherrſchen wird. So wie demnach in der erſten Gattung der Kunſt das Unendliche als ein reales, ſymboliſch und poſitiv gebildet, erſcheint, ſo offenbart es ſich in der zweyten Gattung als ein Ideales, allego-

rifch und negativ gebildet, weil hier das Endli-
che und die Eigenheit das Reale, unmittelbar
Geſetzte iſt, da es ſich hingegen in der erſten
poſitiven Gattung der Kunſt, bloſs als Schein
und ideale Form des Unendlichen darſtellt.

§. 52.

Die erſte Gattung der Kunſt, wo das Schöne als rein und objektiv gebildete Harmonie des Unendlichen und Endlichen erſcheint, iſt die antike Kunſt, der Realiſmus der Kunſt; die zweyte hingegen, wo das Schöne ein ſubjektiv und ideal Gebildetes iſt, weil hier ~~das Endliche (und Ideale) vorherrſcht, ſo~~ dafs das Unendliche nur (v. Wird) negativ ſich offenbart ~~in der~~ (all) unendlichen Liebe und Sehnſucht, ~~nach dem Unendlichen,~~ iſt die romantiſche Kunſt, der Idealiſmus der Kunſt. So wie aber das Schöne, als das vollendet Gebildete, auf der Eintracht des Unendlichen und Endlichen beruht, ſo auch werden ſich in der vollendet gebildeten Kunſt die beiden Kunſtgattungen zu einer Idealkunſt durchdringen, wann objektive und ſubjektive Bildung in vollendeter Eintracht ſich offenbaren. Das Ideal der Kunſt iſt ſonach die romantiſche Verklärung der antiken Kunſt.

§. 33.

Dieſer Gegenſatz der alten und der romantiſchen Kunſt ging, ſo wie die Kunſt ſelbſt ein Element der Religion iſt, aus der entgegengeſetzten Religion der Griechen und der romantiſchen Welt hervor. Die Griechen nemlich ſchauten das Höchſte in den Sinnbildern des Unendlichen, in ihrer ſinnbildlichen, mythologiſchen Religion, unmittelbar als ein real und objektiv Gebildetes an. Die Griechen lebten ſonach an ſich ſchon in dem Realiſmus einer Götterwelt. Die Künſtler der romantiſchen Welt hingegen lebten nach dem Geiſte der chriſtlichen Religion nur in der Idee, in der geiſtigſten Erhebung zum Göttlichen, welches ſich nach dem Geiſte ihrer idealen Bildung ſelbſt in ein Ideales verwandelte. Die Mythologie der Griechen, die aus der begeiſterten Anſchauung des objektiv gebildeten Abſoluten, des ſichtbaren Univerſums, der Natur, entſprang, war als die ſinnbildliche Darſtellung des angeſchauten Unendlichen an ſich ſelbſt ſchon poetiſch; und ſo lebten die Griechen an ſich ſchon in einem poetiſchen Elemente. Die Mythologie war ihnen eine Welt von unendlichen Kunſtkeimen, die nur der Berührung eines poetiſchen Sinnes bedurften, um ſich zur

Kunſtwelt zu entfalten. Die Religion der romantiſchen Welt hingegen wohnte allein in dem tiefſten Gemüthe des Menſchen, und ihre Seele war die Idee einer unſichtbaren, rein geiſtigen Welt. Das Princip der griechiſchen Religion iſt das Natürliche, an ſich ſchon Poetiſche, das der romantiſchen hingegen das Sittliche, an ſich Philoſophiſche. Das Göttliche war den Griechen demnach ein real Angeſchautes, dem romantiſchen Künſter aber, ein ideal empfundenes und ſubjektiv erſchaffenes, ein nicht im realen Univerſum, ſondern in der Geiſteserhebung lebendes.

§. 54.

Die Mythologie der Griechen war eine Welt von real dargeſtellten Symbolen des Göttlichen, von denen ein jedes für ſich ſelbſt wiederum vollendet und in ſeiner reinen Weſenheit gebildet war. Ihr Olymp iſt eine Gruppe von Göttergeſtalten. Und ſo wie die Griechen das Göttliche als ein unendlich Gegliedertes und organiſch Gebildetes, d. h., als lebendige Natur, anſchauten, ſo daſs jede Geſtaltung des Unendlichen für ſich ſelbſt auf menſchliche Weiſe gebildet, jedes Götterbild alſo zugleich ein von den anderen abgeſchiedenes, beſonderes und

endliches Weſen darſtellte, ſo war ihre Religion Polytheiſmus, d. h., ein Zugleichſeyn göttlicher Geſtalten. In der chriſtlichen Religion hingegen, wo das Endliche, als Reales, dem Unendlichen entgegengeſetzt, nicht ſelbſt zum Schönen und Göttlichen gebildet iſt, ſo daſs es nicht als Symbol des Unendlichen und Endlichen und zugleich um ſein ſelbſt willen, da ſteht, ſondern nur als Allegorie des Unendlichen gedacht wird, iſt das Unendliche, dem Endlichen entgegengeſetzt, das rein Göttliche, welches objektiv angeſchaut, weil es ein Ideales iſt, nur als ein Unendliches in der Zeit, alſo hiſtoriſch aufgefaſst werden kann. Bey den Griechen offenbart ſich das Göttliche in der Eintracht mit dem Endlichen, das Göttliche iſt Vielheit, Natur; in der chriſtlichen Religion iſt das Göttliche rein göttlich, die Idealität ſeiner ſelbſt, Einheit, Geiſt, als ſolches aber ein Ideales, deſſen Weſen in der Negation beſteht, in der Vernichtung und Kreuzigung des Endlichen, ſo wie die Liebe, das Centrum des Chriſtenthums, nichts als ein ſich ſelbſt verzehrendes Feuer iſt, das nur im Göttlichen, alſo in der Tödtung des Endlichen Beruhigung findet. Der Stoff und Geiſt der griechiſchen Kunſt iſt folglich ein realer, objektiv und gleichſam im Raume gebilde-

ter, alſo mythiſch und plaſtiſch; der Stoff und Geiſt der romantiſchen Kunſt ein idealer, ſubjektiv und in der Zeit gebildeter, alſo hiſtoriſch und muſikaliſch.

§. 55.

So gewiſs nun die Kunſt Sinnbilder des Abſoluten darſtellen ſoll, ſo gewiſs kann ſie der Mythologie nicht entbehren; denn dieſe iſt ihr eben ſo nothwendig und weſentlich, als ihr die reale Darſtellung des Abſoluten ſelbſt iſt. Ohne Mythologie fehlt es der Kunſt an Feſtigkeit, an einem beſtimmten Mittelpunkte, an einem gemeinſamen Boden und Himmel, und ohne dieſes gemeinſchaftliche Band ſteht ſie in Gefahr, ſich in willkührliche Erdichtungen zu verlieren, denen es an objektiver Realität, alſo an Weſenheit ſelbſt gebricht.

§. 56.

Eine Mythologie für unſere Kunſt, deren Grund und Urſprung ideal iſt, kann nicht wie die griechiſche Mythologie, aus der unmittelbaren Anſchauung des Unendlichen, als eines real gebildeten in der Natur, entſpringen, ſondern, nach dem Geiſt der neuern Kunſt, nur

nur aus der eigenſten Tiefe des Geiſtes heraus-
gebildet werden. Der Idealiſmus unſerer Welt
muſs ſich zum Realiſmus entfalten, das Ideale,
nach der tiefſten Eigenheit des Gemüths Gebil-
dete muſs in eine objektiv und zur Weſenheit
gebildete Welt übergehen, um Körper und Ge-
ſtaltung zu empfangen; und ſo wie der vollen-
dete Staat eine durch Menſchenkraft errungene,
und durch die eigenſte Bildung der Individuen
erſchaffene ſittliche Natur iſt, ſo muſs auch der
bewuſstloſe, unmittelbar erſchaffene Naturrealiſ-
mus der griechiſchen Mythologie und Kunſt in
einen bewuſsten, eigenſt gebildeten Idealiſmus
in der neuern Kunſt übergehen. Die Morgen-
röthe dieſer neuen und vollendeten Kunſt kann
aber nur dann anbrechen, wann das Licht der
Philoſophie, von welcher alle eigene Bildung,
als auf der Selbſterkenntniſs beruhend, abhän-
gig iſt, die Gemüther entzündet hat, ſo daſs
die Anſchauung einer Götterwelt aus der in-
neren Erleuchtung der Menſchen hervorbricht,
und ſich in den Sinnbildern einer objektivirten
Philoſophie realiſirt, einer Philoſophie nemlich,
die ſich in allgemeine Denkart umgewandelt
hat; und dann wird ſie von ſelbſt objektive Sinn-
bildlichkeit erhalten.

§. 57.

Dafs aber eine Mythologie und überhaupt eine wahrhaft objektive Kunft zu erwarten fey, wird jedem einleuchten, der über die Bildung des Menfchen und der Menfchheit nachgedacht hat. Denn fo wie das wahre Princip jeder Bildung diefes ift, dafs der Menfch fich felbft und feine eigenfte Kraft erkenne, um fich mit Freyheit zu dem zu bilden, was er feyn kann und foll, fo mufs fich, wenn diefe Bildung durch philofophifche Selbfterkenntnifs allgemein wird, aus der Gemeinfchaft und Vielheit fo gebildeter Individuen ein gebildeter Staat entwickeln, durch welchen die Bildung des Einzelnen in der Gefammtheit objektivirt wird, fo dafs das Bildungsgefetz des Individuums zum objektiven Gefetze für das Ganze wird. Die freye Harmonie aller Kräfte des Geiftes und Körpers im Einzelnen wird dann zur freyen Harmonie aller geiftigen und körperlichen Kräfte der gefammten Individuen. Dann tritt das Abfolute, welches vorher in der gebildeten Eigenheit wohnte, alfo nur fubjektiv und negativ war, in die Wefenheit, gleichfam in die Gattung felbft über, und ftellt fich als objektiv gebildete Realität und Univerfalität dar. Und mit diefer Objektivirung und Verfinnlichung der eigenften Bil-

dung wird auch die Kunst Objektivität und Wesenheit erlangen.

§. 58.

Mythologie aber, als gemeinsames und objektives Element der Kunst, kann eben so wenig die willkührliche Erfindung eines Einzelnen seyn, als es die Sprache ist, sondern sie muss sich genialisch, aus der tiefsten Mitte, aus der absolutesten Wesenheit eines Volkes erzeugen. Denn so wie in der vollendeten Kunst die Eigenheit nur die Form und individuelle Gestaltung seyn darf, in welcher das Absolute als wahrhaft Absolutes, folglich als Wesenheit, sich offenbart: so muss auch die Mythologie, als die objektive Sinnbildlichkeit der Kunst, um so mehr von der Eigenheit des Einzelnen frey seyn, so dass die Eigenheit in ihr, als die Form der Sinnbildlichkeit, aus der Eigenheit des Volkes selbst entspringen muss: die Mythologie muss Nationaldichtung seyn, verwandt dem Himmel und der Erde eines Volks. Und so wie der Künstler selbst seine Eigenheit als absolute Eigenheit, als Eigenheit der Gattung und der Gesammtheit seines Zeitalters offenbart, so dass er zum Organe des Genius seines Volks wird, so müssen sich auch in der Mythologie Geschlecht und Indivi-

duum durchdringen; denn sie stellt ein absolut gebildetes Glied des Universums symbolisch dar, so dass Gesammtheit und Besonderheit absolut Eins sind.

§. 59.

So lange wir nun noch keine eigene Mythologie haben, müssen wir die griechische, nordische, orientalische u. s. w. nur mit Vorsicht gebrauchen, um nicht, da der Geist der griechischen und orientalischen Religion sich gerade entgegengesetzt ist, das Wesen der einen Religion durch die andere zu vernichten. Die griechische Mythologie darf demnach blos als sinnbildliche Sprache, in welcher das Körperliche beseelt und das Unsichtbare selbst objektiv gebildet ist, angewendet werden, da wo die griechische Mythologie dem Geiste der Darstellung nicht widerspricht. Auch Anspielungen auf die griechische Fabelwelt können nur dann stattfinden, wenn der Mythe als bekannt vorausgesetzt werden kann, sonst ist er eine blos gelehrte, unförmliche Ausschmückung. Also nur ein Stoff aus der alten Helden- und Götterwelt verstattet einen unumschränkten Gebrauch der griechischen Mythologie; dichten wir aber in einer andern Zeit, so müssen wir mit dem Costume derselben, mit der Sphäre ihrer örtlichen und zeitlichen Beziehungen und

Verhältniſſe auch ihre Nationalkunſt, die Mythologie, befolgen.

§. 60.

Das Mutterland aller uns bekannten Mythologie iſt Indien, das Paradies der Religion, die Wiege der menſchlichen Bildung; denn in der indiſchen Mythologie finden wir die Elemente der griechiſchen und chriſtlichen Religion, Natur und Liebe, zu Einem Gebilde noch durchdrungen. Die griechiſche Mythologie ſelbſt zeigt in einigen Mythen groſse Uebereinkunft mit der indiſchen; und daſs auch die chriſtliche Religion und mit ihr die romantiſche Kunſt orientaliſchen Urſprungs ſeyen, lehrt die Geſchichte. Denn der romantiſche Geiſt der ſüdlich-europäiſchen Kunſt iſt eine morgenländiſche Blüthe, aus der Saraceniſchen und Mauriſchen Ueberſchwemmung entſproſſen; dann ging er, mit dem Nordiſchen Ritterweſen vermiſcht, in den katholiſchen Hang zu Kreuzzügen und heiligen Abentheuern über. Aber auch die nordiſche Mythologie in den beiden isländiſchen Edda's, ſteht mit der morgenländiſchen in Verwandtſchaft; denn ihr Mittelpunkt iſt Odins Stadt, auf der Mitte der Erde, wo einſt die Aſen wohnten. In der nordiſchen Mythologie aber vereinigte ſich das Wunderbare der morgenlän-

dischen Mythen mit dem ernsten kräftigen und schauerlichen Geiste des Nordens.

§. 61.

An die Volksdichtung, die Mythologie, schliefsen sich unmittelbar die religiös - historischen Sagen und Fabeln des Volksglaubens an. Daraus entsprangen die wundervollen Erzählungen, die Legenden, der Glaube an Zauberer, Beschwörer, Hexen, Elfen, Wehrwölfe, Kobolde u. d. gl. Diese spätern Erdichtungen verhalten sich zu der eigentlichen Mythologie, wie die in der Zeit sich entwickelnde, freye Bildung eines Volkes zu seiner Urbildung; denn Mythologie ist, als die Poesie der Religion, die Urpoesie und Urphilosophie eines Volkes. Von jenen im Fortgange der Bildung entstehenden Erdichtungen des religiösen Glaubens sind noch die besonderen Fabeln zu unterscheiden, die der poetische Geist der Sitten und der Verfassung, oder selbst die Sitten eines einzelnen Standes nach der mythischen Nationalreligion als Partialmythen erzeugten, wie die Ritterwelt des romantischen Mittelalters, vom König Artur und seiner Tafelrunde, von den abentheuerlichen Heldenthaten Karls des Grofsen und seiner zwölf Pairs, von den Abentheuern der Kreuzfahrer, so wie bey den Griechen die Fabeln von den Zu-

gen des Bakchos nach Indien, von den zwölf Arbeiten des Herakles, vom Zuge des Jason nach Kolchis, vom Theseus u. a.

IV.

Ableitung und Darstellung der Kunstformen.

§. 62.

Aus der Zweyheit der Elemente, auf deren Harmonie das Schöne beruht, des Unendlichen, des Realen, und des Endlichen, des Idealen, folgt, dass alle Formen, als Besonderheiten der Kunst, durch die Doppelheit der Darstellung des Schönen im Realen (als Wesenheit) oder im Idealen (als Eigenheit) bedingt sind, so dass das Kunstwerk entweder aus der objektiven Anschauung des Absoluten, als des an sich Unendlichen und Realen, oder aus der subjektiven Begeisterung hervorgegangen ist. Eines von beiden, das Reale oder Ideale, muss immer das Erste und Vorwaltende in der Production, so wie im Kunstwerke selbst seyn, weil die Bestimmung jedes Kunstwerks und aller Kunstformen nur auf dem bestimmt hervortre-

tenden Elemente, entweder dem realen oder idealen, beruhen kann.

§. 63.

Wesenheit oder Vielheit kann, als ein Objektives, selbst wieder nur durch den objektiven Sinn, die Anschauung, aufgefaßt werden, Eigenheit aber, so wie alles Ideale und Subjektive, nur durch den innern Sinn, die Empfindung, die Anfindung, innerliche Wahrnehmung. Denn in der Wesenheit wird ein unmittelbares, an sich seyendes, also im Gegensatz gegen das ideale, anschauende Vermögen, ein objektives und äusserliches gesetzt, welches, als ein schlechthin durch sich selbst und an sich selbst gesetztes, nur in den unmittelbarsten und reellsten Sinn, in das Anschauen, fällt. Die Kunst des äusserlich oder objektiv bildenden Sinnes ist Plastik, vorzugsweise bildende Kunst genannt, weil sie objektive Abbilder des angeschauten Absoluten darstellt. Die Eigenheit oder Besonderheit hingegen, die eben dadurch der Wesenheit entgegensteht, daß sie ein für sich selbst gesetztes und innerliches, folglich auch nur innerlich wahrnehmbares ist, kann sich nur durch den subjektivsten, allein das Subjektive und Ideale auffassenden Sinn, den Sinn des Gehörs, offenbaren. Die Kunst

des innerlich, subjektiv bildenden Sinns ist Musik.

§. 64.

Plastik ist demnach der Realismus der Kunst, Musik der Idealismus; denn in jener ist das Reale die Anschauung, vorherrschend, in dieser das Ideale, die Empfindung. Alles äusserlich Angeschaute stellt sich als ein unmittelbar gesetztes im Raume dar, denn der Raum ist die Form des unmittelbar Seyenden; das innerlich Wahrgenommene und Ideale aber in der Zeit; denn das Ideale, (als Besonderheit und Eigenheit des Realen,) ist da, wo es sich selbst als Besonderheit, als ein von der Wesenheit des Unendlichen Losgerissenes darstellt, ein zur Realität strebendes und zum Seyn sich bildendes, d. h. ein Werden, die Form des Werdens aber ist die Zeit, als die Form der idealen Anschauung, so wie der Raum die Form der realen Anschauung, des Seyns ist. Die Plastik bildet daher im Raume und stellt ein unmittelbar und zugleich Seyendes dar; die Musik, aber in der Zeit, und entfaltet ein nacheinander Folgendes. Die Plastik bildet darum ein Ganzes im Raume, welches die Anschauung unmittelbar und auf einmal umfaßt, die Musik aber bildet ein Ganzes in der Zeit und nacheinander, welches der innere Sinn als

Wechsel der Empfindung und als progressive Entfaltung des Gemüths aufnimmt.

§. 65.

So wie demnach die Plastik ihre Anschauungen des Absoluten objektiv abbildet, und ihre Production dem äußeren Sinn als ein Seyn darstellt, so bildet die Musik subjektiv das innere Leben, und stellt ihre Production dem inneren Sinn als Leben und Bewegung dar. Das Seyn ist im Raume objektiv und unmittelbar vernehmlich, d. h., sichtbar, das innere Leben der Empfindungen aber als ein Ideales unsichtbar, aber doch, weil es im Kunstwerke dargestellt ist, vernehmbar, also nur innerlich erkennbar, d. h., hörbar. Der Ausdruck des objektiv Angeschauten ist demnach das Bild, der Ausdruck des subjektiv empfundenen der Laut oder Ton. Das Bild, als sichtbarer Ausdruck eines im Raume Dargestellten, ist, wie alles im Raume zugleich und unmittelbar Gesetzte, als ein Ganzes für sich, scharf begränzt; der Laut aber, das hörbare Echo des Inneren, ist, wie alles in der Zeit sich Bildende, in einander fliessend und schmelzend.

1) Plastik.

§. 66.

Die Plastik stellt die Schönheit entweder nach der reinen Wesenheit und Realität, also

rein körperlich dar, oder so, dafs die körperliche Gestaltung nur Ausdruck des Innern ist. Die objektive Plastik, welche die Schönheit in vollendeten, reinen Körperformen darstellt, ist die Bildhauerkunst, und die subjektive Plastik, die das Körperliche nur erscheinen läfst, um das Innere zur Anschauung zu bringen, ist die Mahlerey. Die Bildnerey giebt demnach reine Formen der Schönheit in vollendeten Körpergestalten, die Mahlerey hingegen nur einen Schein von Körperlichkeit, weil ihr Streben dahin geht, das innere Wesen der Gestalten auszusprechen. Demnach stellt sie die Körper nur auf Flächen dar, und bringt das innere Seyn zur Offenbarung.

a) Bildnerey, als das objektive Element der Plastik.

§. 67.

Die Bildnerey, als die in der reinen Wesenheit bildende Kunst, stellt die Schönheit in reinen Körperformen objektiv dar, um das vollendete Seyn der unmittelbaren Wesenheit, also der reinen Körperlichkeit erscheinen zu lassen. Das vollendet gebildete Seyn ist das durch sich selbst gebildete, das Ursache und Wirkung von sich selbst ist, weil es sich aus seinem ei-

10572896

Ang. 1806. 8.

geben, lebensschwangern Princip entwickelt und offenbart; dies ist das Organische. Der Bildner bedient sich demnach der reinen Organismen, um in ihnen die Schönheit in der reinsten, vollendetsten Wesenheit und Realität darzustellen. Da ferner die Schönheit auf der absoluten Eintracht des Unendlichen, ~~des Realen~~, und des Endlichen, ~~des Idealen~~, beruht, so muss der organische Körper zugleich ein ~~ideales~~, den unendlichen Organismus bestimmendes und begränzendes Princip in sich tragen, damit sich die Schönheit offenbare in der Harmonie der Vielheit, des realen Körpers, ~~dessen Wesen blos bestimmbar und unendlich ist~~, und der Einheit, als der innern Seele Kraft und ~~Affektion~~ desselben, die ~~als~~ ~~ideales~~ Princip Eigenheit und Besonderheit ist, ~~und demnach~~ dem unendlichen Stoff eine Form, dem Seyn einen Begriff, dem an sich Unbestimmten Bestimmtheit ertheilt. Das Ideale aber tritt in der Bildnerey als das negative und subjektive Element nicht hervor; denn der Bildner will nicht die innere Affektion als solche offenbaren, sondern die vollendete Wesenheit des reinen Seyns ~~in der~~ absoluten Eintracht des Realen und Idealen, in der Schönheit darstellen. Die Plastik bildet demnach die unmittelbare und durch sich selbst gesetzte Eintracht des Realen

und Idealen, und ist folglich ein Sinnbild der Religion.

§. 68.

Da das Streben der Bildnerey dahin geht, die Schönheit als reine Wesenheit, d. h., als rein objektive Anschauung, abzubilden, so dass sich in ihr alles äusserlich und innerlich zugleich, als vollendetes Seyn, darstellt, so muss sie den Körper, in welchem sie die Schönheit im Realen sichtbar darstellen will, von allem entkleiden, was ihn zu einem individuellen Körper macht. Der ursprüngliche Ausdruck des Idealen und ~~des~~ Individuellen im Realen, und körperlich Gebildeten ist die Farbe. Die Bildhauerey wird demnach, um die reine Wesenheit des Schönen darzustellen, das Körperliche ohne Colorirung abbilden, und am liebsten nackte Körpergestalten darstellen, um die objektivste Anschauung der Schönheit im reinen, geoffenbarten Seyn zu geben. Bedient sie sich der Bekleidung, so wird diese allegorisch seyn, d. h., die Körpergestaltung andeuten und unsichtbar - sichtbar darstellen.

§. 69.

Die Bildhauerey zerfällt aber, nach dem Bildungsgesetze alles Organischen und Absicht-

ten, in sich selbst wieder in zwey Elemente, so dass sie entweder die Wesenheit rein objektiv darstellt, und die Besonderheit oder Eigenheit, als die innere Stimmung und Begränzung des an sich unbegränzten Organismus, nur mittelbar, d. h., nicht als innere Ursache, sondern in ihrer äusseren Wirkung im Körperlichen wiederstrahlen lässt — dies ist das positive Element der Bildnerey; oder die Besonderheit, das ideale Princip und gleichsam der Begriff der Wesenheit, tritt besonders wieder hervor, dadurch, dass sie auf ein Objektives und Aeusseres gerichtet ist, oder auf andere Figuren übergeht, wenn nemlich mehrere Figuren in Gruppen zusammengestellt sind.

§. 70.

Die positive Gattung der Bildhauerey stellt den Organismus als reinen Ausdruck des Inneren dar, so dass alles in der reinsten Objektivität und Wesenheit gebildet erscheint, und das ideale, begränzende Princip gleichsam bewusstlos im Innern schlummert, und nicht unmittelbar hervortritt, da es sich nur mittelbar, in der Begränzung des Organismus darstellt. In der subjektiven Gattung aber tritt das Subjektive oder Ideale besonders wieder und unmittelbar hervor, dadurch, dass es sich gegen ein Aeusseres richtet, wann der Held handelnd und kämpfend dar-

gestellt ist, oder auf ein Objektives übergeht, wann Mehrere in Einen Kampf, in Eine Handlung, in Eine Affektion verflochten sind. Diese Gattung aber empfängt durch die Zusammenstellungen und Wechselbeschattungen der Figuren, und die mannichfaltigen Modifikationen der auf mehrere Figuren vertheilten Affektion etwas Mahlerisches, und macht sonach den Uebergang zum ~~subjektiven~~ Elemente der Plastik, der Mahlerey.

§. 71.

Nach dem Wesen der Plastik muss auch der höchste Kampf, der ergreifendste Schmerz in der Bildnerey ruhig und göttlich besonnen sich darstellen, weil sie in der Wesenheit des Schönen, in der für sich selbst abgeschlossenen und vollendeten Realität lebt, so dass sie kein gewaltsames Streben nach aussen hat, sondern auch in der höchsten Lebensäusserung, in der gewaltsamsten Spannung des Organismus, weil sie das göttliche Princip des vollendeten Seyns in sich trägt, ruhige, selbstbewusste Besonnenheit offenbart, und dadurch die absolute Harmonie des Unendlichen und Endlichen zur sichtbaren Anschauung bringt. Und da die Wesenheit in der Bildnerey vorwaltet, so muss alle Eigenheit und alles Innere, als das negative Ele-

ment, zurücktreten, und in der unendlichen, ruhigen Anſchauung des abſoluten Ganzen ſich gleichſam verlieren. Sonach offenbart die Bildnerey ſelbſt im höchſten, regſten und gewaltſamſten Leben das vollendetſte, ruhigſte Seyn, die reine Realität des Göttlichen.

§. 72.

So wie aber die poſitive Gattung der Bildnerey der ſubjektiven entgegengeſetzt iſt, ſo **trägt die poſitive oder die Bildnerey an ſich, in ſich ſelbſt wieder den Gegenſatz des Göttlichen und Menſchlichen, und die ſubjektive Bildnerey, die dieſen Gegenſatz wieder aufhebt, indem ſie das Subjektive und Ideale als Objektives und Reales darſtellt, iſt die Darſtellung der in der Weſenheit erſcheinenden Schönheit im Streben des Menſchlichen zum Göttlichen. So nach** giebt es nach dem Weſen der Bildhauerey, ſo wie nach der Kunſtgeſchichte, drey Gattungen. In der erſten, rein plaſtiſchen, iſt das Göttliche, die reine Weſenheit und Unendlichkeit vorwaltend. Dieſe Gattung ſtellt Göttergeſtalten dar in der höchſten Einfachheit, in der göttlichſten Ruhe und Würde, ja im heiligſten Ernſte, der über alles Individuelle und Menſchliche erhaben iſt; daher auch die ernſten, hohen Göt-

ter-

terſtatüen coloſſaliſch ſind. In der zweyten Gattung ſtellt das Menſchliche, mit dem Göttlichen gepaart, das reizende, blühende Leben des Unendlichen dar, ſo daſs die ernſte, ſtrenge Heiligkeit und Coloſſalität in ruhige anmuthige Bewegung übergeht, das Endliche und Menſchliche aber mit dem Göttlichen ſo innig verſchmolzen iſt, daſs es ſich wie ein leichter Hauch über die Figuren ergieſst, und unſichtbar-ſichtbar den ſcheinbar bewegten Organiſmus durchſtrahlt, deſſen Inneres in der Grazie und Anmuth jeder Bewegung wiedertönt. Dieſe innige Verſchmelzung des Körperlichen und Geiſtigen iſt rein muſikaliſch; und darum kann man dieſe zweyte Gattung die muſikaliſche nennen. In der dritten Gattung endlich offenbart ſich das Irdiſche, vom Göttlichen losgeriſſen, im Kampfe mit dem Göttlichen oder im Streben zum Göttlichen, und da der Widerſtreit Schmerz erzeugt, ſo ſtellt ſich das Endliche in den Schmerzen des Widerſpruchs mit dem Unendlichen, alſo ringend und handelnd dar. Dieſe Gattung iſt demnach dramatiſch, oder, in Bezug auf die beiden erſteren, poetiſch, das freye, ideale Streben des Endlichen zum Unendlichen offenbarend. Darum aber ſteht ſie an der Gränze der Bild-

nerey; denn die Bildnerey kann ihrer Natur nach die Schönheit nur im Realen, als Seyn darſtellen, nicht das Ideale als ſolches in ſeinem Handeln und Streben, offenbaren, auſser nur mittelbar, durch die Handlnngen und Bewegungen des Organiſmus.

b) Mahlerey, als das ſubjektive Element der Plaſtik.

§. 73.

In der Mahlerey tritt das Subjektive und Ideale als erſtes und poſitives Princip hervor, da es in der Bildnerey hingegen das Negative, alſo das den unendlichen Organiſmus bloſs Beſtimmende und Begränzende iſt. Da nun in der Mahlerey das Ideale vorwaltet, ſo tritt das Reale, das Organiſche als vollendete Körperlichkeit zurück, und verwandelt ſich in Schein. Die Körper werden demnach bloſs auf Flächen dargeſtellt, nicht in reiner Körperlichkeit gebildet, ſondern als ſcheinbare Körper nur im Raume begränzt, alſo gezeichnet. Die Zeichnung iſt folglich das Plaſtiſche in der Mahlerey, denn durch ſie wird der Körper, wenn auch nur ſcheinbar, als Körper im Raume

dargeſtellt, in ſofern Geſtalt nur durch Begränzung des Ganzen im Raume möglich iſt.

§. 74.

Da in der Mahlerey das Ideale vorherrſchend iſt, ſo muſs ſie das Innere und Individuelle objektiv erſcheinen laſſen. Das Ideale aber muſs, wenn es ein äuſserlich und ſichtbar Darzuſtellendes ſeyn ſoll, ein Beharrliches und Stetes ſeyn; denn das Veränderliche kann nur in der Zeit, ſo wie in fortlaufenden Tönen, nicht im Raume als ein Seyendes erſcheinen; die Mahlerey aber, als plaſtiſche Kunſt, giebt Bilder, und ſtellt folglich die Schönheit im Raume, alſo ruhige und ſtete Schönheit dar. Die Mahlerey offenbart demnach das innere Seyn eines Weſens, ſo wie die Bildhauerey das äuſsere Seyn; ſie ſtellt Charaktere dar, ſo wie die Bildnerey Organiſationen.

§. 75.

Das Mittel ihrer Darſtellung muſs ſonach ein ſolches ſeyn, welches das unſichtbare ſelbſt erſcheinen läſst, und die innere Weſenheit†, das geiſtige Princip der Körperwelt iſt, ohne ſelbſt körperlich zu ſeyn. Dieſes iſt das Licht* und ſeine Elemente, die Farben. So

wie nun der Charakter, als bleibende, innere Weſenheit, ſeyend und doch nicht körperlich iſt, alſo unſichtbar- ſichtbar und ſcheinbar körperlich, ſo iſt auch das Licht, das ideale Element im Raume, der ſich in der Materie real darſtellt, ein ideal-reales und nur ſcheinbar körperliches Princip. So wie ferner der Geiſt eine Unendlichkeit von Charakteren und Gemüthsſtimmungen iſt, ſo iſt auch das Licht, die objektive Offenbarung des Geiſtigen, eine Unendlichkeit von Strahlen, die in der Entgegenſetzung mit der Materie, dem Nichtlichte, alſo in der Brechung und Begränztheit durch das Körperliche die Farben erzeugen. Farben ſind Modifikationen und Stimmungen des Lichts, und ſo ſind Charaktere Modifikationen und Stimmungen des Geiſtes, Durch die Colorirung demnach, die das innere Seyn eines Weſens, die ~~Abſolutheit in der~~ Individualität, nicht ~~in der~~ rein objektiven Weſenheit, wie ~~die Bildhauer~~erey, zur Anſchauung bringt, wird die Mahlerey als Mahlerey vollendet.

§. 76.

So wie aber die Bildhauerey in zwey Gattungen zerfällt, ſo auch ſind in der Mahlerey zwey Arten unterſcheidbar. Die poſitive, rein plaſtiſche Mahlerey offenbart die innere Weſenheit,

das Charakteriſtiſche eines Weſens in ſeiner Vollendung, ſo daſs es in der Harmonie ſeiner innern Natur ~~ein~~ Sinnbild des ~~Abſoluten~~ darſtellt, indem es die Unendlichkeit ſeines innern Seyns in einer ~~freyen~~, harmoniſchen Begränzung ſeiner ſelbſt erſcheinen läſst. Als Ausdruck und Gleichniſs des Abſoluten aber muſs der Charakter von allem bloſs zufälligen und empiriſchen entkleidet ſeyn, und nur ſeine ~~ewige, abſolute~~ Weſenheit, ſeine Tiefe und Selbſtſtändigkeit offenbaren.

§. 77.

In der zweyten, ſubjektiven Gattung der Mahlerey tritt das Charakteriſtiſche wieder beſonders hervor, dadurch daſs in den Gruppendarſtellungen die Figuren nach dem Geiſte und der Stimmung des Ganzen in Licht und Schatten gegen einander geſtellt ſind. Dieſe Modifikation des Lichts und des Schattens, Helldunkel genannt, iſt das Melodiſche in der Gruppirung. Denn ſo wie in der Muſik der Hauptton alle übrigen beſtimmt, ſo auch müſſen die Figuren nach dem Geiſte des ganzen Gemähldes geordnet, und gleichſam in eine unſichtbar-ſichtbare Harmonie zuſammengeſtellt ſeyn. Dadurch treten die Figuren, als das Materielle des Gemähldes, zurück, und der Geiſt des Gemähldes löſt das Ganze in das harmoniſche Leben einer Idee

oder Affektion auf. So wird durch das vorherrſchende Helldunkel das Gemählde muſikaliſch. Daher erſcheint das Helldunkel erſt bey den romantiſchen Mahlern in ſeiner vollendeten Ausbildung, da hingegen die Alten in dem rein plaſtiſchen Elemente der Mahlerey, dem Colorite, lebten, und ihre Mahlerey ein einfaches Nebeneinander der Figuren war, ohne unendliche Proſpecte, Verkürzungen zu Pyramidalgruppen u. dergl.

§. 78.

Am meiſten herrſcht das Helldunkel in der Landſchaftsmahlerey, die dem Gefühle einen unbegränzten Horizont eröffnet, ohne individuelle Bedeutſamkeit. Sie iſt demnach dem unbegränzten Phantaſiren in der Muſik zu vergleichen, und oft nur das Erzeugniſs einer kraftloſen Sentimentalität, welche, unvermögend, ein wahrhaft Schönes in der harmoniſchen Eintracht des Unendlichen und Endlichen zu erſchaffen, in gehalt- und formloſe Empfindungen zerfliefst. Der Landſchaftsmahlerey entgegengeſetzt iſt die Portraitmahlerey, deren Beſtimmung es iſt, ein Individuum in der Vollendung ſeiner inneren Weſenheit, alſo in der Idealität ſeines Charakters darzuſtellen. So wie demnach hier die Beſchränkung, die

durch das Individuum gesetzt ist, durch die Vermählung derselben mit der Absolutheit des Charakters aufgehoben werden muss, damit sie als freye Beschränkung, also absolut und durch sich selbst gesetzt erscheine: so muss in der Landschaftsmahlerey der unbegränzte und formlose Stoff an eine bestimmte Form gebunden werden, damit er Ausdruck eines wahrhaft Gebildeten werde.

§. 79.

Vielheit und Einheit aber erzeugen in ihrer entschiedenen Entgegensetzung jene das Stillleben, wo sich Vielheit ohne Einheit, Stoff ohne Form, also ohne ein inneres, ideales Princip, darstellt, diese die Arabeske, in welcher die Einheit, aller Wesenheit entblösst, als reine Form sich darstellt. Beide sind demnach als isolirte Kunstdarstellungen zu betrachten, in denen wahre Schönheit, da diese auf der Eintracht der Vielheit und Einheit beruht, nicht erreichbar ist. Im Stillleben wird auch leblosen Gegenständen durch die Verhältnisse des Lichts und Schattens scheinbare Schönheit ertheilt; und die Arabeske ist gleichsam die logische Construction, das inhaltsleere Spiel des Schönen. Auf ähnliche Weise sind sich die

gemeine Mahlerey des Wirklichen und die Carricatur entgegengesetzt. In jener beherrscht der Gegenstand die Form, so dass alles Idealische verdrängt ist; in der Carricatur hingegen übersteigt die Form den Stoff, um ihn in das Lächerliche zu idealisiren.

§. 80.

So wie sich aber die Bildhauerey auch mit den Zwecken des Lebens vereinigt, und ein Bild der scheinbar - absoluten Schönheit darstellt, in der Baukunst, auf eben diese Weise geht auch die Mahlerey in Gartenkunst über. Die Baukunst kann aber nur dann freye Kunst genannt werden, wann sie ihren gegebenen Zweck durch freye Behandlung in einen scheinbar absoluten, und selbstgesetzten verwandelt, sich selbst also Zweck wird, um ein Gleichniss des Absoluten darzustellen. Eben so auch muss die Gartenkunst, die nach einer unbegränzten Idee, gleich der Landschaftsmahlerey, die organische und unorganische Natur um sich her formt und bildet, als Kunst ihre Beziehung auf menschliche Zwecke in eine freye und scheinbar ~~absolute~~ Zweckmäfsigkeit verwandeln.

e) Basrelief, als Einheit der Bildhauerey und Mahlerey.

§. 81.

In der Mitte der Bildhauerey und Mahlerey ſteht das Basrelief, welches erhobene Figuren auf Flächen bildet. In ihm erſcheint demnach nicht die reine Weſenheit des Schönen in der vollendeten Körperlichkeit, wie in der Bildhauerey, noch die reine Eigenheit und Innerlichkeit, als Charakter gebildet, wie in der Mahlerey, ſondern Weſenheit und Beſonderheit, oder Individualität durchdringen ſich hier zu Einer Geſtaltung, ſo daſs die Individualität wegen des plaſtiſchen Elements objektiv hervortritt und körperlich wird, die Weſenheit aber wegen des mahleriſchen Elements als individuelles Leben ſich darſtellt. Handlungen und Spiele des individuellen, objektiv gebildeten Lebens ſind demnach der Gegenſtand der Basreliefs; daher ſich auch in den alten Basreliefs das individuelle Leben des Göttlichen oft auf das wildeſte und kräftigſte ausdrückt.

Das Basrelief iſt ſonach das für die Plaſtik, was die Orcheſtik für die Plaſtik und Muſik iſt; jenes iſt die Einheit der Bildhauerey und

Mahlerey, diese die Einheit der Plastik und Musik. Als reale Synthesen von realen Elementen der Kunst aber haben beide nicht die Vortreflichkeit des einfach Realen, weil das Reale als solches nur in seiner Besonderheit vollendet seyn kann, da hingegen die Einheit im Idealen eine absolut neue Schöpfung ist, weil sich die Elemente des Realen im Geiste zu Einem geistigen Daseyn durchdringen und eine neue, in sich absolute Welt erzeugen. Daher die Poesie, und in der Poesie wiederum das Drama den Gipfel der Kunst selbst bezeichnen.

2) Musik.

§. 82.

Die Musik, als Kunst des inneren Sinnes oder der Empfindung und Leidenschaft, die als solche dem reinen, vollendeten Seyn in der Plastik entgegengesetzt sind, stellt die Regungen des Inneren durch innerlich vernehmbare, d. h., hörbare Bewegungen und Schwingungen, also durch Töne, objektiv dar. Denn der Schall oder Klang ist der Ausdruck der erregten Kraft eines erschütterten Körpers, und so thut auch das erregte Gemüth, das Centrum und der

Schwerpunkt der inneren Kraft im Menſchen, ſeine Bewegungen durch das bewegliche, ſchwungreiche Element der Töne kund. — Ihr Charakter iſt Leben und Leidenſchaftlichkeit im Streben des Gemüths nach dem Abſoluten, wodurch es ſich ſelbſt abſolut darſtellt, ſo daſs das Abſolute als Reales verſchwindet. Die Muſik iſt demnach das ſubjektivſte Element der Kunſt, wo das Abſolute nicht poſitiv abſolut, wie es die unmittelbare Anſchauung als Weſenheit, als ein ſchlechthin Objektives und als ſeyende Vielheit auffaſst, ſondern als ein Abſolutes der Empfindung, als ein ideal und ſubjektiv Unendliches, folglich als unendlich bewegte und in der Zeit in harmoniſchen Bewegungen ſich entfaltende Einheit und Eigenheit dargeſtellt wird. In den Kunſtgattungen entſpricht ihr die romantiſche Kunſt, ſo wie der Plaſtik die griechiſche, in den Formen der Poeſie das lyriſche Gedicht, ſo wie der Plaſtik das Epos.

§. 83.

Da es nun das Ziel aller Kunſt iſt, das Abſolute in vollendeter Schönheit zu offenbaren, das Abſolute aber, vollendet gedacht, die Weſenheit und das reine Seyn ſelbſt iſt, ſo kann

die Muſik, deren Princip Eigenheit iſt, die Weſenheit des Abſoluten nicht als reine, objektive Weſenheit darſtellen, ſondern nur als Weſenheit und Eigenheit zugleich, d. h., als eigene Weſenheit, als bloſs ſubjektive und empfundene Realität, die ſich objektiv nur im Werden offenbart. Denn durch die Beziehung des Idealen auf das Reale, in ſofern alle Eigenheit und Idealität und Beſonderheit der Weſenheit und Realität iſt, wird ein Streben und Bewegung geſetzt; alles Ideale iſt demnach ein Seyn in der Bewegung oder der Zeit, d. h., ein Streben und Werden.

§. 84.

Weil alſo die Eigenheit, das negative Element des Schönen, in der Muſik vorherrſcht, ſo kann ſie die Abſolutheit nicht in der an ſich und unmittelbar geſetzten, alſo poſitiven und objektiven Harmonie des Unendlichen und Endlichen offenbaren, ſondern nur in der aus der Eigenheit ſelbſt gebildeten, alſo freyen Harmonie des Gemüths wiederſtrahlen laſſen. Die Eintracht des Unendlichen und Endlichen ſtellt ſich demnach in der Muſik nicht als Weſenheit und objektive Vielheit dar, weil das Unendliche nicht das poſitive Element in ihr iſt,

ſondern vermöge der vorwaltenden Eigenheit als Einheit, die nur mittelbar, durch die Entfaltung in der Zeit, real und Weſenheit wird, alſo nur auf negative Weiſe als Unendliches ſich offenbart. Denn die Eigenheit und Einheit kann an ſich nichts darſtellen, als Eigenheiten und Beſonderheiten, das Gemüth alſo, der Sitz der Eigenheit, ſich nur in ſeinen Elementen und Beſonderheiten, d. h., in Empfindungen offenbaren. Soll alſo das an ſich Endliche ein Unendliches darſtellen, ſo muſs es ſelbſt als ein Unendliches erſcheinen; dies kann es aber nicht unmittelbar, weil es an ſich dem Unendlichen gerade entgegengeſetzt iſt, folglich nur mittelbarer Weiſe, ſo daſs es ein Endliches, Einheit, bleibt, und doch als ein Unendliches, als Vielheit ſich darſtellt, alſo durch die unendliche Entfaltung ſeiner Einheit in der Zeit. In der Plaſtik iſt die Schönheit unmittelbar und an ſich, in der Muſik hingegen wird ſie auf mittelbare Weiſe und ſubjektiv, aus der Eigenheit ſich entfaltend,

§. 85.

Die Muſik iſt demnach die Darſtellung der vom Unendlichen durchdrungenen Empfindung oder der Abſolutheit in der Eigenheit, ſo daſs die Eigenheit als Empfindung vorherrſchend iſt,

und das Abſolute ſich nur als ein ſubjektives und ſcheinbares Seyn, d. h., als ein Werden und Streben darſtellt, und zwar objektiv durch harmoniſche Bewegungen in der Zeit. Die Form und das Geſetz dieſes Werdens iſt das Geſetz aller Bildung in der Zeit, der Rhythmus (das Geſetz des Flieſsenden), in welchem ſich das Ideale als harmoniſches Leben offenbart, gleichwie das Geſetz des im Raume Gebildeten, alſo des vollendeten, harmoniſchen und offenbarten Seyns, der Organiſmus, (die Zugleichgeſetztheit von Zweck und Mittel, Organ, von Urſache und Wirkung) iſt; daher er auch die Herrſchaft in der Plaſtik hat.

§. 86.

Das Geſetz der geregelten Bewegung, oder der Rhythmus, der ſich in der Muſik als Takt, und in der Poeſie als Versmaaſs darſtellt, iſt folglich das Bildungsgeſetz alles Schönen im Idealen oder in der Zeit, und beruht, ſo wie alles Schöne, auf der Harmonie des Unendlichen, der Vielheit, und des Endlichen, der Einheit. In der Einheit, der geſetzmäſsigen Wiederkehr des Taktes ſtrahlt demnach die Einheit, der unendlich ſich ergieſsenden Empfindung, die beharrliche, herrſchende Stimmung des Gemüths wieder; denn das Gemüth, als die

Urquelle aller ~~Eigenheit und~~ Empfindung, ist die Wesenheit des inneren Menschen, so wie sich im Organismus seine äufsere Wesenheit als Körperlichkeit darstellt. Das unendliche Leben der Tonbewegungen selbst aber offenbart das unendliche Leben des Gemüths im Spiele der Empfindungen. Sonach tragen die unendlichen Tonbewegungen ein Gesetz und Princip der Bewegung in sich, und offenbaren durch diese ihre Selbstbegränzung im freyen Leben die innere Harmonie des Gemüths, das in seinem unendlichen Leben immer nur sich selbst darstellt, sich selbst flieht und sucht, um die selige Harmonie seiner selbst zu geniefsen. ~~So wie aber~~ Plastik und Musik so entgegengesetzt ~~sind~~, wie ~~Wesenheit~~ und Eigenheit, so tritt auch in der Musik, der Kunst des innern Sinns, die innere Wesenheit, das reine, selbstständige Gemüth zurück, und strahlt nur als negatives Princip, als inneres Gesetz der unendlichen Bewegungen in dem harmonischen Leben der Töne wieder.

§. 87.

Die Einheit im Rhythmus ist demnach als ~~ein~~ Beharrliches die Bestimmtheit und Begränztheit des Gemüths, und das positive Element der Tonbewegungen, das Princip der musi-

kalischen Composition. In dem wechselnden, unendlichen Leben der Tonbewegungen aber, welches das innere Spiel der Empfindungen zur musikalischen Anschauung bringt, offenbart sich das unendliche Leben, die freyen Regungen der Innerlichkeit. So vermählt sie die Begränztheit, die Stimmung seines Gemüths, mit dem Unendlichen dem freyen Spiele und regen Leben der Empfindungen und Leidenschaft; und die Musik wird zum vollständigen Abdruck des Inneren, des harmonisch in seiner Vielheit und Einheit zugleich; und im Rhythmus, als der äufseren Form der Bewegungen, durchdringen sich Einheit und Vielheit so harmonisch, dafs das Gesetz als freyes Leben erscheint, und das freye Leben seine Nothwendigkeit in sich selbst trägt.

§. 88.

Der Rhythmus ist folglich zugleich beharrlich und zugleich fortfliefsend. Seine Beharrlichkeit aber ist, da sie eine innere ist, auch blofs innerlich wahrnehmbar, als das Geregelte in der Bewegung und innern Einheit, nicht als vollendetes Seyn und Ruhe, wie in der Plastik. Das Beharrliche im Rhythmus ist demnach ~~blofs scheinbar und~~ subjektiv, nicht unmittelbar

ge-

gesetzte und ~~positive~~ Beharrlichkeit, sondern ~~subjektive~~ innerliche, nur in der Zeit und in Fortschreitung sich darstellende Einheit. Diese Einheit im Rhythmus aber kann nur gedacht werden in einer Vielheit von Bewegungen, wo jede besondere Bewegung als Besonderheit für sich selbst gesetzt ist, also da alles Ideale durch die Form der Zeit sich versinnlicht, eine besondere, von den andern Bewegungen verschiedene Zeitdauer hat; denn ohne Vielheit kann keine Einheit gedacht werden, weil sich Bewegungen von gleicher Dauer nicht von einander unterscheiden; und Einheit wird nur im Gegensatze zur Vielheit erkannt; umgekehrt auch kann Vielheit nur durch Einheit, durch eine Beziehung auf ein Gemeinschaftliches stattfinden, durch welches die Besonderheiten zur Vielheit eben verbunden sind.

§. 89.

Zum Rhythmus ist also zweyerley erforderlich: ein gemeinschaftliches Maass für alle Bewegungen, nach der Einheit und Stimmung des Gemüths; und dann eine verschiedene Zeitdauer der einzelnen Bewegungen, als die Vielheit in der Einheit, das unendliche Leben des Innern. Durch diese beiden Elemente wird der

Rhythmus zur äuſsern Form und Darſtellung des abſoluten, in ſich ſelbſt harmoniſchen Gemüths, das ſich in der Einheit und Vielheit ſeiner ſelbſt als ſchönes, vollendetes und in ſeinem unendlichen Leben ſich gleichſam ſelbſt fühlendes und begreifendes Gemüth offenbart.

§. 90.

Der Rhythmus aber, als die Form und das Geſetz der Tonbewegungen, in denen ſich die Regungen des Gemüths ausdrücken, wird um ſo mehr hervortreten, je reiner die Empfindung des Abſoluten als Empfindung, als inneres Leben und Spiel iſt; und dieſe wird um ſo reiner ſeyn, das Ideale als ſolches wird um ſo mehr hervortreten, je mehr ihm das Reale, die Weſenheit des Abſoluten, ſchon gegeben iſt. Denn da, wo die Empfindung das ihr nicht unmittelbar gegebene Reale erſt zu erſtreben und als ein ideal empfundenes darzuſtellen ſucht, wird ſie ihre innere, eigene Weſenheit feſthalten, um das Reale als ein innerlich erſchaffenes und empfundenes, alſo negativ und durch ihre ideale Weſenheit darzuſtellen. Dann fällt nothwendig das Uebergewicht in der muſikaliſchen Darſtellung in die Tiefe oder die abſolute Einheit des Gemüths, d. h, in die Harmonie, und der Rhythmus, das Geſetz der

harmoniſch ſich ergieſsenden Empfindungen, in welchem alſo das unendliche Leben und die Vielheit das poſitive und vorwaltende Princip iſt, wird zurücktreten. Darum iſt in der griechiſchen Muſik, der rein muſikaliſchen, da ſie die reine, vom unmittelbar gegebenen und real empfundenen Abſoluten durchdrungene Empfindung in den wechſelnden Formen des Rhythmus als unendlich harmoniſche Bewegung darſtellte, der Rhythmus das vorherrſchende Princip, ſo wie hingegen in der romantiſchen Muſik, da in der romantiſchen Kunſt das Abſolute ſelbſt ein Ideales iſt, die Harmonie vorwaltet, die, als Ausdruck der abſoluten Weſenheit des Gemüths, gleichſam des idealen Realen, ein Seyn bildend, d. h., plaſtiſch iſt.

§. 91.

Der Ausdruck der reinen Empfindung, als der Innerlichkeit des Abſoluten, gleichſam der reine Gehalt der Muſik, iſt Melodie; welche das innere, ideale Leben des unendlichen Gemüths in den Tonbewegungen innerhalb der Tonleiter vermittelſt des Rhythmus in einer Schwunglinie von Tönen ausdrückt. Die Elemente der Melodie, der reinen Muſik oder des Geſanges, ſind demnach Rhythmus, als das po-

sitive, in welchem sich das freye Leben der Empfindungen durch unendliche Tonbewegungen objektiv darstellt, so dass die absolute Einheit, die Harmonie, als subjektives und negatives Element, nemlich als die Bedingung des unendlichen Lebens, zurücktritt. Das negative, nur subjektive Element aber ist die Harmonie, die unendliche Tiefe und Einheit des Gemüths, welche da, wo sie vorwaltet, den Rhythmus, das freye Leben des Idealen, verdrängt, um die innere Einheit und Wesenheit des Gemüths darzustellen, und durch sie das Absolute als ein ideal empfundenes zu offenbaren.

§. 92.

Im Rhythmus demnach stellt sich die reine Empfindung als solche im Wechsel unendlicher Töne dar; in ihr ist also die Vielheit vorherrschend, das Leben des absoluten Gemüths. Positiv und rein musikalisch ist also der Rhythmus, weil das Ideale nur als Leben erscheint, und dieses nur im Wechsel harmonischer Tonbewegungen sich offenbart. In der Harmonie hingegen stellt sich durch das Zusammenstimmen mehrerer zugleich schallender Töne zu Einem Ganzen die absolute Einheit des Gemüths, also das Absolute selbst im Idealen als Wesenheit gebildet, dar. In der Harmonie demnach ist

jeder Ton mit ſeinen Elementen, den Akkorden, für ſich ſelbſt entfaltet, im Fluſſe der Bewegung alſo angehalten, um ſein Weſen gleichſam organiſch für ſich ſelbſt zu entwickeln; und ſo kömmt durch das Zugleichtönen mehrerer Bewegungen ein räumliches, an ſich fremdartiges Princip in die Muſik; denn die Harmonie bildet gleichſam im Raume, ſo wie der Rhythmus blos in der Zeit darſtellt. Das Weſen der Harmonie iſt daher Ruhe, das Weſen des Rhythmus Wechſel und Bewegung; in jener iſt die unendliche Bewegung der Töne das negative Element, im Rhythmus hingegen iſt es die abſolute, ſelbſtgeſetzte Einheit, wodurch das Abſolute als ideale Weſenheit abgebildet wird.

§. 93.

In der Melodie ergieſst ſich die Empfindung rein und einfach. Die natürlichſte Darſtellung der Empfindung iſt demnach die einfache, in einander flieſsende Folge von Tönen; dem alles, was aus dem Innern unmittelbar ſich erzeugt, muſs ſich als flieſsende Einheit offenbaren, weil das Gemüth ſelbſt Einheit iſt, und nur das, was ſich vom Idealen ganz losgetrennt und verkörpert hat, kann, als im Raume begränzt, abgeſondert erſcheinen. Der ſtetig fortflieſsende Wechſel von Tönen wird ſich

am unmittelbarſten und vollendetſten in der Menſchenſtimme als Geſang darſtellen, in welchem der Laut rein hervortritt als vollkommener Ausdruck des Gemüths, da er eben ſo frey vom bewuſstloſen Geſchrey der thieriſchen Stimme, als von bloſser Willkühr und einſeitiger Richtung iſt, wie in der artikulirten Rede. Denn eben dann iſt die Empfindung ſchön, wann ſie weder bewuſstloſes Gefühl, noch freyes, bloſs willkührliches Streben iſt, ſondern ſich als freye und nothwendige Empfindung zugleich darſtellt, d, h, als unbedingt, oder durch ſich ſelbſt bedingt. Dem Geſange am nächſten kommen die geblaſenen Inſtrumente; dieſe neigen ſich daher mehr zur Melodie.

§. 94.

So wie ſich aber die Töne objektiv durch die äuſsere Form ihrer Bewegungen, durch den Rhythmus, in Rückſicht auf die längere oder kürzere Zeitdauer unterſcheiden, ſo ſind ſie wiederum an ſich oder ſubjektiv durch Höhe oder Tiefe verſchieden. In der Tiefe der Töne, dem realen, männlichen Principe (im Baſs) bildet ſich ~~die Tiefe und Weſenheit des~~ Gemüths ab, in der Höhe aber, dem idealen weiblichen Principe (im Diſcant) der Wechſel und das Leben der Empfindung. Das Weſen der Tiefe

ist daher Würde, Ernst und Feyerlichkeit, das Wesen der Höhe, des beweglichen Discants, ist Reiz; beide Elemente oder Geschlechter im Einklange der Liebe erzeugen die Anmuth. — Jeder Ton der Melodie für sich aber ist als organisches Glied eines Organismus von Tönen zu betrachten, so dass er für sich selbst wieder eine harmonische Entfaltung von Tönen, d. h., Akkorde hat, deren Centrum und Grundton aber in den Grundton des Ganzen spielt. Sonach muss sich schon in der einfachsten Melodie, die eine Harmonie von Tönen offenbaren, da jeder Ton in den Grundton der musikalischen Composition hinüberspielt; denn dieser Grundton ist die innere Einheit des Ganzen, die jeden einzelnen Ton durchbebt, und alle Dissonanz zur Consonanz, alle Vielstimmigkeit zur Einstimmigkeit vermählt.

§. 95.

Da, wo die Harmonie der Töne nicht blos die innere, geistige Einheit des Ganzen ist, sondern in jedem einzelnen Tone besonders wieder hervortritt, so dass der wechselnde Fluss der Melodie, der Rhythmus, angehalten wird, und jeder Ton gleichsam verweilen muss, um seinen Organismus für sich zu entfalten

ist die Harmonie vorherrschendes Princip. Hier aber kann die Musik nicht mehr reine Empfindungen und Leidenschaften, ~~das reine Leben des Absoluten im Idealen~~, darstellen, weil sich das Leben im wechselnden Flusse der Töne verkündet, sondern nur beharrliche Gemüthsbewegungen, d. h., Gemüthsstimmungen, wie in der Kirchenmusik. — Da sich aber die Harmonie als solche nur aus Entgegensetzungen erzeugen kann, so muss sich jeder Ton in seine Elemente zersetzen, und in musikalischen Instrumenten vervielfältigen. Der Harmonie entsprechen daher am meisten die geschlagenen Instrumente, die jeden Ton einzeln setzen, so dass er seinen Organismus für sich selbst entfaltet. In der Mitte zwischen den geblasenen und geschlagenen Instrumenten aber stehen die gestrichenen.

§. 96.

Das Ideal der Musik, wo beide, Rhythmus und Harmonie, äussere und innere Form, zur vollendeten Schönheit sich vereinigen, wird darin bestehen, dass die Menschenstimme zum Orchester aus einander fliesst, indem sie sich durch die musikalischen Instrumente in eine Unendlichkeit von Stimmenelementen zersetzt, und dass hinwiederum das Orchester zur Men-

ſchenſtimme zuſammenfließt: Einheit und Vielheit in abſoluter Harmonie. Dann vermählt ſich die Kunſt mit der Natur, denn die Harmonie iſt Kunſt, und die einfache Melodie Natur; die Seele des Geſanges verkörpert ſich und empfängt organiſches Leben.

§. 97.

Die Muſik darf als Darſtellung der Empfindung, des inneren Lebens, das ſich als ein bewegtes nur in der Zeit darſtellen kann, ſo daſs ſie der Plaſtik gerade entgegengeſetzt iſt, die ein Seyn im Raum abbildet, ihr Weſen nicht ſo überſchreiten, daſs ſie ſelbſt lebloſe Gegenſtände als ſolche und für ſich ſelbſt zu ſchildern, und mahleriſche Darſtellungen durch Töne zu erkünſteln ſuche, ſo wie auch umgekehrt die Plaſtik nicht in die Muſik darf überſpringen, und mit Farben tönen wollen.

§. 98.

Wenn die Muſik als reine Muſik das Ideale als Leben und Leidenſchaftlichkeit offenbart, ſo liebt ſie die Vereinigung mit der Poeſie, die zugleich das Reale, deſſen Eigenheit und innerſtes Leben die Muſik offenbart, darſtellt; und ſo vollenden ſich beide wechſelſeitig, indem

die Poesie die Wesenheit und Realität desjenigen ausdrückt, dessen Idealität nur die Musik darzustellen vermag, die Musik aber die geheimsten und tiefsten Saiten des Gemüths unmittelbar berührt, weil sie die innersten Regungen desselben durch den harmonischen Fluss der Töne zur geistigen Anschauung bringt, da hingegen die Poesie diese Idealität und Innerlichkeit nur mittelbar, durch ideale Schilderung des die Empfindung erregenden Gegenstandes, oder durch Beziehung der Empfindung auszudrücken vermag. So innig verbunden dienen sich Poesie und Musik wechselseitig, indem die Poesie das Reale darstellt, und die Musik das Ideale, die Poesie also das vor die geistige Anschauung bringt, was die Musik nur negativ, in den Empfindungen desselben, ausdrücken kann. Aus ihrer Eintracht geht daher vollendetste Harmonie des Göttlichen und Menschlichen hervor. Und so wie Apollon im realen Universum vom Chortanze der Sterne sichtbarlich umwandelt wird, und die ewige Harmonie, gleichsam die Wesenheit ihres Sphärengesanges ist, so auch stellt er sich in der Geisterwelt, da wo Poesie und Musik sich durchdringen, als den realen Mittelpunkt des Chorgesanges der Musen dar, und das Leben, die

tiefste Sehnsucht des Idealen, als des weiblichen Princips, umspielt im Gesange der Musen die goldenen Locken des ätherischen Gottes, der das Gemüth der Musen begeistert dass sie die Schmerzen ihrer Liebe in Gesang aushauchen. Darum auch ist die Musik, als die Offenbarung des Idealen, die eigentliche Musenkunst, und die Wurzel der Kunst selbst, als menschlicher Kunst. Denn das Absolute im Menschen kann nur aus der Tiefe seines Wesens und der ewigen Sehnsucht, die aus der Entgegensetzuug des Idealen und Realen entspringt, seine Eigenheit in die Allheitssonne unterzutauchen, hervorblühen: dann vermählt sich sein Musengesang mit dem Aether, von dem er selbst ausgeflossen ist. Die Musik ist demnach in der Eintracht mit der Poesie die Verklärung des Menschen in den Strahlen der Gottheit.

§. 99.

In dieser selbst musikalischen und geistigen Eintracht der Poesie und der Musik darf keine Kunst der anderen dienen, sondern beide müssen gleich absolut seyn, weil die Harmonie nur aus wirklich sich entgegengesetzten Gliedern entspringt. Nur in der neuern Musik, in der

das real bildende, plaſtiſche Princip, die Harmonie, vorwaltend iſt, hat die Muſik, ~~um das Abſolute als ein nach dem Geiſte der romantiſchen Kunſt ein Ideales zu offenbaren~~, die Poeſie, die es zugleich ~~als ein reales darſtellt~~, bald beherrſcht, bald ganz verdrängt, und nur da, wo die Poeſie unmittelbar in Handlung und Rede übergeht, im Recitative, tritt die Muſik als helfende und begleitende Kunſt zurück, ſo wie dagegen in der Arie die Poeſie bald mehr, bald weniger helfende Kunſt iſt.

3) Orcheſtik.

§. 100.

Nach den ewigen Bildungsgeſetzen des ~~Abſoluten~~, welche jede Zweyheit und Entgegenſetzung von Elementen zur Einheit eines Dritten, Höheren zurückbilden, treten die Plaſtik, die Kunſt der Anſchauung, und die Muſik, die Kunſt der Empfindung, zur Eintracht wieder zuſammen, ſo daſs die Muſik zur Plaſtik zurückfliefst. Weil aber nur der Menſch, das harmoniſche Centrum des Univerſums, des Abſoluten fähig iſt, und die Kunſt ſelbſt das ~~Abſolute~~ auf menſchliche, individuelle Weiſe ~~darſtellt~~, ſo kann der Vereinigungspunkt der

Plaſtik und Muſik nur in den Menſchen fallen. Das Mittel der Darſtellung dieſer Kunſt muſs daher ein ſolches ſeyn, das zugleich plaſtiſch, d. h., körperlich bildend, und zugleich muſikaliſch, d. h., affektſchildernd iſt; und da dieſe Kunſt unmittelbar vom Menſchen ſelbſt ausgehen muſs, ſo kann das Mittel der Darſtellung kein anderes ſeyn, als körperliche Bewegungen des Menſchen. Dieſe Kunſt iſt die Orcheſtik, die wiederum zwey Elemente in ſich trägt, ein reales, die Tanzkunſt und Mimik, und ein ideales, die Schauſpielkunſt.

§. 101.

Die Eintracht des Plaſtiſchen und Muſikaliſchen erſcheint in der Orcheſtik als unmittelbares, objektives Leben des von Empfindung durchdrungenen und beſeelten menſchlichen Körpers in der Harmonie ſeiner Weſenheit und Eigenheit; denn überall, wo zwey Elemente zuſammen wirkend dargeſtellt ſind, erzeugt ſich Leben und Handlung. Darum iſt die Orcheſtik dramatiſch. In ihr fallen demnach Organiſmus und Gemüth, die in der Plaſtik und Muſik getrennt ſind, wieder zuſammen, und der Menſch erſcheint in der natürlichen Eintracht ſeines Weſens. ~~Eben darum aber auch iſt die Orche-~~

ſtik an ſich, d. h., die reine Tanzkunſt, ſtumm und gleichſam bewuſstlos bildend, weil ſie das unmittelbare, ohne unſer Bewuſstſeyn und unſere Freyheit geſetzte, Leben des Menſchen in der realen Eintracht ſeiner Natur zur Erſcheinung bringt. Und ſo macht die Orcheſtik den Uebergang zur höheren, abſoluten Durchdringung des Plaſtiſchen und Muſikaliſchen in der idealen rein abſoluten Einheit ſeines Weſens, im freybildenden Geiſte, der ſich mit Bewuſstſeyn und Freyheit in das Ewige zurück bildet, nachdem die Göttlichkeit aus der Plaſtik durch die Muſik in das Gemüth des Menſchen herabgeſtiegen iſt.

Die Conſtruction der Kunſtformen iſt demnach dieſe:

I. Plaſtik,
Weſenheit, Realität: göttliches Princip oder Organiſmus.

II. Muſik,
Eigenheit, Idealität: menſchliches Princip oder Gemüth.

III. Orcheſtik,
Einheit der Plaſtik und Muſik im Realen: harmoniſches Leben.

IV. Poeſie,
Einheit der Plaſtik und Muſik im Idealen: abſolutes Leben, Geiſt.

Nach der Form des Quadrats, als der Form der Sichſelbſtgleichheit, der vollendeten, realen Bildung, iſt das Schema der Kunſt dieſes:

Sonach iſt die Orcheſtik die Einheit der Plaſtik und Muſik im Realen, d. h., wieder in der Beſonderheit, die Poeſie aber ihre Einheit in der Tiefe, im Idealen, alſo im Unendlichen, Freybildenden. Folglich iſt die Poeſie die Totalität der Kunſt.

§. 102.

Das Weſen der Plaſtik iſt Darſtellung der Schönheit in der Weſenheit oder Anſchauung als Seyn, d. h., der Schönheit des vollendeten Organiſmus, und das Weſen der Muſik Darſtellung der Schönheit in der ~~Eigenheit oder~~ Empfindung als Bewegung. Das Weſen der mimiſchen Tanzkunſt iſt demnach Darſtellung

der Schönheit in der Körperbewegung. Das eine, positive Element ist die Erscheinung der körperlichen Schönheit, und ihr negatives Element ist der Ausdruck der Empfindung und Leidenschaft. Die Leidenschaften und Gemüthsbewegungen aber können sich körperlich nur in den Bewegungen und im Spiele des Körpers offenbaren, d. h., in Gebehrden, und je tiefer, je geistiger die Empfindung ist, desto mehr muss sie sich in denjenigen Theilen des Körpers darstellen, deren Geistigkeit nur die Hülle der Körperlichkeit trägt, und deren Wesen selbst ein freyes Spiel des Lebens ist, also in den Mienen, im Auge u. a.

§. 103.

Da ferner die mimische Tanzkunst aus zwey entgegengesetzten Elementen besteht, so müssen diese, um sich harmonisch darzustellen, in der vollendetsten Wechselwirkung stehen, so dass die schöne Form des Körpers, das Ruhende und Plastische, durch die rhythmischen Bewegungen des Körpers, das Musikalische, und umgekehrt dieses durch jenes bedingt erscheint. Und so wie sich das Musikalische, mit dem Plastischen verbunden, nur in körperlichen Bewegun-

gen

gen darſtellen kann, ſo kann auch das Plaſtiſche, mit dem Muſikaliſchen vereint, nicht die ~~reine~~ Form der Schönheit im reinen Organiſmus des menſchlichen Körpers offenbaren, weil das Muſikaliſche ~~Einheit in~~ den Organiſmus ſetzt. Daher muſs der Körper ein individueller, d. h., von Empfindung belebter Menſchenkörper ſeyn.

§. 104.

Die Schönheit wird ſich in dieſer Kunſt als die Harmonie der ſichtbaren, ruhigen Schönheit und der im rhythmiſchen Wechſel fortflieſſenden Bewegungen des Körpers darſtellen. Die Schönheit, als das Beharrliche in der lebendigen Bewegung, alſo die Anmuth, iſt hier die Einheit, und die lebendige Bewegung iſt das Veränderliche in der ſeyenden Schönheit, alſo die Vielheit, der Reiz. Beide müſſen ſich demnach ſo durchdringen, daſs keines das andere zu bedingen ſcheint, ſondern beide in vollendete, lebendige Eintracht zuſammenflieſſen, um das harmoniſche, freye Leben des Schönen in der real erſcheinenden Eintracht des Göttlichen und Menſchlichen zu offenbaren.

§. 105.

Die mimiſche Tanzkunſt geht, wenn ſie aus dem Plaſtiſchen in das rein Ideale, in die Poeſie, übertritt, wo das Plaſtiſche und Muſikaliſche zum negativen Elemente eines höhern, des abſoluten, frey bildenden Geiſtes wird, in die ideale Mimik, d.h., in Schauſpielkunſt über. Dieſe ſelbſt aber verhält ſich zur Poeſie wiederum, wie das bloſs reale Element zum rein idealen, alſo wie die Plaſtik zur Poeſie; denn ſie bringt das zur unmittelbaren Anſchauung, was der Dichter an ſich bloſs für die geiſtige Anſchauung bildet. Sie muſs demnach das Ideale der Poeſie in unmittelbar reales Leben auflöſen; aber als Kunſt für ſich darf ſie dem Dichter nicht dienen, ſondern ſie muſs die Poeſie mit ihrer eigenen Kunſt ſo durchdringen, daſs alles unmittelbar und aus ihr ſelbſt herausgebildet zu ſeyn ſcheint. Sonach iſt ſie mimiſche Tanzkunſt im Idealen, wo die Gebehrde zugleich in Rede übergeht, und die Leidenſchaft in Geiſt und Idee.

§. 106.

So wie die Orcheſtik die Eintracht des Plaſtiſchen und Muſikaliſchen und darum dramatiſch iſt, eben ſo iſt das Drama ſelbſt die Eintracht des Epos und der lyriſchen Poeſie. Darum

verbindet ſich das Drama mit der ihm verwandten Orcheſtik, um ihre idealen Schöpfungen zur realen Anſchauung zu bringen; und darum auch wird die Orcheſtik durch das Drama zur eigentlichen Schauſpielkunſt erhoben. So wie ſich aber das eine Element der Kunſt in der anderen wiederholt, und die Kunſtformen zu immer höhern Verbindungen und Erzeugungen fortgehen, ſo wiederholen und vereinigen ſich endlich auf dem Gipfel der Poeſie, im Drama, alle Kunſtformen zu Einem glänzenden Schauſpiele, zur Oper, wo wir im heiligen Garten der Muſen ſelbſt wandeln, und die wirkliche Welt unſeren Augen entrückt wird. Die Oper iſt demnach die reale Einheit aller Künſte, ſo wie die Poeſie die ideale Einheit aller Künſte iſt. Durch die Oper ſtellt ſich die Poeſie ſelbſt als den unſichtbaren Mittelpunkt aller Künſte dar, indem ſie ſich ſelbſt eine Zauberwelt erſchafft, deren Elemente als die Elemente der Kunſt an ſich, Plaſtik und Muſik in unmittelbarer Darſtellung ſind. Sonach ſind Plaſtik, Muſik und die mimiſche Tanzkunſt in der Oper der Körper und die Leiblichkeit der Poeſie, und die Poeſie lebt in der Idealität, im unſichtbaren Centrum ihrer Schöpfungen. Poeſie iſt folglich der Geiſt und das ewi-

ge, unſichtbare Centrum aller Kunſt, oder der abſolute Bildungstrieb ſelbſt; und die anderen Künſte alle ſind der Körper, der Organiſmus der Poeſie, die Offenbarung des Geiſtes im Realen.

4) Poeſie.

§. 107.

So wie das Abſolute für unſere Erkenntniſs den Gegenſatz des Realen und Idealen in ſich trägt, ſo auch trennt ſich die Kunſt, die Bildnerin des Abſoluten in der Beſonderheit einer irdiſchen Form, in reale und ideale Kunſt, in Plaſtik und Muſik, in denen beiden ſich die Beſonderheit des Realen und Idealen als reine Beſonderheit, dort als bewuſstloſes Seyn, und in der Muſik als bewuſstloſes Empfinden, darſtellt, weil Bewuſstſeyn und Denken die Entgegenſetzung und Gleichſetzung des Realen und Idealen erfordert, in der Plaſtik aber eben die Beſonderheit des Realen, und in der Muſik die des Idealen vorwaltet. Die Vereinigung des Realen und Idealen aber iſt entweder in den zur Schönheit geregelten Bewegungen des Körpers anſchaubar, alſo wieder in der Beſonderheit des Realen hervortretend, oder ſie iſt rein abſolut, d. h., geiſtige Anſchauung, in welcher Reales und Ideales abſolut Eins ſind, ſo daſs keines als beſonderes

und vorwaltendes Element sich darstellt. Das Reale, das unmittelbar und durch sich selbst Gesetzte, tritt in den Geist, und wird ein geistig, mit Freyheit und Bewufstseyn Gesetztes: die Natur verwandelt sich in Geisterwelt, und wird mit dem freybildenden Geiste absolut identisch; und auf gleiche Weise wird das Ideale in der Musik, die Begränztheit des Gemüths, oder die Empfindung, in den Geist aufgenommen, eine freye, d. h., unendliche, sich selbst bewegende und setzende Idealität. Die Kunst der freythätigen Absolutheit des Geistes ist die Poesie, die Kunst aller Künste, und vorzugsweise, schöpferische Kunst (ποιησις) genannt; weil sie das Absolute selbst absolut, d. h., aus freyer Kraft und sich selbst setzender Thätigkeit erschafft; denn der Geist in der Einheit des Anschauens und Empfindens, d. h., im Denken, ist ideale Absolutheit.

§. 108.

So wie sich demnach die Musik zur Plastik so verhält, dafs sie die Begränzung, als die Eigenheit des unendlichen Organismus darstellt, so steht die Poesie, ihre ideale Einheit, zu beiden und zu ihrer realen Einheit, zur Orchestik in diesem Verhältnisse, dafs sie eine rein gei-

stige, also bewuſste Abſolutheit offenbart, da hingegen jene eine bewuſstloſe Abſolutheit in der Beſonderheit des Realen oder Idealen darſtellen. Das Organ jener Künſte iſt Anſchauen (in der Plaſtik) und Empfinden (in der Muſik), das Organ der Poeſie, der abſoluten Kunſt, Phantaſie, d. h., geiſtige, innerliche, alſo ſich ſelbſt letzende, abſolute Anſchauung, in welcher ſich Realität und Idealität zur idealen Einheit durchdringen. Die Poeſie ſtellt demnach die Abſolutheit in der höchſten Vollendung, auf der geiſtigſten Stufe des menſchlichen Bildens dar, und läſst ſie in einem Elemente erſcheinen, welches ſelbſt der abſoluteſten Bildung fähig iſt. Darum iſt die Poeſie der Gipfel der Kunſt.

§. 109.

Gleichwie nemlich der Geiſt an ſich die abſolute Harmonie des Organiſmus und des Gemüths iſt — denn jener, das Sinnbild ſeiner Unendlichkeit, und dieſes, die innere Begränzung und Eigenheit derſelben, gleichſam der Begriff und die Form der an ſich unendlichen Anſchauung, werden durch die abſolute Kraft des Menſchen, d. h., durch den Geiſt, in der Idee als Einheit und Harmonie geſetzt: ſo auch iſt die Poeſie die abſolute Harmonie der Plaſtik

und Muſik im abſoluten Elemente des Geiſtes Denn meinen Organiſmus, als ſolchen, kann ich nur in der Begränzung anſchauen, und ſo lege ich ein Gemüth, als den Sitz der Innerlichkeit und Eigenheit in ihn, als deſſen Elemente ich jede Modifikation der Eigenheit, d. h., jede Empfindung betrachte. Aber in der Idee des Menſchen, alſo in der geiſtigen Anſchauung deſſelben, fallen Organiſmus und Gemüth abſolut zuſammen, und ſtellen ſich in abſoluter Harmonie dar. Eben ſo auch fallen in der Poeſie, der Kunſt der Phantaſie, des rein geiſtigen Elements, Anſchauen und Empfinden, oder Weſenheit und Eigenheit, in der Idee abſolut zuſammen; die Idee nemlich iſt ein Bild des Angeſchauten, aber ein Bild, das aus der geiſtigen Anſchauung entſprungen iſt, in welchem ſich alſo Seyn und Wiſſen durchdringen. Im Geiſte demnach werden beide Elemente zur abſoluten Eintracht vereint, und nehmen durch die Erhebung zur Geiſtigkeit eine höhere Natur an. Denn das an ſich bewuſstloſe Anſchauen wird im Geiſte zum bewuſsten Anſchauen, d. h., zum Erkennen, und das an ſich bewuſstloſe Empfinden zum bewuſsten, d. h., zum Vorſtellen. Das Anſchauen iſt folglich im Geiſte ein freyes, bewuſstes Bilden und Setzen, und das Empfinden ein bewuſstes Anſichfinden, alſo die bewuſste Wahrnehmung einer

Begränztheit, folglich ein Vorſtellen, das als ſolches immer vom Gefühle der Nothwendigkeit begleitet iſt. Das Erkennen iſt ſonach das reale Element des Geiſtes, und das Vorſtellen das ideale, und ſo wie beide aus Einer Wurzel, dem an ſich abſoluten Geiſte, hervorgehen, ſo gehen ſie auch wiederum in eine höhere Einheit über in der abſoluten, ſich ſelbſt bewegenden und ſetzenden Kraft des Denkens, in welchem das Seyn ein Wiſſen iſt und das Wiſſen ein Seyn. Die wahre Gottähnlichkeit in uns iſt ſonach das reine Denken.

§. 110.

Die Poeſie iſt darum, als die Kunſt des Geiſtes, die höchſte und univerſellſte Kunſt, in welcher ſich alle andere Formen der Kunſt, der Plaſtik, wie der Muſik, zur abſoluten und urſprünglichen Einigkeit durchdringen. Daher verhält ſich die Poeſie zur Kunſt, wie die Kunſt an ſich zur Kunſt; denn ſie iſt die Kunſt vorzugsweiſe, die Kunſt der Kunſt, die Wurzel und die Blüthe aller Kunſt, deren Zweige Plaſtik und Muſik ſind.

§. 111.

In der ungetheilten Kraft des Geiſtes aber lebend kann die Poeſie weder ein be-

wufstloſes, d. h., an ſich und ohne Zuthun des Geiſtes gebildetes Seyn darſtellen, wie die Plaſtik, noch an ſich bewufstloſe Empfindungen, wie die Muſik, offenbaren. Auf die Darſtellung des einen und des anderen, als eines aus der abſoluten Eintracht im Geiſte hervorgetretenen und nur in ſich ſelbſt abſoluten, mufs ſie Verzicht thun; denn ſie würde ihr eigenes Weſen entwürdigen, da ſie die Abſolutheit des Geiſtes, von welcher die Abſolutheit des Anſchauens und Empfindens ſelbſt Zweige ſind, darſtellen ſoll, alſo die Abſolutheit aller Abſolutheit.

§. 112.

Auch die Poeſie verſinnlicht ihre abſoluten Dichtungen, und ſtellt ſie im Kunſtwerke objektiv dar. Das Mittel der Darſtellung in jeder Kunſt aber iſt durch das Darzuſtellende ſelbſt bedingt und mit ihm zugleich geſetzt. Der Ausdruck des ſinnlich Wahrgenommenen und Angeſchauten iſt daher ſelbſt ein ſinnlich Anſchaubares, ein Bild — Darſtellung des Angeſchauten in Bilderzeichen iſt Bilderſprache; die Darſtellung des ſubjektiv Empfundenen, alſo des inneren Lebens, weil mit jeder Begränzung des Organiſmus, alſo mit jeder Empfindung Zweyheit, d. i., Leben und Thä-

tigkeit gesetzt wird, ist rhythmisch bewegte Tonsprache, Gesang. Der Ausdruck des geistig Erschaffenen und Gebildeten endlich wird ebenfalls nur ein geistiges und unsichtbares, aber als objektiver Ausdruck hörbares seyn, welches aus dem Geist, einem absoluten Princip entspringend, selbst absolut, folglich Bildersprache und Gesang zugleich seyn wird; und dies ist die Sprache vorzugsweise, oder die Rede.

§. 113.

So wie nemlich Plastik und Musik die beiden entgegengesetzten Elemente der Poesie, der Kunst an sich, sind, so auch hat die Sprache an sich ein objektives Element, die Bildersprache, und ein subjektives, die Tonsprache, den Gesang. Beide Elemente der Sprache aber werden wiederum verbunden, so dass die Eintracht der Anschauung und Empfindung entweder als ein Angeschautes, aber zugleich gemüthbegabtes und beseeltes sich darstellt: in der Gebehrdensprache (Orchestik); oder als ein rein geistiges und absolut einiges, durch welches die Anschauung in geistige Anschauung übergeht und das Empfinden in selbstgesetztes Begränzen; in der eigentlichen Sprache. Und dieser Sprache bedient sich die Poesie, welche

das Abſolute in der geiſtigen Eintracht des Anſchauens und Empfindens, der Weſenheit und Eigenheit, darſtellt.

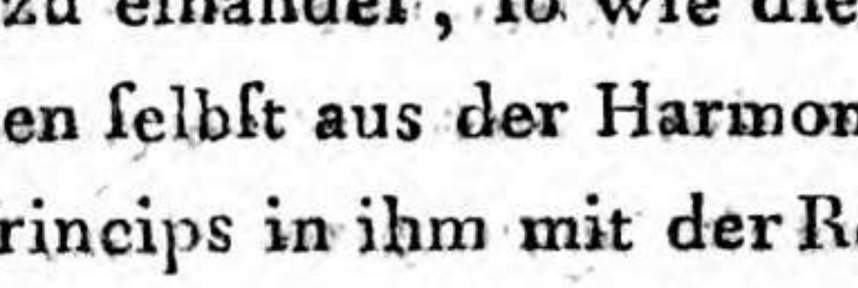
§. 114.

Die Sprache muſs, als Erzeugniſs und Ausdruck des Geiſtes, ſelbſt geiſtiger Natur ſeyn; denn der Geiſt kann nur geiſtig, als unſichtbar erkannt werden; als objektive Darſtellung des Geiſtigen aber muſs ſie objektiv, alſo äuſserlich wahrnehmbar ſeyn, und das unſichtbar Objektive iſt der Hauch oder Ton. Der Geiſt wird ſich alſo der Hauche und Töne bedienen, um ſich auszuſprechen. Da ſich aber im Geiſt Anſchauen und Empfinden, Weſenheit und Eigenheit, zur abſoluten Einheit durchdringen, ſo wird die Sprache auch beide Elemente in ſich vereinigen müſſen: das plaſtiſche, objektive, durch welches das Angeſchaute in der Bewegung abgebildet wird, und das muſikaliſche, ſubjektive, welches in der Höhe oder Tiefe der Töne die Empfindungen ausdrückt. Das objektive Element der Sprache ſtellt ſich in den Conſonanten, gleichſam den körperlichen Begränzungen der Töne, ~~der~~, die durch die Bewegung der Sprachorgane das Angeſchaute nachbilden (wie z. B. r das Rauſchende, l das Gleitende, ſtr das Angeſtrengte, u. ſ. w.):

sie sind die Vielheit der Rede. Den Uebergang von den Consonanten zu den Vokalen, als die Mitte von beiden, machen die Halblauter (als s, z, r, u. s. w.) die durch ihren Schall für sich bestehen, da hingegen die Mitlauter (als b, g, d, u. s. w.) nur mit Hülfe eines Vokals ausgesprochen werden können. Das subjektive Element, die Musik und die Seele der Sprache, das geistige Band oder die Einheit der Rede, lebt in den Vokalen, den Tönen aus der Brust, die mit den Diphthongen eine Tonleiter bilden:

a ä e o ö u ü i

und in sich selbst wieder ein objektives und subjektives Element haben, deren Indifferenz und Einheit a ist:



§. 115.

Die Schönheit einer Sprache beruht auf dem harmonischen Verhältnisse der Consonanten und Vokale zu einander, so wie die Vollendung des Menschen selbst aus der Harmonie des freybildenden Princips in ihm mit der Reizfähigkeit und Empfindung hervorgeht; denn in den Consonanten bildet sich das freye, selbstthätige des-

Geiſtes, und die Tugend eines Volkes ab, ſo wie die Vokale Ausdruck der Luſt ſind. Ein groſſes Uebergewicht an Conſonanten deutet daher auf Härte und ſtrenge Freyheit, die ſich nicht in Empfindungen aufzulöſen, nicht zur Schönheit zu entfalten vermag: es iſt Zeichnung ohne Colorit; Denken ohne Gefühl und Leben: Charakter der nordiſchen Sprachen. Allzugehäufte Vokale hingegen zeugen von ſinnlicher Auflöſung und Weichlichkeit: Charakter der ſüdlichen Sprachen. Ein Muſterbild der vollendeten Sprache, in welcher das männliche und weibliche Princip der Sprache bis zur Idealſchönheit der Gattung in Eins gebildet erſcheinen, giebt die griechiſche Sprache; denn in ihr durchdringen ſich das reale und ideale Element der Sprache in den mannichfaltigſten Formen bis zur abſoluteſten Eintracht. In Rückſicht auf das Verhältniſs der Conſonanten und Vokale zu einander, vorzüglich aber in Beziehung auf die Vokale, iſt die Sprache der ſicherſte Maaſsſtab zur Beurtheilung des Geiſtes eines Volkes. Denn ſo wie jedes Volk als Individuum der Menſchheit ein eigenes Gemüth hat, ſo drückt ſich dieſes auch in eigenen Vokalen und Vokalverbindungen aus. Aber auch jeder beſondere Dichter und Schriftſteller muſs, als wahrhaftes Individuum ſeines Volkes, wie

derum ſeine eigenen Vokale haben, ſo wahr er ein Individuum des Nationalgeiſtes iſt.

§. 116.

Die Harmonie der Conſonanten und Vokale, die ſich vorzüglich in der poetiſchen Sprache darſtellen muſs, da die Poeſie eben die Harmonie des abſolut bildenden Geiſtes offenbaren ſoll, und dieſe nothwendig auch in das Mittel der Darſtellung, in die Sprache, übergeht, erzeugt Wohlklang (Euphonie), der, als das harmoniſche der Sprache, auf der Mannichfaltigkeit wohltönender Laute und dem Ausdrucksvollen in ihnen, als der Eigenheit in der Vielheit, beruht. Hierzu iſt erforderlich, daſs die Töne leicht in einander flieſsen, die Vokale alſo nicht gegen einander gähnen (Hiatus, wie: ſo ohne, da alſo, u. dergl.), noch die Conſonanten harte Reibungen, Stoſs und Druck erfordern, um ausgeſprochen zu werden (wie in Ernſt, ſtützt), oder aus zwey Buchſtaben beſtehen, an denen daſſelbe Sprachorgan Antheil hat (wie in pf, mn, kch). Kräftige Conſonanten hingegen können das Starke und Furchtbare mahlen, ohne in Uebelklang zu verfallen. In den Vokalen aber, dem eigentlichen Geſang der Rede, muſs die Stärke und Lebhaftigkeit der volltönenden mit der Zartheit und Innigkeit der reinen

und lieblichen im harmoniſchen Verhältniſſe ſtehen.

§. 117.

Mit der Euphonie iſt Eurythmie verbunden; denn aus dem harmoniſchen Verhältniſſe der Conſonanten und Vokale zu einander erzeugt ſich die Stetigkeit und Leichtigkeit in der Folge der Wort-Bewegungen. Um aber dieſe leicht wahrzunehmen, iſt erforderlich, daſs das Verhältniſs der Sylben und Wörter zu einander in Rückſicht auf die verſchiedene Dauer der Bewegung, der Länge und Kürze, beſtimmt und faſslich ſey. Eurythmie ſetzt demnach eine beſtimmte Quantität der Sylben voraus; und da das unmittelbar mit einander Verbundene am leichteſten verglichen und erkannt wird, ſo iſt Vielſylbigkeit ein Erforderniſs der Eurythmie. Die Dauer jeder Sylbe, die Länge und Kürze, iſt entweder real beſtimmt durch die Langſamkeit oder Schnelligkeit der Bewegung, mit welcher die Sprachorgane die Sylben hervorbringen, oder ideal, durch die Betonung des Accentes.

§. 118.

Der Rhythmus an ſich aber kann, ſo wie in der Muſik, durch die Langſamkeit oder

Schnelligkeit der Bewegung die Regungen des Inneren darstellen, und ähnliche erwecken; darin besteht eben seine poetische Bedeutsamkeit. Hierzu aber ist erforderlich, dass sich die Sprache in die verschiedenartigsten Bewegungen fügen könne. Beschränkter ist die Wirkung des Rhythmus, wenn er äussere Gegenstände schildern soll, da er nur mit ihren Bewegungen unmittelbare Aehnlichkeit besitzt, auf andere Beschaffenheiten aber nur entferntere Beziehungen hat. Die Darstellung der Gegenstände durch rhythmische Bewegungen darf daher nicht in eigentliche Nachahmung übergehen; sonst wird sie künstliche Spielerey, und tödtet das frey Poetische.

§. 119.

Die wahre und eigentliche Sprache muss, als vollendeter Ausdruck des geistig Angeschauten oder Empfundenen, ursprünglich und poetisch seyn. Jeder genialische Dichter und Denker hat demnach seine eigene Sprache, in welcher sich die Eigenheit seines Wesens ausprägt. Eigentliche Sprache kann deshalb nicht ein gezierter und künstlicher Vortrag heissen, sondern nur die ursprüngliche, reine Darstellung des Geistes; denn die Sprache kann, als wahre

Sprache, nicht von aufsen gebildet, fondern nur von innen herausgebildet feyn, gleichwie alles wahrhaft Gebildete nur aus der tiefften Wurzel unferes Wefens entfpringt. Die Schönheit der Sprache eines Dichters oder Denkers kann daher nur aus dem Geifte feiner Poefie und Philofophie beurtheilt werden, nicht nach einem äufseren Maafsftabe; denn das Aeufsere der Sprache ift, blofs äufserlich geprüft und nicht auf den Geift bezogen, todter Körper. Darum ift auch nur derjenige, der den Geift eines Schriftftellers erkannt hat, im Stande, deffen Sprache zu würdigen, gleichwie nur der ein altes Kunftwerk richtig auffaffen kann, welcher den Geift des gefammten Alterthums und des einzelnen Künftlers begriffen hat. Eben daraus folgt auch, dafs, je poetifcher und genialifcher ein Volk ift, alfo je mehr die Poefie und Philofophie in ihren befonderen Elementen gebildet hervortreten, feine Sprache defto reicher und vielartiger feyn müffe, fo dafs faft jeder Dichter und Denker mit feinem Geifte eine eigene Sprache fetzt. Gleichförmigkeit und Eintönigkeit der gefammten Sprache hingegen ift das untrüglichfte Zeugnifs eines unpoetifchen, ungenialifchen Volkes. Wer alfo durchgängige Einheit und Gleichheit in der

Sprache bey allen Schriftstellern fordert, sodem ist die Poesie nur Mechanik und Technik.

§. 120.

Dazu aber, dass der Dichter und Denker seine Genialität frey und vollendet aussprechen könne, ist erforderlich, dass die Sprache Freyheit und Bildsamkeit besitze, und nicht in selbstzubildenden Ableitungen und Zusammensetzungen durch conventionelle Fesseln gehemmt sey. Diese Ableitungen und Zusammensetzungen aber müssen dem Geist und der Analogie der Sprache übereinstimmig seyn, da der Einzelne, als höheres Organ seines Zeitalters, nur im Geiste der gesammten Sprache eines Volkes dichten und bilden kann; und durch dieses unmittelbare Leben in einem höheren, objektiven Elemente erhalten die neuen Wortbildungen erst schöne Sinnbildlichkeit, Lebendigkeit und Klarheit. Durch jene freye Bildsamkeit einer Sprache sind ferner die entgegengesetzten Gattungen des Stils bedingt, die reale, plastische Gattung des epischen Stils, dessen Wesen Fülle ist, und die ideale, musikalische Gattung des lyrischen, der auf der Kürze beruht. Die Fülle des epischen Stils ist in der Fähigkeit begründet, durch Ableitungen und Zusammensetzungen mit unmittelbar verständ-

lichen Wörtern aus eigenen Mitteln sich fortwährend zu bereichern, und beruht auf der organischen, sinnbildlichen Entfaltung der Rede zum harmonischen, selbstständigen Leben. Die Kürze und Gedrängtheit dagegen ist in der Zusammenfassung von Hauptbegriffen und Nebenbestimmungen in die Massen einzelner Wörter gegründet, und setzt die Befugniss zu kühnen Auslassungen voraus, die aber durch die genauen Bezeichnungen der Verhältnisse und Endigungen der Wörter verständlich seyn müssen. So wie sich nemlich das Natürliche und Reale zur objektiven Darstellung seiner Wesenheit entfaltet und organisirt, (Unendlichkeit als Vielheit) das Ideale aber zur Idee und Einheit alles zusammendrängt, so dass sich die Unendlichkeit in den Geist zusammenzieht, und eine innere ideale wird (Unendlichkeit als Einheit); so auch sind Fülle und Kürze die Charaktere des epischen und lyrischen Stils. Und da beide Gattungen die freyeste Bildsamkeit einer Sprache voraussetzen, so können sie zugleich nur in vollendeten Sprachen, wie in der griechischen, stattfinden, da hingegen in den anderen Sprachen entweder die eine oder die andere Gattung vorherrschend ist. Beide Gattungen des Stils aber durchdringen

sich zur lebendigen Einheit im dramatischen, d. h., dialogischen Stile.

§. 121.

Der höchsten Freyheit ist daher nur diejenige Sprache fähig, in welcher die Wörter zum Behufe des Wohlklangs, des Rhythmus und der poetischen Tugenden mannichfaltige Veränderungen, Zusammenziehungen, Verlängerungen u. dergl. erleiden können, ohne die Klarheit und Verständlichkeit zu verletzen. Diese Biegsamkeit aber kann vorzüglich nur in solchen Sprachen stattfinden, deren Ableitungen und Biegungen vielsylbig und volltönend sind. Auch müssen in ihr Biegungen, Constructionen und Wörter aus verschiedenen Dialekten oder aus der veralteten Sprache gegeben seyn, wie im Griechischen.

§. 122.

Die poetische Sprache selbst aber muss, als Ausdruck des poetischen, d. h., harmonisch bewegten Geistes, auch in der äusseren Form harmonisch seyn. Alles Harmonische geht aus Gegensätzen hervor, die zur Eintracht verknüpft seyn müssen. Die Gegensätze in der Sprache, dem Erzeugnisse des Geistes, können, da alles Geistige nur negativ, unter der

Form der Zeit anſchaulbar iſt, keine anderen ſeyn, als Gegenſätze der Zeit, alſo Zeitdauern: Längen und Kürzen. Die harmoniſchen Verhältniſſe der Zeitdauern ſind die Sylbenmaaſse, deren Form, als die Form alles Idealen, der Rhythmus iſt.

§. 123.

So wie aber die Sprache an ſich aus zwey Elementen beſteht, dem objektiven, plaſtiſch bildenden, den Conſonanten, und dem ſubjektiven, muſikaliſchen, den Vokalen: ſo trägt auch die Form der poetiſchen Sprache ein doppeltes Princip in ſich, ein reales und ideales, von denen das erſte im objektiv bildenden Rhythmus lebt, das andere aber in der ideal darſtellenden Harmonie der Töne, alſo in dem gleichförmigen Zuſammenklang der Wörter, vorzüglich in den Vokalen, d. h., im Reime. Der Rhythmus ſtellt ſich demnach in ſeiner vollendetſten Ausbildung in der objektiven Poeſie (der Griechen) dar, und der Reim, das ideale Element der praktiſchen Sprache, in der ſubjektiven (der romantiſchen).

§. 124.

Da nun, wo der Rhythmus vorherrſcht, ſo daſs ſich durch den langſameren und ſchnel-

leren Flufs der Bewegungen die ruhigen oder leidenſchaftlichen Regungen des Inneren offenbaren, iſt, damit ſich auch in der Bewegung der Rede das poetiſche und harmoniſche Gemüth ausdrücke, zur Erzeugung des harmoniſchen Verhältniſſes der einzelnen Bewegungen zu einander, 1) ein gemeinſchaftliches Maafs für alle Bewegungen erforderlich: Einheit der Bewegungen, und 2) eine verſchiedene Dauer der einzelnen Bewegungen: Vielheit in der Einheit der Bewegungen.

§. 125.

Die einzelne Tonbewegung iſt die Sylbe, die nur eine Länge oder Kürze ſeyn kann, weil das Maafs alles Geiſtigen die Zeit iſt, die Einheit zweyer oder mehrerer Tonbewegungen iſt ein Fufs; und da die Harmonie auf der Eintracht verſchiedener einzelner Glieder beruht ſo wird jedes einzelne Glied in der Vielheit der Glieder für ſich wahrnehmbar ſeyn müſſen. Zwey Elemente aber müſſen, wenn ſie ein organiſches, ſelbſt beſtimmtes Leben darſtellen ſollen, durch ein drittes, höheres verbunden ſeyn. Die Einheit und Vielheit werden demnach in ein höheres Element übergehen, in die Geſammtheit der harmoniſchen Glieder. Und da alles Geiſtige nach der Zeit beſtimmt wird,

so ist diese Gesammtheit eine Zeitreihe, d. h., eine Ordnung von verschiedenen, harmonisch verbundenen Zeittheilen oder Füfsen, d. h., ein Vers, eine harmonisch verbundene, also in sich selbst zurücklaufende (versus) Ganzheit, der Prosa, der vorwärtslaufenden, aufser sich strebenden Rede, entgegengesetzt. Diese höhere Einheit entfaltet sich aber wiederum zu einem harmonischen Leben durch die Wiederkehr derselben Einheit, und bildet sich so zur Vielheit zurück.

§. 126.

Jedes einzelne Glied dieser Zeitreihe mufs nach dem Bildungsgesetze des Ganzen in sich selbst wieder harmonisch seyn, also aus zwey oder mehreren Zeiträumen bestehen, die sich entweder gleich oder ungleich sind. Zu dieser objektiven Bestimmung des Fufses in Rücksicht auf die Länge oder Kürze der Glieder (Quantität) gesellt sich wiederum eine subjektive und musikalische, die Betonung (Accentuation), so dafs sich durch diese beiden Elemente jeder Fufs für sich als ein vollendetes Glied in der poetischen, objekt-subjektiven Sprache darstellt.

§. 127.

Die Betonung kann, da der Fuſs in Rückſicht auf die muſikaliſche, lebendige Ausſprache aus Tonbewegungen beſteht, nur durch die Höhe oder Tiefe des Tones beſtimmt ſeyn. Jeder Fuſs beſteht ſonach aus einer Hebung des Tons, einem Auffchlage (ἄρσις), und aus einer Senkung des Tons, einem Niederſchlage (θέσις). Die Theile eines Fuſses ſind demnach nicht allein durch ſich ſelbſt, d. h., durch das Zeitmaafs, die längere und kürzere Dauer, ſondern auch muſikaliſch durch das Tonmaafs, den höheren oder tieferen Ton beſtimmt. So wie ferner die Betonung oder Accentuation in der Sprache überhaupt von der Zeitdauer (der Quantität der Länge und Kürze) unabhängig iſt, ſo dafs ſie ſich zur Zeitdauer verhält, wie Qualität zu Quantität, oder Form zu Stoff, und demnach eben dasjenige Princip darſtellt, durch welches der Geiſt mit Freythätigkeit den Körper der Sprache vermöge des muſikaliſchen Hauchs beſeelt: ſo iſt auch die Hebung und Senkung des Tons in einem Fuſse von der Länge und Kürze ſo verſchieden, dafs die Hebung ſelbſt in eine Kürze fallen kann, wie im Jamben. Durch die Betonung folglich wird die Kürze gegen die Länge gehoben, und die Ungleichheit ausgeglichen, ſo dafs die Syl-

ben in ein harmonisches Verhältniss zu einander treten, ~~so dass~~ und durch die Betonung die Quantität zu einem freyen Spiel und Leben wird.

§. 128.

Diese beiden Elemente aber, das Zeitmaals und Tonmaals, können in ihrer Absonderheit nur in einer Sprache vollendet hervortreten, wo das Zeitmaals ursprünglich ein eigenes Leben hat, und nicht von der Bedeutung der Sylbe oder des Worts abhängig ist. Darum eben sind die alten Sprachen in sich schon poetisch, d. h., frey und in sich selbst harmonisch gebildet, da hingegen die neueren Sprachen kein selbstständiges, sondern vom Begriff abhängiges Leben haben, so dass Zeitdauer und Ton zusammen fallen, da wo auch der Sinn hinfällt und die Quantität durch den Ton, das ideelle Element, bestimmt wird: ein Zeugniss unserer ideellen Bildung.

§. 129.

Was die Gesetze der Zeitdauer betrifft, so bringt in den alten Sprachen schon ein gedehnter Vokal, ein Doppellaut, ein Begegnen mehrerer Consonanten (Position) und der Einschnitt des Verses eine Länge hervor, weil in ihnen je-

des Element der Sprache seine eigene Bildung und Vollendung hat. Die Töchter der lateinischen Sprache hingegen zählen die Sylben mehr ab, als dass sie dieselben nach einem bestimmten Zeitmaafse messen. In der deutschen Sprache aber, wo das Zeitmaafs am meisten vom Begriff abhängig ist, sind diejenigen Sylben, welche Hauptbegriffe bedeuten, lang, die aber, welche Nebenbestimmungen anzeigen, kurz. Einsylbige Nennwörter, Beschaffenheits- und Handlungswörter sind immer lang (wie Herz, schön, schafft); die Ableitungs- und Biegungssylben hingegen kurz. Mittelzeitig, um nach Umständen gedehnt oder beschleunigt zu werden, sind die Fürwörter (mein, sein, u. s. w.), das verbindende Zeitwort ist, die Nebenwörter da, schon, u. dgl. In zusammengesetzten Nennwörtern empfängt die Sylbe, die einen vorwaltenden Begriff anzeigt, bey gleichen Zeiten der Sylben einen höhern Ton, wie Vóllmacht. Die einsylbigen Wörter sind zwischen zwey kürzeren gedehnt und zwischen zwey längeren gekürzt, weil dort die Kürze, und hier die Länge der anderen entschiedener hervortritt; und da, wo das Zeitmaafs unbestimmt ist, muss das Verhältniss der Wörter zu einander dem Sinne nach entscheiden.

§. 130.

So wie jeder Theil des Fufses durch die Quantität für sich bestimmt ist, so kann das Verhältnifs der Theile eines Fufses in der frey bildenden, poetischen Sprache, ebenfalls nur ein freybildendes, also geistiges Princip seyn; dieses ist eben die Betonung. Das Verhältnifs der Theile eines Fufses wird also durch die Elemente der Betonung, durch die Hebung und Senkung bestimmt. Demnach sind die einfachen, aus zwey einfachen Elementen bestehenden, Füfse nach dem Verhältnisse der Arsis (´) und Thesis (`) zu einander entweder gleich oder ungleich.

1) Das Verhältnifs der gleichen ist: a) wie 1 : 1, im richtigen Pyrrhichios (ú ú). b) wie 2 : 2, im feyerlichen Spondéos (— —, Wohlklang), im gegliederten Daktylos (— ∪ ∪, huldiger), und im auffahrenden Anapaestos (∪ ∪ —, die Gewalt).

2) Das Verhältnifs der ungleichen ist: a) wie 2 : 1, im hinsinkenden Trochaeos (— ∪, Wonne), im raschen Jambos (∪ | —, Gewalt), im geflügelten Tribrachys (ú ú ú, freu | dige).

3) 1½ : 1: τὸ ἡμιόλιον, Paeones, Rhetor. w. Parthen.

4) 1⅓ : 1, τὸ ἐπίτριτον. Gramm. d. Viger. S. 721. Anm. d. Ausg.

4 : 2, im ſchwerfüſsigen Molofſos (— — —, Augſtausruf).

b) wie 3 : 1, im weichen Amphibrachys (⏑ — ⏑, beſänftigt).

c) wie 3 : 2, im kräftigen Bakcheos (⏑ — —, hinaufſtieg), im Antibakcheos oder Palimbakcheos (— — ⏑, Sturmwinde); im feſten Kretikos oder Amphimaker (— — —, Donnerton). — Die vierſylbigen Füſse ſind, die Doppelſpondeen, Doppeltrochäen und Doppeljamben nicht gerechnet, wiederum entweder gleich oder ungleich.

1) Das Verhältniſs der gleichen iſt:

a) wie 2 : 2, im aufrufenden Prokeleuſmatikos (⏑⏑ ‖ ⏑⏑, Feyerlichkeiten);

b) wie 3 : 3, im ſchwebenden Choriambos (— ⏑⏑ —, Wellengeräuſch) und im widerſtrebenden Antiſpaſtos (⏑ — — ⏑, emporſteigen).

2) Das Verhältniſs der ungleichen iſt:

a) wie 3 : 2 oder 1½ : 1 (der anderthalb Takt, ἡμιόλιος) im vierfachen Paeon; im erſten lebhaften, (— ⏑⏑⏑, freudigere); im zweyten,

muthigen (⏑ — ⏑⏑, erröthete); im dritten, ſanfteren (⏑⏑ — ⏑, die Gefilde); und im vierten, ſtürmiſchen (⏑⏑⏑ —, in der Gewalt).

b) wie 4:2, im ſteigenden Joncker (a minore, ⏑⏑ — —, in dem Nachtſturm), und im ſinkenden Joncker (a majore, — — ⏑⏑, Anfeindungen).

c) wie 4 : 3, in den zuſammgeſetzten Epitriten: dem erſten (⏑ — — —, Geſangausdruck), dem zweyten (— ⏑ — —, Sonnenaufgang), dem dritten (— — ⏑ —, Wehklageton), und dem vierten (— — — ⏑, Angſtanflehen).

Die vierſylbigen Füſse aber können immer in zwey einfachere aufgelöſt werden; die Paeonen, z. B. in Pyrrhichien und Jamben oder Trochäen, und die Epitriten in Spondeen und Jamben oder Trochäen.

§. 131.

Das Uebergewicht der Längen giebt den Füſsen durch die Verweilung etwas würdiges und groſses, ſo wie das der Kürzen etwas lebendiges und flüchtiges, obgleich dies durch die mannichfaltigen Zuſammenſetzungen der Län-

gen und Kürzen unendliche Abwechslungen zu-
läfst. Darum machen die Füfse, in denen Kürzen
vorangehen und Längen nachfolgen, einen auf-
regenden, die aber, wo Längen vorangehen
und Kürzen folgen, einen befänftigenden Ein-
druck. Auf diese Weise sind sich der Trochaeos
(— ∪) und Jambos (∪ —) entgegengesetzt, nach
dem Verhältnifs des Realen, des sich selbst glei-
chen, dem die Länge (— soviel als ∪∪) entspricht,
zum Idealen, der Besonderheit des Realen,
also der Kürze (∪). Darum ist der gleichför-
mige Fufs (— —, oder — ∪∪) wo das Reale
und Ideale sich unmittelbar gleich gesetzt sind, ein
Bild der absoluten Realität, und der Hexameter
die Form der realen Poesie, des Epos, in
welchem sich das göttliche und menschli-
che Princip, wie in der magnetischen Linie
der positive und negative Faktor, zur absolu-
ten Eintracht und Indifferenz durchdringen.
Die Differenz ist mit dem Hervortreten des
Idealen gesetzt, also sind der Trochaeos und
Jambos die unmittelbarsten Formen der Diffe-
renz, und zwar im Trochaeos (— ∪) so, dafs
das Reale vorwaltet, und das Ideale sich
als ein nach dem Realen strebendes, ihm aber
unterworfenes darstellt; der Trochaeos ist
darum ein Bild der schmachtenden, hinsinken-
den Sehnsucht und Liebe. Im Jambos (∪ —)

aber tritt das Ideale in der entschiedensten Differenz vor dem Realen hervor, und stellt sich ihm heftig und leidenschaftlich entgegen: ein Bild des Zorns, so wie jeder heftigen Regung. Auf diesem Verhältnisse des Realen, als dem sich selbst gleichen, durch sich selbst unmittelbar gesetzten (der Länge), und des Idealen, als der Besonderheit des Realen, also des auf das Reale sich beziehenden, nach dem Realen strebenden, beruht demnach nicht allein das Wesen eines jeden einzelnen Fusses, sondern auch der zu einem Ganzen mit einander verbundenen Füsse. Je mehr daher die Differenz der ungleichartigen Füsse in der Verbindung hervortritt, desto disonirender sind sie. Darum stellt sich die stärkste Disonanz im Antispastos (⏑ — — ⏑) dar, wo das Reale unmittelbar gegen das Reale ankämpft, und das Ideale ebenfalls im Widerspruch mit sich selbst steht, im Jamben emporstrebend und heftig, und im Trochäen (— ⏑) sinkend und ermattet: ein Sinnbild der sich selbst zerreissenden Kraft, des mit sich selbst kämpfenden und dem Kampf erliegenden Schmerzes. Da hingegen, wo die realen und idealen Glieder der Füsse im harmonischen Verhältnisse zu einander stehen, und aller Widerstreit in Ein-

tracht aufgelöst ist, stellt sich in den Füssen der vollkommenste, rhythmische Akkord dar, so wie im Choriambos (— ∪ ∪ —), wo die beiden idealen Glieder des Trochäen und Jamben in einander fliessen, und nur scheinbar durch den Gegensatz des Trochäen und Jamben entzweyt sind, die realen Glieder aber durch die Vermittelung der idealen, die selbst den Schein des Realen an sich tragen, sich auf gleiche Weise entgegengesetzt, folglich auch sich wiederum gleichgesetzt werden.

§. 132.

Einfach, ruhig und in sich selbst harmonisch ist wegen des gleichen Verhältnisses des realen und idealen Elements zu einander die gleiche Taktart; strebend und leidenschaftlich hingegen, wegen des hervortretenden Idealen und der Differenz des Realen und Idealen, die ungleiche. Jene ist daher episch, diese lyrisch und dramatisch. Unter den ungleichen Taktarten ist wiederum die doppelte (2:1 oder 1:2, der Trochäos und Jambos) einfacher, als der anderthalb Takt (1 $\frac{1}{2}$: 1, oder 3 : 2, die paeonische Taktart) und die anderen noch zusammengesetzteren; daher diese vorzugsweise in der

der lyrischen Poesie einheimisch sind, da hingegen der Jambos und Trochäos im Drama durch ihre harmonische Entfaltung zur Wesenheit und Realität zurückgebildet erscheinen.

§. 133.

Aus der Wahl und Anordnung wohlklingender und bedeutender Füsse ohne feste Regeln entsteht der prosaische Rhythmus, Numerus genannt; zum Sylbenmaafs aber wird eine regelmäfsige Wiederkehr der Füsse erfordert, damit die Einheit des Bildungsgesetzes in der Vielheit des wechselnden Lebens wahrgenommen werde. Auch werden beym prosaischen Numerus nicht die Füsse geachtet, worein sich die Wörter künstlich theilen lassen: die Versfüsse, da man die Rede nicht taktmäfsig mifst, sondern blofs die, worein sich die Wörter von selbst theilen, die Wortfüsse, und die sich in einem ganzen Wortumfange oder einer rhythmischen Periode darstellen, die Zeitfüsse. Die prosaische Rede darf demnach nicht versmäfsig, aber wohl versähnlich, d. h., rhythmisch seyn.

§. 134.

Die höhere Vereinigung der Versfüfse oder Takte, die in ihrer Vielartigkeit nach den abwechselnden Wort- und Zeitfüfsen doch ein im Ebenmaafse gehaltenes Steigen und Fallen darftellen, giebt das Versmaafs (Metrum), welches durch die regelmäfsige Wiederkehr derfelben Füfse die Einheit zur Vielheit umbildet, fo dafs der Vers in der Harmonie der Vielheit und Einheit zur Form des frey bewegten, in fich felbft harmonifchen, poetifchen Lebens wird. Der Umfang eines Verfes aber darf, wenn das harmonifch gegliederte Ganze in feinen Verhältniffen noch wahrnehmbar feyn foll, nicht wohl über 6 bis 8 zwey- oder dreyfylbige Füfse hinausgehen (Hexameter, jambifcher Trimeter und Tetrameter, und trochaifcher Tetrameter). In den ungleichförmigen Taktarten aber, wo das Verhältnifs der Hebung und Senkung des Tones in Rückficht auf die Quantität ungleich ift, fo dafs der Fufs aus fich felbft herausgehen mufs, um fich in der Entgegenfetzung zu einem anderen Fufse gleich zu fetzen und ein harmonifches Verhältnifs zu erzeugen (daher auch die Jamben und Trochäen, ∪ — und — ∪, nach Doppelfüfsen oder Dipodien gemeffen werden, fo dafs zwey Füfse ein Maafs oder

Metrum darſtellen), wird auf gleiche Weiſe auch der Vers aus ſich herausgehen, um ſich in der Gleichheit mit einem andern Verſe gleich zu ſetzen; und dies um ſo mehr, je mannichfaltiger er mit fremden Füſsen wechſelt. Die Wiederkehr derſelben Füſse und die Gleichheit des Verſes ſtellt ſich hier nicht in jedem einzelnen Gliede des Verſes und im Verſe ſelbſt dar, ſondern in der Zuſammenfaſſung mehrerer Verſe. Sonach entſtehen da, wo die Wiederkehr der höheren Einheit oder des Grundrhythmus bis auf zwey oder mehrere Verſe aufgeſchoben wird, Strophen, von denen die einfachſten die ſind, wo zweyerley Verſe mit einander abwechſeln. In gröſseren Chor-Reigen aber, die aus einer Taktart in die andere übergehen, dauert die rhythmiſche Bewegung, wie ſie anfing, bis zu einem neuen Uebergange fort, und dieſe wiederum bis zum nächſten. So wie aber der Vers nicht weniger, als zwey, und nicht wohl mehr, als ſechs bis acht Füſse zuſammenfaſst, ſo kann auch die Strophe, die höhere Potenz des Verſes, nicht weniger, als zwey Verſe (wie das elegiſche Diſtichon, das den Uebergang macht zu den lyriſchen Versmaaſsen), und nicht wohl mehr, als acht Verſe oder Zeilen begreifen.

§. 135.

Die Verſe von gleicher Taktart, wo ein gleichmäſsiges Fortſchreiten der Bewegung innerhalb des harmoniſchen Umfangs der einzelnen Glieder ſtattfindet, ſind wegen ihrer gleichzeitigen, ruhigen Entfaltung plaſtiſcher Natur, d. h., objektiv und gleichſam im Raume bildend; daher ſie der epiſchen Kunſt angehören, wie der Hexameter. Die Verſe von ungleicher Taktart hingegen, wo dieſelben Füſse nicht gleichzeitig verbunden ſind, ſondern im Fortgange der Verſe erſt wiederkehren, ſind wegen der unterbrochenen Nacheinanderfolge der Füſse muſikaliſcher Natur, d. h., ſubjektiv und in der Zeit darſtellend; deshalb auch der lyriſchen Poeſie zukommend.

§. 136.

Je öfterer nun die metriſche Wiederkehr eintritt, deſto freyer kann ſie ſeyn in Verwechſelung der Füſse, der Längen und Kürzen, vorzüglich alſo in den gleichförmigen Versarten; je mehr ſie aber umfaſst, deſto weniger Abwechſelung iſt in ihr verſtattet, wenn die abgemeſſenen Folgen der Rhythmen noch erkennbar bleiben ſollen. Bey Verwechſelung der

Füſse aber darf nicht bloſs auf die Zeiten geſehen werden, ſonſt könnte jede lange Sylbe in 2 kurze, ſo wie zwey kurze in eine lange aufgelöſt werden; ſondern vorzüglich darauf, daſs der regelmäſsige Gang des Rhythmus nicht zerſtört werde. Jene Freyheit muſs daher durch die Rückſicht auf die Hebung und Senkung des Tons, ſo wie auf den ſteigenden oder ſinkenden Rhythmus beſchränkt werden. Bey Verſen von gleicher Taktart und einem ruhig fortſchwebenden Rhythmus wird demnach die Vertauſchung des herrſchenden Fuſses mit dem ihm entſprechenden von gleichem Rhythmus (des Daktylos alſo mit dem Spondéos, nicht Anapaeſtos oder Prokeleuſmatiker) an allen Stellen erlaubt ſeyn. Bey Verſen von ungleicher Taktart hingegen und einem entſchieden ſteigenden oder fallenden Rhythmus wird, damit die Wirkung deſſelben nicht vernichtet werde, der Hauptfuſs wenigſtens in wechſelnder Folge ſtehen müſſen; und zwar in der trochäiſchen Dipodie im erſten Fuſse ($— \breve{\upsilon} | — \bar{\breve{\upsilon}}$), in der jambiſchen aber, wo der erſte Fuſs mit andern, am liebſten mit dem Spondeos wechſelt, um ſeine Heftigkeit zu mildern, in der zweyten Hälfte ($\bar{\breve{\upsilon}} — | \breve{\upsilon} —$).

§. 137.

So wie jeder einzelne Fuſs, vorzüglich in den gleichen Taktarten, aus entgegengeſetzten Gliedern beſteht, ſo theilt ſich auch jeder längere Vers in entgegengeſetzte Glieder, die durch den Sinn und die Schluſsfälle der Wörter beſtimmt werden. Und da es überhaupt zur Schönheit des Versbaues gehört, daſs die Wörter und Füſse nicht zuſammen fallen, ſondern in freyen Bewegungen in einander ſpielen, ſo werden auch die gröſseren Abtheilungen der Verſe meiſtens in die Mitte von Füſsen oder metriſchen Perioden geſetzt. Dieſe Einſchnitte heiſsen Cäſuren, die theils unwandelbar ſind, da wo ſie zwey ſich entgegengeſetzte rhythmiſche Glieder verbinden, wie im Pentameter, theils veränderlich. Dem Anfange wird oft, um dem Verſe bald mehr Kraft und Nachdruck, bald mehr Milde und Sanftheit zu ertheilen, eine Vorſchlagsſylbe, als Auftakt (ἀναχρουσις), vorgeſetzt, der auch da, wo die Senkung des nächſten Fuſses aus einer langen oder zwey kurzen Sylben beſteht, ein zweyſylbiger, ſelten ein dreyſylbiger Fuſs als Vorſpiel (βασις) von unbeſtimmtem Takte ſeyn kann. Schlieſsen aber kann der Vers mit einem vollen Fuſse (akatalektiſch), mit der

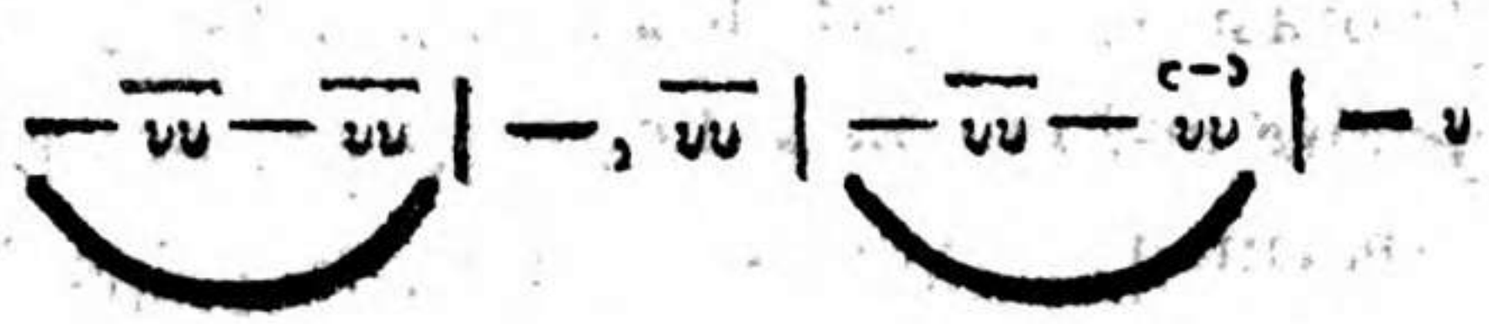
Hälfte eines Fuſses (katalektiſch) oder mit einem hinausgehenden Fuſstheile (hyperkatalektiſch). Ueberhaupt auch iſt am Ende des Verſes die Länge und Kürze der letzten Sylbe des Fuſses unbeſtimmt, weil eine Pauſe darauf folgt, und ſonach die letzte Sylbe mit keiner nachfolgenden gemeſſen wird.

§. 138.

Zu den vornehmſten gleichförmigen Versarten gehört der Hexameter, ein 6 füſsiger, daktyliſcher Vers, der an allen Stellen ſtatt des Daktylos den Spondeos aufnehmen kann, vor dem ſchlieſsenden Spondeos oder Trochäos aber am meiſten die geſchwungene Bewegung des Daktylos liebt. Seine Hauptabſchnitte, die männlich (—) oder weiblich (— ∪) ſind, fallen in den dritten, in den vierten, bisweilen auch in den zweyten Takt; überhaupt aber hat er ſechzehn Cäſuren, die ſtets abwechſeln müſſen. Ihm ſtehen ferner alle Wortfüſse, auſser einigen lyriſchen, zu Gebote, und ſeine vielartige Gröſse und Fülle erfordert einen ſteten Wechſel von leicht und ſchwer ſteigender, ſanft fortſchwebender und kraftvoll hinſtrömender Bewegung. Unter den Wortfüſsen aber

ſind dieſe matt: — ∪ und ∪ — ∪, edel und männlich ∪ —, ∪∪ —, ∪∪ —, — ∪ —, — ∪∪ —, ſo wie ∪ — —, ∪∪ — —, — — ∪, — — ∪∪.

In der deutſchen Nachbildung müſſen der Trochäos und der weibliche Einſchnitt im vierten Takte durchaus vermieden werden; denn beide rauben ihm ſeine eigenthümliche Gröſse und Vollendetheit. Uebrigens iſt der ganze Umfang des Hexameters nach demſelben Geſetze der Gleichheit und harmoniſchen Entfaltung gebildet, nach welchem jeder einzelne daktyliſche Fuſs in zwey gleiche Glieder zerfällt. Sonach beſteht er aus zwey Hauptgliedern, die im dritten Takte durch einen Fuſs verbunden ſind, in deſſen Mitte ſich die Cäſur am liebſten darſtellt, gleich wie der Fuſs ſelbſt das Mittelglied der beiden daktyliſchen Glieder iſt. Der ſechste Fuſs iſt das Schluſsglied. Seine Form iſt alſo:



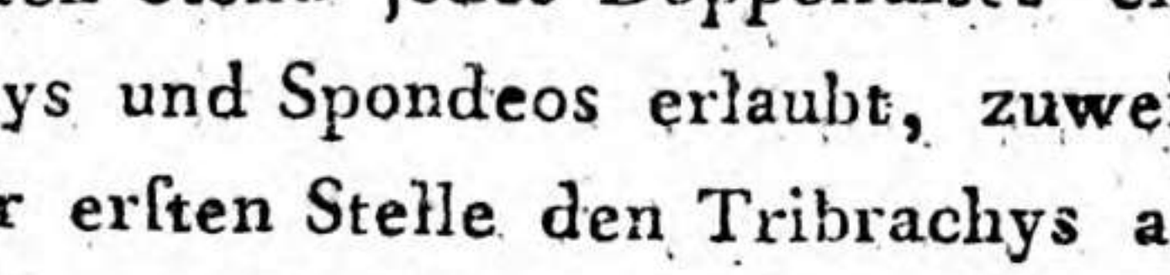
§. 139.

Den Uebergang vom Hexameter zu den ungleichförmigen, lyriſchen Sylbenmaſſen macht der elegiſche Pentameter, vermöge des Ge-

genſatzes und der Ungleichheit im Rhythmus. Denn er beſteht aus zwey katalektiſchen, daktyliſchen und dreyfüſsigen Hälften, die aber, um das entſchiedene Steigen der erſten Hälfte und den unmittelbar darauf folgenden Fall der zweyten Hälfte vernehmlich zu machen, durch den unwandelbaren Einſchnitt in der Mitte der beiden Hälften und die daraus entſtehende Pauſe aus einander fallen und rhythmiſch ſich entgegenſtrebend ~~ſind~~, alſo ſcheinbar antiſpaſtiſch ſind. Darum müſſen in der deutſchen Nachbildung des Pentameters die Schluſsſylbe der erſten und die Anfangsſylbe der zweyten Hälfte entſchieden lang und ſich entgegengeſetzt ſeyn. Weil er aber eigentlich daktyliſcher Natur iſt, weshalb er auch mit dem Hexameter verbunden wird, ſo müſſen, wie nach der Bekämpfung des Widerſpruchs, die Glieder der letzten Hälfte in reinen Daktylen leicht hinſchweben. Eben wegen der abbrechenden Hemmung des daktyliſchen Rhythmus und des entgegenſtrebenden Steigens und Sinkens iſt er elegiſcher Natur. den milden Widerſtreit und die ſcheinbare Zerreiſsung des Gemüths in der rhythmiſchen Bewegung darſtellend. Seine Form iſt:

§. 140.

Die vornehmſten ungleichförmigen Versarten ſind der Jambiſche Trimeter und der Trochäiſche Tetrameter. Jener iſt ein ſechsfüſsiger, jambiſcher Vers, der nach Doppelfüſsen (Dipodien) gemeſſen wird, und in der erſten (ungleichen, impar regio) Stelle jedes Doppelfufses ſowohl einen Tribrachys, als einen Spondeos aufnimmt, in der letzten aber einen Jamben oder Tribrachys erfordert. Sein Hauptabſchnitt iſt im dritten Fufse, wodurch die Eile und Heftigkeit des Jamben, vorzüglich wenn der Einſchnitt durch einen Spondeos gemacht wird, Ruhe und Würde empfängt, wie es der Tragödie angemeſſen iſt. Sein Schema iſt:



Der trochäiſche Tetrameter iſt ein achtfüſsiger, katalektiſcher Vers, der ebenfalls nach Doppelfüſsen gemeſſen wird, und in der zweyten Stelle jedes Doppelfufses einen Tribrachys und Spondeos erlaubt, zuweilen auch in der erſten Stelle den Tribrachys aufnimmt. Den Hauptabſchnitt hat er im vierten Fufse. Auch ihm giebt der Spondeos bey den Tragi-

kern Würde und kraftvollen Nachdruck. Sein Schema ist:

— ⏑ ⏑̄ ⏑ | — ⏑ — ⏑̄, — ⏑ — ⏑̄ | — ⏑ —

§. 141.

Die einfachste lyrische Versart, die ihre Gleichheit in der gleichen Entgegensetzung zweyer Füsse, also in sich selbst hat, ist der Anakreontische Vers, aus zwey steigenden Jonikern bestehend, die mit entsprechenden Füssen auf das mannichfaltigste abwechseln:

⏑⏑ — — | ⏑⏑ — ⏑̄
— — — — | ⏑⏑ — — —
⏑̄⏑ — ⏑⏑ | ⏑⏑ — — —
⏑⏑ — ⏑⏑ | — — — —
⏑ — ⏑ — | ⏑ — —

Die einfachsten der strophischen, eigentlich lyrischen Versarten, sind die Alkaeische und die Sapphische Strophe. Jene ist jambisch (männlich), und umfasst vier Verse, von denen die beiden ersten aus einer hyperkatalektischen jambischen Dipodie, einem Daktylos und einer katalektischen trochäischen Dipodie bestehen, der dritte Vers aus zwey jambischen Dipodien, von denen die letzte hy-

perkatalektiſch iſt, und der vierte Vers aus zwey Daktylen und einer trochäiſchen Dipodie. Ihr Schema iſt:

⏑ — ⏑ — ⏑, | — ⏑⏑ | — ⏑ ⏑

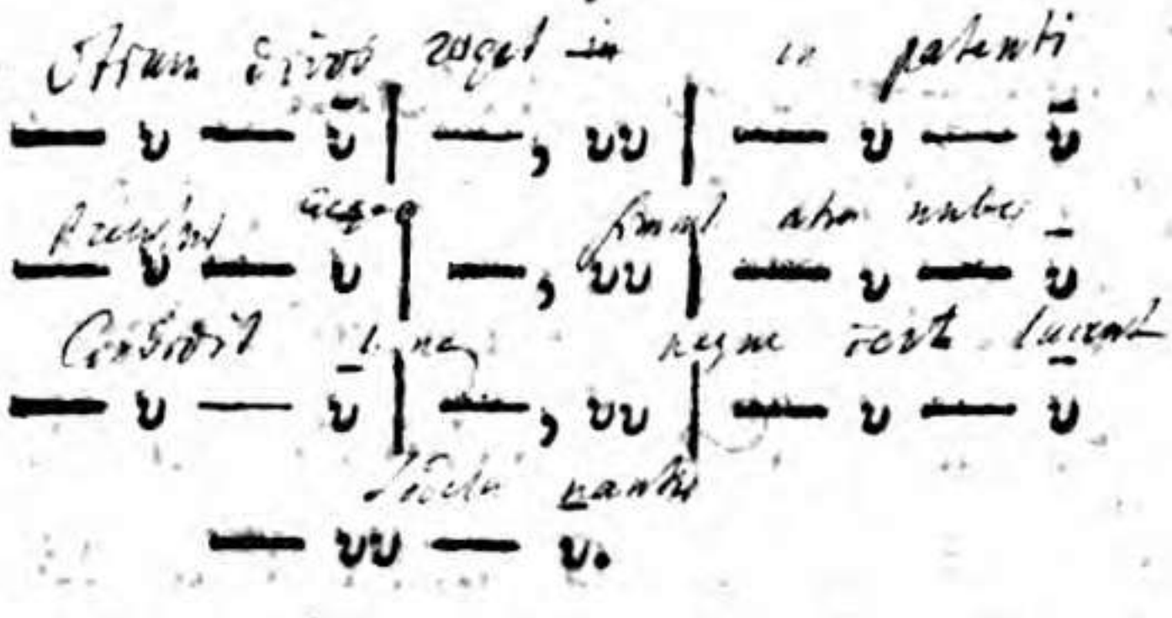
⏑ — ⏑ — ⏑, | — ⏑⏑ | — ⏑ ⏑

⏑ — ⏑ — | ⏑ — ⏑ — ⏑

— ⏑⏑ — ⏑⏑ | — ⏑ — ⏑

Der jambiſche Rhythmus, mit anderen Rhythmen abwechſelnd, geht aus ſich heraus, um ſich durch den Gegenſatz eines gleichen Verſes zu erkennen, und ſtellt auf gleiche Weiſe im dritten und vierten Verſe wiederum ſeine Elemente, in ihrer Beſonderheit entfaltet, dar, alſo den vorherrſchenden jambiſchen Rhythmus im dritten, und den logaödiſchen im vierten.

Die Sapphiſche Strophe iſt trochäiſch (weiblich), und beſteht ebenfalls aus vier Verſen, von denen die drey erſten zwey trochäiſche Dipodien enthalten, in deren Mitte ein Daktylos ſteht, der vierte Vers aber einen Daktylos und Trochäos darſtellt. Der Einſchnitt fällt gewöhnlich in das erſte Glied des dritten Fußes, alſo des Daktylos. Ihr Schema iſt:



Der Grundrhythmus iſt der Trochäiſche, der durch den logaödiſchen unterbrochen wird, und demnach ſich in einem zweyten Verſe neu gebiehrt; wegen der Gleichheit des logaödiſchen und trochäiſchen Rhythmus aber (denn beide ſind ſinkend) können die Elemente der Strophe nicht als verſchieden ſich entgegengeſetzt werden; darum ſetzt ſich der ganze Vers ſelbſt im dritten Gliede dem abgeſchiedenen, einfachen logaödiſchen entgegen, um ſeine Einheit mit ihm zu erkennen.

§. 142.

Das dem Rhythmus entgegengeſetzte Princip der poetiſchen Sprache iſt der Reim, deſſen Weſen muſikaliſch iſt. Denn ſo wie der vorwaltende Rhythmus in den kunſtreich gebildeten Sylbenmaaſsen der objektiven (griechiſchen) Poeſie die Regungen des poetiſchen Gemüths durch die gleichen Bewegungen der Rede objektiv darſtellt: ſo offenbart ſich dagegen im Reime, dem Gleichlaute der Töne

die ~~Harmonie und die Wesenheit~~ des Gemüths. Das tiefste Leben der Seele nemlich, das rein Geistige, verschmäht selbst alle Form der Objektivität, also der rhythmischen Bewegung; und das unsichtbare Gemüth thut sich nur in Tönen kund, indem es in melodischen Wohllaut überfliefst. Das vom innigen Gefühle seiner selbst durchdrungene, in der Eintracht und Liebe seiner selbst lebende Gemüth kann sich demnach in der Poesie nur durch die unsichtbare, dem Gehöre, als dem inneren Sinne, allein wahrnehmbare Eintracht gleichklingender Töne offenbaren. Darum herrscht der Reim, die Harmonie der Töne, in der musikalischen (romantischen) Poesie so vor dem Rhythmus, dafs durch ihn das Gedicht zu einem musikalischen, in ~~tiefster~~ Liebe verbundenen Ganzen wird. Das Wesen des Reimes ist deshalb mystisch und liebespielend, das Wesen des Rhythmus aber rein poetisch und objektiv bildend.

§. 143.

Der Gleichlaut kann entweder blofs auf den Vokalen beruhen: Assonanz — eine Art des Reimes, welche, da sich in den Vokalen der Geist und das Gemüth der Sprache aus-

10572896

Vr. Chrn. Fr. Schütz, in Chr. Gottl. Schütz. Lexik. II Jahrg. 145. St. 246.

drückt, rein musikalisch ist; oder auf den Consonanten: Alliteration — die darum, weil sie die Aufmerksamkeit des Ohrs ausschliefsend auf die Consonanten, das objektive Element der Sprache, richtet, weniger musikalisch ist; daher man sie vorzüglich in der nordischen Poesie findet; oder der Gleichlaut kann sich in der Mitte von beiden halten: eigentlicher Reim. Da ferner der Reim auf die betonte Sylbe fallen muſs, um sich vernehmbar zu machen, der Accent aber nicht wohl über die dritte Sylbe vom Ende eines Wortes hinausgeht, wenn das Verhältniſs der hochtonigen und tieftonigen Sylben noch erkennbar bleiben soll: so kann der Gleichlaut einsylbig (männlich), zweysylbig (weiblich) und auch dreysylbig (gleitend) seyn. Weil er aber, als das Vorwaltende in der musikalischen Poesie, eine vollkommene und ruhige Entfaltung seiner Bestandtheile erfordert, so behauptet er seine Stelle am liebsten am Schlusse der Verse, wo eine metrische Pause eintritt, und die Stimme durch nichts Nachfolgendes gedrängt wird. Da hingegen, wo er das Versmaafs ganz unterjocht, so dafs die Sylben, oder auch die Füſse blofs gezählt werden, stellt er sich auch in der Mitte der Verse dar, in musikalischen Akkor-

den und reizenden Verſchlingungen abwechſelnd ſich ſuchend und fliehend, ſich fragend und antwortend: ein Sinnbild des Liebesſpieles im muſikaliſch bewegten Gemüthe.

§. 144.

Die Richtigkeit des Reimes vorausgeſetzt, worüber nach der Natur der Sprachen bald ſtrengere, bald weniger ſtrenge Geſetze herrſchen, beſteht ſeine Schönheit in der Wahl bedeutender und wohltönender, beſonders offener Vokale und leicht auszuſprechender Conſonanten. Unter den Reimarten ſelbſt aber ſind die weiblichen vorzüglich wohllautend, weil ſie den Gleichlaut der betonten Sylbe in der nachfolgenden Kürze auf eine anmuthige, ſanfte Weiſe verhallen laſſen. So wie aber die regelmäſsige Wiederkehr der herrſchenden Füſse in der rhythmiſchen Poeſie die höheren Verbindungen der Füſse, die Verſe und Strophen beſtimmt, ſo werden auch in der idealen Poſie nicht allein die Schluſsfälle der Verſe bezeichnet, ſondern durch die vielartigen Verſchlingungen des Reimes mehrere Verſe zu einem Ganzen, einem Couplet oder einer Strophe, verbunden.

§. 145.

§. 145.

Durch dieſe Verſchlingung der Reime, wodurch die Verſe auf einander bezogen und zu Strophen verbunden werden, die Strophen ſelbſt aber eine ruhige, innere Beſtandheit empfangen, wird der Reim eben zum Sinnbilde der abſoluten Eintracht und Harmonie des Gemüths, ſo daſs ſich in ihm das innere Leben nicht objektiv, in harmoniſchen Bewegungen, wie im Rhythmus, der Form der Weſenheit, darſtellt, ſondern ſubjektiv, ſelbſt als geiſtige Weſenheit, alſo muſikaliſch-plaſtiſch abbildet. In der rein objektiven Kunſt aber kann nur das Abſolute, das real Gebildete, vollendet, d. h., als Weſenheit erſcheinen, die Eigenheit und Idealität hingegen, als das negative Element der Weſenheit, nur als Negation der Weſenheit, folglich nur in der Form der Weſenheit, d. h., im Rhythmus ſich offenbaren; in der idealen (romantiſchen Kunſt) hingegen tritt die Eigenheit vor der Weſenheit ſo hervor, daſs ſie ſelbſt die Form der Weſenheit, den Rhythmus als den Wechſel in der Zeit verſchmäht, und durch die harmoniſche Gleichzeitigkeit der Laute ſich ſelbſt, die Eigenheit, zur Weſenheit und Vollendetheit muſikaliſch-plaſtiſch hinaufzubilden ſtrebt. Der Reim

ist demnach ein der rein objektiven (griechischen) Kunst fremdartiges Element, welches aber der idealen (romantischen) Kunst die höchste Vollendung im Idealen ertheilt.

§. 146.

So wie in der Musik, da wo die Harmonie vorherrscht, der Rhythmus unterdrückt ist, so ist auch in derjenigen Poesie, wo der Reim vorwaltet, das Versmaafs, wo nicht ganz unterjocht, doch auf höchst einfache Füfse, auf Jamben und Trochäen beschränkt, ob sich gleich der Rhythmus und der Reim, beide in ganz einfachen Verhältnissen, mit einander vereinigen lassen. Der Rhythmus in seiner Ausgebildetheit nemlich würde, da er das Leben und die Vielheit des Gemüths in Zeitbewegungen objektiv entfaltet, der Reim hingegen die harmonische Einheit und Tiefe des Gemüths in verweilenden und gegenseitig sich bindenden Tönen offenbart, den Reim selbst vernichten und alle Bedeutung ihm rauben, so wie auch umgekehrt der Reim dem Rhythmus. Daher wählt sich der Reim die einfachsten Sylbenmaafse, die von Rhythmus beynahe entblöfst sind, am liebsten die 4 füfsigen Trochäen für kürzere und die 5 füfsigen Jamben für längere Gedichte; denen er

durch feine Verſchlingungen Anmuth und geiſtige Harmonie ertheilt.

§. 147.

Uebrigens herrſcht in der muſikaliſchen (romantiſchen und modernen) Poeſie derſelbe Gegenſatz der epiſchen und lyriſchen Versmaaſse, wie in der plaſtiſchen (griechiſchen). Das epiſche Versmaaſs, wie die acht zeilige Stanze des ſüdlich-romantiſchen Epos, und das freyere jambiſche, vierzeilige Versmaaſs der altdeutſchen epiſchen Erzählungen, unterſcheidet ſich durch ſeine ruhige, gleichmäſsige Entfaltung von den lyriſchen, veränderlichen und zuſammengeſetzteren Versmaaſsen. Denn dort iſt alles wie zum magnetiſchen Gleichgewichte gebildet; hier aber bricht die freye, elektriſche Kraft als veränderliche, differente Thätigkeit hervor. Die einfachſten lyriſchen Versmaaſse ſind die, in denen ſich der Reim und der Rhythmus ohne künſtliche Verflechtung und Veränderung nach gleichförmigen Regeln vereinen; wie in der leichteren Liederpoeſie. Je mehr aber der Rhythmus hervortritt, alſo das innere Leben ſich objektiv darſtellt, wie in den zum Theil den Alten nachgebildeten lyriſchen Versarten, deſto be-

ſchränkter und einfacher iſt der Reim, wie in der objektiven (nordiſchen und deutſchen) Lyrik; je weniger ſich aber die Objektivität in freyen Bewegungen des Rhythmus darſtellt, deſto mehr tritt die Idealität des Inneren, in den künſtlichen liebeſpielenden Verſchlingungen der Reime hervor, wie in der ſubjektiven, ſüdlichen Poeſie. Denn im Norden iſt alles That, Kraft und Tugend, im Süden Gefühl, Empfindung und Wolluſt. Den Mangel des objektiven Lebens im Rhythmus erſetzt demnach hier der Reichthum des ſubjektiven im Reime. Darum ſind in den lyriſchen Versmaaſsen der ſüdlich-romantiſchen Poeſie die Reime ſo künſtlich verknüpft und voll geiſtiger Harmonie, das Unendliche und Ewige nemlich auf ideal-reale Weiſe in geiſtiger Einheit und Liebe abbildend, da hingegen die lyriſche Poeſie, wo der Rhythmus vorherrſcht, das Unendliche als ein realideales in freyer, lebendiger Bewegung darſtellt. So ſtrebt die ideale Poeſie voll Sehnſucht, Liebe und heiliger Gluth nach plaſtiſcher Darſtellung des Idealen in der Harmonie der Töne; denn das entzündete Gemüth findet nur Befriedigung im Beſchauen der idealen Realität ſeines Verlangens; da hingegen die reale Poeſie, die ſchon urſprünglich im Seyn und Anſchauen ihres Gegenſtandes wohnt, die Darſtellung des Realen

als eines Idealen, d. h., Freyen, Lebendigen und in den Elementen ſeiner Beſonderheit Veränderlichen ſucht. Deshalb iſt die Muſik der griechiſchen Poeſie ſo lebendig, beweglich, in den reichſten Melodieen ſich ergieſsend, in den freyeſten Rhythmen gegliedert, die Muſik der romantiſchen Poeſie hingegen ſo ruhig, innig und voll tiefer Harmonie.

Formen der Poeſie.

§. 148.

Die Poeſie iſt die Darſtellung des abſolut harmoniſchen Geiſtes; ihre Formen gehen daher aus den Elementen des Geiſtes ſelbſt hervor. Der Geiſt iſt die Abſolutheit im Idealen, und als Abſolutheit iſt er abſolute Eintracht zweyer Elemente, eines unendlichen, realen, des Anſchauens, und eines endlichen, idealen, des Empfindens und Vorſtellens. Beide ſind urſprünglich eins und unabtrennlich, ſo daſs der Geiſt der unendliche Begriff ſeines eigenen Weſens, die ungetheilte Vielheit und Einheit ſeiner ſelbſt iſt. Aber die Kunſt kann, als Darſtellung des abſolut Gebildeten in der Beſonderheit, auch die Abſolutheit des Geiſtes

nur in der Beſonderheit offenbaren, indem entweder das reale oder das ideale Element des Geiſtes aus der ungetheilten, abſoluten Eintracht ihrer ſelbſt als Beſonderheit hervortritt: ſo daſs entweder die Anſchauung, die Vielheit, oder das Vorſtellen und Empfinden, die Einheit, oder auch Beide in ihrer unmittelbaren und poſitiven Entgegenſetzung dem Erzeugniſſe des an ſich unendlichen und überall ſeine Unendlichkeit offenbarenden Geiſtes eine beſondere und individuelle Geſtaltung geben.

§. 149.

Das Anſchauen faſst ein unmittelbar gegebenes, objektives auf. — Der Ausdruck für alles ſchlechthin objektive und reale iſt die Natur. Die Poeſie aber, als Kunſt des Geiſtes, kann nicht ein für uns bewuſstloſes Anſchauen darſtellen, ſondern ein geiſtiges, bewuſstes. Die Natur, der Gegenſtand der realen Poeſie, wird demnach geiſtige und menſchliche Natur, ein aus dem Idealen, der Menſchheit, real Gebildetes, d. h., Geſchichte ſeyn. Denn gleichwie ſich die Natur als Phänomen unſeren Sinnen darſtellt, rein objektiv im Raume, ſo auch fliesst die Geſchichte als geiſtige, aus dem Idealen erſchaffene Natur, in der Zeit vor dem

inneren Sinn unſers Geiſtes vorüber; und der Geiſt, in der innern Anſchauung ſie ergreifend, entfaltet ſie zum Raume, dadurch daſs er ſie als Harmonie in der Zeit zuſammenfaſst. Die Darſtellung einer Geſchichte oder Begebenheit heifst Erzählung (επος, lebendige Sage). Das Epos iſt demnach die eine, in der Abſolutheit des Geiſtes ſelbſt gegründete Form der Poeſie, und zwar das reale Element der Poeſie, ganz in der Anſchauung des real gebildeten Unendlichen lebend. Tritt aber das ideale Element, des Geiſtes, das Empfinden und Vorſtellen vor dem Realen, der Anſchauung, hervor; ſo daſs der Dichter ſein Vorſtellen und Empfinden des Angeſchauten, nicht ſeine Anſchauung ſelbſt darſtellt, ſo ſteigt die Kunſt in das Gemüth des Menſchen herab, die Muſik ſeines Inneren offenbarend in Tönen, die, als poetiſche, frey gebildete Töne, mit der Rede ſich vermählen, alſo zum Geſange werden: lyriſche Poeſie, das ideale Element der Poeſie. Anſchauen und Vorſtellen oder Empfinden aber ſtellen ſich als die entzweyten Elemente eines Geſammten, zu welchem ſie in Wechſelharmonie zurückzukehren trachten, im Handeln dar, wo das Ideale in das Reale und Objektive überzugehen ſtrebt. Die dritte Form der Poeſie alſo, wo Epos und Lyra, Vielheit und Einheit, ſich entgegenge-

letzt ſind, im Kampfe der Entgegenſetzung aber ihre Eintracht erkennen und zur Allheit zurückfliefsen, iſt die Darſtellung einer Handlung, das Drama. Das Organ des Epos iſt demnach Phantaſie, das Organ der Lyra Empfindung, und das Organ des Drama Vernunft oder Totalität des Geiſtes. So ſtellen das Epos, die Lyra und das Drama die drey Formen des ~~abſoluten~~ Geiſtes dar, und ſtehen zu einander in dem Verhältniſſe, in welchem die Formen des Abſoluten ſelbſt gedacht werden müſſen, nemlich Religion, Poeſie und Philoſophie, die Formen des Unendlichen und Allgemeinen, des Endlichen und Beſonderen, und des Zurückgehens der Beſonderheit in das Allgemeine: die drey ewigen Formen aller Bildung, die ſich mit gleicher Nothwendigkeit auch in der Natur darſtellen als Magnetiſmus (Religion der Natur), als Elektricität (Poeſie der Natur) und als Proceſs (Philoſophie der Natur). Im Magnetiſmus iſt alles in Einer Cohäſion begriffen, in Ein Ganzes verſchlungen, ſo daſs die Differenz nicht hervortritt. Darum iſt der Magnetiſmus die Urform der Natur, als eines Ganzen; ſein Weſen iſt plaſtiſch oder epiſch. In der Elektricität hingegen tritt die Beſonderheit als Differenz hervor, und zwar in ſichtbarer Anſchauung als Lichterſcheinung; die

Form der Elektricität ist also die der Musik oder ~~Poesie~~ Lyrik: das Hervortreten des Besonderen in objektiver Offenbarung. Im Processe endlich ringen die Gegensätze des Magnetismus und der Elektricität bis zur Durchdringung mit einander, und aus dieser Wechselbefruchtung und Wechselerkenntniss entspringt, ein beiden gemeinsames Produkt, das die Vielheit und Einheit, die Allgemeinheit und Besonderheit in sich begreift: die Idee, die Totalität, die real und ideal zugleich ist, real in der Anschauung (als Orchestik) und ideal im Geiste (als Poesie), real im Lichte und ideal im Feuer.

§. 150.

Wenn das Epos aus der Anschauung des Absoluten, als eines realgebildeten Unendlichen, oder der Vielheit entspringt, so ist es, da die Poesie an sich aus der Anschauung und Darstellung des Absoluten hervorblüht, die Urpoesie selbst, als solche die Mutter aller Kunstformen, die in sich selbst alle Gattungen der Poesie trägt, und aus welcher sie alle durch die Entfaltung der ~~absoluten Eintracht~~ der Kunst in ihre Besonderheiten ~~entsprossen~~ sind. In Beziehung auf die Poesie ist folglich das Epos die Religion der Poesie, gleich mit ihr

in der Geſammtheit und Allheit lebend. So wie demnach Homeros, der erſte Epiker der Griechen, der Vater der griechiſchen Kunſt, und Thales, der erſte Realiſt, der Gründer der griechiſchen Philoſophie war, ſo iſt das Epos ſelbſt die Urpoeſie des Menſchengeſchlechts im Elemente der Religion: ſo gewiſs als alles wahrhaft endliche nur Beſonderheit eines höheren Ganzen iſt, und ſich aus dieſem entwickelt hat; ſo gewiſs, als der Menſch ſelbſt aus einem real-unendlichen, göttlichen Leben, einem Paradieſe hervorgegangen iſt, und er dieſen Zuſtand der unbewuſsten Seligkeit verlaſſen muſste, ſobald er ſich erkannte und ſeine Beſonderheit der Allheit entgegenſetzte. Denn erſt in der Erkenntniſs ſeiner ſelbſt und der aus ihr erfolgenden Entgegenſetzung des Endlichen und Unendlichen gab es ein Gutes und Böſes für ihn; dann erſt fing er an, als Menſch, als Beſonderheit und ideelles Glied des Univerſums zu leben, in den Freuden und Schmerzen der Liebe (lyriſch), kämpfend im Guten und Böſen (dramatiſch). So wie alſo das Epos die Einheit und den Realiſmus der Poeſie bezeichnet, ſo iſt es das urſprünglichſte Sinnbild des realen und göttlichen Lebens, welches der Menſch als den dem irdiſchen Leben vorangegangenen Zuſtand der Se-

ligkeit ſich denkt; denn urſprünglich findet er ſich als ein aus der Allheit ausgefloſſenes Weſen. Das Epos lebt darum in der Vergangenheit. Die Lyra hingegen iſt ein Sinnbild des reinen Lebens in der Selbſtheit und Idealität, und die lyriſche Kunſt, die aus der Eigenheit und dem Gemüthe des Menſchen das Göttliche hervorbildet, iſt die eigentliche Poeſie, die freye, bewuſste Erſchaffung und Bildung des Unendlichen. Darum weilt ſie am liebſten in der Gegenwart, in den Freuden und Schmerzen der Liebe; des Strebens der Idealität zum Realen und Göttlichen. Das Drama endlich iſt das Zurückkehren der Gegenwart und Selbſtheit in die Geſammtheit und Allheit, die, aus der Gegenwart ſich erzeugend, Zukunft iſt: das Sinnbild der Philoſophie, die in der Erkenntniſs des Endlichen und Unendlichen lebt und beide zur Eintracht wieder vermählt.

1) *Epos, als das objektive Element der Poeſie.*

§. 151.

Eine Geſchichte, als harmoniſche Vielheit kann nur der reinſte, objektivſte Sinn wahrhaft anſchauen als ein unendliches, realgebil-

detes Ganzes, weil alles Subjektive und Ideale die Realität und das ſelbſtſtändige Leben des Unendlichen ſtört, und ihm eine fremdartige Einheit und Begränztheit aufdringt, da das Unendliche an ſich und in ſeiner Vollendetheit nur als ein real, durch ſich ſelbſt unmittelbar Gebildetes und in ſich ſelbſt Harmoniſches anſchaubar iſt. Darum iſt das Epos die ſchlechthin objektive und poſitive Form der Poeſie, die eine gänzliche Reinheit von aller Selbſtheit und Lyrik erfordert, weil auch das leiſeſte Hervortreten des Dichters, ſo wie jede lyriſche Betrachtung und Ergieſsung, dem Ganzen ſelbſt eine ſubjektive Stimmung giebt, und die Anſchauung der Geſammtheit, als einer an ſich und durch ſich ſelbſt gebildeten, in der harmoniſchen Unendlichkeit ihrer ſelbſt lebenden nothwendig trübt. In der vollendeten, objektiven Darſtellung des abſolut und real Angeſchauten wird ſich darum der Dichter ſelbſt aller Theilnahme an den Begebenheiten enthalten, und ſeinen Gegenſtand ſo rein von allem idealen und ſubjektiven Streben, in einer ſo in ſich ſelbſt harmoniſchen und vollendeten Begeiſterung, folglich einer ſo beſonnenen Ruhe darſtellen, daſs er wie ein höheres, rein anſchauendes und leidenſchaftloſes Weſen über ſeinem Werke ſchwebt, über alle Theilnahme

erhaben, in der reinſten Anſchauung des Unendlichen, als eines real gebildeten dichtend. Von keinem Gegenſtande hingeriſſen, wird er alles das Kleinſte, wie das Gröſseſte, im vollendetſten Seyn offenbaren, mit gleicher Liebe bey allem verweilend, ſo daſs ihn nie das Vergangene wie gegenwärtig täuſcht, noch auch ſeine Phantaſie, durch einen beſonderen Gegenſtand begeiſtert, und durch ſubjektive Neigung angezogen, als ſubjektive Begeiſterung vor der rein objektiven Anſchauung des Ganzen hervortritt.

§. 152.

~~Eine Vielheit aber, die rein objektiv und als poetiſche Vielheit in der vollendetſten Harmonie als ein unendliches Ganzes erſcheinen ſoll, muſs als ein rein für ſich ſelbſt gebildetes und vom Idealen ſchlechthin unabhängiges dargeſtellt ſeyn, ſo daſs es, von allem Begriffe und aller Beſtimmung des Denkens und Empfindens entfernt, nur durch ſich ſelbſt geſetzt und unmittelbar nach ſeinen eigenen Geſetzen entfaltet erſcheint.~~ Wenn nun dasjenige nothwendig heiſst, was durch das reelle Denken geſetzt iſt, deſſen Grund und Urſache beſtimmt gedacht wird, dasjenige aber zufällig erſcheint, was ohne das Denken für ſich und an ſich ſelbſt

besteht, so dafs es den Grund seines Daseyns in sich selbst hat, und ohne Zuthun des Menschen, selbst ohne die Bestimmung des Denkens vorhanden ist: so ist die epische Welt, die durchaus in ihrer eigenen Harmonie lebt und als Sinnbild der ~~absoluten Realität~~ unmittelbar und schlechthin durch sich selbst gebildet erscheint, für den Beschauer zufällig, an sich aber als Sinnbild des ~~Absoluten~~ und Offenbarung des Göttlichen wunderbar; so wie alles Wahre und Vollendete, welches das Princip seines unendlichen Lebens in sich selbst hat, und ~~in der~~ unmittelbarsten ~~Darstellung~~ das Göttliche ~~und Absolute~~ wiederstrahlen läfst, so dafs es über die Sphäre der menschlichen Begreiflichkeit hinausgeht, übermenschlich und übernatürlich, folglich göttlich und wunderbar erscheinen mufs. ~~So ist~~ das Epos, als die reinste Offenbarung und Darstellung des Göttlichen ~~in der absoluten Realität~~ Wunder ~~darstellend~~ oder die ~~Religion der Poesie, die Universalität~~ der Kunst; und so wie keine Religion gedenkbar ist ohne den Glauben an das Universum und seine Offenbarungen, d. h., an Wunder, so sind auch im Epos die Wunder das Wesen der epischen Anschauung und Darstellung selbst. Darum mufs seine Vielheit eine göttliche seyn, nicht eine menschliche oder bürgerliche, in

einem vernunftmäfsigen Mechanismus sich entfaltende; denn das Epos ist, als die Synthesis der Poesie selbst, die Ungeschiedenheit und indifferente Einheit aller Dinge, das Zusammen- und Ineinanderwirken der Götter und Menschen, die Eintracht des Himmels und der Erde, in welcher sich die Wunder des Alls aufschliefsen.

§. 153.

Der Stoff des Epos mufs daher an sich schon wunderbar und ein Sinnbild des Absoluten, also mythologisch seyn. Ohne Mythologie ist folglich kein Epos gedenkbar. Die Mythologie aber darf, wie überhaupt keine Mythologie als Volkspoesie nicht nach der Idee eines einzelnen Dichters gebildet, viel weniger blofs als gelehrte Sprache gebraucht werden; sondern sie mufs, wenn nicht ganz als Volksglaube einheimisch, doch als allegorische Bezeichnungsart bekannt seyn, und für sich selbst lebendige Anschaulichkeit besitzen. Der Dichter nemlich, der die Anschauung eines in sich selbst und durch sich selbst beseelten und belebten Universums geben will, mufs seine unendliche Welt durch sich selbst, also durch unendliche Wesen, d. h. Götter, gesetzt darstellen; so dafs das Ganze nicht durch Ein We-

ſen, noch viel weniger durch einen endlichen Begriff und mit Vernunftmäſsigkeit beſtimmt iſt, ſondern als Allheit durch alle, als Unendlichkeit durch unendliche Geiſter und Kräfte, welche die Anſchauung, das real bildende und im Epos vorwaltende Princip, unmittelbar als reale Geſtalten auffaſst. Unendliche Weſen oder Götter alſo herrſchen im Epos, und das Endliche, das bloſs ideale Element des Epos, da die Realität in das Unendliche und Göttliche fällt, handelt nach ihrer Leitung, um das Göttliche als ein abſolut Harmoniſches, alſo in der Eintracht des Unendlichen und Endlichen lebendes, zu offenbaren. Das Ganze und Unendliche nemlich iſt die Poſition des Göttlichen ſelbſt, die Endlichkeit und Beſonderheit aber die Negation, das negative Element und die Bedingung des Unendlichen; denn da das Göttliche als Unendliches nur in der Beſonderheit ſelbſt, als in ſeinen Werken erkannt werden kann, ſo machen ſich die Götter ſelbſt nur dadurch offenbar, daſs ſie auf die Menſchen wirken. Das Menſchliche demnach, ſo wie alles Endliche und Beſondere, hat im Epos nur die Beſtimmung, das Göttliche zu offenbaren; das Göttliche aber offenbart ſich nur in dem, was, von der Freyheit und Vernunftmäſsigkeit des

Men-

Menſchen unabhängig, unmittelbar aus dem Ganzen hervorbricht, und in ſeiner Nichtgeſetztheit durch den menſchlichen Verſtand, alſo in ſeiner Unbegreiflichkeit einen höheren, göttlichen Urſprung verkündet. Die Götter handeln alſo als Götter durch Wunder auf die Menſchen. So wie demnach das Epos von Religion ganz durchdrungen iſt, ſo lebt es auch in den Wundern einer Fabelwelt, den Himmel der Urwelt, als der Allheit, aus welcher die Gegenwart ausgefloſſen, aufſchlieſsend.

§. 154.

Da der Stoff des Epos harmoniſche Fülle und Vielheit iſt, ſo kann in ihm keine eigentliche, auf der freyen Kraft und Thätigkeit des Einzelnen beruhende Handlung ſtattfinden, weil dies ein Vorherrſchen des Einzelnen und Endlichen vorausſetzt, ſondern nur ein durch das Ganze bedingtes Handeln, welches in Beziehung auf das Einzelne zufällig erſcheint, alſo eine Begebenheit, ein Ebentheuer, eine Verknüpfung von Ereigniſſen. Die Vielheit, als der Stoff des Epos, iſt demnach eine Verkettung von einzelnen, an ſich zufälligen Begebenheiten, die ſich in ſchön harmoniſcher Fülle, in leichten und klaren Umriſſen entfalten müſſen. Und da

ſcharfe Begränzung nur im Endlichen, ſich ſelbſt beſtimmenden ſtattfindet, ſo iſt alles Endliche und Beſondere im Epos nur ein ſcheinbar endliches und beſtimmtes; denn durch ſeine zufällige, durch das Ganze geſetzte Beſtimmtheit flieſst es augenblicklich nach ſeiner Erſcheinung in das Ganze über. Darum auch kann das Ganze keine durchgängige, organiſche Wechſelbeſtimmung haben, wie das Drama, wo alles aus Einer Kraft flieſst und aus ihr ſeine nothwendige Beſtimmung empfängt, ſo wie auch keine künſtlich verknüpfte Verwickelung und Auflöſung, wo nichts verrückt werden dürfte, ohne das Ganze zu ſtören; ſondern das Epos hat eine ewig wiederholte Verwickelung und Auflöſung, ſo daſs es in jedem Theile gleich gern verweilt, und ohne beſtimmte Richtung, ohne ideales Streben, in einer gleichförmigen Linie fortflieſst (ein Bild des Magnetiſmus). Das Epos hat daher eine bloſs ſcheinbare Umgränzung, einen Umriſs für die Phantaſie; nicht einen vernunftmäſsigen und als ſolchen nothwendig beſtimmten. So unendlich und unbeſtimmt es alſo an ſich iſt; eben ſo unbeſtimmt und zufällig erſcheint ſein Anfang, eben ſo unbeſtimmt ſein Ende. Und ſo wie alles wahrhaft im Ganzen lebt als ein harmoniſches Glied der Geſammtheit, ſo auch erſcheint der Held nicht als freyhandelnde und

beſtimmende Einheit oder Selbſtheit, ſondern als Beſonderheit des Ganzen, d. h., nach der Leitung der Götter handelnd, nicht nach einem ſelbſt vorgeſetzten Zwecke. Der Held iſt demnach als die Einheit des Ganzen, das negative Element des Epos, durch welches die poſitive Vielheit erkannt wird, dadurch daſs ſie im Handeln auf die Einheit als ein ſich ſelbſt beſtimmendes erſcheint. Der Held, der ideelle Mittelpunkt des Ganzen, iſt folglich die Form und die Beſtimmtheit der Anſchauung des Unendlichen, welches ohne Einheit nur als leere Vielheit und formloſe Unendlichkeit erſcheinen würde. Denn die Vielheit wird dadurch erſt zur reellen, in ſich ſelbſt harmoniſchen, ſelbſtgeſetzten und abſoluten Vielheit, daſs ſie eine Einheit als die Form und das Geſetz ihres Weſens in ſich trägt, und ſich als ein durch ſich ſelbſt beſtimmtes darſtellt.

§. 155.

Aus dem Weſen des Epos, welches auf der Geſammtheit der göttlichen und menſchlichen Dinge, auf der Offenbarung des in ſich ſelbſt harmoniſchen Univerſums beruht, ſo daſs das Endliche nur Beſonderheit des Ganzen iſt und als ſolche nicht vor der Ganzheit hervortritt,

folgt unmittelbar, dafs im Epos kein Ideal ſtattfinden könne. Denn die idealiſche, zur Abſolutheit gebildete Beſonderheit kann nur eine abſolute, durch ſich ſelbſt, alſo durch abſolute Freyheit geſetzte ſeyn; das Idealiſche alſo, als das in ſeiner Beſonderheit vollendet Gebildete kann nur da ſtattfinden, wo die Beſonderheit in ihrer abſoluten Eigenheit und Selbſtbeſtimmung hervortritt, wie im Drama, nicht aber im Epos, wo alles Theil und Glied des Ganzen iſt, ſo dafs die Beſonderheit in ihm durch die unmittelbare Beziehung auf die Geſammtheit und ſeine Verflochtenheit in das Ganze als Beſonderheit wieder aufgehoben wird, und nur ideell, d. h., ſcheinbar ein eigenes, freyes Leben hat. Die Helden des Epos können daher nicht Ideale ſeyn, ſondern mehr oder weniger ſind ſie nach der Harmonie des Ganzen beſchränkt, um nicht die ~~reine~~ und freye Anſchauung des unendlichen Geſammten, des Realen und der Weſenheit, zu trüben und von der Betrachtung des unendlichen Lebens zur Endlichkeit und Beſonderheit zu wenden. So wie demnach das Epos in der reinſten, vollendetſten Geſammtheit der Poeſie ſelbſt lebt, als die Religion der Poeſie, ſo dafs in ihr, dem Univerſum, alle Keime der beſonderen Kunſtformen, des Lyriſchen und Dramatiſchen, liegen, die

ſich erſt ſpäterhin, wenn die Kunſt aus der Geſammtheit ihrer ſelbſt herausgetreten iſt, ein jedes Element in ſeiner eigenen Sphäre, zur idealiſchen Vollendung ausbilden: ſo auch ſchlieſst das Epos eigentliche, freye Handlungen aus, und duldet keine Ideale, die nur das Zeugniſs ſind einer kunſtgebildeten Scheidung der menſchlichen Natur, da hingegen der Epiker, nach dem Geiſte ſeiner Poeſie, in der reinen, ungetrennten Geſammtheit aller Dinge lebt.

§. 156.

Soll uns aber das Ganze das Sinnbild des abſoluten Lebens darſtellen, ſo darf die ſcharfe Begränzung des Einzelnen und die vollendete Selbſtheit und Freyheit des Endlichen eben ſo wenig ſtattfinden, als eine ſtrenge Vielheit, die das Endliche durchaus und entſchieden beſchränke, ſo daſs ſie ſich als Geſetz darſtelle; ſondern beide müſſen in einer freyen Wechſelbeſtimmung zu einander ſtehen, und ſich nur ideell entgegengeſetzt, der Weſenheit aber nach Eins ſeyn. Die Menſchenwelt demnach, das eine Element des Epos, das Princip der Endlichkeit und Beſonderheit, iſt nur ein ſcheinbar der Götterwelt, dem Realen und Unendlichen, entgegengeſetztes; folglich trägt es

auch ein ſcheinbar freyes, in ſich ſelbſt harmoniſches und für ſich ſelbſt geſetztes Leben in ſich; von der andern Seite auch iſt das Unendliche dem Endlichen nicht ſo abſolut entgegengeſetzt, daſs es, als das Höhere und Mächtigere, zwingend und geſetzgebend das Endliche beſtimmte; folglich handelt das Unendliche nicht unmittelbar als Unendliches und in ſeiner geſammten Macht auf das Endliche, ſondern mittelbar, die Selbſtheit des Endlichen anerkennend, und ſeine Freyheit nicht vernichtend, ſich ſelbſt alſo dadurch begränzend. Auch an ſich ſchon kann das Unendliche als Unendliches auf das Endliche nur in der Selbſtbegränzung ſeiner Unendlichkeit handeln; ſchon durch die Beſonderheit, die es ſich, wenigſtens ideell, entgegenſetzt, folglich als von ſeiner Geſammtheit und Unendlichkeit ausgeſchloſſen betrachten muſs, wird es begränzt, und ſein Handeln ſelbſt durch das Endliche, auf welches das Handeln gerichtet iſt, bedingt. Darum erſcheinen die Götter im Epos nothwendig begränzt und durch das Endliche bedingt, ob ſie gleich eigentlich ſelbſt das ſich begränzende und bedingende ſind, da ſie ſich mit Freyheit beſtimmen, auf die Menſchen ſo oder anders einzuwirken; wirken ſie aber einmal auf ſie ein, ſo legen ſie ſich ſelbſt eine nothwendige

Feſſel an, die Feſſel und das Geſetz der Wechſelbedingung und Wechſelwirkung, die das Entgegenhandeln zweyer freyen Mächte möglich macht. Dies iſt das höhere Verhängniſs, an welches die Götter und Menſchen auf gleiche Weiſe gebunden ſind, das demnach über beiden ſchwebt, und ſelbſt von der Macht der Götter unverletzbar iſt: des Homeros Schickſal. Das wahre und göttliche Epos kann demnach nur bey einer Religion ſtattfinden, die das Unendliche als real-Unendliches, und als Vielheit für die Anſchauung ſetzt, wie die griechiſche Mythologie, nicht als ideal-Unendliches, als unendliche Einheit für die Idee, wie die chriſtliche. Darum ſtieg das romantiſche Epos aus dem Göttlichen in das Zauberhafte und eigentlich Abentheuerliche, von Göttern zu Dämonen herab, unvermögend, das Göttliche als ein geiſtig-Unendliches erſcheinen zu laſſen.

§. 157.

Die Beſonderheit demnach, die zum Handeln beſtimmt werden ſoll, wird nicht unmittelbar vom Ganzen beſtimmt und eigentlich gezwungen, ſondern das Unendliche kann auf das Endliche, wenn es das Endliche als Selbſtheit nicht geradezu aufheben will, nur mittelbar,

d. h., durch andere besondere Glieder, mit denen das Endliche zunächst in Verbindung steht, also nicht nöthigend, sondern veranlassend, verursachend handeln. Dadurch erlangt das Endliche den Schein des freybestimmten, in sich selbst harmonischen Lebens, denn für den Beschauer des Ganzen ist diese Freyheit nur eine ideale und eingebildete, so wie alles Endliche im Epos an sich nur Theil und Glied des Ganzen ist, demnach nur ideell dem Unendlichen entgegensteht. Auf diese Weise stellt sich im Ganzen und Einzelnen des Epos eine vollkommene Wechselwirkung dar, ein harmonisches, absolutes Leben, wo das Einzelne durch das Ganze und das Ganze durch das Einzelne bedingt erscheint, die Ganzheit folglich zugleich Besonderheit und die Besonderheit Ganzheit ist: so dass sich Alles aus Einem absoluten Keime harmonisch und wie von selbst entfaltet. Solche Vermittlungsglieder, wodurch das Unendliche auf das Endliche nur veranlassend, nicht gebietend wirkt, sind die so genannten Maschinen im Epos: die Götter senden Boten, machen auf irgend eine Weise, wie z. B. durch Wunder, dem Menschen ihren Willen, nicht als eigenen Befehl, sondern als Plan und Vorherbestimmung des Ganzen, kundbar, oder erregen auch unmittelbar einzelne Menschen, nach

ihrem Plane und Willen zu handeln, damit das Vorherbeſtimmte im Ganzen erfüllt werde.

§. 158.

Dadurch aber, daſs alles Endliche als Glied des harmoniſchen Ganzen real in der Geſammtheit lebt, und nur ideell ein freybeſtimmtes Leben hat, erzeugt ſich im Epos eine ruhige, beſonnene Entfaltung des ebenmäſsig und verweilend fortſchreitenden Ganges der Begebenheiten. Da nemlich, wo das Göttliche als die Geſammtheit und Unendlichkeit vorwaltet, muſs die Betrachtung und Darſtellung nothwendig eben ſo in ſich ſelbſt vollendet und unendlich-harmoniſch, wie das Göttliche ſelbſt, alſo ruhig und beſonnen ſeyn; denn eilende Thätigkeit und einſeitiges, leidenſchaftliches Streben findet nur im endlichen Leben Statt, im Epos aber lebt alles Endliche, als Theil des Ganzen, zugleich ein unendliches, göttliches Leben, und hat folglich unendliche Richtungen, d. h., keine endliche Tendenz. Alles Einzelne alſo, was zugleich für ſich entfaltet und in ſeiner Weſenheit dargeſtellt wird, um ſeine ideelle Selbſtheit zu offenbaren, nimmt als Glied eines Unendlichen, in ſich ſelbſt Harmo-

nischen; nothwendig diesen Charakter des Ganzen, göttliche Ruhe und Besonnenheit an, so dass selbst die Reden, in denen sich die innere Wesenheit der Handelnden für sich selbst und nach dem Geiste des Epos verweilend ausspricht, nicht leidenschaftlich und fortstrebend, wie im Drama, sondern ruhig und in sich selbst harmonisch seyn müssen. Auf gleiche Weise wird sich der Geist des Ganzen, in den einzelnsten Gliedern abspiegeln, wie in den Episoden, zu denen sich der ruhige Geist des objektiven Erzählers, der jeden Gegenstand zugleich um seiner selbst willen und in seiner realgebildeten Wesenheit darstellt; auch in den entscheidendsten Augenblicken abmüssigen kann, so dass auch die Episoden für sich gebildet und selbst gesetzt erscheinen; als Glieder des Ganzen aber müssen sie eine natürliche Veranlassung in der Gesammtheit der Begebenheiten haben, und dann mit einer leichten Verknüpfung in den Hauptfaden wieder zurücklaufen.

§. 159.

Die gränzenlose Allgemeinheit des Epos aber, nach welcher es in Allem mit gleicher Liebe verweilt, weil es in der Beschauung des Ganzen lebt,

so dafs sich das fernste, wie das nächste, das höchste, wie das Gemeinste freundlich zu einander gesellen, und ein jedes, was es auch sey, da alles Glied des Ganzen, alles sich also gleich ist, sein eigenes, harmonisches Leben hat — macht die höchste Bildlichkeit und Anschaulichkeit der Darstellung nothwendig, damit ein jedes in seiner Wesenheit und für sich erscheine. Das Epos muss daher ganz Anschauung seyn, wenn es eine unendliche, lebendige, in seinen einzelnsten Gliedern noch wahrnehmbare Vielheit darstellen soll. Jeden Gegenstand demnach muss der Epiker für sich und nach seiner eigenen Realität schildern; ausser der Hauptbestimmung also, die er im Zusammenhange der Begebenheiten hat, auch die Nebenbestimmungen seines Wesens entfalten, in Episoden und nebenausbildenden Beywörtern (Epitheten). Diese lebendige Anschaulichkeit erhöhen auch vorzüglich Gleichnisse, die gleichfalls für sich selbst entfaltet seyn müssen, so dafs sie als erklärende Episoden erscheinen. Der Gleichnisse aber bedient sich der Epiker vorzüglich da, wo der Gegenstand, seiner Natur nach schnell fortfliefsend, eine ruhige Beschauung nicht zuläfst; und so hält der Dichter die Beschauung des Gegenstandes an, indem er ihn

durch ein Gleichniſs anſchaulich macht. Weil aber die Betrachtung am beſten durch das der Geſchichte und der Vergangenheit entgegengeſetzte Element der Natur und der Wirklichkeit angehalten wird, und ſelbſt auch durch die unmittelbarſte Gegenwärtigkeit die höchſte Anſchaulichkeit empfängt, ſo verweilen die Gleichniſſe im Epos faſt einzig in der Natur und im wirklichen Leben; denn ein Gleichniſs iſt nur dadurch ein Gleichniſs, daſs es zwey Verſchiedenheiten gleich ſetzt, alſo zur Erklärung eines Gegenſtandes Beyſpiele von einem ihm Entgegengeſetzten und Verſchiedenen entlehnt.

§. 160.

Sowohl aber die Gleichniſſe, als überhaupt Schilderungen bloſs ſinnlicher Handlungen, körperlicher Werkzeuge und Gegenſtände, welche die allgemeine Umſtändlichkeit des Epos verlangt, müſſen poetiſch, d. h., lebendig und geiſtig aufgefaſst und dargeſtellt ſeyn. Denn des Todte und Ruhende um ſeiner ſelbſt willen auszumahlen, das ſogenannte Stillleben, iſt an ſich unpoetiſch, und überdies dem Epos, in welchem das harmoniſche Leben des Abſo-

luten in ruhiger, vollendeter Fortſchreitung erſcheinen ſoll, gänzlich zuwider.

§. 161.

Nach dem Weſen des Epos, das in Allgemeinheit und realer Unendlichkeit beſteht, muſs auch der Vortrag ganz univerſell ſeyn, ſo daſs er alle Formen der Sprache in ſich aufnimmt. Darum finden wir im Homeros einen gehaltenen Gebrauch veralteter Ausdrücke, und eine Miſchung aller Mundarten der helleniſchen Sprache. Eben dieſer Allgemeinheit wegen muſs der Epiker alle rhetoriſche Ausſchmückung und Uebertreibung vermeiden, die an ſich ſchon der beſonnenen, unendlichen Ruhe des Erzählers widerſpricht, ſo wie auch eine einſeitige Richtung auf Pracht und Würde, die den erforderlichen Umfang und die reale unendliche Fülle des Epos nothwendig beſchränkt. Darum muſs die Sprache an ſich höchſt indifferent, einfach und allſeitig ſeyn, damit ſie ſich in die mannichfaltigſten Formen kleiden könne. Auch die Wortfügung und Stellung muſs, ſo wie die Anordnung der Gegenſtände ſelbſt, ſo natürlich und faſslich, als möglich, ſeyn, damit ſich alles in der unmittelbarſten Anſchauung darſtelle.

Schlegel's Vorl. über d. Kunſt d. Griechen, B. 170.

§. 162.

Das Epos ist gleichsam das Gleichgewicht, das reine Seyn des Göttlichen, ohne Streben und einseitiges Handeln nach einem Punkte hin (Jambe), oder von einem Punkte aus (Trochäos); sondern das Handeln und Leben des Göttlichen in sich selbst. Daher ist auch in ihm ein in allen seinen Theilen gleichmäfsiges Versmaafs erforderlich, der Hexameter. Denn so wie das Epos ein in sich vollkommen gegliedertes Ganzes ist, so dafs jedes einzelne Glied wiederum nach dem Bildungsgesetze des Ganzen organisirt ist, so ist auch jedes Element des Hexameters, so wie der gesammte Vers; ruhig und sich selbst gleich fortfliefsend; denn er hat eine Länge, die den zwey folgenden Kürzen gleich ist (— ∪ ∪), deshalb er auch wegen seiner harmonischen Gegliedertheit Daktylos (der Finger) heifst. So entspricht die gleiche Taktart des Hexameters der Ruhe und dem harmonischen Ebenmaafse des Epos, sein zwischen Steigen und Fallen gleich gemessener Rhythmus der unbestimmten, universellen Richtung desselben, sein unerschöpflicher Wechsel dem Umfange, und seine leichten, immer verschiedenen Uebergänge aus einem Verse in den anderen der Gränzenlosigkeit und

τὸ μὲν ἴσον καὶ ὁμοιότατον καὶ ὁρικὸν δικαιότατον τοῦ ῥυθμοῦ ἐστι. Cap. Poet. c. 24.
v. g. Horat. a. P. 73 ff.
Διαφέρει τὸ δὲ ἰαμβικὸν καὶ τετραμετρότερον, ὀρχηστικὸν· τὸ μὲν γὰρ, ἐκκρουστικὸν· τὸ δὲ, πρακτικόν. B. c. 10.

unbeſtimmten Dauer des Epos. Demnach iſt er ein Sinnbild der göttlichen Indifferenz des Realen und Idealen, der Natur und des Geiſtes, des poſitiven und negativen Faktors, des Unendlichen, und ſein Weſen iſt, wie der Geiſt des Epos, Religion.

§. 163.

Das romantiſche Epos, das Rittergedicht, unterſcheidet ſich nicht im Weſentlichen vom griechiſchen Epos, ſondern nur darin, daſs es einen romantiſchen Stoff nach dem Geiſte der Romantik phantaſtiſch behandelt. Sein Princip nemlich iſt nicht rein-objektive Schönheit, die ſich als unendliche Harmonie des natürlich und real für ſich ſelbſt Gebildeten offenbart, ſondern in der Conſtruction des Ganzen, in der künſtlich geordneten Verwirrung und dem ewigen, wunderbaren Wechſel von Scherz und Ernſt, von Ironie und Enthuſiaſmus offenbart ſich auf negative und mittelbare Weiſe die Eigenheit des Dichters, die überall als fröhliche, lachende Phantaſie hindurch ſchimmert. Denn da, wo die Kunſt aus dem Gemüth hervorbricht, nicht aus einer objektiven, harmoniſchen Anſchauung, wie bey den Griechen, entſpringt, wie kann ſelbſt das Objektive und

Reale, der geſchichtliche Stoff des Epos, anders aufgefaſst und dargeſtellt werden, als ſo, daſs das Gedicht als Poeſie zugleich ſeinen ſubjektiven Urſprung im Gemüthe des Dichters offenbart? Im Epos aber ſoll das Reale als ein objektiv und durch ſich ſelbſt harmoniſch Gebildetes erſcheinen; demnach kann die Eigenheit des Dichters nicht unmittelbar hervortreten, ſondern nur negativ und ſymboliſch ſich andeuten, alſo nicht im Stoffe ſelbſt, ſondern nur in der Form, in der Conſtruction des Ganzen, ſich offenbaren. Die Eigenheit des Dichters aber ſteht im Widerſpruche mit der Weſenheit des Stoffes, und da die Eigenheit nur in der Form und indirekt ſich verkündet, ſo iſt dieſer Widerſpruch ſelbſt ein indirekter, in der Form des Ganzen ſich offenbarender. Das Princip alles Widerſpruchs des Idealen und Realen und des aus dem Widerſpruche ſich erzeugenden Strebens nach der Verſöhnung des Idealen mit dem Realen iſt die Liebe, der Grundſtein der Romantik; und das Organ der Liebe, wodurch der Widerſtreit des Idealen und Realen vermittelt wird, iſt die Phantaſie, die ſich im Enthuſiaſmus, im Ueberflieſsen der Eigenheit und Beſonderheit in die Weſenheit und

und Abſolutheit, alſo im Verſinken des endlichen Bewuſstſeyns, poſitiv darſtellt, negativ aber, d. h., als bloſs ſcheinbare Vernichtung des Endlichen ſich offenbart im Scherz und in der Ironie, in denen ſich die Elemente des göttlichen Lebens, das Endliche und Unendliche, als reines Spiel darſtellen, welches, wenn ſie unmittelbar an einander ſtoſsen, und ſich gegenſeitig entzünden, den Blitz des Lebens, den Witz, erzeugt. Dieſen Elementen der Liebe gemäſs iſt auch die Form des romantiſchen Epos durchaus phantaſtiſch und liebedurchdrungen, alſo bald enthuſiaſtiſch, bald ſcherzend und ironiſch, ſo daſs ſie ſelbſt zum Symbole des tiefſten Gemüths und des höchſten phantaſtiſchen Strebens wird.

§. 164.

Innig übereinſtimmend mit dieſer inneren Form, als der geiſtigen Einheit des Ganzen, iſt ſelbſt der Stoff des romantiſchen Epos. Denn der abentheuerliche Stoff der Ritterwelt, die alterthümlichen Wundergeſchichten der Vorzeit, die urſprünglich in dem Elemente einer rein ideellen, und zugleich phantaſtiſchen Religion, des Katholiciſmus, gedichtet waren, konnten

den Geiſt des Erzählers nicht anders, als ſelbſt wunderbar und phantaſtiſch ſtimmen, ſo daſs die phantaſtiſche Form des Rittergedichts nicht allein Eigenheit des Dichters iſt, ſondern zugleich auch allgemeiner Geiſt der Ritterwelt und der Erzählungen aus dem mythiſchen Zeitalter der Religion und Liebe. So einzig in der Religion, und zwar den Elementen der chriſtlichen Religion lebt auch das romantiſche Epos. Auch empfing es nach der Doppelheit und dem verſchiedenen Geiſte des ſüdlichen und nordiſchen Chriſtenthums einen entgegengeſetzten Charakter, einen mehr ſubjektiv - phantaſtiſchen und orientaliſch - wunderbaren, in der ſüdlichen Poeſie, und einen poſitiven, ſchauerlich - erhabenen, oft rauhen im Norden.

§. 165.

Das allgemeine Versmaaſs des romantiſchen Epos iſt die Stanze, eine achtzeilige Versart, die aus fünffüſsigen Jamben beſteht. Die Reime ſind in den erſten ſechs Verſen in einander verſchlungen, die zwey letzten Verſe aber reimen ſich unmittelbar auf einander: ein Sinnbild des in ſpielenden Gegenſätzen ſich ergieſsenden Lebens, das aber nach ſeiner Entfaltung ſich ſelbſt wieder ſucht, folglich in ſich ſelbſt

zurückkehrt. In der Stanze, als einem epischen Versmaafse, ist demnach die harmonisch sich entfaltende Vielheit, so wie im Hexameter der reiche, mannichfaltige Umfang, vorherrschend, und die Einheit erscheint nur als die ideale Form des Ganzen, als der innere Geist des harmonisch und real als Vielheit Gebildeten.

§. 166.

Das Epos aber kann die absolute, harmonische Vielheit entweder rein objektiv als real-gebildete Wesenheit darstellen, so dafs die Eigenheit und Subjektivität des Dichters nicht hervortritt und seine individuelle Stimmung offenbart: reines oder objektives Epos; oder die Eigenheit des Dichters tritt, da sie nicht unmittelbar erscheinen kann, weil im Epos die Realität der Wesenheit vorwaltet, mittelbar und negativ, d. h., in der Form des Ganzen und der Behandlung der Begebenheiten hervor, so also, dafs die Freyheit und Eigenheit, die subjektive Stimmung und Betrachtungsweise des Dichters die Objektivität des real-gebildeten Ganzen aufhebt, und ihm einen nach seiner Eigenheit und freyen Stimmung gebildeten,

alſo einen humoriſtiſchen Charakter ertheilt, folglich die objektive Vielheit durch die Subjektivität komiſch umbildet. Dieſes zweyte, ſubjektive Element der epiſchen Dichtungsart iſt das komiſche Epos, welches auf der Trennung des Stoffes und der Form, die im objektiven Epos harmoniſch verbunden ſind und ſich wechſelſeitig bedingen, alſo auf einer willkührlichen Verknüpfung beider und einer freyen Behandlung und Umbildung in das Launige und Komiſche beruht. Sein Weſen alſo iſt die ſcherzhafte Anwendung einer Form auf einen mit ihr contraſtirenden Stoff, d. h., Parodie. Die Objektivität offenbart ſich nemlich in der realen Eintracht des Unendlichen und Endlichen, die Subjektivität aber, da wo ſie nicht bloſs als Geiſt des Ganzen, wie im romantiſchen Epos, waltet, ſondern in ihrer Eigenheit hervortritt, zeigt ſich als Differenz und Entgegenſetzung gegen das Reale, als den Stoff. Hierdurch verkündet ſich das freye, unendliche Leben des Geiſtes, welcher alles Poſitive durch ſeine willkührliche und humoriſtiſche Auffaſſung des Gegenſtandes in Scherz und Spiel auflöſt und dadurch vernichtet, daſs er es als Ungereimtheit und Widerſpruch, alſo lächerlich darſtellt.

§. 167.

Den Uebergang vom Epos zum lyriſchen Gedichte machen in der griechiſchen Poeſie die Hymnen, Lobgeſänge auf die Götter und ihre Thaten, in denen eine rein epiſche und ruhige Entfaltung herrſcht, die allein durch die indirecte Beziehung auf die Empfindung oder Idee des Dichters, von welcher das Ganze ausgefloſſen iſt, einen ſubjektiven Anſtrich empfängt. Vom romantiſchen Epos aber zur lyriſchen Poeſie machen die Romanzen, eigentlich Volkslieder, den Uebergang, die eine wunderbare Begebenheit darſtellen, aber mit einer das Ganze eigens beſeelenden Empfindung und in einem nationalen Ton. Die Romanze ſtellt demnach eine Reihe epiſcher Momente dar, welche durch die religiöſe Stimmung des Ganzen zur Einheit verknüpft ſind. Das Epiſche oder Erzählende iſt folglich in ihr vorwaltend, und das Lyriſche ſchimmert nur hindurch, oder liegt ideell im Gemüth des Ganzen verborgen, in jedem Tone aber unſichtbar-hörbar. Dieſe Verbindung des Epiſchen und Lyriſchen drückt ſich auch in der Form der Romanze aus; das Lyriſche nemlich in den Strophen, die eine Harmonie von mehreren Verſen ſind, das Epiſche aber in der ſteten Wiederkehr derſel-

ben Strophen. Der Einfachheit und Natürlichkeit einer epiſchen Volkserzählung gemäſs lieben die Romanzen das einfachſte und ſchlichteſte Sylbenmaaſs.

2) *Lyra, als das ſubjektive Element der Poeſie.*

§. 168.

Das Lyriſche Gedicht, von der muſikaliſchen Begleitung der griechiſchen Leyer ſo genannt, weil ſich das begeiſterte, unſichtbare Gemüth nur in hörbaren Tonbewegungen, alſo im Geſang und muſikaliſch kund thut, iſt die Darſtellung des harmoniſchen Gemüths im Elemente einer beſtimmten Empfindung, als der Form und Einheit, wodurch die Vielheit und das unendliche Leben des Gemüths begränzt wird und ſich in begeiſterter Selbſtbeſchauung ausſpricht. Die Einheit aber, als das ſubjektive Element der Weſenheit, iſt Eigenheit und Selbſtheit. Sonach erfordert das lyriſche Gedicht den muſikaliſchen, in Wohllaut und Geſang ſich ergieſsenden Ausdruck harmoniſch gebildeter, d. h., ſchöner Eigenthümlichkeit. Diejenigen Empfin-

dungen und Leidenſchaften demnach, welche aller Harmonie und Schönheit des Gemüths widerſtreben, weil in ihren Disſonanzen keine Auflöſung in vollſtändige Harmonie möglich iſt, ohne die Empfindungen ſelbſt zu vernichten, als neidiſcher Haſs, Aerger, deren Weſen ſelbſt Differenz und Feindſchaft iſt, ohne die Liebe zum Urgrunde ihrer Zwieträchtigkeit zu haben, ſind von der lyriſchen Darſtellung ausgeſchloſſen.

In der lyriſchen Poeſie ſteigt die Kunſt in das Gemüth des Menſchen ſelbſt herab, und lebt als Poeſie der Poeſie in demjenigen Elemente, welches an ſich ſchon als vollendete Beſonderheit ein Gleichniſs des Abſoluten iſt. So iſt die Lyra die rein-menſchliche Kunſt, die das Menſchliche in ſeiner Gottähnlichkeit offenbart, da hingegen die epiſche Kunſt die göttliche Poeſie iſt, weil ſie das rein-Göttliche, das Göttliche im Göttlichen, in ſeiner Univerſalität darſtellt.

§. 169.

Die Empfindung, welche im lyriſchen Gedichte offenbart werden ſoll, muſs als

die Einheit in der vollendet gebildeten Vielheit oder Geſammtheit erſcheinen, als die Form des abſoluten, inneren Lebens. Empfindung an ſich aber iſt Begränztheit der Vielheit, die Anſichfindung der Beſtimmtheit, gegen welche die Geſammtheit des Gemüths die Beſtimmbarkeit und Möglichkeit iſt. Sonach lebt die Empfindung als Begränztheit des Unbeſtimmten und Möglichen ganz in der Wirklichkeit und kann die Geſammtheit des Gemüths nur idealiſch und negativ offenbaren. Als wirkliche Begränztheit des Gemüths kann ſie ferner nur unmittelbar und gegenwärtig erſcheinen, nicht mittelbar und vergangen. Deshalb kann ſie auch nicht beſchrieben oder geſchildert werden, auſser da, wo der Zuſtand wehmüthiger Betrachtung eintritt, und die Empfindung ſich ſelbſt als Empfindung, folglich als vorübergegangene Empfindung beſchaut. Denn in ſich ſelbſt hat die Empfindung, als das reine Leben des Gemüths im Wechſel der Begränzungsmomente, der inneren Regungen, nichts Beharrliches; ihre Realität iſt daher eine unmittelbar empfundene und gegenwärtige. Objektivität alſo erlangt ſie entweder nur durch die Reflexion, wodurch ſie zu einem vergangenen, gleichſam äuſseren und entfernten wird, oder durch

die Beziehung auf das Empfundene, das Reale, als dasjenige, deſſen Ideales oder innerliche Wahrnehmung ſie iſt; und dieſe ſubjektive Objektivität ertheilt ihr der objektiv - ſubjektive Ausdruck der Poeſie, die Sprache. Alle Empfindung an ſich nemlich iſt als reine Innerlichkeit ſchweigend und in ſich verſchloſſen; ſoll ſie ſich äuſserlich darſtellen oder offenbaren, ſo kann ſie nur durch die Beziehung auf ein Objektives objektive Bedeutung erhalten. Sie muſs alſo dasjenige, das die Begränztheit und Affection des Gemüths erzeugte, als ein für ſich äuſserliches und reales zugleich mit der Offenbarung ihrer Leidenſchaftlichkeit und Erregtheit in Tönen andeuten oder durch die Sprache bezeichnen; denn die Tonſprache, d. h., die Melodie und der Geſang, geht nicht aus ihrer Innerlichkeit und Leidenſchaftlichkeit zum Freyen, ſich von ſich ſelbſt losreiſsenden Sätzen eines Objektiven über, wie die artikulirte, durch ihre Selbſtleiblichkeit zugleich ein Leibliches ſchaffende und ſetzende Sprache. Darum erlangt die Muſik durch die Verbindung mit der lyriſchen Poeſie äuſsere Geſtaltung und objektive Bedeutung.

§. 170.

Im lyrischen Gedichte, welches die Absolutheit des Gemüths offenbart, also die Absolutheit in der Eigenheit, muss die Eigenheit das schlechthin herrschende Princip seyn. Alles wird folglich durch diese Eigenheit und Empfindung, die sich im Gegensatze gegen ein Aeusseres als Freyheit darstellt, also durch die Subjektivität des Dichters bestimmt seyn. Die lyrische Einheit besteht demnach in einem herrschenden Tone, in einer verwaltenden Stimmung, welcher sich die anderen Empfindungen und Regungen des Gemüths auf das innigste anschliessen, als Sprösslinge Eines Keimes; denn der Gegensatz des gesammten Gemüths und der einen vorherrschenden, erregten Empfindung ist ein Liebesringen des Gemüths zur Einheit seiner selbst, indem die Fülle des innern Lebens die vorwaltende Empfindung, als die Einheit und Bestimmtheit des Gemüths, durchdringt und durchbebt, und hinwiederum die Empfindung nicht mit Nothwendigkeit bestimmende und zwingende Einheit oder Gesetz ist, sondern die freye Form und Bestimmtheit in der lebendigen Harmonie des Inneren, die Vielheit bestimmend und selbst von der Vielheit wiederum bestimmt.

§. 171.

So wie demnach die Subjektivität des Dichters und der vorherrſchenden Empfindung des Gemüths die innere und äuſsere Welt des lyriſchen Gedichts beſtimmt und geſtimmt iſt, weil der ~~Epiker~~ lyriker urſprünglich nur in ſeiner Eigenheit lebt, und alles Aeuſserliche nur durch das Element ſeines Gemüths auffaſst: ſo iſt auch die Darſtellung und der Ausdruck des lyriſchen Dichters ſubjektiv und nach ſeiner Eigenheit frey gebildet, ſo daſs die Sprache über die gewöhnlichen Formen und Geſetze am weiteſten hinaus geht. Daher erlaubt ſich die lyriſche Sprache die ungewöhnlichſten Wörter und Wendungen, kühne Sprünge und Auslaſſungen, verwickelte Wortfügungen und Stellungen; daher entſpringt die ſcheinbare Unordnung, das Dunkle und Verflochtene der Ode, das aller realen Gebildetheit und objektiven Klarheit entgegenſtrebt. Auch iſt die lyriſche Begeiſterung die höchſte, weil ſie aus der eigenſten, freyeſten Kraft des Menſchen entſpringt, und ihr Weſen Erhabenheit iſt, d. h., Erhebung des Menſchlichen zum Abſoluten, Emporſtrebung zum Unendlichen. Darum iſt der lyriſche Schwung ſo hochfliegend im Gefühle ſeiner angeregten Kraft, und ſo

kühn-energiſch im Bewuſstſeyn ſeines unendlichen Strebens. Ganz weſentlich alſo unterſcheidet ſich die lyriſche Sprache von der epiſchen in der kräftigen Gedrängtheit und unendlichen Intenſität, in welcher ſie ihre Gefühle und Ideen ausſpricht, ſo daſs ſie ihre Betrachtungen oft als abſolute Gebote und erhabene Gemeinſprüche hinſtellt, da hingegen die epiſche das objektiv-Unendliche, in der Anſchauung lebende, in ruhiger, gleichſam räumlicher Entfaltung vorträgt. Denn die Idee iſt Einheit, die Anſchauung aber lebt in der Ganzheit und Vielheit; jene iſt Kraft und Thätigkeit, dieſe aber bezieht ſich auf ein Seyendes, real Gebildetes.

§. 172.

Je mehr aber der lyriſche Dichter in ſich ſelbſt unendlich frey und energiſch iſt, um ſo mehr muſs er ſich im Gegentheil nothwendig von auſsen beſchränken, damit ſich nicht ſeine Eigenheit und Kraft in der indifferenten Unbeſtimmtheit und Allgemeinheit der epiſchen Sprache verliere. Denn ſo wie das Weſen und die Schönheit der lyriſchen Poeſie auf der frey gebildeten und abſoluten Eigenheit des Dichters beruht, ſo iſt auch ſeine Sprache eigens gebildet und auf einen ſelbſtgeſetzten Umfang

beſchränkt. Darum trägt alle lyriſche Poeſie auch in der Sprache ein individuelles, und als Volkspoeſie, ein nationelles Colorit, ſo daſs ſelbſt in einem Volke, deſſen verſchiedene Stämme durch eigene Bildung ſich unterſcheiden, ein jeder ſeinen eigenen Geiſt und Charakter in der Lyrik abdrückt. So iſt die Freyheit in ihrer abgezogenen Selbſtbildung zugleich Selbſtbeſchränkung.

§. 173.

So eigens gebildet und individuell nun der Charakter und die Sprache eines lyriſchen Gedichts iſt, ſo ſind auch die Versmaaſse in der lyriſchen Poeſie höchſt frey und eigens gebildet, und wegen der unendlichen Verſchiedenheit der Stimmungen und Empfindungen, ſo wie auch der Eigenheit des Dichters, höchſt verſchieden und mannichfaltig, da hingegen das Versmaaſs des Epos wegen der einfachen, ruhigen Beſchreibung, die in ihm waltet, das einfachſte und anſcheinend unveränderlichſte iſt. Auch ſind die Rhythmen und Verſe im lyriſchen Gedichte auf das mannichfaltigſte mit einander verbunden und in ſteter Veränderlichkeit ſchwebend, weil ſich das rege, wechſelnde Leben des Gemüths, ſo wie in der Muſik nur durch die Bewegungen des Rhythmus, ſo

auch in der lyrischen Poesie nur durch den freyen Reichthum und Wechsel von Füßen und Versen in mannichfaltiger Taktart offenbaren kann. Darum tritt das Beharrliche im Versmaafse zurück, und die Wiederkehr derselben Füße ist nicht so faßlich und auf einander folgend, wie im epischen Versmaafse. Von der andern Seite aber ist wegen des bestimmten Charakters und der individuellen Stimmung des Ganzen das Gesetz der rhythmischen Bewegungen desto strenger, und erlaubt nur wenige Abweichungen. Je freyer und veränderlicher also das Versmaafs von aussen ist, desto gebundener und bestimmter ist es in sich selbst; seine Unendlichkeit ist nach aussen gekehrt, aber seine Begränztheit trägt es in sich selbst; da hingegen das epische Versmaafs von aussen einfach und gebunden ist, eine desto gröfsere Fülle und Abwechselung aber in sich selbst hat. Im Epos nemlich ist die Einheit indifferente Einheit, d. h., eine Einheit, die ihre Vielheit in sich selbst hat, aber im Lyrischen ist die Einheit different, also eine Einheit, die ihre Vielheit ausser sich hat.

§. 174.

Die Empfindung oder erregte Innerlichkeit und Eigenheit kann entweder unmittelbar und

positiv dargeſtellt werden, oder mittelbar und negativ, ſo daſs der Dichter nur ſeine eigene Betrachtungen über ſeine Empfindungen und Rührungen ausſpricht. Demnach zerfällt die lyriſche Poeſie in gleiche Elemente mit der Muſik. Denn die rein poſitive Darſtellung der Empfindung iſt die Ode, (der reine Geſang, die Melodie, im Elemente des Rhythmus) die ſich bey den Griechen mit Tanz verbunden zum groſsen, feyerlichen Chorgeſange erweiterte. Die Darſtellung der Betrachtungen über die Empfindung aber, wo die Empfindung als ein Gemüthszuſtand für die Beſchauung Beharrlichkeit empfängt, iſt der ſubjektive, bald wehmüthige, bald in Selbſtbeſchaulichkeit ſich erfreuende Geſang, die Elegie, der Harmonie vergleichbar, welche ebenfalls das Gemüth in ſeiner Weſenheit und Tiefe als Beharrlichkeit offenbart.

§. 175.

Die Ode iſt rein muſikaliſch; darum iſt auch in ihr der Rhythmus als die Form des harmoniſchen Lebens der Empfindungen vorherrſchend. So ſtellt ſich in den Strophen der Ode der Kreislauf der Empfindungen in harmoniſchem Wechſel dar, der, ſich immer wiederholend, immer wieder in ſich ſelbſt zurück-

kehrt. Und ſo wie eine jede Strophe die einzelnen Verſe, aus denen ſie beſteht, zu einem nach einander, alſo ideell und in der Zeit fortflieſsenden Ganzen vereint, ſo ſind die Strophen zuſammen genommen wieder ein innigſt und eigenſt verflochtener Kranz. Die Ode hat aber in ſich ſelbſt wiederum einen Gegenſatz, in ſofern ſie entweder eine aufregende, männliche Empfindung und Gemüthskraft darſtellt (jambiſche Ode), oder eine beſänftigende, weich ſich ergieſsende, weibliche (trochäiſche Ode). Die Elegie hingegen neigt ſich vermöge der Beſonnenheit in der Selbſtbetrachtung und Selbſtbeſchauung zum Epiſchen hin; und ſie, die in der Beſchauung und Reflexion auf ein Ideales lebt, geht gern in die Vergangenheit zurück, um durch die Verweilung in der Vorzeit ihre Gefühle und Gedanken zu ruhiger Beſchaulichkeit zu bringen. Darum iſt auch ihr Versmaafs epiſch, und in der alten Poeſie daktyliſch, aus einem Hexameter und Pentameter beſtehend, ſo daſs ſich im Hexameter die harmoniſche, ruhige Entfaltung des Gemüths abſpiegelt, in der beinahe antiſpaſtiſchen Hemmung und Abbrechung des Pentameters aber der Widerſtreit des Gemüths und der ruhige, ſanfte Schmerz des Innern als wehmüthige

10572896

Mün. Nr. 65. 66.

thige Klage verkündet. Von der Elegie unterſcheidet ſich die Heroide dadurch, daſs ſie ein Sendſchreiben iſt.

§. 176.

Wenn die Empfindung nicht das geſammte, abſolute Gemüth ergreift und in eigentliche Begeiſterung verſetzt, ſo daſs die Beziehung auf ein Objektives oder ein Gedanke als ſolcher vorherrſchend iſt; ſo entſtehen die leichteren lyriſchen Gedichte, in denen ſich entweder die Empfindung über einen Gegenſtand als Empfindung oder Gedanke ausdrückt: Lieder, oder als Verſtandesreflexion und Einfall, oft auch als Witz: Epigramme. Die Lieder alſo näheren ſich den Oden oder ſind kleinere Oden, in ſofern ſich in ihnen die Empfindung als ſolche, alſo poſitiv ausſpricht, aber ohne lyriſche Begeiſterung; die Epigramme aber ſind kleinere Elegieen, da ſich in ihnen die Empfindung als ſelbſtbewuſste Empfindung, d. h., als Reflexion mit Beziehung auf ein Aeuſseres darſtellt.

§. 177.

In der romantiſchen an ſich ſchon ſubjektiven Poeſie entſpricht der Ode die Canzone,

die aber, nach dem Wesen der Romantik, die Empfindung und Idee nicht rein objektiv und positiv darstellt, sondern subjektiv als inneres Leben des Gemüths im Elemente der Liebe offenbart, so dass die Canzone einem musikalischen Selbstgespräche vergleichbar ist. Auch liebt sie, dem mystischen Geiste des Romantischen gemäss, wunderbare Visionen und Allegorieen. Sie hat ferner lange Strophen; weibliche Schlüsse der Verse und vielfach verschlungene Reime. Ihr Charakter ist demnach unendliches Streben und ein ächt sentimentales Liebesspiel. Das subjektive Element der romantischen Lyrik, in welchem sich die Empfindung nur negativ darstellt, ist die Ballade, die sich des Geschichtlichen nur zum Behufe der Empfindung bedient, also elegischer Natur ist wegen der ruhigen Betrachtung und besonnenen Verweilung in der Vergangenheit. Auch ihre Form ist wegen der steten Wiederkehr der Strophen episch. Die eigentlichen Lieder in der romantischen Poesie sind das Madrigal, Triolet, Rondeau u. a.: leichte und sinnreiche Spiele der Empfindung oder auch des Verstandes. Dem Epigramme aber ist vergleichbar das Sonnet, dessen Charakter, so wie der des Epigrammes, bald mehr elegisch, bald mehr satyrisch ist, je nachdem es eine Empfin-

dung oder eine Verſtandesreflexion darſtellt. Als kleinere Elegie iſt es durch die ſymmetriſche Gebundenheit ſeiner Form ganz dazu geeignet, eine romantiſche Gemüthsregung als inneres, ſich ſelbſt beſchauendes Leben und als harmoniſches Spiel der Liebe auszuſprechen, ſo wie es ſich auch durch den Gegenſatz der ſechs letzten Verſe, die in ihrer Einheit durch den Reim die Antiſtrophe zur Strophe in den acht erſten Verſen darſtellen, zum modernen Charakter des Epigramms hinneigt.

§. 178.

Als eigene Gattung der reinſten lyriſchen Poeſie ſind die Minnelieder zu betrachten, in denen die Lyrik ganz in Muſik ergoſſen iſt, und ſowohl in Sprache, als in Charakter das regſte Leben des Inneren auf die unmittelbarſte und kindlich-einfachſte Weiſe mit der innigſten Wahrheit offenbart iſt, ohne daſs ſich die Empfindung in objektive Schönheit, wie in der antiken Poeſie, oder ſubjektiv in Geiſt verwandelt hat, wie im metaphyſiſchen Phantaſiren der Romantik. Und ſo wie die Minnelieder in der Mitte zwiſchen der antiken und der romantiſchen Poeſie ſtehen, nach dem Charakter der altdeutſchen Poeſie, ſo auch bezeichnen ſie die

Indifferenz der Ode und der Elegie, gleichwie in der griechiſchen Poeſie die attiſch-dithyrambiſche Lyrik die Indifferenz der objektiven und ſubjektiven, der Ode und der Elegie, darſtellt, weil ſich in ihr das Gemüth in ſeiner unendlichen Begeiſterung und Erhebung als reine Unendlichkeit offenbarte, von welcher die Empfindung ſelbſt, als die Begränztheit und Beſonnenheit des Gemüths, fortgeriſſen, das endliche Bewuſstſeyn überflog. Für den Griechen war die Lyrik aller Lyrik und das Princip der Poeſie ſelbſt das gotttrunkene Leben in einer unendlichen Anſchauung oder Idee, für den Deutſchen iſt es das reine, edle Gemüth.

3) *Drama, als Einheit des Epos und der Lyra.*

§. 179.

So wie das Drama die beiden ſich entgegengeſetzten Elemente der Poeſie, das Epos und die Lyra, als die Vielheit und Einheit, in ſich vereinigt, um ihre urſprüngliche Eintracht zu offenbaren, ſo daſs es das abſolute Leben im Göttlichen unmittelbar als ſolches darſtellt — denn in dem Gegenſatze zweyer Elemente waltet das Leben: ſo zerfällt es in ſich ſelbſt

wieder, gleich dem Proceſſe, in zwey Glieder, indem es den Kampf und den zuletzt erfolgenden Uebergang des Endlichen in das Unendliche, des Menſchlichen in das Göttliche, entweder poſitiv darſtellt, als ſich ſelbſt gebährende Harmonie: Tragödie, oder die Negativität und Subjektivität in ihm vorwaltet; indem das Unendliche, welches das Endliche in ſich aufnimmt, nicht ein real - Abſolutes iſt, wie das Schickſal in der Tragödie, gegen welches der Sterbliche umſonſt ankämpft, ſondern ein ideal - Abſolutes, welches darum auch alle Realität und Objektivität in eine ideale und ſubjektive Welt umwandelt, nemlich in die unendliche Fülle des ſubjektiven Lebens im Dichter: Komödie. Darum iſt der Gegenkampf des Endlichen und des Unendlichen in der Tragödie ein realer und objektiver Widerſtreit, welcher deshalb auch eine reale Harmonie erzeugt; in der Komödie hingegen, deren Princip die ſubjektive Freyheit und phantaſtiſche Willkühr iſt, wird alle Realität und Objektivität in Freyheit und Idealität, d. h., in Schein und Spiel verwandelt, und darum iſt auch die Harmonie keine reale, ſondern eine ſcheinbare und ſcherzhafte.

a) Tragödie, objektives Element des Drama.

§. 180.

Die Tragödie ist die unmittelbare Darstellung einer Handlung, als einer Verknüpfung von Thaten und Ereignissen, in welcher der Kampf zwischen der Freyheit, als der Eigenheit, und dem Schicksale, als der Wesenheit, obwaltet, und entweder in Harmonie aufgelöst, oder auch nur aufgehoben wird durch den siegreichen Untergang der Eigenheit. Das Unendliche oder Göttliche nemlich erscheint im Gegensatze zum Menschlichen als Unbedingtheit, Allmacht und absolute Vorherbestimmung, d. h., als Schicksal, und in sofern es die Freyheit des Menschen beschränkt, als Nothwendigkeit und Verhängniss; die Eigenheit aber, das dem Absoluten entgegenstehende Element, stellt sich als positive Freyheit dar im Kampfe mit der Nothwendigkeit. Was demnach im Epos Begebenheit ist, weil alles in ihm durch das Ganze, die Vielheit, also von aussen bestimmt erscheint, ist im Drama frey bestimmt und selbstthätig, folglich Handlung; und was im lyrischen Gedichte reine, innere Eigenheit und Selbstheit, d. h., Empfindung ist, wird im Drama durch die Entgegensetzung gegen die Absolut-

heit, als eine reale Macht, objektive und positive, d. h., nach aufsen ſtrebende Kraft und Freyheit.

§. 181.

Dieſe Freyheit aber muſs im Drama, weil die Poeſie nur in der Vollendung und Abſolutheit wohnt, als reine, vollendete Kraft des Menſchen, alſo nicht von äuſseren Zufälligkeiten abhängig erſcheinen; und eben ſo auch muſs ſich die Abſolutheit des Unendlichen, oder die höhere Geſammtheit der Dinge, gegen welche der Menſch mit ſeiner Freyheit ankämpft, als reine Abſolutheit und göttliche Allmacht, nicht als Zufall oder blindes Geſchick darſtellen. Denn die Kunſt, die nur ein abſolutes zu bilden ſtrebt, kann die abſolute und idealiſche Freyheit des Menſchen nur im Gegenſatze zu einem gleich abſoluten und idealiſchen Unendlichen und umgekehrt, erſcheinen laſſen; je abſoluter und vollendeter alſo das eine Element iſt, deſto abſoluter und vollendeter muſs auch das andere ſeyn.

§. 182.

Zur vollendeten Erſcheinung der eigenſten Kraft und Freyheit des handelnden Menſchen oder Helden iſt demnach erforderlich,

dafs alle Zufälligkeit und Beſchränktheit von aufsen verſchwinde, damit im Ganzen, wie in den einzelnſten Theilen der Tragödie nur die Freyheit des Menſchen herrſche, alles nur von ihr ausflieſse und auf ſie, als den Mittelpunkt des Ganzen, ſich zurückbeziehe. Darum herrſcht in der Tragödie die ſtrengſte Einheit, die durch das Ganze auf gleiche Weiſe hindurchgeht, und folglich als Totalität ſich darſtellt, d. h., als vollkommene Wechſelbeſtimmung des Ganzen und des Einzelnen, ſo dafs in ihr die Vielheit und unbeſtimmte Mannichfaltigkeit des Epos mit der Einheit und individuellen Beſchränktheit des lyriſchen Gedichts zuſammenfällt. Nur allein aus der abſoluten Freyheit und der idealiſchen Kraft des Menſchen mufs demnach die Handlung, durch welche er ſeine Eigenheit der Weſenheit des Schickſals real entgegenſetzt, entſpringen, ſo dafs die Handlung als der vollendete, abſolute Ausdruck ſeiner nach Selbſtbeſtimmung handelnden und gegen das Schickſal ſich behauptenden Kraft und Tugend erſcheint.

§. 183.

Dazu iſt nothwendig, dafs der Held ſeine Eigenheit zur Tugend gebildet habe, denn nur dieſe ertheilt ihr Gehalt und Realität, und nur auf dieſe Weiſe kann er ſeine reelle Ei-

genheit der abſoluten Realität des Schickſals entgegenſetzen und ſie als Eigenheit behaupten. Der Held mufs alſo in ſich ſelbſt Tugend beſitzen, in ſich ſelbſt harmoniſch ſeyn, um als Realität in der Beſonderheit und Individualität der Realität in der Weſenheit entgegenſtehen zu können, bis die Freyheit, wann ſie den höchſten Moment ihrer Realität erreicht, und ſich in der That objektiv dargeſtellt hat, entweder mit Anerkennung des höheren Willens und der Bereuung ihres unbeſonnenen oder eingebildet-abſoluten Handelns, oder mit Gewalt der höheren, allmächtigen Realität unterliegen mufs. Denn ſo lange der Menſch noch im Handeln begriffen iſt, lebt er in ſeiner Eigenheit, und kann nicht um ſich her ſchauen; iſt aber ſein Handeln erfüllt, ſein Zweck erreicht, die Freyheit in der That äufserlich, ſo erkennt er die That als ſeine That, dadurch dafs ſie in ihrer Realität der Aufsenwelt entgegenſteht. Harmonirt dann die That des Menſchen mit der Geſammtheit der Dinge, ſo erkennt er die Vorherbeſtimmung ſeiner Handlung, indem ſich die Widerſprüche, die ſich ſeiner That entgegenſetzten, durch die Dazwiſchenkunft des Schickſals auflöſen; ſo ſieht er ein, dafs er mit eingebildeter Freyheit handelte, da ſeine That vorherbeſtimmt war; mit Anerken-

nung der höheren Macht unterwirft er ſich frey-willig dem Schickſale, und tritt über in die Allheit, nachdem ſich ſeine Eigenheit mit der Weſenheit des Unendlichen verſöhnt hat, von welcher ſie ſich losgeriſſen glaubte: die reale, vollendete Harmonie des Menſchlichen und Göttlichen tritt ein. Harmonirt aber nicht die That des Menſchen mit dem Schickſale, ſo wird er gezwungen, er, der Einzelne, der Allmacht des Unendlichen ſich zu unterwerfen; ſeine Freyheit geht zugleich mit ſeiner That unter, und ſeine Büſsung iſt die Vernichtung ſeiner Eigenheit und ſeines Weſens durch das höhere Verhängniſs. Die urſprüngliche Schuld ſelbſt des tugendhafteſten Menſchen, deſſen Handlung der Tragiker darſtellt, iſt demnach die Einbildung einer abſoluten Freyheit und Losgeriſſenheit vom Univerſum, der Glaube, daſs er mit abſolutem Vermögen handele, daſs ſein Wille das abſolut Beſtimmende und Allmächtige ſey, da doch die Freyheit des Menſchen als Abſolutheit nur Schein iſt, und auf der Lostrennung vom realen Abſoluten beruht; denn ſie iſt ohne Nothwendigkeit bloſse Form ohne Stoff, Einheit ohne Vielheit; als bloſs inneres Vermögen hebt ſie ſich demnach ſelbſt auf, wenn ſie die Macht der äuſseren Realität nicht anerkennen will, durch welche ſie

doch ſelbſt bedingt iſt; ohne eine Welt iſt ja keine Freyheit und keine Handlung möglich. Die einzige und höchſte Lehre der Tragödie iſt ſonach die wahre, göttliche Freyheit, die zugleich eine Nothwendigkeit anerkennt, ja dieſe Nothwendigkeit ſelbſt iſt als das harmoniſche Leben des Realen und Idealen, als die Schönheit.

§. 184.

Wenn ſich aber die freye Kraft des Menſchen vollkommen äuſsern ſoll, ſo wird ein Widerſtand vorausgeſetzt und ein Kampf mit Schwierigkeiten, die ſich ſeiner Freyheit entgegenſetzen müſſen, um ſie deſto ſiegreicher zu machen, bis die Entſcheidung, die Kataſtrophe, eintritt, wo der Menſch ſeine That und ſein Schickſal anerkennt. Verwickelung und Auflöſung ſind daher der Tragödie weſentlich. Denn um das Endliche mit dem Unendlichen, als ſeinem Gegenſatze zu verſöhnen, muſs das Endliche durch eine freye That ſich erprobt und als Endliches bewährt haben, und das Unendliche, als die dem freyen Menſchen entgegenſtehende Macht, eine Auflöſung und Entwickelung herbeyführen durch ein für die Freyheit des Menſchen zufälliges und wunderbares, in einer höhern Allmacht und Weis-

heit aber vorherbeſtimmtes Ereigniſs. Hierzu aber iſt nicht erforderlich, daſs die Neugierde durch eine Folge von überraſchenden Vorfällen geſpannt, und die Kataſtrophe durch kunſtreiche Mittel herbeygeführt werde, ſondern die höchſte Einfachheit iſt von der gröſsten Wirkung.

§. 185.

Damit ferner die Freyheit und Eigenheit des Menſchen rein und vollendet erſcheine, muſs er in eine Lage verſetzt werden, wo ihm nichts übrig bleibt, als ſeine Freyheit, ſeine innerſte und höchſte Tugend; alſo nicht allein phyſiſch, ſondern auch ſittlich, und dies am meiſten, muſs er angegriffen werden. Soll aber der Menſch auch in der ſchmerzlichſten Lage der Verzweifelung ſich als freyen Menſchen behaupten, ſo muſs er ſelbſt noch im höchſten Ausbruche ſeiner Schmerzen ſeine Eigenheit und Beſonnenheit erhalten, um ſich dem Schickſale mit dem Bewuſstſeyn und der Anerkennung ſeiner höheren, göttlichen Macht zu unterwerfen. Die Freyheit des Menſchen darf alſo nicht bloſs vernichtet werden, ſo daſs das Schickſal, nicht als Harmonie des Endlichen und Unendlichen und als reelle Eintracht beider, ſondern als blinde, grauſame Nothwen-

digkeit und todtes Geſetz übrig bliebe — denn dann würde der Widerſpruch des Endlichen und Unendlichen nicht reell in Harmonie aufgelöſt, ſondern gewaltſam gehoben durch die Vernichtung des einen der entgegengeſetzten Elemente: ſondern der Menſch muſs zugleich in die Allheit übergehen und als harmoniſches Glied des Ganzen erſcheinen, ſo daſs ſeine Tugend nicht vernichtet wird, welche ewig iſt, ſondern nur ſeine That oder die Einbildung ſeiner abſoluten Freyheit; der Einzelne geht nur als Einzelner unter, nicht aber als Glied der Geſammtheit. Das Schickſal erſcheint dann nicht mehr als Feindſchaft gegen das Individuum, ſondern als göttliches, univerſelles Geſetz, welchem der Menſch als Glied der Geſammtheit ſchon an ſich unterworfen iſt.

§. 186.

Dieſe Offenbarung des indifferenten, göttlichen Geſetzes wodurch der Widerſtreit des Menſchen mit dem Schickſale vermittelt und verſöhnt wird, kann aber in keinem der ſtreitenden Elemente erſcheinen; denn der Held kann nicht in ſeinem Kampfe gegen das Schickſal, zugleich auf die Allgemeinheit des menſchlichen Looſes reflektiren, noch kann auch das Schickſal ſelbſt, als die unendliche, göttliche

Macht, die auf unſichtbare Weiſe die Handlungen der Menſchen beherrſcht, objektiv hervortreten, um jene Geſetze auszuſprechen. Alſo kann ſich jene vermittelnde Offenbarung des göttlichen, indifferenten Geſetzes nur in einem ſelbſt Indifferenten verkündigen, das demnach in der Mitte zwiſchen dem Helden und dem Schickſale ſteht. Dieſe verbindende und verſöhnende Mitte zwiſchen der Einheit des Menſchen und der Allheit des Schickſals, das auch die Freyheit des Individuums mit ſeiner Macht umfaſst, iſt die Vielheit, die Menſchheit. Dieſe nimmt die Einheit als ein Glied ihrer Geſammtheit in ſich auf: denn der Held iſt ein Theil ihrer ſelbſt; und indem ſie den Helden als ein Glied von ſich ſelbſt auf ſich, als auf die Allgemeinheit bezieht, und ſein Leiden als ihr Leiden, folglich als allgemeines Loos der Menſchheit, nicht als Strafe des Einzelnen, ſondern als allgemeines Geſetz der göttlichen Gerechtigkeit betrachtet, hebt ſie den Kampf und Widerſpruch des Endlichen und Unendlichen auf. So nimmt ſie ſowohl die Freyheit des Helden und ſeinen Untergang, als auch die Nothwendigkeit des Schickſals und ſeine Gerechtigkeit in ſich auf, und ſtellt beide in ſich ſelbſt als eins dar: als das ewige Geſetz der Menſchheit und Geſammtheit ſelbſt,

welches den Einzelnen mit ewigen Banden des Schickſals an das Ganze feſſelt, ſo daſs jede Freyheit, die ſich von dieſem losreiſsen will, nothwendig untergehen muſs; weil die Realität des Beſonderen nur durch die Realität des Ganzen bedingt iſt. Der Fall des Helden iſt demnach nur Offenbarung dieſes Geſetzes und des Schickſals, und der Widerſpruch der Freyheit und der Nothwendigkeit erſcheint als urſprüngliche, höhere Einheit. Durch die Menſchheit alſo wird die Freyheit des Einzelnen mit der ſtrengen Nothwendigkeit der Allheit vereinigt und verſöhnt; indem die eingebildet - abſolute Freyheit des Helden durch die Anerkennung des höheren Schickſals zur wahren, tugendhaften Freyheit, d. h., zum harmoniſchen Leben im Univerſum verklärt, und das Schickſal als das ewige Geſetz dieſes Lebens erkannt und ausgeſprochen wird.

§. 187.

Dieſe Vielheit, als die Menſchheit, die den Helden als ein Glied ihrer Geſammtheit betrachtet; und ſein Leiden als allgemeines Geſetz des Schickſals ausſpricht, iſt die nächſte Umgebung, die Welt, in welcher der Held lebt, und in der griechiſchen Tragödie der zu einem eigenen Elemente des Trauerſpiels

gebildete Chor. Der Chor repräſentirt ſonach die Menſchheit und das Univerſum, als die Welt, in welcher die Handlung geſchieht, und iſt als das Mittelglied zwiſchen der Freyheit des Menſchen und der Nothwendigkeit des Schickſals die Indifferenz von beiden, als ſolche aber die Verſöhnung des Endlichen mit dem Unendlichen. Der Chor, als die geſammte Menſchheit oder das Volk, nimmt die Leiden des Einzelnen in ſich auf, indem er den Menſchen als ein Glied ſeiner Geſammtheit betrachtet, und hebt die Schmerzen des Widerſpruchs zwiſchen dem Endlichen und Unendlichen, dadurch daſs er das Loos des Einzelnen als ſein eigenes Geſchick, als das allgemeine Geſetz der Gerechtigkeit, d. h., als das Schickſal ſelbſt ausſpricht. Sonach offenbart ſich durch die Vermittelung des Chors die ewige Eintracht aller Dinge, die ſich aber in Bezug auf die Freyheit des von der Ganzheit ſich abtrennenden Menſchen als ewige Nothwendigkeit, als Verhängniſs und allgemeines Geſetz der Gerechtigkeit darſtellt. Denn urſprünglich iſt der Menſch eins mit dem Univerſum als ein Glied deſſelben; was ihn in Zwietracht mit dem Univerſum ſetzt und zur Sünde führt, iſt die Einbildung eines abſolut-

freyen

freyen Vermögens und der Abfall vom Unendlichen. Zum Unendlichen aber führt ihn der reflektirende Chor zurück, indem er ihn als Glied seiner eigenen Gesammtheit betrachtet, und in seiner Büfsung nicht die Züchtigung des Menschen, als dieses Individuums durch ein feindliches Schicksal, sondern das allgemeine Gesetz der Gerechtigkeit anerkennt, worin sich die Allmacht und ewige Weisheit des Schicksals, ohne Rücksicht auf ein Individuum, offenbart.

§. 188.

Der Chor ist aber an sich nicht handelnde, sondern blofs reflektirende, also lyrische Person, so dafs er nur an allgemeinen Handlungen Antheil nimmt, von der freyen That des Helden aber entfernt bleibt. So wird durch den Chor, als das beschauende Universum, die Tragödie zum vollendeten Sinnbilde der absoluten Allheit, als der idealen Einheit der Vielheit und Einheit; und darum auch löst die griechische Tragödie den Widerspruch des Endlichen und Unendlichen in reale Harmonie auf, da hingegen das neuere Trauerspiel, dem der Chor mangelt, das Absolute nicht positiv darstellt

durch die Offenbarung ſeines Geſetzes in den Betrachtungen des Chors, ſondern nur als ein negatives und vernichtendes, nie aber ſelbſt hervortretendes oder als Abſolutheit ausgeſprochenes Weſen offenbart. Das poſitiv-Unendliche nemlich iſt harmoniſche Vielheit, die, das Beſondere in ſich aufnehmend, ſinnbildlich im Chor erſcheint, das negativ-Unendliche aber iſt abſolute Einheit, die als unſichtbare, nur negativ ſich offenbarende Macht das Beſondere als ſich reell entgegengeſetzt betrachtet, und ſich ſelbſt nur auf negative Weise durch die Vernichtung dieſes Endlichen, alſo durch den Untergang des Menſchen kund thut. Wir leben aber nach dem Geiſte unſerer Religion und Bildung nur in dieſer negativen Unendlichkeit, d. h., im Begriffe des Abſoluten, welchem das Endliche, als Einheit neben der höheren Einheit, ſo unmittelbar entgegengeſetzt iſt, daſs er es nicht in ſich aufnehmen kann, ſondern vernichten muſs, um für ſich ſelbſt als abſolute Einheit zu beſtehen. Die Griechen hingegen lebten in der poſitiven Unendlichkeit, d. h., in der Anſchauung des Abſoluten, welche das Endliche als harmoniſches, beſonderes Glied des Ganzen ſetzt. Darum auch iſt in der romantiſchen und modernen Tragödie

keine wahre Auflöſung in Harmonie möglich, weil das Schickſal nirgends zur Erſcheinung und poſitiven Offenbarung gebracht werden kann, ſondern der Widerſpruch des Endlichen und Unendlichen kann nur negativ gehoben werden durch die Vernichtung des Endlichen.

§. 189.

Da ferner im romantiſchen und modernen Drama die Eigenheit als abſichtliche Thätigkeit und Freyheit ſo vorwaltet, daſs das Schickſal nicht in der Vielheit eines Chors ſinnbildlich dargeſtellt wird, ſo iſt in ihm theils die Eigenheit ſelbſt ſo vollendet und charakteriſtiſch als Individualität gebildet, daſs man es charakteriſtiſches Drama nennen könnte gegen die Idealität und reine Menſchlichkeit der griechiſchen Tragödie, theils auch die Handlung des Stückes ſo in ihrem ganzen Umfange entfaltet, daſs in den fünf Aufzügen alle ihre einzelnen Momente, als ihr Anfang, ihr Fortgang, ihre Höhe, ihre Hinneigung zum Ende und ihr wirkliches Ende, erfüllt ſind. Und da die Tragödie eine mögliche Einheit des Orts, der Zeit und der Handlung erfordert, weil ſie den

Oben Sp. Zeitg. 3. St. enthalten d. nachstehende Recension d. Jen. allg. Lit. Zeit. 1805. no. 252. Oktbr. S. 147 ffg.

Kampf der Einheit mit dem Schickſal darſtellt, ſo daſs die Einheit das entgegenſtrebende und als Freyheit poſitiv hervortretende iſt, ſo hat ſie zwar einen beſchränkteren Umfang, als das Epos, das in der reinen Vielheit und Unendlichkeit lebt, erfordert aber einen gröſseren, als das lyriſche Gedicht, da ſie den Kampf der Einheit mit der Vielheit erſcheinen läſst. In der neueren Tragödie nur beobachtet man die Einheit oder Stetigkeit der Zeit und des Orts auf das ſtrengſte, weil die in ihr vorherrſchende Eigenheit nur in ihrer Wirklichkeit, alſo täuſchend, dargeſtellt werden kann, die auf die Geſammtheit bezogene Einheit aber, d. h., die idealiſche Einheit der griechiſchen Tragödie, auch in der Möglichkeit als in der Geſammtheit lebt; daher jene Geſetze, die man dem neueren Drama vorgeſchrieben hat, in der antiken, höchſt einfach conſtruirten und rein idealiſchen Tragödie an ſich nicht ſtattfinden. Das Princip der alten Tragödie nemlich iſt der Schein; die Eigenheit, das Menſchliche iſt bloſs ſcheinbar, da es zugleich in einem höheren Elemente, in der Umgebung des Chors lebt, und ſein Schickſal gleichſam nur als Beyſpiel des allgemeinen Schickſals betrachtet wird. Das Princip der neueren hingegen

ist Täuschung; die Selbstheit und das Menschliche will sich in seiner ganzen Eigenheit als ein Wirkliches darstellen.

§. 190.

Dieser verschiedene Charakter der antiken und modernen Tragödie geht selbst in die Sprache über, so dass im neueren Drama oft die Prosa eintritt, da, wo die unpoetischen Gemeinheiten, Regellosigkeiten und reine Endlichkeiten des Lebens erscheinen. In der griechischen Tragödie hingegen ist die Sprache durchaus poetisch und rhythmisch, voll Würde und Erhabenheit. Denn die Reden sind zwar nach dem Wesen des Drama, in welchem wegen der Entgegensetzung des Menschlichen und Göttlichen das Leben unmittelbar erscheint, jambisch und fortstrebend, aber die Jamben sind, gleich dem Hexameter, gross gegliedert und harmonisch entfaltet, weil das freye Entgegenstreben des Menschen immer bezogen ist auf die Gesammtheit, so dass er an sich schon in einer unsichtbaren Harmonie lebt, die am Ende offenbar wird. Sonach hält der tragische Dialog in Sprache und Versmaass die Mitte zwischen der Sichselbstgleichheit des Epischen und der Einheit und Differenz des Lyri-

ſchen. Und ſo wie das Weſen des Drama die Dreyheit iſt, als die höhere Einheit des Epiſchen (der Vielheit, der Erzählung, des objektiven Vortrags), und des Lyriſchen (der Einheit, des Ausdrucks der Empfindung, des ſubjektiven Vortrags), folglich die Allheit, die Darſtellung, der objektiv-ſubjektive Vortrag, gleichſam das Feuer, in welchem ſich, als dem Principe alles Lebens, die Elemente der Natur, das Magnetiſche, als Epos, und das Elektriſche, als Lyra, auf abſolute Weiſe zu einem abſolut neuen Erzeugniſſe durchdringen: ſo auch iſt der tragiſche Trimeter nach dieſem Geſetze der Triplicität gebildet, ſo daſs ſich die Indifferenz, die Sichſelbſtgleichheit, als
ſ. §. 162. das Epiſche, mit der Differenz, der Beſonderheit, als dem Lyriſchen, zur abſoluten Einheit in ihm verbunden hat.

§. 191.

Wird aber die Einheit durch die Reflexion des Chors auf die Allheit bezogen, ſo ergieſst ſich die Rede in das Lyriſche; denn die Idee und die Betrachtung des Unendlichen kann ſich nur in lyriſcher Begeiſterung darſtellen. Erzählungen, die im Geiſte des Drama vorgetragen ſeyn müſſen, nimmt die Tragödie dann

auf, wann der Gegenſtand entweder unge-ſchickt iſt, gegenwärtig zu erſcheinen, oder wo der Eindruck durch die Phantaſie dem durch die Sinne zu bewirkenden vorzuziehen iſt. Andere Abweichungen und Verſchieden-heiten der antiken und modernen Tragödie ge-hören als Convenienzen in die Technik des Drama.

§. 192.

Als Durchdringung und Vereinigung des griechiſchen und romantiſchen Drama iſt das Schäferſpiel zu betrachten, deſſen Con-ſtruction und Elemente, das Schickſal und der Chor, griechiſch, deſſen Geiſt und Centrum aber die phantaſtiſche Liebe der Romantik und die Idealität einer Schäferwelt ſind.

b) Komödie, ſubjektives Element des Drama.

§. 193.

Die Komödie, als das negative und ſub-jektive Element des Drama, iſt nicht die Er-ſcheinung der im Gegenkampfe des Endlichen und Unendlichen realen und objektiven Frey-

heit, die ſich nur als ein harmoniſches Glied des Univerſums darſtellen kann, ſondern die Darſtellung der idealen, unendlichen Freyheit, alſo des (negativ) unendlichen Lebens. Das Abſolute nemlich poſitiv dargeſtellt, wie es in der Tragödie erſcheint, iſt abſolute Einheit, Freyheit und Selbſtbeſtimmung, im Menſchlichen angeſchaut, freye That, im Göttlichen aber, abſolute Vorherbeſtimmung des Schickſals. Als negatives iſt es demnach das rein Unendliche, welches ~~von aller~~ poſitiven Selbſtbeſtimmung ſo ~~entfernt~~ iſt, daſs es ~~nicht als~~ reale Einheit, ſondern als Zerſtreuung ins Unendliche, nicht als Harmonie, ſondern als Regelloſigkeit, nicht als Freyheit, ſondern als Willkühr erſcheint. Dieſe Auflöſung der abſoluten Einheit und Selbſtbeſtimmung, d. h., der Tugend, in abſolute Unendlichkeit ~~ohne reale Einheit~~, ohne ein inneres, bindendes Geſetz, iſt die Fülle des unendlichen, idealen Lebens, d. h., der abſolute Scherz, die abſolute Luſt. So iſt die Komödie, die den abſoluten Menſchen und das abſolute Schickſal ~~nur~~ negativ, d. h., in ihrer bloſsen Beſtimmbarkeit und ~~unendlichen~~ Willkührlichkeit darſtellt, die Vollendung des Drama im Idealen. Denn gleichwie das Abſolute im Univerſum als ewige Einheit im Geſetz

und in der Tugend erſcheint — das tragiſche Element der Natur und der Geſchichte: ſo offenbart es ſich auch von der andern Seite als unendliche Fülle, als freyes Spiel und willkührliches, zweckloſes Leben — das komiſche Element der Natur und der Geſchichte. Beide Elemente des Lebens ſind urſprünglich eins, alſo nothwendig verbunden, ſo wie in der Natur das ſchmerzlich verzehrende, auflöſende Feuer, und das freudig ſpielende, ſtrahlende Licht. Auch im Menſchen iſt das Poſitive und Reale die ſittliche Kraft, die Tugend, als die ſich ſelbſt beſtimmende Einheit ſeiner Natur; das Negative und Ideale aber ſeine freye Unendlichkeit und Beſtimmbarkeit, die ſich als ſolche nur negativ, d. h., durch die Auflöſung der Beſtimmtheit des Ernſtes in das unendliche Gefühl der Luſt, folglich nur als frey ſpielendes und ſcheinbar zweckloſes Leben offenbaren kann. So iſt die Luſt die Auflöſung der herben Tugend in die Süſsigkeit der Freude und des Scherzes.

§. 194.

So wie demnach die Komödie ihrem Weſen nach der Tragödie entgegengeſetzt iſt, ſo iſt auch die unendliche Luſt, das anſcheinend zweckloſe, willkührliche Spiel des Lebens,

welches ſich in ſeinem ſcheinbaren Gegenſatze und Widerſpruche als lächerlich darſtellt, dem göttlichen Ernſte der poſitiven Tugend, dem Erhabenen, entgegenſtehend. Beide ſind an ſich als die Principe der dramatiſchen Poeſie unendlicher Natur; das Erhabene aber iſt objektiv - unendlich, und darum mit ſolcher Gewalt ergreifend, rührend und unwiderſtehlich feſſelnd, und der Gegenſatz des Endlichen und Unendlichen iſt in ihm ein realer durch Tugend und poſitive Kraft geſetzter; das Lächerliche aber iſt ſubjektiv - unendlich, d. h., durch die unendlich freye Auffaſſung und Darſtellung, durch die Umkehrung des Objektiven und Poſitiven das Gemüth zum freudigen Gefühl ſeiner unendlichen Freyheit erhebend. Die Tugend alſo iſt die Kraft und die objekive Darſtellung eines unendlichen Vermögens; die Luſt aber das Gefühl, die ſubjektive Wahrnehmung einer unendlichen Freyheit. In der Luſt iſt demnach der Gegenſatz des Endlichen und Unendlichen nur ein ſubjektiver und idealer, d. h, das Endliche iſt in ihm bloſs Spiel und Scherz, da es hingegen im Gefühl des Erhabenen real, alſo Ernſt iſt, und ſeine Auflöſung in das Unendliche durch die Vernichtung ſeiner Realität, alſo durch den Schmerz bedingt wird;

in der Luft hingegen, in welcher das Unendliche als freyes Leben ſich offenbart, iſt das Endliche ſchon urſprünglich mit dem Unendlichen und Freyen eins, als die Offenbarung deſſelben durch ſeine Willkührlichkeit und freygeſetzte Ungereimtheit.

§. 195.

Die unendliche Freyheit kann ſich nemlich nur durch die willkührliche Vernichtung eines objektiv - Unendlichen oder Ganzen beweiſen. Der Komiker vernichtet daher die Welt, indem er ſie aller Nothwendigkeit und Vernunftmäſsigkeit entfeſſelt, um ſie zum Spiegel ſeiner eigenen Freyheit und Willkühr zu machen: ſo in ſich ſelbſt widerſprechend und durch die abſichtloſe Regelloſigkeit ſich ſelbſt vernichtend ſtellt er ſie dar. Da nun der Dichter eben wegen dieſer abſoluten Willkühr und freyen Umbildung aller Dinge ſich ſelbſt mittelbar darſtellt, ſo beruht alles Komiſche auf einem doppelten Widerſpruche, dem objektiven, der Welt mit ſich ſelbſt, und dem ſubjektiven, des Dichters mit der Welt. Darum auch hat der Humor, die abſolut freye Ergieſsung des Dichters in der Auffaſſung und Darſtellung der äuſseren Welt, ein doppeltes Element in ſich, ein objektives,

die Ironie, in welcher der Dichter zurücktritt und in scheinbarem Ernste spielt, und ein subjektives, die Laune.

§. 196.

Zur Offenbarung des rein-Unendlichen und der negativen oder idealen Freyheit ist demnach erforderlich, dass alles Positive, schlechthin Bestimmende und Bestimmte, aufgehoben, folglich alle Tugend und alles Gesetz in Willkühr und Zwecklosigkeit, d. h., in Spiel und Scherz verwandelt werde. Ein solches rein-Unendliche aber, das nur in der Fülle und Freyheit lebt, ohne weder sich selbst zu bestimmen, noch durch etwas ausser ihm bestimmt zu seyn, das also schlechthin unbestimmt ist, und, wenn es erscheinen will, nur in scheinbarer Bestimmtheit, also eigentlich als Nichtigkeit sich offenbaren kann, widerspricht sich selbst, d. h., es stellt sich selbst und alles, was mit ihm verbunden ist, lächerlich dar, da es sich nemlich als ein sich selbst bestimmendes und positiv-freyes gegen die äussere Welt behaupten will, seinem unendlichen Wesen aber nach nur ein negativ-freyes, also ein nur scheinbar positives und scherzhaft ernstes ist. Auf diesem Contraste und freyen Spiel des Ernstes und Scherzes, des scheinbar Positiven und des wirklich Ne-

gativen beruht demnach die Natur des Lächerlichen; und so wie die süsse Lust nur nach der Herbigkeit des Schmerzes empfunden wird, so auch erzeugt sich das Lächerliche nur dann, wann ein Positives, eine Tugend oder Vollkommenheit in ihrer Nichtigkeit erkannt wird, d. h., wann sich der Ernst in das Gefühl der unendlichen Freyheit und Lust auflöst. Beide Elemente des Lächerlichen müssen aber in einem gegenseitigen Verhältnisse zu einander stehen, so dass keines das andere unterdrückt und aufhebt, so wie z. B. das Ekelhafte und bisweilen auch das Häfsliche, wenn es uns mit seinem Ernste zu sehr ergreift oder seine Positivität uns selbst zu nahe tritt, das Gefühl der Lust hemmt oder selbst unmöglich macht.

§. 197.

Der Komiker raubt folglich dem Menschen alle Tugend und Selbstständigkeit, um ihn rein unendlich, d. h., unbestimmt und willkührlich, in seiner Thorheit und Narrheit darzustellen. So wie also der Tragiker in das Edle und Freye idealisirt, so idealisirt der Komiker in das Zweckloſe, Lächerliche und reinZufällige. Der Tragiker nemlich stellt alles in der reinen Form des Grofsen und Edlen, in der Tugend dar, denn die reine, vollendete

Form ist der Kanon der Tugend selbst; der Tragiker lebt demnach im Gesetze, in der Tugend: in der einfachen Grösse und Erhabenheit. Der Komiker hingegen dichtet in der reinen Fülle und Unendlichkeit, allem Gesetze entbunden. Darum muss er sich von den grossen, allgemeinen Formen so weit, als möglich, entfernen, und immer nur das Zufälligste und Individuellste suchen. Nothwendig also individualisirt er, so wie der Tragiker idealisirt, und das Wesen der Komödie ist die Carrikatur, so wie das der Tragödie die Idealisirung.

§. 198.

Eben darum auch wird der Komiker weder eigentliche Handlungen darstellen, da diese nur aus der positiv-freyen Kraft des Menschen entspringen, noch auch einen realen Kampf des Menschen mit dem Schicksale zur Anschauung bringen; denn so wenig der Mensch frey und vernunftmässig handelt, so wenig kann auch das Schicksal als absolut bestimmende Macht erscheinen, da in der Komödie nur der reine Zufall herrscht, nicht das Gesetz. Also auch die Götter werden dem Zufalle und Scherze Preis gegeben. Und so wie die Handlung des Menschen eine nur scheinbar vernünftige ist, so dass sie sich wegen ihrer Zwecklosigkeit end-

lich ſelbſt vernichtet, ſo iſt auch die Welt, in welcher der Menſch handelt, nur zufällig und zwecklos. Die Elemente des komiſchen Dra-ma ſind demnach nicht vernünftig und mit poſitiver Kraft mit einander kämpfend, ſondern nur zufällig und willkührlich zuſammentreffend, um ihr unendliches Spiel zu offenbaren, und in ihrer Nichtigkeit ſich ſelbſt als beſtimmte Erſcheinungen aufzuheben. Denn die höchſte Begeiſterung, die abſolute Fülle des unendlichen Lebens trachtet nach der Vernichtung ihrer ſelbſt, um ſich als Beſtimmtheit und Ernſt aufzulöſen; und am liebſten ſucht ſie das poſitive Göttliche durch Herabziehung deſſelben in das Reich der freyeſten und individuellſten Zufälligkeit zu vernichten, weil ſie ſelbſt göttlich und unendlich, folglich in der Vernichtung des Göttlichen und Groſsen ſich ſelbſt als Beſtimmtheit mit vernichtet, worin ſich eben ihr unendlicher Frevel, ihr zügelloſes Spiel am herrlichſten offenbart. Der Tragiker ſtellt demnach die Realität des Abſoluten dar; indem er zeigt, wie ſelbſt die Tugend des Menſchen untergeht und ſich ſelbſt vernichtet, wenn ſie der Allmacht des Schickſals widerſtrebt, wie alſo alle wahre Tugend eins ſeyn muſs mit der göttlichen: wie der Menſch in der wahren Tugend wahrhaft in Gott lebt.

Der Komiker hingegen offenbart uns die Idealität des Abſoluten, wie das Endliche ſchon urſprünglich und unmittelbar mit dem Unendlichen eins, und in ſeiner einzelnen, beſtimmten Hervortretung nur ein Schein und Spiel iſt, das ſich als ſolches ſelbſt vernichtet; alſo wie alles die Fülle des Unendlichen in ſich trägt, und auf ideale Weiſe unendlich iſt: wie der Menſch auf ideale und negative Weiſe Gott ſelbſt iſt.

§. 199.

Die Handlung ſelbſt muſs höchſt kek und phantaſtiſch ſeyn, und wegen ihres bloſs zufälligen Zuſammenhangs ſich ſelbſt gleichſam verſpottend. Damit aber nicht allein das Dargeſtellte, ſondern auch die Form der Darſtellung durch regelloſe Willkühr ſich ſelbſt vernichte, muſs der Dichter die Wirkung ſeiner Darſtellung durch fremde Einmiſchungen aller Art ſelbſt zu zerſtören ſuchen, und über die Geſetze der dramatiſchen Darſtellung ſo abſolut frey ſich erheben, daſs er ſein Spiel ſelbſt vernichtet, indem er in eigener Perſon z. B. hervortritt, alle Täuſchung aufhebt und ſeine Dichtung ſelbſt belacht. Soll aber dieſer ſein zügelloſer Muthwille abſolut freyen Spielraum haben, ſo daſs ihm nichts Poſitives, auch nur

in

in der Idee, entgegenſteht, ſo wird ſich der Dichter nicht einen Stoff erwählen, den der Glaube geheiligt hat, den man ſich nicht anders als edel und groſs vorſtellt, wenn er ihm nicht eine Umbildung in das Lächerliche und Individuelle geben kann, noch auch umgekehrt einen ſolchen, der wegen ſeiner ſittlichen Abſcheulichkeit empörend iſt, ſo daſs er keine freye Betrachtungsart zuläſst: ſondern am liebſten wieder einen ſolchen ergreifen, der eben ſowohl von einer edlen und tugendhaften, als lächerlichen und nichtswürdigen Seite darſtellbar iſt, und zwar, wenn er durch ſeine unmittelbare Beziehung auf die Gegenwart wichtig erſcheint; denn je gröſser und edler uns der Gegenſtand erſchien, der in ſein Nichts aufgelöſt wird, um ſo gröſser iſt die Luſt. Vorzüglich aber wird er diejenigen Seiten eines Gegenſtandes oder einer Perſon herauskehren, die, von der Tugend und freyen Selbſtbeſtimmung unabhängig, rein zufällig und bloſs phyſiſch ſind. Das Schmutzigſte demnach wird durch den unendlichen Frevel des Komikers als Symbol ſeines Muthwillens geheiligt. Auch der Chor, das beſchauende Univerſum, durch welches die menſchliche Thorheit und Narr-

eit auf die Allheit des Schickſals bezogen, und der in der Komödie ſcherzhafte Widerſpruch des Endlichen und Unendlichen als ideelier Gegenſatz ausgeſprochen wird, mufs auf gleiche Weiſe rein zufällig erſcheinen und ſich ſelbſt vernichtend, dadurch, dafs er ſeine eigene Beſtimmtheit, als eine vernünftige Vielheit, aufhebt. Daher iſt der Chor beym Ariſtophanes bald aus Weſpen, bald aus Fröſchen, Wolken u. a. beſtehend, und dennoch oft voll dithyrambiſcher Begeiſterung. Die Thorheit ſelbſt aber, auf welcher die ſcheinbare Handlung des Luſtſpiels beruht, geht entweder durch ſich ſelbſt zu Grunde, da wo ſie ihren höchſten Punkt erreicht hat oder an der Thorheit Anderer ſcheitert, oder ſie hebt ſich endlich ſelbſt durch die Selbſterkenntnifs auf.

§. 200.

Der komiſche Dialog nähert ſich, weil in der Komödie das individuell-Charakteriſtiſche vor der Handlung hervortritt, weit mehr, als der tragiſche, dem Natürlichen und oft Gemeinen, aber den Ausdruck behandelt der Komiker mit eben der abſoluten Willkührlichkeit, wie alles übrige. Es ſteht ihm daher nicht nur die ganze Fülle der Sprache von dem er-

habenſten Ausdrucke der lyriſchen und tragiſchen Poeſie bis zu den gemeinſten Redensarten des Pöbels, ſelbſt bis zu den ungebildeten und bloſs lokalen Spracharten einzelner Oerter und Stämme zu Gebote, ſondern er ſchafft auch mit der höchſten Kühnheit neue Wörter und Wendungen, ſo daſs er ſich über alle Geſetze und Feſſeln der Sprache zu erheben ſcheint, und im Gebiete derſelben frey und willkührlich herumſchweift, da hingegen der Tragiker an Anſtand und Würde ſich binden muſs, und dem gemäſs auch in Rückſicht auf die Sprache ſich beſchränkt. Auch der Versbau des Komikers liebt die gröſste Leichtigkeit, Willkühr und Abwechſelung.

§. 201.

Mit der Freyheit der Athenäer ging auch die alte, wahrhafte Komödie unter, da ſie aus dem öffentlichen, abſoluten Leben in die Beſchränktheit des häuslichen und ſittlichen Lebens, wie aus dem Lichte in die Finſterniſs, zurücktrat. In dieſem Geiſte der Beſchränktheit hat ſich vorzüglich das moderne Luſtſpiel ausgebildet, welches das häusliche und geſellige Leben bald mehr von der luſtigen, bald mehr

von der ſittlichen Seite darſtellt, und ſich am meiſten in komiſchen Charakteren und der Lebensweiſe beſonderer Menſchenklaſſen gefällt. Da es aber zur Entwickelung komiſcher Charaktere oft ſehr contraſtirender Lagen bedarf, ſo iſt in ihm die Intrigue ganz an ihrer Stelle. Auch entfernt ſich ſeine Darſtellung nicht weiter von der Wirklichkeit und der gemeinen Natur, als das Weſen der theatraliſchen Erſcheinung überhaupt erfordert. Ueber dieſe Beſchränktheit des gemeinen, häuslichen Lebens aber gehen die romantiſchen Luſtſpiele hinaus, die in einer freyen, phantaſtiſchen Welt leben, in welcher die Fülle des inneren Lebens alles in ein Zauberſpiel der Liebe umwandelt. Mit gleicher Abſolutheit offenbaren ſie die Unendlichkeit und Freyheit des inneren, in der Liebe unendlichen Lebens, als die griechiſchen Komödien die Fülle und Unendlichkeit des objektiven und politiſchen Lebens darſtellen.

§. 202.

Die Griechen hatten eine Mittelgattung zwiſchen der Tragödie und Komödie, das ſatyriſche Drama, in welchem aber der Beſtandtheil des Tragiſchen überwiegend war,

daher auch nur Tragiker fatyriſche Dramen dichteten. Der Stoff wurde aus der Mythologie genommen, der Chor aber ſtellte die Satyre dar, deren muthwillige Rohheit und Sinnlichkeit zur Beluſtigung diente. Auch gehörten dieſe Waldgötter als leichtfertige Tänzer und Luſtigmacher urſprünglich zum Gefolge des Bakchos, dem zu Ehren die attiſchen Schauſpiele überhaupt gefeyert wurden, woher auch ihre Religion — durchdrungene Göttlichkeit und Abſolutheit ſtammt.

§. 203.

Eigene komiſche Spiele, die aber keine dramatiſche Entfaltung hatten, und ganz in der Satyre lebten, waren die Atellanen der Römer. Auch ihre Mimen und Pantomimen waren ohne dramatiſchen Umfang und bloſs komiſch-charakteriſtiſch. Eine Nachgeburt der griechiſchen Komödie aber waren die griechiſchen Mimen, die proſaiſche Gemählde des menſchlichen Lebens in ſeinen individuellſten Verhältniſſen und Lagen, bloſs zum Leſen beſtimmt, aufſtellten. Die Mimen waren bloſs einzelne, nicht zu einem höheren Ganzen, wie die Komödie, verbundene, alſo proſaiſche Abſchilderungen menſchlicher Sitten

und Charaktere in ihrer reinſten Individualität und Zufälligkeit. Dieſe ironiſch - ſchweigenden Schilderungen, mit lyriſcher Begeiſterung verbunden, und zu lebendigen Gemählden erhöht, erzeugten das Idyll.

§. 204.

Das Idyll, ein kleines poetiſches Gemählde, ſtellt Schilderungen und Mahlereyen des menſchlichen, individuellen Lebens auf, indem es die Menſchen entweder ſelbſt handelnd (dramatiſch) einführt, oder ihre Sitten und Lebensweiſe abſchildert, in einer bald mehr elegiſchen, bald mehr leiſe-ironiſchen Stimmung, die als Geiſt des Ganzen im Hintergrunde liegt, ohne beſtimmt hervorzutreten, und dadurch dem Gedichte etwas Scharfes und Eindringendes ertheilt. So wie ſeine Form ganz unbegränzt iſt, ſo daſs es in allen Formen der Poeſie ſpielt, bald erzählend und beſchreibend, bald Empfindungen ausdrückend und mahleriſch ſchildernd, bald auch unmittelbar darſtellend: ſo iſt ihm auch eine unendliche Fülle von Gegenſtänden aufgeſchloſſen. Da es aber vorzüglich die Sitten und Handlungsweiſen der Menſchen ſchildert, ſo wählt es ſich vor allen die gemeineren Sphären des menſchlichen Lebens, in

denen ſich die dem Geſetze und Zwange der feinern Welt entbundenen Sitten und Lebensarten der Menſchen am natürlichſten und treueſten offenbaren, alſo Hirten, Fiſcher, Jäger u. a. In allem demnach zeigt ſich der Urſprung des griechiſchen Idylls aus der griechiſchen Komödie durch das Mittelglied der Mimen: im leiſe-ironiſchen Geiſte der Idylle, in der Fülle der Gegenſtände, in der Unendlichkeit der Form, und ſelbſt in der Individualiſirung der menſchlichen Sitten und Charaktere. Bald aber verlor ſich das kräftige, individuelle Leben des griechiſchen Idylls in bloſs ländliche Schildereyen, oder auch Allegorieen, bis es endlich die Sentimentalität des Zeitalters in ſich aufnahm, und ſich nur einzig gefiel in den Gemählden eines goldenen Zeitalters der Unſchuld und Sorgloſigkeit, ohne innere Wahrheit und Haltung; denn das Kräftige, Wahre und Ergreifende des griechiſchen Idylls hatte ſich in ſittliche Schwäche und weichliche, ohnmächtige, nichtige Lebensfeinheit aufgelöſt. Diejenigen aber, die das Natürliche des griechiſchen Idylls wieder herzuſtellen verſuchten, ahndeten nicht den wahren Geiſt deſſelben, und verfielen in rohe Natur und Derbheit.

§. 205.

Den Uebergang von der Komödie und den aus ihr gefloſſenen Kunſtarten zur didaſkaliſchen Poeſie, welche aus dem Gebiete des Unbedingten und in ſich ſelbſt Harmoniſchen um eines äuſseren Zweckes willen heraustritt, macht die Satyre. So wie nemlich dem Komiker, der, um die Fülle des unendlichen Lebens darzuſtellen, alles Poſitive, Beſtimmte und Geſetzliche zu vernichten trachtet, dadurch daſs er es in Scherz und Spiel verwandelt, Spott und fröhliche Belachung eigen iſt: ſo geht dieſer Spott, wenn er ſelbſt poſitiv und ernſthaft wird, indem er ſich mit einem Zwecke vermählt, in Satyre über. Darum wohnt die Satyre in der Sittlichkeit und Lebensweisheit, die Thorheiten und Narrheiten der Menſchen bald ſcherzhaft und mit heiterer Laune verſpottend, bald auch das Laſter ernſthaft und mit poſitiver Leidenſchaft züchtigend. Der poſitive Zweck wird demnach ſelbſt wieder aufgehoben, und in einen bloſs ſcheinbaren verwandelt, wenn der Spott unbedingt und urſprünglich iſt durch die abſolute Jovialität des Dichters, ſo daſs er um ſein ſelbſt willen ſpielt, alſo ſich ſelbſt Zweck iſt. Durch den poſitiven, ernſthaften Zweck zu belehren oder zu züchtigen aber tritt die Satyre aus dem

Gebiete des Abſoluten und der Kunſt heraus, und geht in das wirkliche Leben über.

So führt die Komödie, die nur im Negativen, Zweckloſen und rein-Unendlichen abſolut iſt, zur Empirie, wenn ſie aus ihrer Negativität heraustritt und poſitiv werden will. Denn das Poſitive, welches in ihrem Weſen nicht ſelbſt liegt, da ſie nur das reine Leben und die unendliche Bedingung alles Poſitiven darſtellt, nimmt ſie dann von auſsen, da hingegen die Tragödie urſprünglich ſchon und einzig im Poſitiven, in der abſoluten Einheit und Tugend wohnt. Das Komiſche iſt nemlich der reine, unendliche Geiſt des Lebens ſelbſt, der ſich nur im unbedingten, alſo zweckloſen und negativen Spiele offenbart; wird er einem Poſitiven vermählt, ſo wird er in einen Körper gebunden, er ſelbſt aber verfliegt. Die Tragödie hingegen iſt Kraft und als reale, handelnde Kraft ſchon urſprünglich körperlich, in eigener Geſtalt gebildet. So iſt das Trauerſpiel im Proceſs, eine Läuterung durch das prüfende und verklärende Feuer: denn das Körperliche und Irdiſche der Eigenheit und Tugend geht unter, aber der reine Geiſt entbindet ſich und ſteigt verklärt in ſeine Heimath, in den göttlichen Aether, wo ihm die Belohnung

für seine Tugend wird, oder durch das Schauen des Göttlichen die Nachthülle der Irdigkeit seinem verklärten Auge sich abstreift. Oder: die Tragödie ist eine innere Verbrennung und Verzehrung und die Lichtflamme steigt, dem sterblichen Auge unsichtbar, in den Aether empor. Die Komödie aber ist das Spielen des Lichts selbst, und die Entzündung ist in ihr blos zufällig, so wie ihr gesammtes Wesen reine Unbedingtheit und Zufälligkeit ist.

4) *Didaskalische Poesie.*

§. 206.

In der didaskalischen Poesie muss die philosophische von der eigentlichen Lehrpoesie unterschieden werden. In der philosophischen Poesie nemlich geht die Tendenz zu lehren in sich selbst zurück. Denn die absolute Wahrheit kann nur um ihrer selbst willen dargestellt werden, und ist eben so unbedingt, wie die Kunst. Die philosophische Begeisterung unterscheidet sich daher von der eigentlich poetischen nur dadurch, dass sie nicht blos in der Anschauung lebt, sondern auch, und dies vorzüglich, in der Erkenntniss der Anschauung, im Wesen des Absoluten. In ihr durchdringen sich

demnach nicht Natur und Geiſt zur indifferenten Abſolutheit, ſondern der Geiſt tritt als das ideale Element noch beſonders hervor, und ſtellt folglich nicht ein bloſs Angeſchautes und objektiv Gebildetes dar, ſondern ein Wiſſen des Angeſchauten, alſo ein ideal, mit philoſophiſchem Bewuſstſeyn Gebildetes. Dieſe Wiſſenheit aber, als Wiſſenheit eines Abſoluten, iſt ſelbſt abſolut; folglich hebt ſich der Zweck und die Abſicht zu lehren in ihm auf, und die philoſophiſche Begeiſterung geht im erhabenen Tone der Offenbarung in die poetiſche über. Auf eine andere Weiſe poetiſch iſt die ethiſche und gnomiſche Poeſie der Alten, nemlich durch den unbedingten Zweck ihrer Lehre; daher ihre Sprache ſo einfach, groſs und gleichſam für die Ewigkeit berechnet iſt, damit die Lehre als ſelbſtſtändiges Monument für alle Zeiten diene. Wegen dieſer innern Selbſtſtändigkeit und Haltung in ſich ſelbſt bedient ſie ſich auch mit Recht des Versmaaſses; denn die proſaiſche Lehre zerflieſst in der Zeit.

§. 207.

Der philoſophiſchen Poeſie demnach entgegengeſetzt iſt die eigentliche Lehrpoeſie, die keinen unbedingten Zweck, ſondern die au-

ſser ſich ſtrebende Tendenz hat zu belehren. Hieraus entſtehen die eigentlichen Aftergattungen der Poeſie, wo ſie aus dem Abſoluten heraustritt, und ſich bedingten Zwecken und Verhältniſſen des Lebens unterwirft, wo alſo die Schönheit nicht um ihrer ſelbſt willen erſcheint, ſondern zur Verſchönerung und Ausſchmückung, zur Annehmlichkeit des Wahren und Sittlichen dient. Sonach macht in der didaſkaliſchen Poeſie die philoſophiſche Poeſie, welche die Wahrheit als Abſolutheit darſtellt, den Uebergang zur eigentlichen Lehrpoeſie, welche die Wahrheit als Endlichkeit und Bedingtheit erſcheinen läſst, ſo daſs die Schönheit, die in der philoſophiſchen Poeſie die innere, ewige Form der erſcheinenden oder geoffenbarten Wahrheit ſelbſt iſt, in der Lehrpoeſie nur als äuſsere Form und Einkleidung hinzutritt.

§. 208.

Beſondere Gattungen der Lehrpoeſie ſind die beſchreibende, mahleriſche und landſchaftliche Poeſie, in welcher, da die Poeſie nicht das Gleichzeitige, welches ſich nur für die Anſchauung im Raume darſtellt, kann erſcheinen laſſen, die Stimmung des Gemüths als lyriſches Element oder ein

intellektuelles Princip hervortreten muſs, um die todte Aneinanderreihung in geiſtiger Einheit zu verbinden und das Ganze lebendig zu beſeelen. Ferner gehört zur Lehrpoeſie die poetiſche Erzählung, die ebenfalls nur durch das Element des lyriſchen oder durch eine Idee belebt werden kann; die poetiſche Epiſtel und die äſopiſche Fabel. Das Weſen der erſteren Gattungen iſt, da ihr Inhalt und ihre Form höchſt mannichfaltig ſeyn können, ſo unbeſtimmt, daſs der Zweck zu belehren, zu erzählen oder zu beſchreiben bald ganz zurücktreten kann, da wo er abſolut iſt, der Gegenſtand alſo um ſein ſelbſt willen dargeſtellt wird, bald aber auch mehr oder weniger vorherrſcht.

§. 209.

Die äſopiſche Fabel hat moraliſche Belehrung zum Zwecke; denn ihr dient die erzählte Handlung blos zum Beyſpiel der Lehre, und die Welt des Fabuliſten, die unmittelbare, natürliche Umgebung der Menſchen, iſt der untrügliche, unverfälſchte Spiegel, den er den Menſchen vorhält, damit ſie ihre eigene Handlungsweiſe in ihm erkennen. Die äſopiſche Fabel muſs daher die höchſte Natürlichkeit; Einfachheit und Unmittelbarkeit beſitzen,

und darf auch in der Form keine Spur von freyer Bildung und Erfindung verrathen. Durch dieſe Abgezogenheit und Reinheit von aller menſchlichen Willkühr giebt ſie ein in ſich ſelbſt gehaltenes und rein willkührliches, d. h., unveränderliches, untrügliches und unverkennbares Beyſpiel ihrer Lehre, und die Fabel erſcheint nicht für einen beſtimmten Fall gedichtet, ſondern für alle Ewigkeit hingeſtellt. Dadurch verſchwindet die Beziehung auf einen beſtimmten Zweck, und die Fabel erlangt eigene Selbſtſtändigkeit und Gebundenheit in ſich ſelbſt, d. h., poetiſchen Gehalt. Um der Reinheit von aller menſchlichen Willkühr und Zufälligkeit willen bedient ſich auch der Fabuliſt des beſeelten und unbeſeelten Naturreichs, um gleichſam, ohne eigene, menſchliche Hinzuthuung, die Natur, die ewige, unveränderliche Wahrheit aller Dinge ſelbſt für ſich ſprechen zu laſſen; und um die natürlichen Weſen auch ſelbſt handelnd aufzuführen, da der Menſch in ihrem ewigen Spiegel ſich ſelbſt erkennen ſoll, verleiht er ihnen Vernunft und Sprache. Eben dieſer Unmittelbarkeit und unverfälſchten Natürlichkeit wegen iſt die äſopiſche Fabel auch die erſte, kindliche Poeſie eines ſich bildenden Volkes:

§. 210.

So wie ſich die alte äſopiſche Fabel durch objektive Kindlichkeit, Natürlichkeit und Einfachheit auszeichnet, ſo liebt auch die äſopiſche Fabel der romantiſchen Poeſie, das Mährchen in Form, Einkleidung und Vortrag die höchſte Kindlichkeit und Einfachheit bis zur Naivetät; aber im Inneren ſpielt eine phantaſtiſche Zauberwelt, und oft wird auf myſtiſche Weiſe, die aus der tiefſten Eigenheit des Dichters entſpringt, irgend eine Wahrheit und Lehre zur Anſchauung gebracht, oder auch die Fabel zur romantiſchen Erzählung ausgeſponnen.

§. 211.

Bezieht ſich aber die Kunſt unmittelbar auf das Leben, ſo daſs ſie ihren Gegenſtand nicht für ſich ſelbſt und als durch ſich ſelbſt bedingt darſtellt; dadurch daſs ſie ihm die Form der Allgemeinheit und Abſolutheit ertheilt, ſondern ihn ſelbſt bedingt behandelt durch die ſtete Beziehung auf einen empiriſchen Zweck oder einen zeitlich gegebenen Stoff; ſo legt ſie auch die Form des Poetiſchen ab, um in die Bedingtheit des Lebens unmittelbar einzugehen, und bedient ſich, um durch Ueberzeugung oder auch Ueberredung auf die Gemüther der

Menſchen zu wirken, der ſchmeichleriſchen Reize eines ſchönen und erhabenen, alſo künſtgebildeten Vortrags. Dies iſt die **Beredſamkeit**, die auch dem bloſs Bedingten und Abſichtlichen den Schein des Schönen und Unbedingten leiht, oft nur zur Täuſchung. Darum iſt die rhetoriſche Begeiſterung der poetiſchen gerade entgegengeſetzt, da ſie um des äuſseren Zweckes willen, nicht aus innerer, abſoluter Wahrheit, die ſich ſelbſt genügt, und nicht des äuſseren Scheines bedarf, ihren Gegenſtand zu erheben ſtrebt. Und ſo wie ſie ſelbſt, wenn anſtatt der natürlichen und aufrichtigen Begeiſterung eine künſtliche eintritt, bloſs auf der Täuſchung und dem Scheine beruht, ſo iſt ſie auch ſo verführeriſch, daſs oft ein rhetoriſches Streben für poetiſche Erhebung genommen wird. Zur wahren Poeſie aber verhält ſich die rhetoriſche Kunſt ſo, wie ſich die Sophiſtik, die Wiſſenſchaft des Scheines, zur Philoſophie, zur Wiſſenſchaft der Wahrheit verhält.

5) *Hiſtoriſche Kunſt.*

§. 212.

Der Beredſamkeit entgegengeſetzt iſt die **hiſtoriſche Kunſt**, die, frey von aller decla-

declamatoriſchen Stimmung, die Offenbarung des Abſoluten in der Geſchichte rein abſolut und in ſich ſelbſt harmoniſch darſtellt. Nach dem Gegenſatze des Realen und Idealen im Abſoluten aber hat die hiſtoriſche Kunſt auch zwey Elemente: ein reales, als Univerſalgeſchichte, wo ihr ein real-gebildetes Univerſum gegeben iſt; darum iſt der Geiſt und Charakter dieſer Geſchichte epiſch, und der homeriſche Herodotos das Urbild derſelben; und ein ideales, als Specialgeſchichte, wo die eigene Kraft und Bildung eines Volkes, oder der eigene Charakter einer in der Zeit ſich bildenden Begebenheit das Princip der Geſchichte iſt; darum iſt der Geiſt dieſer Geſchichte dramatiſch, und Thukydides, der attiſch-dramatiſche, das Urbild derſelben. In der Univerſalgeſchichte herrſcht das göttliche Princip, die allwaltende Gottheit im Univerſum, deſſen Glied, als Theil der Gottheit, jedes Einzelne iſt; daher iſt der epiſche Geſchichtſchreiber, ſo wie Herodotos, religiös. In der Specialgeſchichte hingegen offenbart ſich das menſchliche Princip, die Tugend und Eigenheit, die ſich mit freyer Kraft im Organiſmus des Univerſums entwickelt. Darum auch lebt der Univerſalhiſtoriker in der räum-

lichen Entfaltung, in objektiver Ruhe und Beſonnenheit, denn er ſtellt ein real-gebildetes Seyn dar; der Specialhiſtoriker hingegen in der zeitlichen Gedrängtheit, in ſubjektiver Thätigkeit und Bewegung, denn er führt ein ideal ſich bildendes Handeln auf.

§. 213.

Der Zweck der hiſtoriſchen Kunſt iſt ein abſoluter, innerer; denn ſie geht von der Anſchauung des Abſoluten in der Geſchichte aus, und auf dieſe wieder zurück, einzig in dieſer lebend. Eben wegen dieſer reinen Objektivität, in welcher nichts ſubjektives und willkührliches vor der Weſenheit des zu erzählenden Gegenſtandes hervortreten darf, bedient ſich der Hiſtoriker, um allen Schein des Poetiſchen zu vermeiden, des proſaiſchen Vortrags. Denn er will nicht ſcheinen das Abſolute ſelbſt erſchaffen, oder auf eine freye, eigene Weiſe umgebildet zu haben, ſondern die Abſolutheit in ihrer unmittelbarſten und reinſten Weſenheit, alſo auch in der einfachſten und gleichſam ſelbſtſprechendſten Darſtellung erſcheinen laſſen. In der hiſtoriſchen Kunſt tritt demnach das Poetiſche als innere Abſolutheit, d. h., als Geiſt der Geſchichte zurück, und ſeine Offenbarung iſt nur negativ, d. h, reine Auffaſſung und Dar-

ſtellung des an ſich Abſoluten. Daher kann auch nur der poetiſche Sinn die Geſchichte, vorzüglich die Univerſalgeſchichte, wahrhaft auffaſſen und darſtellen, weil nur dieſer in der Geſchichte die harmoniſche und ſich ſelbſt bildende Entfaltung der Menſchheit in der Zeit als Sinnbild des Abſoluten ahndet und ſchaut; aber die Poeſie iſt bloſs das Organ der Geſchichte, nicht die Bildnerin. Philoſophiſch aber iſt der Geiſt der Specialgeſchichte, da ſie die Geſchichte eines Volkes oder einer Begebenheit aus den tiefſten Elementen ſeiner Eigenheit bis zu ſeiner Auflöſung in das Univerſum, als zu ſeiner Kataſtrophe, entwickeln muſs. Denn ſo wie die Poeſie in der Anſchauung eines Ganzen lebt; ſo führt die Philoſophie, gleich dem prüfenden und verklärenden Feuer, das Einzelne oder Endliche auf das Unendliche zurück; als die reine Weſenheit aller Dinge; in welcher das Irdiſche ſeine Hülle ablegt und im reinen Lichte ſein reines Seyn offenbart. Das Organ der Specialgeſchichte iſt daher Philoſophie; aber die Philoſophie iſt nicht die Bildnerin der Geſchichte; darum muſs ſie nur als der Geiſt der hiſtoriſchen Auffaſſung und Darſtellung im Innern des Ganzen leben, und jedes Glied der Geſchichte beſeelen;

6) Roman.

§. 214.

Bricht aber der poetiſche Geiſt durch die in der Anſchauung oder der Erkenntniſs gegebene Weſenheit hindurch, ſo daſs er auch in der Form und der Behandlung ſein abſolut freybildendes Vermögen offenbart, ſo erzeugt ſich die der rein - hiſtoriſchen, objektiven und realen Geſchichte oder Erzählung entgegengeſetzte Gattung der ſubjektiven und idealen Erzählung, die Novelle und der Roman, in denen die ſubjektive und frey poetiſche Stimmung des Dichters bald als fröhliche, heitere Laune, als Witz und Ironie, bald auch als Enthuſiaſmus und Phantaſie hervorſtrahlt. So wie ſich aber die Romanze zum Rittergedichte, und in der epiſchen Poeſie der Griechen die Rhapſodie zum Epos verhält, ſo verhält ſich auch die Novelle, die eine einzelne Begebenheit und Geſchichte erzählt, zum Romane, in welchem ſich das Individuelle zum Univerſum erweitert, das Endliche im Unendlichen lebt, das Proſaiſche im Poetiſchen ſpielt, die Geſchichte in Poeſie aufgelöſt iſt, und die Poeſie ſelbſt in der Tiefe des Gemüths zur Philoſophie wird, oder umgekehrt die Philoſophie, die Selbſterkenntniſs, zur Poeſie, zur Anſchauung eines

Univerſums, ſich zurückbildet. Sonach iſt der Roman, in ſeiner Vollendung gedacht, die höchſte Blüthe der Kunſt und die Einheit aller Poeſie. Die abſolute Poeſie nemlich iſt die freybildende Darſtellung eines Angeſchauten oder Empfundenen; ihr gegenüber ſteht die didaſkaliſche, in welcher die Abſolutheit auf den dargeſtellten Gegenſtand oder auch in den ewigen Geiſt des Univerſums, in die Wahrheit fällt; denn in ihr tritt die Wahrheit als Abſolutheit hervor; die reale Einheit der abſoluten und der didaſkaliſchen Poeſie iſt die hiſtoriſche Kunſt, in welcher die Poeſie als innerer Geiſt zurücktritt, und die Geſchichte als ein an ſich nur realgebildetes vorwaltet; und die ideale Einheit der abſoluten, der didaſkaliſchen und der hiſtoriſchen Kunſt iſt der Roman. In der didaſkaliſchen Poeſie ſteigt die Poeſie in die Tiefe und den Geiſt des Univerſums herab, in der hiſtoriſchen Kunſt waltet das Univerſum ſelbſt in ſeiner reinſten Weſenheit, und im Romane wird die didaſkaliſche Poeſie, die philoſophiſche Erkenntniſs und Wahrheit, durch das Medium der objektiv - darſtellenden Poeſie ſelbſt zum Univerſum. In der didaſkaliſchen Poeſie lebt der reine Genius des Menſchen, als philoſophirender Geiſt, in der hiſtoriſchen Kunſt der Genius des Univerſums, und im Romane bildet

sich der Genius des Menschen durch die Poesie selbst zum Genius eines Universums.

§. 215.

Im Romane entwickelt sich alles aus der tiefsten Individualität, der innigsten Subjektivität, also aus der Absolutheit des Gemüths, der Religion der Liebe; darum muss jeder ächte Roman einen Anstrich des Mystischen haben. Mit dieser Absolutheit des Inneren ist zugleich absolute Freyheit gesetzt. So wie also in ihm alles aus der geheimsten Tiefe des Menschen ausfliesst, die ihr unendliches, freyes Leben in tausend Lichtgestalten und Farben offenbaren kann, so kann auch der Roman alle Formen der Poesie in sich aufnehmen, und das Universum der Poesie spiegelt sich eben so in ihm ab, wie im Gemüthe des Menschen das gesammte Universum wiederstrahlt. Als Geschichte und Erzählung aber muss der Roman, da das Geschehene ein Reales, an sich Gesetztes, und von der Freyheit des Menschen Unabhängiges ist, die Form des rein-Historischen und Objektiven annehmen, also in Prosa erzählen; aber die absolute Freyheit, die aus der Subjektivität fliesst, offenbart sich in der phantastischen Erfindung und Construction des Geschichtlichen, so wie die Eigenheit des In-

dividuums im phantaſtiſchen und muſikaliſchen Geiſte des Ganzen wiederſtrahlt. Darum auch muſs eine epiſche Entfaltung und Verknüpfung im Romane ſtattfinden, ſo daſs alles Einzelne zufällig erſcheint, weil es in der inneren Harmonie des Ganzen, in der unſichtbar-ſichtbaren Gottheit des romantiſchen Univerſums ſeinen tieferen Grund hat; die dramatiſche Darſtellung kann dagegen nur die Freyheit des Einzelnen erſcheinen laſſen, nicht aber die Gottheit in ihm, die ſich äuſserlich als Zufall offenbart.

§. 216.

Der Roman ſtellt demnach ein Univerſum in der Subjektivität und Individualität eines genialiſchen, göttlichen oder wunderbaren Menſchen dar. So verſchieden folglich die Bildung und der Geiſt eines Menſchen ſeyn kann, ſo verſchieden auch kann der Geiſt eines Romans ſeyn, bald rein poetiſch, bald mehr philoſophiſch, bald in der Liebe ſpielend, bald in Heldenthaten ſich darſtellend. Und ſo wie der Roman die geſammte Welt, die ganze Bildung und Geſchichte eines Individuums darſtellt, in welchem ſich durch wunderbare Schickſale ſein Genius, der Gott im Menſchen, offenbart, und das tiefſte, geheimniſsvollſte

Leben, ein Spiegel der innigſten Selbſterkenntniſs und Selbſtbeſchauung, ſymboliſch und myſtiſch erſcheint, ſo iſt er auch die abſoluteſte aller Dichtungen, in welcher Poeſie und Philoſophie im tiefſten Centrum des Gemüths, durch das ideale Element der Religion, die Liebe, verknüpft zuſammen wohnen.

§. 217.

So wie ſich aber im Romane die Elemente der Poeſie, die abſolute, die didaſkaliſche und die hiſtoriſche Kunſt, in harmoniſcher Einheit darſtellen, ſo ſind in ihm auch die Elemente der antiken und der romantiſchen Kunſt ſelbſt zur Eintracht durchdrungen. Denn das Centrum des Ganzen iſt in ihm die tiefſte Individualität, die ihre Blüthen zu einer Welt entfaltet, und ſo in die reale Unendlichkeit, in das Epos zurückfließt. Das Princip des Romans iſt demnach der Geiſt der Individualität und Eigenheit, die Liebe, ſeine Form und Offenbarung aber iſt die harmoniſche Bildung eines Univerſums, alſo das Princip der alten Kunſt. So iſt der Roman das Eigenthum der neueren Welt, aber zugleich eine Durchdringung und Zurückbildung in die alte. Denn ſo wie der Menſch in der alten Welt nicht abſolut in ſich ſelbſt, ſondern

in einer äufseren Gefammtheit, im Staate lebte, fo fehlte der alten Poefie das Princip des Romantifchen, mithin auch der Roman.

Durch den Roman alfo, in welchem fich alle Gattungen und Formen der Kunft zur Abfolutheit durchdringen, ftellt fich die Poefie felbft in der Unendlichkeit ihrer Elemente, in ihrem reichen und harmonifchen, zur Vielheit aus der Einheit zurückgebildeten Leben, felbft als ein Epos dar, aber als ein verklärtes, als ein Liebe- und Geift-Durchdrungenes. Und fo kehrt durch den Roman die Poefie, felbft zum Epos, d. i., zur Gefammtheit und Totalität gebildet, in ihren Anfangspunkt zurück, und der Kreis ihrer Bildungen fchliefst fich in ihrer eigenen Abfolutheit.

Ueberficht der Gefchichte der Poefie.

So wie die Gefchichte überhaupt das Univerfum in feiner Entfaltung, alfo in feinem zeitlichen Leben darftellt, und das realifirte Bild der Idee ift: fo mufs nothwendig auch die Gefchichte der Poefie die zeitliche Darftellung der ewigen Poefie oder ihrer philofophifchen Idee

seyn, und ihre Perioden nichts anders, als die Elemente der Poesie selbst. Die Geschichte bewegt sich folglich in Einer Wesenheit, Einer Idee, und kann nur demjenigen als ein Chaos zufälliger Begebenheiten erscheinen, dessen Geist nicht das gesammte Leben in Einer höheren Anschauung zu fassen vermag, der an den einzelnen Erscheinungen haftet, ohne in ihre Seele, das Centrum, aus dem die Besonderheiten gleich! Strahlenbrechungen hervorgehen, einzudringen. Für den Philosophen also, der das Seyn der Natur oder den Raum eben so in das höhere Leben, in die Einheit mit der Zeit, durch die Idee erhebt, wie er das Fliessen der Geschichte oder die Zeit, den Quellbrun des ideellen Lebens, in die Einheit mit dem Raume, durch die Anschauung und Erkenntniss des Besonderen im Gesammten, zurückbildet: für diesen allein, oder für den poetischen Sinn, der alles in lebendiger Anschauung ergreift, giebt es im wahren Sinne des Wortes Geschichte. Denn gleich entwürdigend diesen Namen ist das empirische Faktazusammenlesen ohne Geist und Idee, wie das rhetorische und declamatorische Ausmahlen und Verschönern der Begebenheiten. Ohne empirisches Zusammenlesen demnach und ohne rhetorische Affektation wollen wir die Ge-

ſchichte der antiken und modernen Poeſie in einer allgemeinen Ueberſicht zu entwerfen ſuchen, um einen anſchaulichen Abriſs vom Ganzen zu geben.

Für die Idee und die Geſchichte der Poeſie, die ſtets in Einem Leben verbunden, ſind die Hauptelemente und die Epochen zwiefach, die antike und moderne Poeſie, jene das Leben des Unendlichen in ſeiner Eintracht mit ſich ſelbſt, alſo in ſeiner unmittelbaren Harmonie und Gleichgeſetztheit oder Weſenheit, als natürliches und real-gebildetes Leben darſtellend, und dieſe das vollendete Leben aller Dinge in der Eigenheit, als gemüthliches und ideal-gebildetes, phantaſiereiches Leben offenbarend.

Die Mutter der modernen Poeſie iſt demnach die antike; und ſo wie beide an ſich und in der Idee Eins ſind — denn Körper und Geiſt ſind beide nur die verſchiedenen Seiten Eines Lebens und Organiſmus, der in jenem ſeine Weſenheit anſchauend, ſich objektiv ſetzt, und in dieſem ſeine Kraft erkennend, in ſich ſelbſt verſunken iſt: ſo ſind auch jene zwey Hauptperioden in der Geſchichte der Poeſie an ſich Eins, das heiſst, Bildungen Eines Organiſmus.

Und eben dieſe Einheit des Gegenſatzes der antiken und modernen Poeſie mit der abſoluten Poeſie iſt das wahre Weſen und Leben der Poeſie, in welchem ſich Anſchauung und Begriff zur Idee durchdringen, beide an ſich Eins, darum auch durch ſich ſelbſt getrennt und zugleich wieder verbunden.

Aber ſo wie das Alterthum die reine Weſenheit und ewige Form der Poeſie ſelbſt iſt, woher ihre abſolute Objektivität ſtammt: ſo iſt ſelbſt dieſe Beſonderheit, welche für unſere Subjektivität den Charakter der Allgemeinheit hat, die Blüthe einer höheren Bildung, der abſoluten Menſchheit ſelbſt, in welcher die Poeſie kein geſchiedenes Daſeyn hatte, ſondern ſich noch Eines Zuſammenlebens mit der Wiſſenſchaft des Abſoluten im magiſchen Bunde der Religion erfreute.

Dieſes höhere Leben der Poeſie in der Eintracht aller Kunſt und Wiſſenſchaft iſt die wahre, ungetheilte Blume der Menſchheit in ihrem unmittelbaren Ausfluſſe aus dem göttlichen Leben, in ihrer erſten Scheidung aus dem Paradieſe, dem ewigen Univerſum. Und dieſe religiöſe Bildung der Menſchheit fällt nothwendig in diejenige Weltgegend unſerer Erde,

die ſelbſt den unmittelbaren Uebergang aus dem Leben des Sonnenſyſtems in das beſondere Leben der Erde bezeichnet, alſo in den Orient. Betrachten wir ferner die Geſchichte der orientaliſchen Bildung, ſo finden wir die Indiſche Welt als dieſe reale Einheit der Kunſt und Wiſſenſchaft, und ihre Poeſie als die Eintracht mit der Religion. So wie in ihr die Elemente des Abſoluten, die Natur und der Geiſt, noch nicht geſchieden ſind, ſondern in Einem zarten Blumenleben noch duften, ſo iſt auch der Geiſt ihrer Poeſie rein religiös, d. h., poetiſch und philoſophiſch zugleich. Die Natur und die Welt iſt ihnen nicht, wie den Griechen, ein freygegliedertes, lebenstrunkenes Thier, ſondern ein gefühl- und gemüthbeſeeltes Weſen in reiner Objektivität, d. h., eine Blume; gleichwie ſich im Pflanzenleben Natur und Liebe durchdringen, im Thiere dagegen die Freyheit des organiſchen Lebens ſich losreiſst, und eine eigen gebildete, individuelle Natur offenbart.

Die wahre und eigentliche Poeſie tritt folglich als beſondere Form des Abſoluten zuerſt in der Bildung der Griechen hervor. Denn das Weſen und die Form der griechiſchen Welt iſt die Harmonie der Religion und Phi-

loſophie; und ſo iſt Griechenland der wahre Mittelpunkt des Orients und des Occidents; denn durch die Mitte des griechiſchen Lebens, der Poeſie, ging der Orientaliſmus in das ideelle Leben des Occidents über.

Der Anfang jeder neuen Bildung iſt die Geſammtheit einer Periode ſelbſt und ihr allgemeiner Charakter. So wie demnach das Epos die Univerſalpoeſie jeder beſonderen und nationalen Poeſie iſt, ſo iſt auch Homeros nicht allein der Vater des Epos in der antiken Poeſie, ſondern der Gründer der antiken Poeſie überhaupt. Denn da alle beſondere Formen der Poeſie nur Entfaltungen aus dem Epos ſind, ſo beziehen ſich auch die ſpäteren Poeſieen insgeſammt auf daſſelbe, als den Urgrund und die Urwelt der Poeſie. Und ſo wie das Epos ſeinem Charakter nach im Urſprunge und in der Religion aller Dinge lebt, alſo ganz im Wunderbaren wohnt, als in der unmittelbaren Eintracht der göttlichen und menſchlichen Dinge: ſo iſt das Homeriſche Epos ſelbſt ſeinem Urſprunge und Geiſte nach wunderbar, weder ganz begreiflich aus der Nationalität Eines Stammes, noch aus der Bildung Eines Individuums. Was ſonach die Geſchichte und die Kritik von dem allgemeinen und unbeſtimm-

ten Urſprunge der Iliade und Odyſſe lehren; dies findet in der Idee ſeine wahre Beſtätigung: das Homeriſche Epos iſt, ſo wie es das Univerſum der griechiſchen Welt darſtellt, auf gleiche Weiſe auch das Produkt einer univerſellen Poeſie, eines allgemein poetiſchen Zeitalters. Auch die Verſchiedenheit der Iliade, deren Geiſt und Charakter mehr tragiſch iſt, und der Odyſſe, die ſich zur Fülle des individuellen Lebens entfaltet, alſo zum Komiſchen ſich hinneigt, iſt nur aus der wahren Idee des Epos begreiflich. Denn das lyriſche und dramatiſche Element der Poeſie erzeugt ſich erſt aus der ungetheilten Poeſie, dem Epos, bey nachfolgender Kunſtbildung und Scheidung der Elemente. Sonach trägt das Epos ſchon in ſich ſelbſt den Gegenſatz des poſitiven und negativen Lebens, der Tugend in der Einheit mit dem Göttlichen: dem Elemente des Lyriſchen und Tragiſchen, und der Tugend in der Vielheit; in der freyen und zufällig erſcheinenden Vielfachheit des menſchlichen Lebens, alſo in der negativen Offenbarung der Harmonie des Menſchen mit dem Univerſum. Die urſprüngliche Zweyheit im Epos iſt demnach das Tragiſche und Komiſche, welches aber nur Ton und Farbe des Epos ſeyn kann, und nicht in ſeiner Beſonderheit hervortreten darf, da es

ἡ μὲν οὖν Ἰλιὰς ἁπλῆ ἐστι καὶ παθητικὸς, ἡ δὲ Ὀδύσσεια, πολυήθικον. Ariſtot. Poet. XXIV. §. 3.

ſonſt die Allgemeinheit des Epos vernichten würde.

Nach der Vollendetheit des Epos in dem poetiſchen Zeitalter der Homeriden erſcheint ſeine Zerrüttung und ſein Austritt aus der reinen Poeſie in das Populäre und Moraliſche beym Heſiodos. Seine Poeſie offenbart den Uebertritt der Menſchheit aus dem univerſellen Leben zur beſonderen Bildung der einzelnen Stämme und Menſchen. Daher in ihm die vorherrſchende Neigung zum Sittlichen, und die ſchreckhafte Darſtellung des Böſen und Ungerechten in den Rieſenkämpfen, den Symbolen der Naturempörung und des Widerſtreites des Göttlichen und Menſchlichen. Darum herrſcht in ihm ſchon ein lyriſches und oft rhetoriſches Streben in der Ausmahlung ins Ungeheure und Furchtbare. Er kennt und ſucht das Böſe, um es warnend darzuſtellen, da hingegen im Homeros alles in Eine Schönheit, in Ein freyes und freudiges Leben verſchlungen iſt. So iſt Heſiodos die Ausartung des Homeriſchen Epos, und muſste es ſeinem Zeitgeiſte gemäſs ſeyn.

Die

Die kyklischen Dichter behandelten grofse, nicht harmonisch entfaltete und freygebildete mythische Massen. Denn als der epische Geist des Zeitalters erloschen war, blieb für das Epos nichts übrig, als die Nachahmung des Homeros, die, wie jede Nachahmung, mehr ein gelehrtes, als poetisches Leben hatte.

In dem mittleren Zeitalter der griechischen Kunst dichteten Pisandros, Panyasis und Antimachos. Nach allem zu schliefsen, was wir noch von ihren Gedichten kennen, hatten die damals blühenden lyrischen und dramatischen Dichtungsformen Einfluss auf ihre Poesieen. Als aber der poetische Geist der Griechen überhaupt erloschen war, im Zeitalter der Alexandriner, sank das Epos beynahe blofs zur gelehrten und todten Formel herab. So sind die Argonautica des Apollonios des Rhodiers (247 v. Chr.) ein mit Sorgfalt geschriebenes, korrektes Gedicht, aber ohne Geist und lebendige Wahrheit. Denn was kann ein Gedicht für Wahrheit haben, das weder aus der unmittelbaren, poetischen Anschauung entsprungen ist, wie Homeros Gesänge das unmittelbare Echo eines poetischen Volkes und einer Nationalgeschichte waren;

noch aus einer freygebildeten Idee ſich entfaltet hat? Noch tiefer ſtehen die ſpäteren Epopöen eines Quintus, Tryphiodoros und anderer.

Für die antike Poeſie iſt die römiſche das, was für die romantiſche Poeſie die eigentlich moderne iſt. Denn ſo wie die Römer, ein weſtliches, tugendliches und tapferes Volk, das freye und objektive Leben der griechiſchen Poeſie auf das Princip ihrer Bildung, auf Tugend und Heldengröſse beſchränkten, ſo hat ſich auch die romantiſche Poeſie des katholiſchen Südens aus dem Zauberreiche der Phantaſie in den praktiſchen Geiſt und Verſtand des proteſtantiſchen Nordens herabgelaſſen: und Frankreich ſchwebt in der Mitte zwiſchen der Phantaſie und dem Verſtande; ſein Princip iſt verſtändige, empiriſche Objektivität, das heiſst, Sinnlichkeit und flüchtiger Reiz; da hingegen Deutſchland die Vereinigung des Südens und Nordens in der Tiefe, alſo im Gemüthe iſt. Darum hat alles Franzöſiſche einen äuſsern Schein und Reiz, das Deutſche hingegen innere Wahrheit, Selbſtſtändigkeit und Innigkeit.

In den frühern Epopöen der Römer erſchien, ob ſie gleich Nachahmungen der griechi-

ſchen Epiker waren, ohne Zweifel die römiſche Gröſse und Tugend heroiſcher und reiner, als in den ſpäteren, die, weniger aus dem unmittelbaren Leben und Gemüth entſprungen, mehr abſichtliche und gelehrte Nachbildungen waren, alſo den Keim des Rhetoriſchen ſchon unmittelbar in ſich trugen. Wer dieſes erwägt, und die damalige Geſunkenheit des römiſchen Nationalcharakters noch hinzunimmt, wird die Erſcheinung einer Aeneide begreifen, die bey allen Vorzügen eines gebildeten und verfeinerten Geiſtes und Vortrags, doch im Ganzen nur ein froſtiges, unpoetiſches Daſeyn hat. Denn dieſes Lobgedicht auf den Iuliſchen Stamm iſt ſo wenig um ſein ſelbſt willen gedichtet, hat ſo wenig freyes und organiſches Leben, daſs es vielmehr architektoniſch zuſammengefügt iſt, als ein kunſtmäſsiger, geſchmackvoller Pallaſt, in welchem es natürlich auch an ſentimentalen Chevalerieen nicht fehlen kann. Uebrigens hätte Virgilius für die modernen Epiker ein warnendes Beyſpiel ſeyn ſollen, wie das poetiſche Leben nothwendig untergeht, wenn man die Mythologie nicht als das, was ſie iſt, als Volkspoeſie behandelt, ſondern ſie als ein rhetoriſches oder auch nur gelehrtes Ausſchmü-

ckungsmittel gebraucht, um ſeinem Gegenſtande eine unwahre, gehaltloſe Hoheit und Alterthümlichkeit zu ertheilen.

In dem Verhältniſſe, in welchem die griechiſchen Epiker des ſpäteren Zeitalters zum Apollonios ſtehen, der eben ſo die kunſtmäſsige Mitte zwiſchen dem poetiſchen Homeros und dem rhetoriſchen Tryphiodoros u. a. bezeichnet: ſtehen auch zum Virgilius die ſpäteren Epiker der Römer, Lucanus (27 n. Chr.), der Verfaſſer der Pharſalia, Valerius Flaccus († 88 n. Chr.), der eine Argonautica dichtete, Papinius Statius († 96 n. Chr.), der Verfaſſer einer Thebais und Achilleis, Silius Italicus (100 n. Chr.), von welchem wir die Punica haben, und endlich derjenige, der die Rhetorik bis zum Schwülſtigen und Süſslichen trieb, Claudianus (395 n. Chr.). Keiner von dieſen Dichtern iſt ſo verwerflich, daſs er nicht auch eigene Vorzüge beſäſse, aber von rein-epiſcher Poeſie kann bey ihnen nicht die Rede ſeyn.

Unter den modernen Epikern war vom Virgilius vorzüglich abhängig Torquato Taſſo († 1595), der Verfaſſer des befreyten Jeruſalems

in 20 Gesängen. Seine Epopöe ist eine Vermischung des Antiken mit dem Romantischen; aber bey allen Vorzügen eines gebildeten, blühenden Vortrags und eines wohltönenden Versbaues hat dennoch das Ganze kein ächt poetisches Leben, und am wenigsten die Objektivität und Reinheit des epischen Dichters von aller elegischen Betrachtungsweise; vielmehr zeigt sich im Tasso eine weichliche, sentimentale Hinneigung nach dem Realen, die uns, statt den Gegenstand selbst in seinem wahren, unmittelbaren Leben darzustellen, blos die Empfindungen des Dichters offenbart, und dadurch dem Ganzen ein zweydeutiges Daseyn giebt. So zwischen dem Himmel und der Erde, in der duftigen, schwankenden Region des Mondes schimmern seine Bildungen in einem sanften, aber matten Lichte.

Das reinste Epos im Geiste des Alterthums ist die Busiade des Portugiesen Camoens († 1579) über die Entdeckung von Ostindien durch Vasco de Gama. Diese Epopöe ist in Wahrheit das, was das ächte Epos seyn muss, ein Gesang, der aus dem Herzen und Munde eines Volks ertönt zur Verherrlichung der vaterländischen Geschichte. Die Mythologie ist

bey ihm nicht das Gerüſte, worauf er ſeine Erzählungen aufgebaut, ſondern ſchöne Bilderſprache und ſinnreiche Allegorie.

Oſſian's, des ſchottiſchen Barden, uns bekannte Geſänge ſind nicht ächte und urſprüngliche Epopöen, ſondern lyriſche Rhapſodieen. Milton's († 1674) verlornes Paradies iſt ein höchſt gelehrtes und tiefſinniges, aber im Ganzen unharmoniſches und unepiſches Werk.

Voltaire's, des Franzoſen, Henriade iſt als Epos das langweiligſte Gedicht, ohne poetiſche Anſchaulichkeit und Bildung, ein blos declamatoriſches, in Verſen geſchriebenes Werk über eine Geſchichte.

Die altdeutſchen Heldengedichte, wie das Heldenbuch, haben einen rein epiſchen Geiſt, der ſich in den Tugenden der ächt deutſchen Poeſie, der innigen Wahrheit und Kraft, der unverſtellten, ungeſchmückten Einfachheit und Geradheit auf das vollendetſte, oft ſelbſt mit Strenge und nicht ohne Härte, verkündet. Klop-

ſtock's Meſſiade, nach Milton gedichtet, hat ein reiches und tiefes Leben an Empfindungen und Phantaſieen, aber der Verſuch, das Ueberſinnliche und Unanſchaubare des Chriſtenthums epiſch darzuſtellen, da eben die höchſte Anſchaulichkeit das Weſen des Epos iſt, war ſich ſelbſt widerſprechend, und muſste folglich verunglücken; denn die Idealität der chriſtlichen Religion, als ihr wahres Weſen, muſste bey dem Beſtreben, ſie ihrer Natur zuwider objektiv zu machen, und der alten Mythologie ähnlich zu bilden, verletzt werden. Daher dem ächten Geiſte des Chriſtenthums, deſſen Idee wohl Klopſtock hatte, nichts entgegengeſetzter iſt, als dieſe Religionsepopöe. Denn ihre Sinnbildlichkeit iſt nicht katholiſche Symbolik, ſondern Herabziehung des Unendlichen in das Endliche, wodurch die Idee der Religion ſich ſelbſt aufhebt.

Meiſterhaft dagegen iſt in Rückſicht auf lebendige, anſchauliche Objektivität der Darſtellung und des Vortrags Göthe's Hermann und Dorothea; aber nur wem die Form ſchon genügt, kann es für ein Epos halten, und wer die Göttlichkeit der wahrhaft epiſchen Welt

in der leeren Gemeinheit des bürgerlichen Lebens wiederfindet.

Die Schäferepopöen von Bodmer, Geſner u. a. ſind unreine Zuſammenſetzungen des Epos und der misverſtandenen Idylle.

Unter den eigentlich romantiſchen Epopöen oder den ſogenannten Rittergedichten gebührt dem Arioſto († 1533) vor allen ſeinen Vorgängern und Nachfolgern der erſte Preis; denn er vereinte den Scherz und die Laune des Pulci mit dem Ernſte des Boyardo in der abſoluten Phantaſie der romantiſchen Kunſt. Seine fröhliche, lachende Phantaſie, ſeine rein poetiſche und epiſche Darſtellung, die über die oft ſüſslichen Sentimentalitäten des Taſſo weit erhaben iſt, dann die tiefſinnige, wunderbare Verknüpfung und arabeſkenartige Form bey dem von aufsen leichten und ſpielenden Leben machen ihn zum Meiſter des Rittergedichts.

Unter den neueren Nachahmern des Arioſto zeichnen ſich Fortinguerra († 1735)

und Wieland aus, und zwar letzterer durch den milden Scherz und die heitere Laune seiner Darstellung, obgleich seine epischen Gesänge nur ein reizendes Daseyn haben, ohne absolute, innere Gediegenheit und Tiefe, und die Stelle der ächt romantischen Phantasie nur eine gewisse Anmuth und Grazie ersetzt, die grösstentheils oberflächlich ist und an falscher Sentimentalität kränkelt.

Unter den komischen Gedichten der epischen Gattung ist die Homerische Batrachomyomachie durch lebendige Parodie ausgezeichnet; unter den italienischen aber hat der geraubte Eymer von Tassoni († 1635) den meisten Ruhm erlangt, da hingegen unter den engländischen der Hudibras von Butler († 1680) ganz ins Burleske ausartet. Geistreicher und feingebildeter ist Pope's Lockenraub; mehr witzig-satyrisch Boileau's Kirchenpult.

Rein episch und durch lebendige, natürliche Anschaulichkeit ausgezeichnet ist Reinecke Fuchs, ob er gleich mehr in die äsopische Fabelwelt übergeht. Zu sehr in die Breite dagegen ausgesponnen sind Zachariä's

komiſche Gedichte, und Thümmel's Wilhelmine iſt, obgleich durch Witz belebt, doch zu einſeitig. —

Den unmittelbaren Uebergang vom Epos zur lyriſchen Poeſie machen die Homeriſchen Hymnen, in denen das lyriſche Princip der Kunſt als Verklärung des Realismus der Mythologie hindurchbricht. Sprache, Versbau, Behandlung der Gegenſtände: alles athmet Muſik und diejenige geiſtige Bildung, die, nachdem ſich der Menſch von dem kräftigen, oft wilden Leben der Natur losgeriſſen hat, als die Blüthe ſeiner Selbſterkenntniſs und der bewuſsten Harmonie ſeines Gemüths mit dem göttlichen Univerſum hervorſtrahlt. Darum haben die Homeriſchen Hymnen ein ſo ruhiges, mildes Leben, eine ſolche Reinheit und Zartheit des Gefühls, die das Epiſche und Lyriſche in Eins verſchmelzt, daſs du, wie beym Apollon von Belvedere, nicht ſagen kannſt, ob es Körper oder Geiſt iſt: eine ſolche Verklärung athmet die Geſtalt, einen ſo geiſtdurchdrungenen Körper hat der Gedanke. Aber auch dieſes ſo hohe, ätheriſche Leben des Homeriſchen Hymnos, in welchem das Göttliche und Menſchli-

che Eine Seele, Einen Körper hat, und das Gefühl in die reine Beſchauung des Göttlichen verfloſſen iſt, hat das gelehrte Zeitalter der Alexandriner zur bloſsen Form gemacht, ſo daſs das Religiöſe des Hymnos hier beynahe zur bloſs gelehrten Erzählung der alten Mythologie geworden iſt. In dieſem Geiſte dichtete Callimachos (247 v. Chr.).

Dem Hymnos vergleichbar in der romantiſchen Poeſie iſt die Romanze, der eigentliche Volksgeſang voll religiöſer Wunder. Die nordiſchen Romanzen unterſcheiden ſich dem Genius der nordiſchen Poeſie gemäſs durch ihren elegiſchen Geiſt, der aus der Tiefe und Eigenheit des Gemüths hervorſtrahlt, da hingegen die ſüdlichen, vorzüglich die ſpaniſchen, eine reizende und glühende Phantaſie athmen. In unſerer Poeſie iſt die Romanze bald mehr zum individuellen Volksliede herabgeſunken, bald auch hat ſie ihr phantaſiereiches Leben durch eine rhetoriſche oder moraliſche Stimmung verloren. Die ächte Romanze in ihrem reizenden, wunderbaren Spiele, in ihrer ſchönen und bedeutſamen Einfachheit, hat Tieck wieder erweckt, und die Schlegelſchen offenbaren eine Kunſtpoeſie, deren Verſtändniſs

ſich zum Theil auf eine höhere Anſchauung der Poeſie gründet. —

Der Gegenſatz der Ode und der Elegie, die ſich beide im Dithyramben durchdringen, beſtätigt ſich auf das einleuchtendſte durch die Geſchichte der griechiſchen Poeſie. Denn meliſcher Natur nach dem Geiſte der poſitiven Harmonie in der Muſik, iſt die doriſche und aeoliſche Lyrik des Alkaeos, der Sappho, des Alkman u. a., von denen uns nur einzelne Verſe und Geſänge übrig geblieben; elegiſcher Natur hingegen, nach dem Weſen der weiblichen Harmonie war urſprünglich die ioniſche Lyrik des Mimnermos und anderer; choriſch und dithyrambiſch, nach dem Geiſte der abſoluten, attiſchen Poeſie, iſt die attiſche Lyrik, in welcher die Unendlichkeit und Erhebung des Gemüths aus der ewigen Quelle der eigenen Bildung und Freyheit ſtrömte. Denn ſo wie der Anfang der Lyrik, als der Losreiſsung des Idealen vom Realen, gewaltſam war, und durch die zornerfüllte, jambiſche Lyrik des Archilochos geſchah, und die weiche Elegie ſelbſt bey Kallinos und Tyrtanos Schlachten beſang: ſo floſſen ſpäterhin die Gattungen der Lyrik, durch das

elegiſche Princip der Selbſtbeſchauung und Beſonnenheit gemildert, theils unvermerkt in einander, theils gingen ſie in der attiſchen Poeſie ein höheres, abſolutes Leben ein, das ſich aus der geiſtigen, ſelbſterſchaffenen Harmonie der leidenſchaftlichen Ode und der ſanftklagenden Elegie erzeugte. Und Pindaros iſt dieſe Blume der griechiſchen Lyrik. Denn Unendlichkeit und Erhabenheit, die in der Ode das Gemüth auſser ſich ſetzen, iſt in ſeiner Poeſie zugleich unendlich Ruhe, Milde und Beſonnenheit, ſo daſs ſich die Ode durch die Elegie, und die Elegie durch die Ode ſcheinen verklärt zu haben. Darum auch iſt ſein Geſang ſo feyerlich und groſs, ſo kraftvoll und gedrängt, wie es die Tugend der doriſchen Harmonie iſt, aber auch wiederum ſo einfach und ſanft, ſo mild und anſchaulich ſich entfaltend, wie die zum Epos ſich neigende Elegie der joniſchen Lyrik. Pindaros umfaſst die ganze Höhe und Tiefe des menſchlichen Lebens, und dieſer Univerſalität gemäſs iſt der Geiſt ſeiner Geſänge religiös; aber nicht religiös, wie die epiſchen Hymnen, ſondern das menſchliche und eigentlich lyriſche Princip der religiöſen Begeiſterung, die Tugend und das hohe Gefühl der göttlichen Kraft tritt

entſchieden hervor, und iſt die Triebfeder ſeines Adlerfluges, ſelbſt da, wo er das Bewuſstſeyn zu überfliegen ſcheint. Und dieſe — genialiſche Kraft ſeiner Poeſie ſtrahlt oft in eigener Verklärung durch die Weihe der pythagoriſchen Philoſophie. Darum hat ihn auch an Tiefe und reiner Harmonie des Gemüths noch kein Dichter übertroffen.

Unter den Römern zeichnet ſich Horatius durch ſeine vollendeten Nachbildungen der griechiſchen Lyrik aus, die er oft durch ſeine Feinheit, gebildete Grazie und Jovialität, ſo wie durch den letzten Hauch der Römertugend auf eine eigene Weiſe beſeelt, wenn auch ſeine Oden, an die griechiſche Poeſie gehalten, weit entfernt ſind von dem freyen, organiſchen Leben der griechiſchen Lyrik. Eigene Lieblichkeit und urſprüngliche Grazie haben die kleineren Lieder des Catullus, obgleich ſeine Elegieen gröſstentheils kalte Nachbildungen ſind. Des Propertius Elegieen hingegen haben alle das Gepräge eines harmoniſchen Gemüths, eines freygebildeten Lebens. Darum ſteht er weit über dem oft zu ſchwächlichen Tibullus, und dem froſtig

witzelnden Ovidius, deſſen Heroiden auch nichts, als declamatoriſche Versſtücke ſind.

Die engliſchen und franzöſiſchen Odendichter haben gröſstentheils den Fehler eines rhetoriſchen Schwulſtes. Inniger dagegen und gehaltvoller ſind die Oden von Uz und Klopſtock, obgleich nicht aus ächter, freyer Poeſie entſprungen. Aber von aller Lyrik entblöſst ſind Ramler's Oden, in Form und Sprache geglättet, aber ohne Geiſt und Gemüth. Auch die Oden von Voſs ſind nur in Rückſicht auf Sprache und Rhythmus gelungene Nachahmungen der Alten.

Klopſtock's Elegieen ſind zu elegiſch, und die Voſſiſchen haben eine antike Form, aber keine Poeſie. Das herrlichſte Erzeugniſs der modernen Poeſie in der elegiſchen Gattung ſind dagegen Göthe's Elegieen, die ein freyes und ſchön gebildetes Leben verkünden, ob ſie gleich, um elegiſch und lyriſch vollendet zu ſeyn, mehr Gemüth haben ſollten; denn der Dichter ſchildert mehr den Gegenſtand, als er ſeine Empfindung darüber muſikaliſch ausſpricht.

In der romantiſchen Lyrik ſteht am höchſten Petrarca, der beynahe auf gleiche Wei-

ſe, wie Pindaros, die Elemente der Lyrik in ſeiner Poeſie vereinigt darſtellt, und zwar nach dem idealen Geiſte der romantiſchen Poeſie, die höchſte Metaphyſik, die ihn zur Beſchauung der Platoniſchen Ideenwelt erhebt, mit der tiefſten Myſtik, der innigſten Offenbarung ſeines Gemüths, in den reizendſten Bildern der Phantaſie, in dem anmuthigſten, geiſtreichſten Spiele der Liebe; und dies mit einer Ruhe und harmoniſchen Vollendung, die ihn zum erſten Klaſſiker in der romantiſchen Lyrik macht.

Ganz aber in Muſik und innige Liebe des Herzens aufgelöſt iſt die Lyrik in den Minneliedern, die aus dem Herzen von Deutſchland entſproſsten, frohe Kinder der Einfalt und lieblichen Unſchuld, denen die Liebe nicht ein idealiſches Sehnen iſt, wie dem Petrarca, ſondern das goldene, ſpielende Leben des Lenzes, das kindliche Ergötzen an wahrhaften Freuden.

Unter den eigentlichen Liedern der modernen Poeſie zeichnen ſich einige von Opitz und ſeinen Nachfolgern, vorzüglich aber die

von Göthe, Tieck, Novalis u. a. aus, die Göthiſchen durch Lebendigkeit und eine heitere, freye Anſicht und Behandlung des Gegenſtandes, die von Novalis durch ihre Wahrheit und Innigkeit in reiner Stimmung und Offenbarung des Gemüths; Tieck's Lieder aber erheben durch eine blühende und romantiſche Phantaſie in innigſter Eintracht mit dem wahrhaften Geiſte der deutſchen Einfalt und Kindlichkeit.

Bloſs ſpielend dagegen und in witzigen Formen ſcherzend iſt das Madrigal, Triolet u. a. der Franzoſen, ob wohl ſie in dieſer Poeſie noch am glücklichſten ſind.

Das Epigramm endlich, das bey den Griechen elegiſcher Natur war, und allgemeine Betrachtungen oder auch einzelne Bemerkungen über Vorfälle des Lebens u. ſ. w. enthielt, trat ſchon bey dem römiſchen Martialis in den Ton der Ironie, des Witzes und der Satyre über; und dieſen Charakter behielt es bey den Neueren. Göthe zuerſt führte es zu ſeiner klaſſiſchen Form zurück. —

In der griechischen Tragödie bezeichnen die drey vollendetsten Tragiker, Aeschylos, Sophokles und Euripides in der höchsten und gebildetsten Periode der griechischen Poesie überhaupt die drey Stufen jeder Bildung: die Periode der unendlichen, emporstrebenden Kraft und Freyheit, die Periode der vollendeten Tugend und Harmonie des Menschlichen mit dem Göttlichen, und die Periode der nach dem Genusse der Harmonie befriedigten und als Reflexion in sich selbst zurückkehrenden Kraft, also der Abspannung und Auflösung. Darum ist Aeschylos, der zuerst die festlichen Lieder und Aufzüge zum eigentlichen Drama bildete, so erhaben und so colossalisch; denn er offenbart die Göttlichkeit des Menschen in der Riesenkraft und dem unendlichen Entgegenstreben gegen das Schicksal. Idee und Form, alles ist in ihm grofs, ernst und wahrhaft heroisch, einzig vergleichbar den hohen, colossalischen Statüen der ersten Periode der plastischen Kunst. Denn keinesweges rohe, wilde Gröfse ist sein Charakter, sondern das erhebende Gefühl der Freyheit, der energische, oft als Härte sich darstellende Kampf der menschlichen Vernunft und Kraft gegen die Tyranney des Schicksals und jede äufsere,

den Menſchen unterjochende Gewalt. Und ſein Prometheus iſt in dieſem Sinne die erſte aller Tragödien, das wahre Propyläum der griechiſchen Tragödie; denn in inniger Uebereinſtimmung erſcheint des Dichters Behandlung mit der hohen Idee des Mythos.

Im Sophokles, über deſſen Vollendung nichts höheres gedacht werden kann, durchdringt ſich die reine, harmoniſche Menſchlichkeit mit der Göttlichkeit auf das innigſte und bis zur muſikaliſchen Verklärung. Seine Helden haben nicht die ſtolze, übermüthige Gröſse des Aeſchylos, oder ſie haben die Erkenntniſs und das, ſelbſt den Tod erheiternde und verklärende Bewuſstſeyn der höheren Macht und Gerechtigkeit des göttlichen Alls, der ewigen Adraſtea. Aus dieſem Geiſte der verklärten Menſchlichkeit ſtammen ſeine idealiſchen Charaktere, in denen das Göttliche nur die durchſichtige Hülle des Menſchlichen trägt; die harmoniſche Vollendung und Ausbildung des Ganzen wie des Einzelnen; die Gröſse und Milde, mit hoher Einfachheit gepaart: ſo daſs der, welcher einen griechiſchen Dichter aus ſich ſelbſt und aus dem Geiſte der griechiſchen Welt zu begrei-

fen weifs, keinen Flecken an diefem rei-
nen Götterbilde gewahren wird.

Im Euripides offenbart fich die Auf-
gelöftheit der vollendeten, rein-menfchlichen
Tugend, die, abgefallen von der Göttlichkeit,
in die Gehaltlofigkeit eines fophiftifchen Le-
bens zerfloffen ift. Denn der Charakter feiner
Tragödien ift durchaus negativ, die Tugend
nicht in ihrer unmittelbaren Gröfse und reinen
Wefenheit darftellend, fondern nur in Reflexi-
onen andeutend; daher es natürlich bey ihm
nicht zur Tugend felbft könmt. Aber eine ei-
gene Anmuth und Lieblichkeit, die freylich, aus
der trüben Quelle eines rhetorifchen Geiftes
fliefsend, nicht rein und ächt poetifch feyn kann,
gewinnt diefem Dichter die Gunft derer, die
fich an der Form der Poefie fchon begnü-
gen. Eben auch aus dem blofs reflektirenden
Geifte feiner Poefie fliefst das Elegifche oder
das Pathos feiner Tragödien.

Die früheften Tragödien der Römer waren
Ueberfetzungen aus dem Griechifchen. Dar-
auf fcheinen fie eigene Verfuche gemacht zu ha-
ben, wie Afinius Pollio. In diefer zweyten

Periode der Römiſchen Tragödie dichtete auch Ovidius ſeine Medea. Endlich aber ſank die Tragödie bey ihnen zur leeren Schuldeclamation herab; denn nichts anders ſind die Tragödien, die man unter dem Namen der Seneca's kennt.

Im Mittelalter der romantiſchen Poeſie leuchtete vor allen als ein Wundergeſtirn am poetiſchen Himmel des Nordens Shakſpear († 1616), deſſen Tiefe und Idealiſmus in der Poeſie noch kein Dichter erreicht hat. Denn ſeine Dramen ſind Symbole des abſoluteſten, freyeſten Geiſtes, der, ſo wie er in das Herz aller Dinge ſchaut, und alles gleichſam bey der tiefſten Wurzel in der dunkelen Geburtsſtätte der Erde erfaſst, auch über alles eine ſo unbegränzte Herrſchaft ausübt, daſs er ſelbſt den heiligſten Realiſmus durchbricht, um ſeiner freyen Kraft keine Schranken zu laſſen. Darum iſt er ſo erſchütternd und furchtbar ergreifend; denn vor ihm giebt es keine Tiefe, kein Geheimniſs, das er nicht mit dem Lichte ſeines Geiſtes durchdringt und hervorzieht. Aber ſo wie er den Realiſmus der höchſten Luft durchbricht, ſo löſt und erheitert er auch wieder die

Schreckniſſe des nächtlichen Verhängniſſes durch das freye Leben der Ironie und des Humors. Und eben dieſe Ironie, dieſer Humor ſind die Verkündiger ſeines freyen, durchaus idealen Geiſtes. Gleichwie nun der Geiſt ſeiner Poeſie negativ und mehr philoſophiſch iſt — denn er zerſtört den Realiſmus der Welt um ſeiner Freyheit willen, und ſein Geiſt zerbricht willkührlich die Harmonie und Schönheit des Universums: ſo wird bey ihm auch der Kampf des Endlichen und Unendlichen nur auf negative Weiſe gelöſt durch den Untergang des Endlichen, nicht aber durch den Uebergang deſſelben in das Unendliche. Denn das Schickſal erſcheint nicht bey ihm poſitiv, wie in der griechiſchen Tragödie, als die höhere, die Freyheit und Tugend des Menſchen in ſich aufnehmende und alle Widerſprüche löſende Macht, ſondern es wird bloſs angedeutet durch den Widerſpruch des Menſchen mit der Welt; weshalb auch die Charakteriſtik und Individualiſirung ein ſo entſchiedenes Uebergewicht bey ihm hat. Darum laſſen ſeine Tragödien Diſſonanzen im Gemüthe zurück, die er gleichfalls nur negativ auflöſt durch die alles durchdringende und in Einen abſoluten Geiſt aufnehmende Freyheit ſeiner Poeſie. Eben auch aus dieſer Idealität, als dem inneren Principe alles Lebens, ſtrömt die rei-

che, mit ihrer eigenen Fülle ſpielende Lebendigkeit der Shakſpeariſchen Poeſie.

Vergleichen wir dieſen Geiſt der Shakſpearichen Poeſie mit der Romantik des Südens, ſo finden wir dieſen Gegenſatz, daſs Shakſpear, als die Blüthe der nordiſchen Poeſie, den abſoluten Idealiſmus der Romantik bezeichnet, die ſüdliche Poeſie hingegen den Realiſmus. Denn im Shakſpear ſtrahlt uns die unendliche Tiefe und das unergründliche Leben des Geiſtes, in der ſüdlichen Poeſie hingegen, ob ſie gleich romantiſchen Urſprungs, alſo ideal und ſubjektiv iſt, tritt das Ideale nicht in ſeiner abſoluten Kraft, als unendliche Freyheit, wie beym Shakſpear, hervor, ſondern es iſt in den Realiſmus einer reizenden Phantaſie aufgelöſt. Aber ſelbſt in dieſem Realiſmus der ſüdlichen Poeſie müſſen wir wiederum die italieniſche, ſpaniſche und portugieſiſche Poeſie unterſcheiden; denn dieſe Unterſcheidung gehört zur Erkenntniſs der romantiſchen Poeſie, und die alles vereinende Idee ſchaut dann das Ganze wiederum in lebendiger, freygebildeter Eintracht.

Die italieniſche Poeſie nemlich lebt faſt ganz im Geiſte der ruhigen, klaſſiſchen Vollen-

dung. Denn ſelbſt im Arioſto, bey welchem ſich die Romantik als ſpielendes, phantaſiereiches Leben der Ironie offenbart, tritt doch das Ideale vor dem Realen nicht hervor, geſchweige daſs es den Realiſmus ſo ſchmerzlich zerſchneiden ſollte, wie es oft Shakſpear's Ironie thut. Boccaccio aber iſt ein reines Epos, und durchaus plaſtiſch, und eben ſo lebt Petrarca in der ruhigen, idealiſchen Beſchauung ſeines Gemüths und ſeiner Liebe. Der Spanier Calderon de la Barca hingegen iſt durchaus mahleriſch; denn ſeine Dramen ſind reizende, innigſt beſeelte Gemählde, in der regſten Heiterkeit, in dem üppigſten Scherze eines phantaſiereichen Geiſtes entworfen. Sie haben nicht die ruhige, vollendete Geſtaltung der italieniſchen Poeſie, ſondern der Geiſt tritt in ihnen mehr hervor, und offenbart ſich als reizendes Leben, als glänzender Farbenſchimmer, als ſpielende Strahlen der ſüdlich-glühenden Sonne, und die geiſtig-ſinnliche Phantaſie ertheilt ihnen den höchſten Zauber eines blühenden reellen Lebens. Die zauberiſche Gluth der ſüdlichen Phantaſie kennt auch Shakſpear, in denjenigen Dramen vorzüglich, die er nach ſüdlichen Novellen dichtete, aber ſein Idealiſmus bricht auch hier hindurch, wie in Romeo und Julie. Und bey Calderon iſt auch alles voll ironiſchen Lebens,

aber dieſes Leben iſt ein reizendes Spiel; denn es iſt nicht die Ironie eines höheren, allkräftigen Geiſtes, der keine Feſſeln kennt, und ſelbſt die Bande des phantaſiereichen Lebens der Liebe zerbricht, um ſich und ſeine Freyheit zu behaupten. Eben durch dieſe Tiefe des Gemüths, die in den objektiven Darſtellungen, als den Sinnbildern des inneren Lebens, ſo zauberiſch und wunderbar wiederſtrahlt, iſt die ſpaniſche Poeſie ſo anziehend und ergreifend. Die ſchöne Geſtaltung iſt nicht mehr Zweck an ſich, wie in der italieniſchen Poeſie, die den Uebergang aus der antiken zur modernen macht, ſondern das von aufsen reizende und ſpielende Leben lockt in die Tiefe, gleichwie im Gemählde das Körperliche nur Ausdruck und Andeutung des Geiſtigen iſt, und durch die Colorirung die Farben des inneren Lebens bezeichnet. Einen gleichen Gegenſatz hat auch die italieniſche und ſpaniſche Mahlerey, da jene durchaus plaſtiſch iſt, ſo dafs ſie das Innere oft nur um der äuſseren Schönheit willen darzuſtellen ſcheint: denn im Raphael iſt alles zugleich objektiv gebildet; die ſpaniſche Mahlerey dagegen iſt eigentlich mahleriſch: die Geſtalt hat eine unendliche Tiefe, und über jedem körperlichen Ausdrucke ſchwebt etwas myſtiſch-zauberi-

ſches, als Andeutung eines Geiſtigen. Die portugieſiſche Poeſie dagegen iſt rein muſikaliſch, die Empfindungen der Liebe in den zarteſten, ſüſſeſten Lauten aushauchend.

Gleichwie demnach die ioniſche Poeſie das plaſtiſche und epiſche Element der griechiſchen Poeſie bezeichnet, die doriſche das lyriſche oder muſikaliſche und die attiſche die Durchdringung der ioniſchen und doriſchen Poeſie, das unmittelbare Leben der geſammten antiken Poeſie und gleichſam den Proceſs: eben ſo offenbart ſich der Realiſmus der romantiſchen Kunſt in der Plaſtik der italieniſchen Poeſie; die ſpaniſche Poeſie, als das mahleriſche Princip der Romantik, macht den Uebergang zur Muſik der portugieſiſchen, und der abſolute Idealiſmus der romantiſchen Kunſt, der die unendliche Freyheit und Bildungskraft des Geiſtes ſelbſt darſtellt, erſcheint als der Proceſs und das unmittelbare Leben der Poeſie in den Shakſpeariſchen Dichtungen. Shakſpear iſt folglich die Tiefe und Totalität der romantiſchen Kunſt, die ſich in ihrer vollendeten Idealität und Negativität nur als das abſolute Leben des poetiſchen Geiſtes offenbaren kann. —

Die Franzoſen haben in ihrer beabſichtigten Nachahmung der Alten aus Mangel an eigener Poeſie und poſitiven Tugend, ſo wie auch durch Hinzufügung einer Menge von conventionellen Regeln, die Form der griechiſchen Tragödie zur bloſsen Formel herabgeſetzt. Ihre Tragödien haben dem Nationalcharakter gemäſs, der in der bloſs äuſserlichen Mitte zwiſchen der Phantaſie des Südens und der freyen Kraft des Nordens als ein flatterhaftes Luftbild ſchwankt, nur das Eigenthümliche eines äuſserlich gebildeten, überverfeinerten Lebens und einer höflichen oder höfiſchen Converſation. Ihre Stärke ſind Prinzeſſinnen und leere Liebeshändel; denn die Liebe iſt ihnen nur Galanterie. Nicht anders kann ein Deutſcher urtheilen, der durch die leere Declamation und das geſchminkte Leben hindurchſehend, nichts als ein hohles, eitles Weſen erblickt.

Unter den früheren Trauerſpielen der Deutſchen zeichnen ſich durch Gröſse, Wahrheit und ſchlichte Einfalt einige von Hans Sachſens Tragödien aus. In der neueren Zeit hingegen ahmte man theils den Shakſpear, theils die Franzoſen nach. Wahre Poeſie und Genia-

lität findet man zuerſt wieder in Göthe's Trauerſpielen. Er zuerſt auch erweckte wiederum das philoſophiſche Drama durch den Fauſt, der eine ſeltene Tiefe und Lebendigkeit hat, obgleich der Rationaliſmus poetiſcher ſeyn ſollte, d. h., phantaſtiſcher Realiſmus oder Idealiſmus. Leſſings Nathan der Weiſe hingegen kann ſchon ſeiner Idee nach kein poetiſches Drama ſeyn; denn das einzig poetiſche in ihm iſt die dialogiſche Form, und das Ganze iſt nichts, als Dialektik. — Göthe's Iphigenia und Eugenia aber zeichnen ſich mehr durch die Form aus. Und Schiller's Tragödien haben weder die Fülle des inneren, abſoluten Lebens der Shakſpeariſchen Dramen, noch die freygebildete, organiſche Vollendung der Göthiſchen. Ueberhaupt aber iſt die jetzige moderne Poeſie entweder ohne alle Ahndung von Kunſt und ihrem höheren, abſoluten Leben, alſo empiriſch: und der Repräſentant dieſer Gattung iſt Kotzebue; oder ſie iſt logiſch und rhetoriſch. Göthe, deſſen Geiſt mit den Urbildern der alten Poeſie und mit Shakſpear's unendlichem Leben getränkt war, führte die moderne Poeſie zuerſt zum freyen, ſchönen Leben zurück. Das Moderne aber, oder den Rationaliſmus, der ſeiner Poeſie durch den

Zeitgeiſt noch anhängt, erhöhte und verklärte Tieck durch das ächt romantiſche und phantaſiereiche Leben ſeiner Poeſie. Fr. Schlegel's Alarcos iſt ein herrliches Erzeugniſs ſeiner tiefen Kunſtpoeſie; in ihm durchdringt ſich der phantaſtiſche Geiſt des Romantiſchen, in der höchſten Blüthe der Liebe und Religion, mit der vollendeten Bildung der antiken Poeſie, in wunderbarer Eintracht von nordiſcher Heldengröſse und ſüdlicher Weichheit, von ſtolzer Kraft und inniger Zartheit.

Alle Reize des Romantiſchen zugleich mit der vollendeten Form der antiken Poeſie haben die Schäferſpiele von Guarini, Taſſo u. a. —

Das höchſte Muſterbild der wahrhaft göttlichen Komödie, die in der reinen Luſt lebt, und ihren unbegränzten Frevel durch ihre wunderbare Tiefe, Wahrheit nnd Abſolutheit heiliget, iſt Ariſtophanes, nur den höchſten und abſolut genialiſchen Dichtern des Alterthums, einem Homeros, Pindaros, Sophokles vergleichbar. Seine Komödien ſind durch ihren Tiefſinn bey dem äuſseren Scheine des bloſsen Scherzes und Witzes von der ergrei-

fendſten Wahrheit für denjenigen, welcher ſich nicht bloſs an der äuſseren Form und Darſtellung ergötzt, und wohl auch nur den Poſſen nachhaſcht, ſondern nach der Bedeutung und inneren Wahrheit dieſes ſo phantaſtiſchen, bunten und verwirrten Lebens fragt. So ſind ſeine Komödien Mythen, was die Dramen überhaupt ſeyn müſſen, gleichſam äſopiſche Fabeln, in denen nur die Lehre nicht als ſolche hervortritt, ſondern als der Geiſt der Wahrheit dem Ganzen zum Grunde liegt, an welchem ſich die unendlichen, bunten Erſcheinungen der Welt in tauſend groteſken Lichtſtrahlen und Farbenbildern brechen. Eben dadurch, daſs die Lehre zurücktritt, und das freye Leben für ſich ſelbſt ſpielt, iſt die Luſt und Komödie Zweck für ſich ſelbſt, und hat ein abſolutes, poetiſches Daſeyn; ob ſie gleich, auf die Tugend bezogen, den Charakter des Negativen an ſich trägt. Denn eben in der höchſten Verwirrung und Regelloſigkeit offenbart ſich am meiſten die Macht der Wahrheit und Tugend, und je toller und verkehrter die Welt iſt, deſto reiner tritt der Gegenſatz der Tugend hervor, als der harmoniſchen Einheit aller Dinge; denn je mehr die Welt in Zufälligkeiten aus einander fällt, deſto ſichtbarer

ist es, dafs nur Tugend die Trägerin und Erhalterin des Ganzen ist. Je mehr also Aristophanes alles von der zufälligsten, niedrigsten und ungereimtesten Seite darstellt, desto mehr offenbart sich für die sinnigen Beschauer dieser komischen Welt die Lehre, dafs der wahre, reine und absolute Mensch frey seyn müsse von aller Zufälligkeit, dafs er durch Tugend, als seine wahre Natur, alles in freye Gesetzmäfsigkeit und Harmonie verwandeln müsse. Also in der vollendeten Atomistik liegt eben so nothwendig die Beweisführung für die Dynamik, als die absolute Zerstreuung und Unendlichkeit, als selbstgesetzte und aus ihrer eigenen Quelle fliefsende, die Einheit und die Bestimmtheit durch sich selbst stillschweigend vorausetzt; denn ohne diese Einheit ihrer selbst würde sie nicht einmal für sich selbst Unendlichkeit seyn, und da aufser dem Unendlichen nichts gedacht werden kann, überhaupt für nichts etwas seyn. Die Komödie ist sonach die negative Beweisführung und Darstellung der Tugend, als des wahren Princips des göttlichen und menschlichen Lebens, so wie die Tragödie auf positive und unmittelbare Weise ihr Wesen und ihre Kraft verkündet. Denn so wie die Welt zwey Seiten ihrer Selbstoffenbarung hat, eine positive, durch die Darstel-

lung ihrer Kraft, Freyheit und Tugend, und eine negative, durch die Erſcheinung ihrer reinen Unendlichkeit, gleichſam ihrer wilden, dem Geſetze widerſtrebenden Materie, die nur durch die Eintracht mit der ſie formenden und beſtimmenden Freyheit zum harmoniſchen Abbilde des Schönen und Vollendeten in der Idee wird: ſo auch ſtellt ſich die poſitive Offenbarung in der Tragödie dar, in welcher alles von der freyen Kraft und Tugend ausfliefst und ſeine Beſtimmung erhält, und ſelbſt die beſondere Freyheit des Menſchen wiederum beſtimmt wird durch die höhere abſolute Freyheit, die zugleich Nothwendigkeit iſt, durch das Schickſal — der Stoicismus der Tugend; die negative Offenbarung der Tugend aber erſcheint in der Komödie, dem Epikureismus der Tugend; denn auch die höchſte Luſt des Epikureers ſtrebt nach dem Genuſſe ſeiner ſelbſt, alſo nach der Einheit mit ſich ſelbſt, und je weiter entfernt von der poſitiven Tugend und Freyheit die Luſt iſt, deſto gröſser iſt ſie als Luſt, weil ſich dann das Bedürfniſs der Einheit mit ſich ſelbſt um ſo mehr offenbart. Denn der Epikureer ſtrebt nach Extenſität, um das unendliche Leben der Tugend in der freyen Luſt zu genieſsen, der Stoiker hin-

hingegen nach Intenſität, um ſich durch das hohe Gefühl der innern Kraft zu erheben: jener lebt im Stoffe, dieſer in der Form. Der Stoicismus und Epikureismus ſind demnach im Geiſte Eins, ſo wie alle Dinge Eine Wahrheit, Ein Leben und Streben verkünden, und nur durch die Verſchiedenheit ihrer Offenbarungsformen, die auf die Tugend bezogen entweder innerlich, tragiſch, oder äuſserlich, komiſch, iſt, in Gegenſätze zerfallen: eben ſo wie die Zeit, die Form der inneren Kraft, und der Raum, die Form des äuſseren Daſeyns, an ſich Eins ſind. Und ſo wird man begreifen, wie ſelbſt das Schmutzigſte im Ariſtophanes, das nur den beſchränkten Sinn beleidigen kann, ſelbſt das Niedrigſte und Verworfenſte voll Weisheit, Wahrheit und Bedeutſamkeit iſt, und von der anderen Seite, wie der Komödie, welche die Tugend im Gegenbilde des Laſters, der Thorheit und Narrheit lehrt, Parodie, Satyre und Ironie nothwendig eigen ſeyen.

Die Komödie erfordert aber zur abſoluten Offenbarung der unendlichen Luſt, als der Auflöſung aller Geſetze und Regeln, eine unendliche Sphäre von freyem Leben. Denn ſie,

die im Gegenſatze aller Einheit und Beſtimmtheit lebt, um auf negative Weiſe die Tugend zu verherrlichen, kann durchaus keine Feſſeln, weder religiöſe, noch politiſche ertragen. Darum konnte die abſolute Komödie nur unter der Demokratie der Athenäer zu dieſer Höhe gelangen, auf welche ihr die moderne Komödie vergebens nachſtreben würde. Sobald alſo das politiſche Leben unter der Lakedaemoniſchen Ariſtokratie ſeine Freyheit verlor, wurde auch die Komödie, das wahre Abbild und Organ des Geſammtlebens der Athenäer, beſchränkt und zog ſich in die Engen des bürgerlichen Lebens zurück. Und ſo ſehen wir in den römiſchen Nachbildungen des Philemon, Menander u. a. beym Plautus, der nicht mehr komiſch, im wahren Sinne des Wortes, ſondern bloſs luſtig und drollig iſt, und beym Terentius, in welchem das Sittliche und Urbane vorherrſchend iſt, den Untergang der ächten Komödie, und ihre Beſchränkung auf bloſse Luſtigkeit in dem bürgerlichen und familiären Leben. Eben ſo ſind die Nachahmungen der römiſchen Komiker in der modernen Poeſie dürftig und unpoetiſch, dagegen die improviſirten Luſtſpiele der Italiener, die heiligen Spiele der Spanier, die Faſtnachtsſpiele u, dergl. mehr nationales Leben und indivi-

duelle Farbe haben. Aber es verloſch mit dem ächten Katholiciſmus die Neigung zur feſtlichen Freude und zu ſinnreichen Spielen, und der verſtändige Egoiſmus in der modernen Bildung kann ſeiner Natur nach nichts abſolutes und poetiſches erzeugen, da ſeine Luſtſpiele zur wahren Komödie ſich eben ſo verhalten, wie ſich der Eudaemoniſmus, die empiriſche Glückſeligkeit, zur wahren Seligkeit in der gotttrunkenen Begeiſterung und abſoluten Anſchauung der Dinge verhält.

Die einzigen wahren Luſtſpiele der neuern Welt ſind die ſpaniſchen, vorzüglich die des Calderon, und die von Shakſpear. Den Geiſt der ſüdlichen und nordiſchen Poeſie aber offenbart in der höchſten Eintracht eines ächt romantiſchen Gemüths mit deutſcher Wahrheit und Innigkeit Tieks Octavian, das vollendetſte Luſtſpiel der modernen Poeſie, in welchem Ernſt und Scherz abſolut Eins ſind, und in einer rein muſikaliſchen Weltanſchauung ſich durchdringen. Denn der Idealiſmus der Shakſpeariſchen Poeſie offenbart ſich in ihm als das Princip der Freyheit und der Selbſtbeſchauung, das jeden beſondern Ton dieſer wunderbaren Symphonie zu einem ſelbſtgeſetzten, freyen,

ſpielenden Leben erhöht; und dies iſt die innere, abſolute Quelle des freygebildeten, ſich ſelbſt in Gegenſätzen beſchauenden und belächelnden Lebens. Der Realismus der ſüdlichen Poeſie aber verkündigt ſich in der Durchdringung aller Elemente zu Einer phantaſiereichen, liebebeſeelten Zauberwelt. Die Wunder der Phantaſie aber, als des poetiſchen Lebens, ſind die Blüthen der Liebe und der wahren Sehnſucht nach dem Göttlichen, als des ideellen und philoſophiſchen Lebens. Daher ſpiegeln ſich in jeder Seele und ſelbſt im zarten Gebilde der Blumen die Zauber des Universums ab, und was das Gemüth in ſtillen Selbſtbeſchauungen ahndet und erkennt, das offenbart ſich, räumlich entfaltet und zu einem Universum gebildet, in der objektiven Welt der dichteriſchen Darſtellung. Darum hat der Octavian, weil das muſikaliſche und plaſtiſche Element der Poeſie zu Einem Liebeleben durch das Zauberband wahrer Religion verſchlungen ſind, weder die organiſche Einheit und Tugendkraft der Tragödie, noch auch die regelloſe Fülle der Komödie, ſondern beide ſind in ihm Eins durch die Wechſelbeſchränkung zu Einem abſoluten Leben: zum ſichtbarſten Beweiſe der inneren Einheit beider Gattungen des Drama, und der Eintracht der ſüdlich-poetiſchen und nordiſch-philoſophiſchen Poeſie im Gemüthe eines Deutſchen. Aber ein

solches Drama konnte auch nur ein Dichter in den Geist fassen, in dessen Seele sich die Wunder der Poesie für die unmittelbarste, lebendigste Erkenntniss aufgeschlossen haben, dem die Poesie selbst nicht mehr Kunst ist, sondern zur Natur, das heisst, zum wahren, einzigen und unmittelbaren Leben geworden.

Gegen diese ächt romantischen Dramen verhalten sich die Lustspiele eines Moliere bey allen ihren einzelnen Tugenden, die leider nur nicht die Poesie selbst sind, eines Diderot und der Deutschen, die das französische Lustspiel nachahmten, eben so, wie die Monde, das prosaische Leben in der Planetenwelt, zur Urquelle alles Lichts und aller Poesie, der Sonne. Einzig unter diesen ohne Phantasie und bloss im Verstande gedichteten Lustspielen zeichnen sich durch freye, schöne Lebendigkeit und Harmonie Göthe's Lustspiele aus.

Bloss national waren die römischen Atellanen, so wie ihre Mimen von den griechischen Mimen durch die theatralische Darstellung, und von andern eigentlichen Possenspielen durch das Uebergewicht der Gesticulation unterschieden waren,

Mit den griechiſchen Mimen verwandt iſt die Idylle, in welcher ſich Theokritos durch die friſche, lebendige Darſtellung, die individuelle Farbe ſeiner Gemählde, und die heitere, rein poetiſche Stimmung ſo vor allen ſeinen Nachahmern unterſcheidet, daſs er mit Recht für das erſte und höchſte Muſter in dieſer Gattung angeſehen wird. Was ihm einen eigenen Charakter und Reiz ertheilt, das Ironiſche, das in ſeinen kräftigen und individuellen Schilderungen die negative Grundlage iſt, das haben die Späteren, aus Mangel an freyer und rein poetiſcher Stimmung und Anſchauung der Welt, durch eine ſentimentale und oft ſüſslich affektirte Stimmung zu erſetzen geſucht. Schon Bion und Moſchos machten den Uebergang zur künſtlichen Idylle. Und durch das Allegoriſiren des Virgilius trat die Idylle ganz aus ihrer Reinheit und Selbſtſtändigkeit heraus; bey den Franzoſen und Deutſchen aber ging dieſe unreine Behandlung entweder in ſittliche Ohnmacht und Weichlichkeit, in ein gehaltloſes Sehnen nach einer Unſchuldswelt ohne Wahrheit, Tugend und Kraft über — denn die Sentimentalität des Verſtandes iſt bloſs empiriſcher Natur, und kann nie die poetiſche Freyheit und Selbſtſtändigkeit erringen, da hingegen die phantaſiereiche Sentimentali-

tät des Katholicismus an sich schon poetisch ist: oder die Idylle verlor sich in die Prosa der gemeinen und wirklichen Naturschilderung und Nachahmung. Die schönsten idyllischen Gemählde voll Leben und Natur, die nur mehr ironische Stimmung haben sollten, verdanken wir Göthen.

So wie die Gattungen der Mimen und Idyllen Abkömmlinge der Komödie waren, und Situationen des gewöhnlichen Lebens der Menschen in ihrer reizenden und anziehenden Individualität schilderten, so war auch die Satyre aus der Komödie entsprungen, und stellte das andere Element derselben, die ironische, bald jovialische, bald persiflirende und züchtigende Stimmung des Dichters dar. Die Griechen hatten schon früher ähnliche Dichtungsarten satyrischen Inhalts; aber die Römer, bey denen ihrer aristokratischen Verfassung und Bildung gemäss die absolute Komödie kein öffentliches und dramatisches Daseyn haben konnte, bildeten die satyrischen Dramen der Griechen zu der besonderen Dichtungsart der Satyre aus. So war Lucilius, der sich durch launige Keckheit und unbeschränkten Scherz auszeichnete, ganz von den griechischen Komikern abhängig, und Horatius milderte

durch die launige Heiterkeit seiner Weltansicht und die Feinheit seines gebildeten Lebens, also durch Jovialität und Urbanität, den oft zu kecken und ungebildeten Ton der Lucilischen Satyre. Dadurch aber, dass seine Satyren nicht den bedingten Zweck haben, irgend eine Thorheit oder ein Laster zu züchtigen, kehren sie in sich selbst zurück, und offenbaren nur die freypoetische und philosophische Stimmung des jovialischen Dichters. So ist seine Satyre sich selbst Zweck. Nachdem sich aber die römische Welt in das unmittelbare Laster verkehrt hatte, so dass nicht mehr eine freye Ansicht des menschlichen Lebens stattfinden konnte, sondern das Laster empörte, und einer ernsten Züchtigung bedurfte, nahm auch die Satyre einen andern Geist an. Und so bezeichnet Persius die dritte Periode der römischen Satyre, und den Uebergang von der Horazischen Jovialität zur leidenschaftlichen und mit Bitterkeit das Laster verfolgenden Satyre des Juvenalis.

Die Satyriker der modernen Poesie ahmten bald die Leidenschaftlichkeit und Bitterkeit der späteren römischen Satyriker, bald die Jovialität und launige Lebensweisheit des Horatius nach. —

Die

Die früheren Lehrgedichte der Griechen, als eines Empedokles, floſſen aus der tiefen und ewigen Quelle der abſoluten, in ſich ſelbſt vollendeten Erkenntniſs der Dinge, und die Poeſie war ihnen die Symbolik der Philoſophie, die zum Realiſmus der Anſchauung ſich entfaltende Ideenwelt. Vor allen ſtrebte dieſem Muſter Lucretius nach, der in ſo wahrhafter Begeiſterung, in ſo unmittelbarer Anſchauung des Gegenſtandes, den er behandelte, gedichtet hat, wie wohl kein Römer nach ihm. Und ſelbſt da, wo er die Lehren des Epikureiſmus ohne alle Ausſchmückung und Rhetorik vortragen muſste, um die Wahrheit für ſich ſelbſt ſprechen zu laſſen, trägt er nicht etwas erlerntes und bloſs gelehrtes vor, bloſs um der Gelehrſamkeit ſelbſt willen, wie die Alexandriner, ſondern ſelbſt dieſe an ſich proſaiſchen Atomen ſeines Gedichts ſind in den wahrhaft poetiſchen Geiſt des Ganzen aufgenommen, und athmen bey ihrer ſcheinbaren Trockenheit doch ein inneres, philoſophiſches Leben. Da hingegen die meiſten der Alexandriniſchen Lehrdichter nicht ihre Philoſophie, ſondern ihre Gelehrſamkeit auf eine künſtliche und kalte Weiſe zur Schau tragen, ſo daſs ihre einzige Erhebung die rhetoriſche Ausſchmückung des Gegenſtandes und des Vortrags iſt. Und dieſe Alexandriner übertraf noch Virgilius durch leere Künſtlichkeit. Denn bey allen Vorzügen ſeiner Sprache und Darſtellung

hat dennoch das Ganze ein todtes, unintereſſantes Daſeyn, weil Sprache ohne Poeſie todter Körper ohne Geiſt iſt; und die ſchönſten Stellen ſeines Lehrgedichts ſind Epiſoden und geliehener Schmuck. Sonach iſt das Ganze, das nicht aus urſprünglicher Begeiſterung gefloſſen ſeyn kann, da es kein unbedingtes Wiſſen, keine abſolute Wahrheit offenbart, ohne Einheit und poetiſches Leben.

Unter den philoſophiſchen Gedichten der modernen Poeſie ragt vor allen Dante's göttliche Komödie hervor, Komödie genannt wegen der univerſellen Fülle des Gedichts in Stoff und Form. Denn alle Elemente des menſchlichen Lebens, der Wiſſenſchaft und der Kunſt durchdringen ſich in ihm, ſo daſs es ein abſolutes Organ ſeiner Zeit iſt, und in dieſem Genius ſeiner Zeit zugleich die Adraſtea aller Zeit, der Vergangenheit wie der Zukunft, ausſpricht. Denn in der abſoluten Offenbarung eines Zeitalters liegt zugleich die Idee der ganzen Weltgeſchichte für denjenigen, der einer höheren Anſchauung der Dinge theilhaftig geworden. Jedes vollendete Glied des Univerſums führt ja unmittelbar auf das Ganze zurück, und für den abſoluten Sinn, ſpreche er ſich in Poeſie oder in Philoſophie aus, iſt die Erkenntniſs des Ganzen und des Einzelnen eine und dieſelbige, weil in der wahren Anſchauung des Univerſums, alſo an ſich, beide abſolut Eins ſind. Aus dieſer ewigen Quelle der Wahrheit flieſsen die Offenbarungen und Weiſsagun-

gen des Dichters, und eben dieſe abſolute Tendenz, welche Poeſie, Philoſophie und Geſchichte in Einer Religion zuſammenhält, bringt die wunderbare Conſtruction des Ganzen, und die ſeltſame, wahrhaft gothiſche Form der einzelnen Theile hervor. Denn alles trägt die Erhabenheit des Ganzen in ſich, und in der wunderbaren Lebensfülle des Einzelnen ſtrahlt die Göttlichkeit des Ganzen. Ebenfalls aus dieſer univerſellen Tendenz fliefst die Allumfaſſung der Dinge; denn mit gleicher Liebe, d. h., nach Einer abſoluten Wahrheit ſtellt der Dichter das Schöne, wie das Häſsliche, die Tugend, wie das Laſter dar, und offenbart eben dadurch, daſs er die ganze Welt in ihrer wunderbaren Verwickelung und ihrem unendlichen Leben abbildet. Alſo nicht Schönheit allein iſt das Ziel des Dichters, ſondern auch die tiefſte Wahrheit, und die Poeſie erſcheint in ihrer religiöſen, abſoluten Einheit mit der Philoſophie. Und wer die Elemente des Dantiſchen Gedichts in ihrer Wahrheit und Abſolutheit begriffen, dem iſt das höchſte Räthſel der Geſchichte und der Welt gelöſt; denn der Katholicismus, ſo wie ihn Dante darſtellt, iſt die wahrhaftigſte Offenbarung des Univerſums. — Seine Komödie iſt aber ein romantiſches Gedicht, es wohnt in der Liebe und der himmliſchen Luſt, welche die Eigenheit und Selbſtheit verſenkt in die ewige Betrachtung der himmliſchen Dinge, in die abſolute Seligkeit;

da hingegen die griechiſche Komödie die griechiſche und poetiſche Welt, das freudige und unendliche Leben des Natürlichen verkündet. Darum ſteht Dante an den Pforten der modernen Welt, und iſt die Morgenröthe einer neuen Offenbarung und Geſtaltung des Univerſums, einer neuen Menſchwerdung Gottes, ein eben ſo abſoluter und univerſeller Ausdruck der geſammten Zukunft, wie Homeros den abſoluten Anfang der griechiſchen Welt bezeichnet, und dem gemäſs alle Elemente derſelben in ſich vereint darſtellt.

Und für dieſen Uebergang aus der alten Welt in die neue iſt die Führung des Dichters durch den Virgilius von hoher Bedeutſamkeit. Die ewige Roma war ja der Inbegriff und Sammelplatz aller Trümmer der untergegangenen helleniſchen Welt, und dazu beſtimmt, daſs aus ihrem Chaos das Licht der neuen Welt hervorgehen ſollte, nicht die ſchaumgebohrne Venus, das Symbol der ſchönen, lebensreichen Natur, ſondern die aus der ewigen Idee des Abſoluten gebohrne Liebe und geiſtige Eintracht aller Dinge, als das ewige Wort des Vaters. Und der gothiſche Tempel für dieſe neue Weltordnung iſt Dante's göttliche Komödie, die ſchon in der Conſtruction des Ganzen und in der Form des Versmaaſses, der Terzine, die Symbolik der reinſten Idee des Abſoluten iſt, in welcher die Dreyfaltigkeit des ewigen Weſens in der Einheit und Verſchlungenheit ſeiner ſelbſt wiederſtrahlt.

Als philoſophiſches Drama zeichnet ſich unter den neueren durch die freye Bildung des Schönen und des objektiven Lebens der ſchon gedachte Fauſt von Göthe aus; welcher für denjenigen, dem der tiefſinnige Katholiciſmus des Dante zu phantaſtiſch und myſtiſch erſcheint, leicht noch anziehender ſeyn kann, als Dante's göttliche Komödie. Unter den andern Lehrgedichten in der modernen Poeſie, den Nachahmungen der Horaziſchen Poetik, den Gedichten über die Gartenkunſt, Tanzkunſt u. a., empfehlen ſich Neubecks Geſundbrunnen durch gebildeten, blühenden Vortrag, ſo wie durch anmuthige und lebendige Entfaltung der Gegenſtände. —

So wie die poetiſche Beſchreibung, Schilderung und Erzählung durch ein lyriſches Element vergeiſtigt werden müſſen, was jedoch nicht bis zur Aufgelöſtheit in unbeſtimmte und ins Leere zerflieſsende Empfindungen, oder in allgemeine Betrachtungen und Declamationen gehen darf: ſo muſs von der anderen Seite auch alle eitle Ausſchmückung und rhetoriſche Ueberladung vermieden werden. Hierin geben uns zum Theil gute, zum Theil auch warnende Beyſpiele Matthiſſon's Naturſchilderungen, Kleiſt's Frühling und Thomſon's Jahrszeiten. Unter den poetiſchen Epiſteln aber ſind Horatius Briefe durch die jovialiſche Stimmung des Dichters und die urbane Lebensweisheit des feinen Römers das beſte Muſter, ſo wie in der modernen Poeſie Göthe's Epiſteln. —

Die äſopiſche Fabel der Griechen hat ganz die der Fabel geziemende Einfachheit und unmittelbare Anſchaulichkeit. Aber ſchon die Römer bedienten ſich, zum Theil nach dem Beyſpiele der Alexandriner, der poetiſchen Form, als einer Zierrath. Und Lafontaine bildete die Fabel mehr redneriſch und dramatiſch aus, ſo daſs ſie durch die überwiegende poetiſche Behandlung, ſo geiſtreich und lebendig ſie auch iſt, doch ihre ſchönere Natürlichkeit und unmittelbare Wahrheit verloren hat. Leſſing führte die Fabel auf ihre urſprüngliche Einfachheit zurück; aber ſeine Fabeln ſind zu ſehr nach dem Verſtande gedichtet, und haben oft eine zu epigrammatiſche und logiſch nackte Kürze. —

Die erſten Muſter der romantiſchen Fabel oder des Mährchens waren die morgenländiſchen Erzählungen. Hieher gehören auch die Volksmährchen, von denen Tieck das beſte Muſter gegeben durch die kindliche Einfachheit und die urſprüngliche Phantaſie voll Naivetät, Wahrheit und Innigkeit. —

Von den Novellen ſind die ſpaniſchen des Cervantes und die italieniſchen des Boccaccio die merkwürdigſten. Die ſpaniſchen ſind mahleriſcher und reizender, aber die italieniſchen des Boccaccio ſind bey der Tiefe der romantiſchen Phantaſie und Ironie in einem ſo bis zur Plaſtik gebildeten, hiſtoriſchen Geiſte gedichtet, daſs ſie als eine der höchſten Erſcheinungen der früheren Romantik daſtehen. —

In der Gattung der Romane aber ist der Don Quixote von Cervantes ein so wunderbares Gedicht, so von romantischem Geist und tiefer Wahrheit durchdrungen, dass es in dieser, selbst bis zur äusseren Form ausgebildeten Vollendung und lebensreichen Allseitigkeit das höchste, unübertrefflichste Muster ist. Sein Scherz, seine Ironie sind so absolut und tief, dass sie zugleich unmittelbare Wahrheit sind, und die vollendetste Narrheit der Spiegel der höchsten Weisheit ist. Gegen diese romantische Lebensfülle, diese absolute Geistigkeit und tiefe Symbolik haben die neueren englischen Romane und ihre Nachbildungen nur ein einseitiges, prosaisches Daseyn. — In einem freyeren Geiste dichtete Rousseau seine Heloise; ob sie gleich oft an rhetorischer Sentimentalität kränkelt. Werther's Leiden von Göthe sind mehr ein Liebesdrama; denn sie schweifen von der universellen, freyen Tendenz des Romans ab. Auch die engländischen Humoristen und ihre Nachahmer unter den Deutschen behandelten die Gattung des Romans erst genialischer, obgleich ohne die innere Wahrheit und den Tiefsinn des ächt Komischen; späterhin aber verfiel man in die Gemeinheit und Empirie des blofs Lustigen. — Die freyeste und lebendigste Genialität, zugleich mit der ächten Universalität des Romans offenbart sich dagegen in Wilhelm Meister's Lehrjahren von Göthe, welche zugleich das vollendetste Muster der wahren Form und Darstellung des ächten Romans

ſind. So wie aber Göthe mehr in der freyen, lebendigen Form des Schönen dichtete, die Tugend ſeiner Poeſie alſo mehr plaſtiſche Bildung, als muſikaliſche Liebe iſt — denn die Liebe iſt in ſeinem Romane ohne Tiefe und Phantaſie: ſo haben dagegen die Romane von Tieck und Novalis, Sternbalds Wanderungen und Heinrich von Ofterdingen, deſto mehr Innigkeit und Gemüth; denn in ihnen offenbaren ſich die Wunder der tiefſten, geheimſten Sehnſucht und Liebe in ächt deutſcher Wahrheit und vollendeter Bildung. Auch Fr. Schlegel's Lucinde iſt im wahren Sinne des Wortes romantiſch, das begeiſterte, innere Leben der Liebe bald objektiv in Erzählung und Geſchichte verſinnlichend, bald ſubjektiv in lyriſchen Ergieſsungen des Herzens verkündend. Auch ſtellt ſie die Liebe als das abſolute, bildende Princip des Lebens, ſo rein und unbedingt dar, daſs ſie über den Mechaniſmus und die Convenienz des bloſs äuſserlichen Lebens hinausgeht, und durchaus in ihrer eigenen, phantaſtiſchen Welt und Geſchichte wohnt.

10572896

10572896

10572896

B. BEINICA
Bechtsanwalt
Rotterdam