KRITISCHE FRIEDRICH-SCHLEGEL-AUSGABE

HERAUSGEGEBEN VON ERNST BEHLER
UNTER MITWIRKUNG VON JEAN-JACQUES ANSTETT UND HANS EICHNER

ERSTER BAND

ERSTE ABTEILUNG

Kritische Ausgabe

FRIEDRICH SCHLEGEL

STUDIEN DES KLASSISCHEN ALTERTUMS

Eingeleitet und herausgegeben
von
Ernst Behler

1979

PADERBORN · MÜNCHEN · WIEN
VERLAG FERDINAND SCHÖNINGH
THOMAS-VERLAG · ZÜRICH

CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Schlegel, Friedrich:
[Sammlung]
Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe / Friedrich Schlegel. Hrsg. von Ernst Behler. Unter Mitw. von Jean-Jacques Anstett u. Hans Eichner. — München, Paderborn, Wien: Schöningh; Zürich: Thomas-Verlag.

Bd. 1: Abt. 1, Kritische Ausgabe. Studien des klassischen Altertums / eingel. u. hrsg. von Ernst Behler. — 1979.
ISBN 3-506-77801-3

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder und andere Medien, soweit nicht § 53 und 54 des URG dieses gestatten.

© 1979 by Ferdinand Schöningh at Paderborn, Printed in Germany

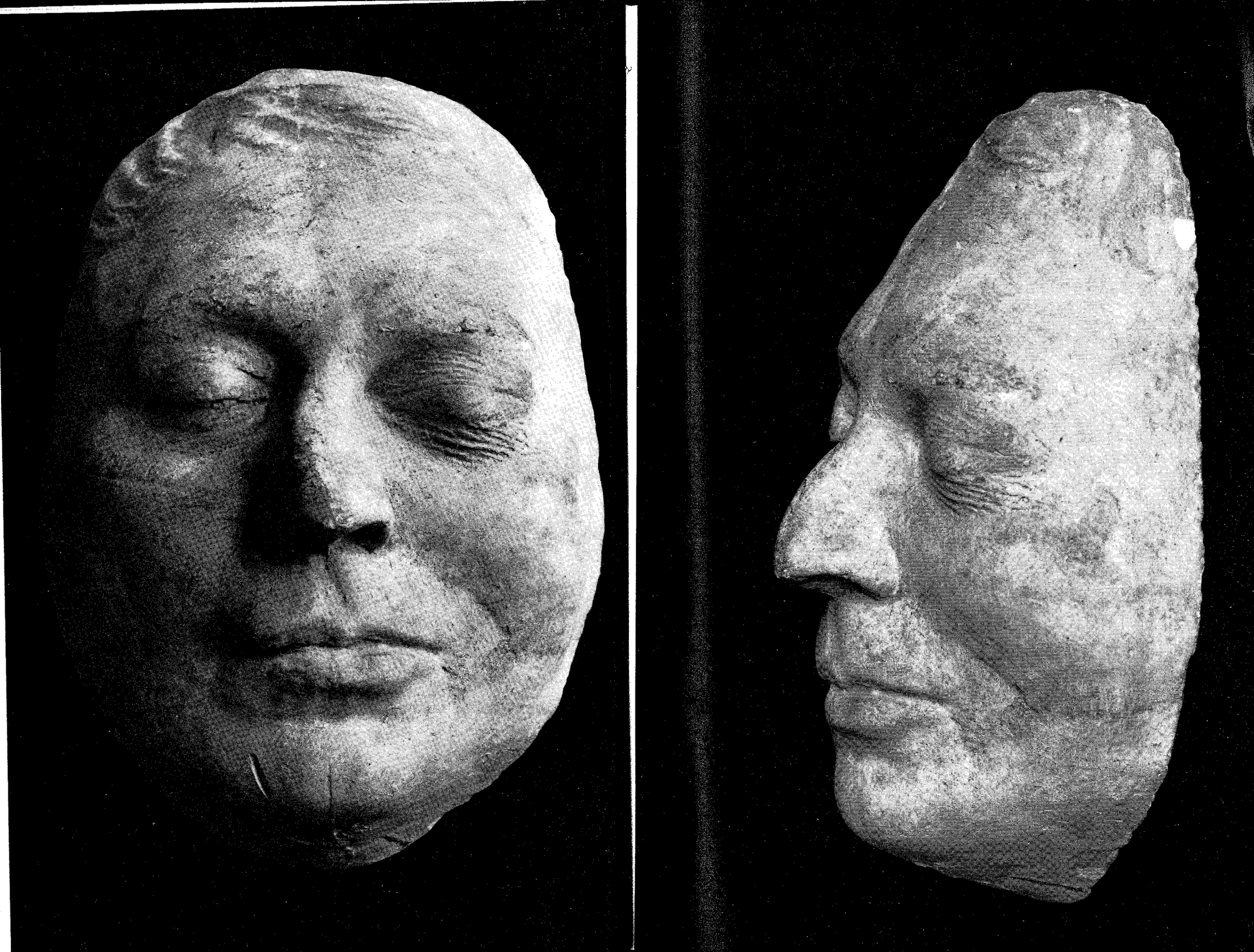
Herstellung: Ferdinand Schöningh, Paderborn 1979

ISBN 3-506-77801-3



Friedrich Schlegel, damals 22 Jahre alt [1794]
(gezeichnet von Caroline Rehberg).

Staatliche Museen zu Berlin



Friedrich Schlegel 12. Januar 1829. Totenmaske.
Staatliche Kunstakademie Düsseldorf

VORWORT

Wie aus dem nachfolgenden Editionsbericht hervorgeht, handelt es sich bei dieser Ausgabe mindestens um den zwölften Versuch zur Edition der Werke Friedrich Schlegels. Diese bis in das erste Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts zurückgehenden Bemühungen sind immer wieder gescheitert, und während dieses langen Zeitraumes sind die Werke dieses Autors nur in unfertigen Teilausgaben vorhanden gewesen. Der vorliegende Band bringt nun die erste Abteilung der kritischen Friedrich Schlegel Ausgabe zum Abschluß, und sein Erscheinen ist für das Jahr der einhundertfünfzigsten Wiederkehr von Friedrich Schlegels Todestag am 12. Januar 1829 vorgesehen.

Der erste Band jeder Abteilung enthält einen Bericht über die besonderen editorischen Probleme der betreffenden Sektion. Dieser Band bringt darüber hinaus einen Bericht über die Geschichte der Friedrich Schlegel Ausgaben und die Gründe, welche die Gestaltung der vorliegenden Ausgabe bestimmt haben.

Bei der Beschaffung der Erstveröffentlichungen der hier edierten Texte ist mir Herr Professor Dr. Max Piendl, Fürstlicher Archivdirektor an der Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek, behilflich gewesen. Durch die Unterstützung von Herrn Helmut Deckert von der Sächsischen Landesbibliothek konnte das im Januar 1835 von August Wilhelm Schlegel angefertigte *Verzeichnis schon gedruckter Schriften von Friedrich Schlegel* hier erstmals vollständig veröffentlicht werden. Herr Dr. Johannes Reiher von der Sächsischen Landesbibliothek in Dresden hat mir bei meinen Bemühungen um die Auffindung der Totenmaske Friedrich Schlegels wichtige Hinweise gegeben. Die Fotografien der Totenmaske wurden durch Frau Ruth Schreiner, Bibliotheksleiterin an der Staatlichen Kunstakademie in Düsseldorf vermittelt. Die Fotografien der Fresken Eduard von Steinles im ehemaligen Gebäude des Wallraf-Richartz-Museums hat Frau Dr. Ingrid Jederko vom Wallraf-Richartz-Museum in Köln beschafft. Meine Universität hat die Herstellung des Druckmanuskriptes großzügig unterstützt, und Herr Walter Pauler ist mir bei der Bearbeitung der Texte von großer Hilfe gewesen. Mit Hans Eichner habe ich mich auch während der Herstellung

dieses Bandes wiederholt beraten. Für diese vielfältigen Förderungen spreche ich meinen herzlichen Dank aus.

Ernst Behler

University of Washington
Seattle, Washington

INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT V

VERZEICHNIS DER ABKÜRZUNGEN X

EINLEITUNG XIII

Die Geschichte der Friedrich Schlegel Ausgaben bis zu Friedrich Schlegels Tod und die Entstehung der Sämtlichen Werke XIV
Die Geschichte der Friedrich Schlegel Ausgaben seit Friedrich Schlegels Tod XL
Die vorliegende Friedrich Schlegel Ausgabe LXVII
Die Verankerung der Studien des klassischen Altertums in Friedrich Schlegels Denken und Gesamtwerk LXXIV
Der altertumswissenschaftliche Aspekt dieser Schriften . . . XCI
Der historische Gang des poetischen Systems CVIII
Die neue Auffassung der Dichtung CXVIII
Der Begriff der Kritik in den Studien des Altertums CXXXIII

Zu den einzelnen Beiträgen CXLI
Von den Schulen der griechischen Poesie CXLI
Vom ästhetischen Werte der griechischen Komödie . . CXLIII
Über die Grenzen des Schönen CXLV
Über die weiblichen Charaktere in den griechischen Dichtern CXLVII
Über die Diotima CXLIX
Über die Homerische Poesie CLII
Der Epitaphios des Lysias CLV
Kunsturteil des Dionysios über den Isokrates CLIX
Rezension von P. Terentii Afri Comoediae CLXI
Die Griechen und Römer CLXI
Elegien aus dem Griechischen CLXXIV
Idyllen aus dem Griechischen CLXXVII
Geschichte der Poesie der Griechen und der Römer . . CLXXVII
Vorarbeiten zur Geschichte der verschiedenen Schulen und Epochen der lyrischen Dichtkunst bei den Hellenen . . CLXXXII
Vom Wert des Studiums der Griechen und Römer . . . CLXXXIII
Anmerkungen und Auszüge aus den Studien des Altertums CLXXXIII

Zur Textgestaltung CLXXXIV

Zu den Bildbeilagen CLXXXVI

Chronologisches Verzeichnis der Portraits Friedrich Schlegels in der kritischen Friedrich Schlegel Ausgabe CXCIII

TEXTTEIL

1. Von den Schulen der griechischen Poesie [1794] 3
2. Vom ästhetischen Werte der griechischen Komödie [1794] 19
3. Über die Grenzen des Schönen [1794] 34
4. Über die weiblichen Charaktere in den griechischen Dichtern [1794] 45
5. Über die Diotima [1795] 70
6. Über die Homerische Poesie [1796] 116
7. Der Epitaphios des Lysias [1796] 133
Einleitung 133
Übersetzung der epitaphischen Rede des Lysias 141
Beurteilung 158
Beilage. Der Olympiakos des Lysias 166
Bemerkung 167
8. Kunsturteil des Dionysios über den Isokrates [1796] 169
Nachschrift des Übersetzers 190
9. [Rezension von] P. Terentii Afri comoediae. Novae editionis specimen proposuit Carl Aug. Böttiger 1795 [1797] 200
10. Die Griechen und Römer. Historische und kritische Versuche über das klassische Altertum [1797] 203
Vorrede [1797] 205
Über das Studium der Griechischen Poesie [1795—1796] . . 217
Über die Diotima [1795] 368
Anhang. Über die Darstellung der Weiblichkeit in den griechischen Dichtern [1794] 368
11. Elegien aus dem Griechischen [1798] 369
Bruchstück vom Phanokles 372
Bruchstück vom Hermesianax 374
Das Bad der Pallas von Kallimachos 382
12. Idyllen aus dem Griechischen [1800] 387
Die Spindel 387
Liebesgespräch 388
Bruchstück eines Idylls von Bion 390
[Nachwort] 390
13. Geschichte der Poesie der Griechen und Römer 395
Ersten Bandes erste Abteilung [1798] 396
Orphische Vorzeit 399
⟨Über die Natur des alten Hymnus⟩ 425
Vorhomerische Periode des epischen Zeitalters 429
Homerische Periode des epischen Zeitalters 447
Hesiodische Periode des epischen Zeitalters 528
⟨Über die Hesiodischen Weltalter und die Homerische Heldenzeit⟩ 532

Schule der Homeriden 538
Mittleres Epos 543
Jonischer Stil der lyrischen Kunst 555
14. [Vorreden zu späteren Ausgaben. 1822—1823] 569
Vorrede [zu Band 3 der Sämtlichen Werke: Neuausgabe der Geschichte der Poesie der Griechen und Römer. 1822] 569
Vorrede [zu Band 4 der Sämtlichen Werke: Neuausgabe der Aufsätze zur griechischen Literatur. 1823] 571
Vorrede [zu Band 5 der Sämtlichen Werke: Neuausgabe des Aufsatzes Über das Studium der Griechischen Poesie mit dem Gespräch über die Poesie. 1823] 573
15. [Beilagen] 575
Vorarbeiten zur Geschichte der verschiedenen Schulen und Epochen der lyrischen Dichtkunst bei den Hellenen [1795] . . 577
Zur Geschichte und Charakteristik der jonischen Schule . 577
Charakter der aeolischen Schule 585
Von der dorischen Schule und dem dorischen Stil in der Dichtkunst 596
Vom Wert des Studiums der Griechen und Römer [1795] . . . 621
Anmerkungen und Auszüge zu den Studien des Altertums . . 643

* * *

VERZEICHNIS DER TAFELBEILAGEN

Friedrich Schlegel 1794, Zeichnung von Caroline Rehberg Titelbild
Friedrich Schlegel am 12. Januar 1829, Totenmaske . . . Titelbild
Die Periode der neuesten Renaissance in der Kunst 1550—1825, Freske von Eduard von Steinle (1860—1863) . . . CXCII—CXCIII
Die Griechen und Römer. Titelbild der Erstauflage . . . 203
Geschichte der Poesie der Griechen und Römer. Titelbild der Erstauflage 395

ALPHABETISCHES VERZEICHNIS DER WERKTITEL IN DER KRITISCHEN FRIEDRICH SCHLEGEL AUSGABE 645

PERSONENREGISTER 651

ERRATA 663

VERZEICHNIS DER ABKÜRZUNGEN

ALG = Archiv für Literaturgeschichte, hrsg. von Franz Schnorr von Carolsfeld.

A. W. Schlegel, Briefe = Briefe von und an August Wilhelm Schlegel, hrsg. von Josef Körner, 2 Bände, Zürich-Leipzig-Wien 1930.

A. W. Schlegel, S. W. = Sämtliche Werke, hrsg. von Eduard Böcking, 16 Bände, 3. Aufl., Leipzig 1846.

Bauke = Joseph P. Bauke, Christian Gottfried Körner und Friedrich Schlegel. Ein unbekannter Kommentar zu Schlegels Frühschriften, in: Jb. der Deutschen Schillergesellschaft 7 (1963), S. 15—43.

Boisserée = Sulpiz Boisserée. Hrsg. von Mathilde Boisserée, 2 Bände, Stuttgart 1862.

Briefwechsel mit Schiller und Goethe = August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel im Briefwechsel mit Goethe und Schiller, hrsg. von Josef Körner und Ernst Wienecke, Leipzig 1826.

Bursian = Conrad Bursian, Geschichte der klassischen Philologie in Deutschland von den Anfängen bis zur Gegenwart, München-Leipzig 1883.

Caroline = Caroline. Briefe aus der Frühromantik. Nach Georg Waitz vermehrt hrsg. von Erich Schmidt, 2 Bände, Leipzig 1913.

Cotta = Briefe an Cotta. Hrsg. von Maria Fehling und Herbert Schiller, 2 Bände, Stuttgart-Berlin 1925—1927.

Creuzer = Friedrich Creuzer, Friedrich Schlegels sämtliche Werke. Dritter, Vierter und Fünfter Band, in: Heidelberger Jahrbücher der Literatur 18 Jg. (1825) N. 7—8, S. 97—117.

Dilthey = Wilhelm Dilthey, Leben Schleiermachers, Berlin 1870.

Enders = Carl Enders. Friedrich Schlegel. Die Quellen seines Wesens und Werdens, Leipzig 1913.

F. A. Wolf = F. A. Wolf. Ein Leben in Briefen, hrsg. von Siegfried Reiter, 3 Bände, Stuttgart 1935.

Finke, Briefe = Briefe an Friedrich Schlegel. Hrsg. von Heinrich Finke, Köln 1917.

Finke, Briefwechsel = Der Briefwechsel Friedrich und Dorothea Schlegels 1818—1820. Hrsg. von Heinrich Finke, München 1923.

Geiger = Ludwig Geiger, Dichter und Frauen. Abhandlungen und Mitteilungen. Neue Sammlung, Berlin 1899.

Gundolf = Friedrich Gundolf, Romantiker, Berlin 1930.

Hatfield I = Henry C. Hatfield, Winckelmann and his German Critics. A Prelude to the Classical Age, New York 1943.

Hatfield II = Henry Hatfield, Aesthetic Paganism in German Literature. From Winckelmann to the Death of Goethe, Cambridge/Massachusetts 1964.

Haym = Rudolf Haym, Die romantische Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes, 2. Aufl. Berlin 1906.

Hurlebusch = Autoren, Bücher, Verleger. Briefe aus dem Zeitraum 1747—1873. Nach den Handschriften wiedergegeben und mit Anmerkungen versehen von Klaus Hurlebusch und Rose-Maria Hurlebusch, Hamburg 1977.

KA = Die hier vorliegende kritische Friedrich Schlegel Ausgabe.

Körner = Briefe von und an Friedrich und Dorothea Schlegel. Gesammelt und erläutert durch Josef Körner, Berlin 1926.

Körner Nachlaß = Josef Körner Nachlaß der Bonner Universitätsbibliothek. Kästen: Friedrich Schlegel.

Krisenjahre = Krisenjahre der Frühromantik. Briefe aus dem Schlegelkreis. Hrsg. von Josef Körner, 2 Bände, Brünn-Wien-Leipzig 1936—1937; 3. Band: Kommentar, Bern 1958.

Lohner = Ludwig Tieck und die Brüder Schlegel. Auf der Grundlage der von Henry Lüdeke besorgten Edition neu hrsg. und kommentiert von Edgar Lohner, München 1972.

Minor = Friedrich Schlegel 1794—1802. Seine prosaischen Jugendschriften. Hrsg. von Jakob Minor, 2 Bände, Wien 1882.

Neue philos. Schr. = Friedrich Schlegel, Neue philosophische Schriften. Hrsg. von Josef Körner, Frankfurt 1935.

Novalis, Schriften = Novalis Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Hrsg. von Richard Samuel und anderen Mitarbeitern, 2. Aufl., Stuttgart 1960 ff.

Piert = Bernhard Piert, Friedrich Schlegels ästhetische Anschauungen. Ein Beitrag zur Ästhetik der Frühromantik, Neunkirchen 1910.

Raich = Dorothea von Schlegel, geb. Mendelssohn und deren Söhne Johannes und Philipp Veit. Briefwechsel im Auftrage der Familie Veit hrsg. von J. M. Raich, 2 Bände, Mainz 1881.

Rehm = Walther Rehm. Griechentum und Goethezeit. Geschichte eines Glaubens, 4. Aufl., Bern und München 1968.

Rottmanner = Friedrich Schlegels Briefe an Frau Christine von Stransky. Hrsg. von M. Rottmanner, 2 Bände, Wien 1907 und 1911.

Rüdiger = Horst Rüdiger, Wesen und Wandlung des Humanismus, Photostat. Nachdr. der Ausgabe Hamburg 1937. Hildesheim 1966.

Schillers Werke = Schillers Werke. Nationalausgabe, Weimar.

Schumann = G. M. Schumann, Friedrich Schlegels Umarbeitung seiner Schriften für die Gesamtausgabe, München (Diss.) 1914.

SL = August Wilhelm Schlegels Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst, hrsg. von Jakob Minor. 3 Bände (Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts, Bände 17—19), Heilbronn 1884.

Studium-Aufsatz: Friedrich Schlegel, Über das Studium der griechischen Poesie, 1795—97, KA I, S. 217—367.

Suphan = Herders sämtliche Werke, hrsg. von B. Suphan, Berlin 1877 ff.

Teichmann = Maria Teichmann, über Schillers und Friedrich Schlegels Stellung zur griechischen Poesie in den Abhandlungen „Über naive und sentimentalische Dichtung" und „Über das Studium der griechischen Poesie", Diss. Marburg 1919.

Walzel = Friedrich Schlegels Briefe an seinen Bruder August Wilhelm. Hrsg. von Oskar Walzel, Berlin 1890.

Walzel, Romantisches = Oskar Walzel, Romantisches. 1. Frühe Kunstschau Friedrich Schlegels. 2. Adam Müllers Ästhetik, Bonn 1934.

Wieneke = Caroline und Dorothea Schlegel in Briefen. Hrsg. Ernst Wieneke, Weimar 1914.

Wilamowitz = Die griechische und lateinische Literatur und Sprache von Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, K. Krumbacher, J. Wackernagel, Fr. Leo, E. Norden, F. Skutsch. Dritte stark verbesserte und vermehrte Auflage, Leipzig-Berlin 1912 (Die Kultur der Gegenwart. Ihre Entwicklung und Ziele, hrsg. von Paul Hinneberg).

Winckelmann, Geschichte = Johann Joachim Winckelmann, Geschichte der Kunst des Altertums. Vollständige Ausgabe hrsg. von Wilhelm Senff, Weimar 1964.

Winckelmann, Nachahmung = Johann Joachim Winckelmann, Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, in: Deutsche Literaturdenkmale Band 20, Heilbronn 1885.

EINLEITUNG

„Es war zunächst die Neigung, welche mich antrieb, die Kunst da zu erforschen, wo sie einheimisch ist. Daß ich aber in dem Entwurfe meines Lebens mit der Kunst den Anfang mache, das ist so tief in meiner Natur und in meinen Absichten gegründet, daß vielleicht nur ich selbst den Grund davon einsehen kann."

Friedrich Schlegel an August Wilhelm Schlegel, 10. Februar 1794.

Daß es keine zum Abschluß gekommene Friedrich Schlegel Ausgabe gibt, ist seit langem als eine bedauerliche Lücke empfunden worden und war auch der eigentliche Anlaß zu dem hier begonnenen Unternehmen. Statt verläßlicher Gesamtausgaben dieses Autors haben wir eine ganze Reihe von Ansätzen und Versuchen dazu, die aber immer wieder steckengeblieben sind. Die beiden am vollständigsten gelungenen Ausgaben, die zehnbändige, noch von Friedrich Schlegel selbst bearbeitete Edition der SÄMTLICHEN WERKE von 1820—1823, sowie die darauf aufbauende »Zweite Originalausgabe« der SÄMTLICHEN WERKE von 1846 in fünfzehn Bänden haben den Nachteil, daß sie entscheidende Werke wie die LUCINDE und die Fragmente nicht enthalten, und die darin aufgenommenen Frühschriften in einer von Schlegels späteren Gesichtspunkten aus stark umgearbeiteten Fassung bringen. Wie August Wilhelm Schlegel es ausdrückte, versäumte sein Bruder in späteren Jahren niemals, »ehe er vor dem Publikum auftrat, konziliatorische Filzschuhe anzulegen[1].« In dieser Umarbeitung sind die in die SÄMTLICHEN WERKE eingegangenen Frühschriften für eine Erforschung von Schlegels Stellung in der Literatur- und Philosophiegeschichte aber beinahe unbrauchbar. Sie geben kein Bild von der aktuellen Ausstrah-

[1] SW VIII, S. 291. Daß Friedrich Schlegel in seinen späteren Jahren die Lucinde und die Fragmente nicht mehr billigte, ist von August Wilhelm Schlegel u. a. immer wieder festgestellt worden, aber einen direkten Beleg gibt es nicht dafür.

lung, die er auf das Geistesleben seiner Zeit ausübte, und lassen darüber hinaus das vermissen, was Jakob Minor die »dorische Härte und Rauhigkeit« des jungen Schlegel genannt hat[1].

Die von August Wilhelm Schlegel und Ludwig Tieck geplante und dann von Jakob Minor durchgeführte Rekonstruktion des Schlegelschen Frühwerks beruht dagegen auf einer völligen Ignorierung der Gesichtspunkte des späten Schlegel für sein eigenes Werk und folgt der von August Wilhelm Schlegel formulierten Devise: »dem früheren Friedrich gegen den späteren ein Denkmal zu setzen[2].« In dieser Konkurrenz des frühen mit dem späten und des späten mit dem frühen Friedrich Schlegel liegt zum großen Teil das Problem, an dem die meisten Versuche zu einer Gesamtausgabe seiner Werke gescheitert sind. Für ein Unternehmen wie das hier begonnene ist es deshalb von Interesse, die verschiedenen Pläne zu einer Gesamtausgabe genau zu untersuchen, um aus ihnen die Intentionen des Autors für die Bearbeitung seiner Werke zu ermitteln und von den Bemühungen späterer Editoren zu lernen.

Die Geschichte der Friedrich Schlegel Ausgaben bis zu Schlegels Tod und die Entstehung der SÄMTLICHEN WERKE.

Für Friedrich Schlegel ist die Herausgabe seiner Werke nie einfach nur eine Angelegenheit praktischer editorischer Tätigkeit mit dem Ziel einer gut brauchbaren und handlichen Ausgabe gewesen. Sieht man sich die Äußerungen einmal an, die er in diesem Zusammenhang gemacht hat, dann stößt man auf überraschende Wendungen, die eine stark bekenntnisartige Note haben und gleichzeitig ein Bedürfnis zur Selbstrechtfertigung zum Ausdruck bringen. Die Sammlung seiner Schriften war für Schlegel »vollendete Rechenschaft von meinem ganzen Leben und Wirken«, »wesentlichste Rechenschaft von und vor mir selbst und andern«, »vollständige Selbstrechenschaft für Mitwelt und Nachwelt«, »Rechenschaft und Sichtung meiner literarischen Laufbahn[3].« Zwar beziehen sich einige der hier zitierten Äußerungen auch auf die Redaktion

[1] Minor I, S. VII.

[2] Lohner, S. 205.

[3] 12. Juli 1823 an Friedrich Perthes (Körner, S. 254); 26. August 1807 an Georg Reimer (Körner, S. 97); 29. März 1808 an Georg Reimer (Körner, S. 102); 23. November 1803 an Georg Reimer (Körner, S. 113). Vgl. auch S. XXXII, Anm. 2.

der PHILOSOPHISCHEN LEHRJAHRE, die Schlegel in den Jahren 1806—1808 in Angriff genommen hatte; da dies Werk aber als entscheidender Teil der Edition seiner Schriften vorgesehen war[1], gilt die hier zutage tretende Haltung durchaus für die geplante Gesamtausgabe selbst, wie dies vor allem auch in Schlegels Brief an Friedrich Perthes vom 12. Juli 1823 zum Ausdruck kommt. Fast scheint es, als ob Schlegel in bezug auf seine frühere schriftstellerische Tätigkeit ein schlechtes Gewissen hatte, das er beruhigen wollte, indem er der Mit- und Nachwelt mit der Gesamtausgabe ein neues Bild von sich zu vermitteln suchte. Werke, auf denen heute sein Ansehen und literarischer Ruhm weithin beruhen, müssen ihm wahre Beklemmung bereitet haben. »Freilich das einmal Gedruckte hat man immer unwiderruflich aus der Hand gelassen, man kann es nicht wieder zurückholen«, meinte August Wilhelm Schlegel, der es mit Aufatmen vermerkte, daß auf Grund der Vergeßlichkeit des deutschen Publikums »kein Nachdruck der Lucinde ans Licht getreten ist[2].«

Ferner fällt auf, daß diese Pläne und Entwürfe zu einer Gesamtausgabe aus einem außergewöhnlich frühen Lebensabschnitt stammen. Als er zum erstenmal davon sprach, war Schlegel knapp 36 Jahre alt und befand sich, selbst wenn man seine frühreife Entwicklung berücksichtigt, noch keineswegs in einem Alter, in dem ein Autor sich mit einer Gesamtausgabe beschäftigt. Tatsächlich ließ er den ersten Band seines ersten Versuches zu einer Gesamtausgabe, dem freilich kein zweiter Band folgen sollte, schon im Jahre 1809, also bereits als 38jähriger erscheinen. Natürlich lagen hier, wie bei allen späteren Versuchen, pekuniäre Spekulationen zugrunde. In den betreffenden Briefen an die Verleger folgen auf Beteuerungen zu Rechenschaften für die Mitwelt und Nachwelt stets Bitten um Vorschüsse und Darlehen auf die nachfolgenden Bände. Dennoch kann man hier nicht einfach von bloßen Schwindelprojekten sprechen, und Schlegel ist es ohne Zweifel mit der Idee der literarischen Selbstrechenschaft ernst gewesen. Faßt man näm-

[1] Körner, S. 114 (23. November 1808 an Georg Reimer).

[2] SW VIII, S. 290. Als Varnhagen von Ense mit der Herausgabe von nicht edierten Schriften Friedrich Schlegels beschäftigt war, nämlich mit dessen Briefen an Rahel aus der Frühzeit, meinte er gelassener: »Das Interesse der Wahrheit geht aber jedem andern vor; und warum gerade dem Verfasser der Lucinde und der Fragmente im Athenäum eine verheimlichende Fürsorge zu gestatten wäre, können wir nicht einsehen; Ärgeres, als er hat drucken lassen, hat er ja doch wohl nicht geschrieben«: Galerie von Bildnissen aus Rahels Umgang und Briefwechsel. Hrsg. von K. A. Varnhagen von Ense, Leipzig 1836, I, S. 229.

lich den Zeitpunkt genauer ins Auge, an dem er mit seinen Plänen zu einer Gesamtausgabe hervortrat, dann stellt sich heraus, daß dies genau die Zeit seiner Konversion zum Katholizismus war. Wiederholt berichtet er seinem Verleger während dieser Monate, daß er mit der Redaktion seiner früheren Arbeiten für ihre Aufnahme in die Gesamtausgabe beschäftigt sei und diese mit dem Zweck unternehme, den Zeitgenossen ein vollständiges Bild seiner geistigen Entwicklung zu vermitteln[1].

Damit hängt ein weiteres wichtiges Merkmal in Schlegels Plänen für eine Gesamtausgabe zusammen. Es scheint so, als ob er mit diesem Unternehmen die Vergangenheit abtun oder sich vom Halse schaffen wollte, um dann frei von diesen Ketten etwas ganz Neues beginnen und in eine ganz neue Welt schreiten zu können. Das zeigt sich besonders in dem Brief an Friedrich Perthes vom 12. Juli 1823, in dem er die Beendigung der Ausgabe auffaßt als »Eingang und die geöffnete Tür und Pforte eines neuen, höheren Daseins und Lehrens oder Verkündens alter, ewiger Lehre[2].« »Dann will ich *frei* sein«, so sieht er den Abschluß der Ausgabe, »dann will ich ein *neues* Leben beginnen, und mich ganz dem Christentum oder der Theologie, wenn es so heißen soll, widmen, ununterbrochen bis zum Schluß des hiesigen irdisch beschränkten Lebens[3].« Ähnlich, freilich in weltlicheren Begriffen, schrieb er schon früher, am 19. Juni 1821 an Tieck, daß er hoffe, sich in ungefähr anderthalb Jahren

[1] Dabei handelt es sich zunächst um die Redaktion der Philosophischen Lehrjahre, die als erster, bzw. als zweiter Band der geplanten Ausgabe erscheinen sollten (Körner, S. 114: 23. November 1808 an Georg Reimer). So schrieb Schlegel z. B. am 26. August 1804 an Georg Reimer, daß er »das Wesentlichste in der Bearbeitung meiner Papiere« getan habe (Körner, S. 97); am 29. März 1808 sagte er, daß er an den Heften der Philosophischen Lehrjahre »unausgesetzt täglich einige Stunden gearbeitet« habe (Körner, S. 102). Selbst wenn es in demselben Brief heißt: »Ich bin nun mit der Sichtung der Materialien durchaus fertig« (Ebd.), darf dies aber nicht so interpretiert werden, als hätte Schlegel damals ein fertiges Druckmanuskript hergestellt. Ein Blick auf den Text der Philosophischen Lehrjahre mit seinen zahlreichen Abkürzungen und Sigeln genügt, um dies zu widerlegen: vgl. vorl. Ausgabe, Bde. 18—19. Schlegel gab nach seiner Übersiedlung nach Wien am 23. November 1808 auch zu, daß er die »sichtende Bearbeitung meiner frühern Studien und Materialien« in Köln nicht mehr beendet habe (Körner, S. 113). Wie wenig er den Umfang dieses Werkes übersah, geht daraus hervor, daß er die zahlreichen Hefte in einem Band unterbringen wollte (Körner, S. 114); sollte aber der Stoff für einen Band nicht ausreichen, dann würde er »eine Abhandlung entweder über Novalis oder über Jak. Böhme hinzufügen« (Körner, S. 98: 26. August 1807 an Georg Reimer).

[2] Körner, S. 254.

[3] Ebd.

»durch das Ganze durchzuarbeiten«, um dann den Rest seines Lebens der Kontemplation widmen zu können[1]. Noch in dem letzten nachweisbaren Plan, den er Christine von Stransky am 24. Juli 1828, also ein halbes Jahr vor seinem Tod in wahrhaft kolossalen Konturen entwikkelte, handelt es sich immer nur um die Vollendung der »alten Werke«, denen sich dann die damals begonnenen Vorlesungen als »eine ganz neue Sammlung« anschließen sollten[2].

Schließlich muß als weiteres Charakteristikum dieser Projekte hinzugefügt werden, daß keines von ihnen ausgeführt wurde und jeder einzelne Plan in Spiralen größerer Pläne aufging, die alle im Reich bloßer Möglichkeiten verharrten. Auch die Anordnung der tatsächlich erschienenen Bände war manchmal rein zufälliger Natur. Bei seinen Überlegungen zur Fortsetzung des Unternehmens monierte August Wilhelm Schlegel z. B. die Aufnahme von bloßen Übersetzungen in eine Sammlung originaler Schriften und riet Dorothea Schlegel in einem Brief vom 17. Januar 1835, »die Ritterromane und den Akt des Bajazet auszulassen[3].« Diese stimmte dem Vorschlag sofort zu und erklärte in ihrer Antwort vom 18. Februar 1835: »Alle diese oder ähnliche Fehlgriffe entstanden meistens in der Verlegenheit, wenn der Verleger Manuskript verlangte und er [Friedrich Schlegel] keins geordnet hatte[4].« Man kann dies Unfertige der Schlegelschen Arbeitsweise positiv aus seinem Platonischen Philosophiebegriff der Unvollendbarkeit und unendlichen Perfektibilität zu erklären versuchen, aber vom praktischen Aspekt der konkreten Editionsarbeit aus betrachtet handelt es sich hier schlechthin um ein Versagen.

Der erste Plan zu einer Sammlung von Friedrich Schlegels Werken stammt vom 26. August 1807 und wurde zunächst mit dem Berliner Verleger Georg Reimer erörtert, der von den Romantikern vor allem Werke von Ludwig Tieck und August Wilhelm Schlegel, wie auch die posthume Ausgabe des Novalis verlegt hat. Reimer interessierte sich damals für verschiedene Projekte Friedrich Schlegels, die aber schließlich alle, falls sie nicht versandeten, an andere Verlagshäuser übergingen. So war die Veröffentlichung von Über die Sprache und Weisheit der Indier zunächst im Hause Reimers vorgesehen, der sich ebenfalls um damals von Schlegel projektierte historische Schauspiele und vor allem um dessen Philosophische Lehrjahre bemühte. In diesem

[1] Lohner, S. 175.

[2] Rottmanner II, S. 331.

[3] Geiger, S. 163.

[4] Geiger, S. 164.

Zusammenhang schrieb Schlegel dem Berliner Verleger am 26. August 1807 zum erstenmal: »Zweitens hab' ich schon lange sehnlich gewünscht, eine Ausgabe meiner sämtlichen Werke zu veranstalten, und das Wesentlichste in Bearbeitung meiner Papiere pp. getan[1].« Er sah voraus, daß die ökonomische Lage der damaligen Zeit für einen solchen Plan eventuell zu schlecht sei und schlug für diesen Fall vor, die PHILOSOPHISCHEN LEHRJAHRE herauszugreifen und den übrigen voran als eigenen Band in die Welt zu schicken[2]. Dies wäre also keine erklärte Gesamtausgabe, wohl aber ein Versuch dazu gewesen, indem sich bei entsprechendem Erfolg an die PHILOSOPHISCHEN LEHRJAHRE die anderen Bände hätten anschließen können.

Reimer ging auf diese Vorschläge interessiert ein, und Schlegel war im März 1808 eifrig mit der Redaktion der PHILOSOPHISCHEN LEHRJAHRE beschäftigt[3]. Er war sogar dabei, zwei Bände vorzubereiten, nämlich PHILOSOPHISCHE LEHRJAHRE UND LITERARISCHE BEKENNTNISSE und STUDIEN DES ALTERTUMS[4]. Am 29. März 1808 meinte er bereits, daß die »eigentliche Arbeit« überstanden sei und Reimer nur den Termin für den Druckbeginn anzugeben brauche[5]. Aber knapp einen Monat später, am 21. April 1808, brach Schlegel nach Wien auf, nachdem er fünf Tage vorher, am 16. April 1808, im Kölner Dom zum Katholizismus konvertiert war. Bei dieser Übersiedlung blieben jedoch diejenigen Manuskripte der PHILOSOPHISCHEN LEHRJAHRE, die noch nicht bearbeitet waren, in Köln zurück[6]. Und was die geplanten STUDIEN DES ALTERTUMS betrifft, so mußte Schlegel noch am 10. Januar 1810 Sulpiz Boisserée bitten, den in Köln befindlichen Koffer zu öffnen und »alle noch darin vorhandenen literarischen Papiere« über Frankfurt an ihn nach Wien befördern zu lassen. Darunter befanden sich »ein ganzes Convolut von Heften über das griechische Wesen«, ferner diejenigen Manuskripte, »welche auf Griechische Poesie und Geschichte des Griechischen Altertums sich beziehen«, wie auch »ein kleines Bändchen in bunter Pappe, enthaltend meine ersten Aufsätze aus der Berliner Monatsschrift, Merkur ff. über die Schulen der griechischen Poesie ff[1].«

Als Schlegel am 23. November 1808 Reimer von Wien aus wieder über den Stand der Arbeiten informierte, mußte er ihm mitteilen, daß es ihm an einem Teil seiner Papiere fehle, »die leider in Köln geblieben sind[2].« Dennoch gab er den Plan zu »Friedrich Schlegels Werken« nicht auf, ja er profilierte ihn sogar gegenüber dem vorigen, etwas zaghaften Vorschlag. Nun sollte als erster Band »Friedrich Schlegels Gedichte« ausgegeben werden, und zwar sowohl als erster Band der Werke wie auch als einzelne Veröffentlichung. Dabei sollte es sich größtenteils um eine Sammlung der zerstreut erschienenen Gedichte mit entsprechenden Änderungen, aber nur wenigen neuen Kompositionen handeln. Dies Manuskript glaubte Schlegel dem Verleger schnell übergeben zu können, und er versicherte diesem: »nach Ablieferung des ersten Bandes der Gedichte, würden dann nach Ankunft der Papiere, jene beiden Werke die *philosophischen Lehrjahre* und die *Studien des Altertums* als 2ter und 3ter Band, nach Ihrer eignen Bequemlichkeit folgen können, zu den schon bestimmten Bedingungen; jeder dieser drei ersten Bände also zugleich auch als einzelnes Werk[3].«

Dieser erste Band der Schlegelschen Werke ist im Jahre 1809 tatsächlich unter dem Titel FRIEDRICH SCHLEGELS SÄMTLICHE WERKE.

[1] Körner, S. 97.
[2] Ebd.
[3] Körner, S. 102.
[4] Wobei es sich um eine Neubearbeitung der in vorliegendem Band enthaltenen Jugendschriften zur klassischen Antike handeln sollte. Der Plan und Titel zu dieser Neuausgabe geht also bis in das Jahr 1808 zurück.
[5] Körner, S. 100. Daß dies nicht den Tatsachen entsprechen konnte, zeigt unsere Anmerkung S. XVI, 1.
[6] Körner, S. 113: 23. November 1808 an Georg Reimer. Auf ihrer Reise von Köln nach Wien schrieb Dorothea Schlegel ihrem Mann am 13. August 1808: »Alle Deine Papiere und auch noch Bücher mitzunehmen, das ging nicht; meine Reise wäre sehr erschwert worden. Ich habe mir einen kleinen Koffer gekauft und reise so leicht geschürzt als möglich; auch wäre es auf allen Fall zu spät gewesen, Dein Brief mit dem Befehl fand mich nicht mehr zu Köln. Folgende Papiere habe ich indessen ausgewählt und bringe sie mit: 6 Hefte überschrieben: Philosophische Fragmente [die ersten sechs Hefte der Philosophischen Lehrjahre]; 2 Hefte überschrieben: Fragmente zur Literatur und Poesie; 1 Heft: Ideen zu Gedichten; 1 Heft: Studien des Altertums; 1 Heft: Fragmente zur Geschichte der griechischen Poesie; 1 Heft: Miszellen; 3 Hefte: Vorlesungen über Philosophie; 2 Hefte: Vorlesungen über Universalgeschichte; 1 Heft: Prinzipien der Literatur; ein Paket mit ungedruckten Gedichten, fremde und eigne; meine Abschrift der Einleitung zur Philosophie und Theorie des Bewußtseins; ferner die Abschrift der Vorlesung über Logik. Die übrigen Papiere liegen alle in dem großen Koffer, den ich zu Köln gelassen habe. Du kannst sie also durch Sulpiz [Boisserée], wenn Du willst, mit den nachzuschickenden Büchern kommen lassen« (Raich I, S. 278). Über das Schicksal dieser Hefte und den Verbleib der in Köln zurückgebliebenen vgl. weiter unten, S. XLIV ff.
[1] Es handelt sich um eine ungedruckte Stelle des in Boisserée I, S. 62—63 mitgeteilten Briefes, zitiert bei Körner, S. 493.
[2] Körner, S. 113.
[3] Körner, S. 114.

Erster Band. Gedichte zustandegekommen. Er erschien aber nicht bei Georg Reimer, sondern kam in einem neuen, ein Jahr zuvor von Julius Hitzig in Berlin begründeten Verlag heraus, der Schlegel wohl ein günstigeres Angebot gemacht hatte[1]. Bereits im Januar 1809 war das Manuskript im Druck[2], und im November korrespondierte Dorothea Schlegel mit August Wilhelm Schlegel über Mängel des ersten Bandes und die geplanten weiteren Bände, während sich Friedrich Schlegel als Redakteur der Feldzeitung mit der geschlagenen österreichischen Armee in Ungarn aufhielt[3]. August Wilhelm Schlegel nahm damals von Coppet aus lebhaften Anteil an diesem Unternehmen und schlug dringend vor, als zweiten Band die »Kunst-Ansichten« seines Bruders, d. h. die Gemäldebeschreibungen aus der Europa und die Briefe über gotische Kunst »als Briefe über die Kunst in ein Ganzes zu verschmelzen und mit einigem Neuen zu vermehren[4]«, was übrigens durchaus seines Bruders Intentionen entsprochen hätte[5]. Er drängte ferner, die Schrift Die Griechen und Römer, sowie die Geschichte der Poesie der Griechen und Römer aufzunehmen und fragte nicht ohne Bangigkeit, »wie es mit Lucinde werden soll[6].« Während Dorothea Schlegel von dem »Orkan« des Krieges noch verwirrt auf diese spezifischen Fragen keine Antwort hatte[7], unterbreitete Friedrich Schlegel seinem Bruder am 18. November 1809 von Ofen aus genaue Vorschläge, aus denen sich die nachfolgenden Bände rekonstruieren lassen. Danach sollten dem ersten Band mit den Gedichten die Briefe über die Kunst als zweiter folgen. Der dritte Band war dazu vorgesehen, wie es heißt, »unter dem Titel *philosophische Lehrjahre*, mein Spekulieren, wie ich seit 1796 Tagebuch darüber geführt, genetisch zu schildern, wozu ich alle meine Papiere größtenteils noch in Köln in die gehörige Verfassung gebracht.« Der folgende vierte Band sollte unter dem Titel *Studien des Altertums* die frühen Arbeiten zur klassischen Literatur, einschließlich der Griechen und Römer »mit Benutzung manches noch Ungedruckten« bringen. Diese Bände waren auch schon »mit Hitzig verabredet.« In die weiter folgenden sollte dann »wohl manches entweder mit demselben oder mit verändertem Ausdruck vorkommen, was im Athenäum stand.«

[1] Hitzig stand übrigens mit Reimer in guten Verhältnissen. Vgl. Krisenjahre II, S. 11: 14. Januar 1809 an Julius Hitzig.
[2] Ebd.
[3] Krisenjahre II, S. 80—81.
[4] Krisenjahre II, S. 85.
[5] Krisenjahre II, S. 81, 85.
[6] Krisenjahre II, S. 81.
[7] Ebd.

Jedoch plante Schlegel schon damals eine tiefgreifende Umarbeitung des *Gesprächs über die Poesie*, »da es mir im Ganzen nicht mehr Genüge leistet[1].«

Im Unterschied zu dem mit Reimer entwickelten Plan war hier ein Band mit Briefen über die Kunst den Philosophischen Lehrjahren und den Studien des Altertums vorgesetzt worden. Tatsächlich kündigte der Katalog der Leipziger Herbstmesse von 1810 Briefe über die Kunst als zweiten Band von Friedrich Schlegels Sämtlichen Werken an[2]. Dieser Band sollte sogar mit einem Portrait Friedrich Schlegels erscheinen[3]. Freilich war Hitzig mit dieser Ankündigung, die ohne Schlegels Wissen erfolgte[4], etwas voreilig gewesen. Nachdem er zunächst Anfang des Jahres 1810 aus Geldmangel mit der Fortführung der Sämtlichen Werke gezögert hatte[5], suchte er nun deren Fortgang zu betreiben. Schlegel hatte dagegen nach seiner Rückkehr aus Ungarn für Metternich die Redaktion des Österreichischen Beobachters übernommen und vom 19. Februar bis zum 9. Mai 1810 vor großem Publikum in Wien seine Vorlesungen über die neuere Geschichte gehalten, deren Herausgabe in Buchform ihn bis zum 30. März 1811 beschäftigte[6]. Außerdem machten sich seit dieser Zeit bei ihm jene Zustände von Melancholie, Spleen, und tiefer Depression bemerkbar, von denen in den Briefen an seinen Bruder von nun an wiederholt die Rede ist und die er am 16. Januar 1810 folgendermaßen darstellte: »Es hat sich meiner eine fast unüberwindliche Traurigkeit bemächtigt, die mir alle Trieb- und Schwungfedern gelähmt zu haben scheint, und sich in einer allgemeinen Gleichgültigkeit kundgibt[7].«

Am 10. November 1810 hatte Schlegel die Arbeit am zweiten Band seiner Ausgabe jedenfalls noch gar nicht begonnen und er schrieb unter diesem Datum an seinen Bruder:

Wenn Du einmal Zeit übrig hast, so lies doch meine Gemäldebeschreibungen in der Europa und auch die Briefe über Gotische Baukunst wieder durch und teile mir mit was Du glaubst, das so wohl im Inhalt als in der

[1] Krisenjahre II, S. 85.
[2] Vgl. Theodor Körners Briefwechsel mit den Seinen. Hrsg. von Augusta Wedler-Steinberg, Leipzig 1910, S. 106.
[3] KA III, S. XCIV—XCVI.
[4] Boisserée I, S. 90—91.
[5] Krisenjahre II, S. 100—101: 16. Januar 1810 an A. W. Schlegel; Boisserée I, S. 90—91.
[6] Raich II, S. 19. Vgl. KA VII, S. LXXVIII—LXXXVII. Die Ausgabe erschien Ende April.
[7] Krisenjahre II, S. 100.

Schreibart zu erinnern und zu ändern wäre. Denn diese kommen in der Sammlung meiner frühern Schriften nun zunächst an die Reihe. . . Das Ganze, da ich es ohnehin nur als Ansichten geben kann, leidet keine wesentliche Umarbeitung. Doch denke ich es unter dem Titel *Briefe über die Kunst*, doch mit einigem Neuen zu vermehren und so sehr als möglich zu einem *Ganzen* zusammenschmelzen[1].

Gegenüber Sulpiz Boisserée äußerte er sich am 19. Dezember 1810 mit ambitiöseren Worten und meinte: »Die Briefe über die Kunst werde ich zu einem rechten *opus rotundum* ausarbeiten, auch wird einige Philosophie der Kunst hinzukommen, aber nicht zu viel[2].« Boisserée nahm sich auf Schlegels Bitten hin sogar dessen ehemalige Schriften über die Kunst vor und korrigierte technische Unrichtigkeiten, was er am 31. Juli 1811 mit dem Wunsch verband: »Ich hoffe, Sie werden mit der baldigen Herausgabe der Briefe über Kunst Wort halten[3].« Dorothea Schlegel berichtete am 30. März 1811 ihrem Sohn Johannes nach Rom: »Die Vorlesungen [über die neuere Geschichte, d. h. das Druckmanuskript] sind endlich wirklich fertig, und Friedrich geht an den zweiten Teil seiner gesammelten Schriften und einige andre Werke, die alle zugleich ans Licht sollen[4].« Doch es kam nicht dazu. Noch am 5. Dezember 1811 fragte Sulpiz Boisserée: »Was machen die Briefe über die Kunst? hätt ich bald gesagt! Wie stehts damit, werden wir sie bald zu lesen kriegen[5]?« Aber im März 1811 war von einem größeren Kreis Intellektueller in Deutschland und Österreich der Wunsch an Friedrich Schlegel herangetragen worden, das DEUTSCHE MUSEUM in der Zeit der Erhebung als ein Zentrum für alle geistigen Kräfte der Nation zu begründen[6]. Diesem Unternehmen widmete er sich in den folgenden zwei Jahren. Noch im selben Jahr, im Juni 1811, hielt Schlegel auch bei der Wiener Polizeihofstelle um die Erlaubnis für seine Vorlesungen über die Geschichte der alten und neuen Literatur an, aus denen sein vielleicht bedeutendstes Werk erwuchs. Sie wurden vom 27. Februar bis zum 30. April 1812 vorgetragen und erschienen Ende des Jahres 1814 in zwei Bänden mit erheblichen Umarbeitungen, nachdem ihre schon für den

[1] Krisenjahre II, S. 177.
[2] Boisserée I, S. 95. Zu den Einzelheiten des Plans vgl. KA IV, S. XLVIII—XLIX.
[3] Finke, Briefe, S. 55; Boisserée I, S. 136.
[4] Raich I, S. 19.
[5] Finke, Briefe, S. 57.
[6] Vgl. Ernst Behler, Deutsches Museum. Die Geschichte einer Zeitschrift, im vierten Band des photostatischen Nachdrucks dieser Zeitschrift, Darmstadt 1975, und Hans Eichner, KA III, S. LXVI—LXXVI.

Spätsommer 1812 geplante Drucklegung nicht zustande gekommen war. Über diesen neuen Aufgaben trat aber das Interesse an der Bearbeitung des zweiten Bandes der SÄMTLICHEN WERKE zurück, und so versandete auch dieser Versuch zu einer Gesamtausgabe, dessen Verwirklichung durch Schlegels Tätigkeiten am Wiener Kongreß in immer weitere Ferne rückte.

Während der Kongreßverhandlungen war Schlegel aber mit dem damals führenden Verleger Deutschlands, mit Johann Friedrich Cotta zusammengetroffen. Mit diesem hatte er Kontakte gestiftet, die in den folgenden Jahren unter anderem[1] zu einem neuen Editionsprojekt führten, das freilich einen schlimmen Ausgang finden sollte. Da sich Hitzig im Jahre 1815 aus dem Buchhandel zurückzog und die Position eines Kriminalrates beim Kammergericht in Berlin übernahm, hatte Schlegel Cotta zunächst gebeten, sich des ersten Teils seiner Werke anzunehmen und die übriggebliebenen Exemplare im Buchhandel wieder in Umlauf zu bringen[2]. Daß Schlegel damals bei Hitzig Schulden hatte, entspricht durchaus seinen Gewohnheiten; und daß er Cotta bat, diese als Gegenleistung für die Restexemplare zu übernehmen[3], ist für seine Geschäftsführung nichts Überraschendes. Offenbar handelte es sich hierbei aber nicht allein um die Übernahme von Restexemplaren für den Buchhandel, sondern bereits um Pläne für eine neue Gesamtausgabe. Denn Schlegel spricht in seinem Brief vom 8. April 1815 an Hitzig ausdrücklich davon, »daß Cotta den ferneren Verlag meiner Schriften übernommen hat[4].«

Während das Projekt der Gesamtausgabe als Gesamtplan im Hintergrund der Erörterungen blieb[5], richteten sich die Verhandlungen mit Cotta in den nächsten Jahren, die Schlegel als Legationsrat der Österreichischen Delegation in Frankfurt verbrachte, zuerst auf einzelne Werke, vor allem auf eine Neubearbeitung der Vorlesungen über die neuere Geschichte[6]. Im Nachlaß haben sich keine Materialien auffinden lassen[7], die Schlegels damalige Angaben rechtfertigen würden. Aber in einem Brief an Cotta vom 27. August 1817 gibt er zu verstehen, daß die Vorarbeiten zu diesem Werk so weit gediehen seien, daß sich über

[1] Vgl. KA VII, S. CX—CXLI.
[2] Cotta II, S. 357.
[3] Krisenjahre II, S. 282: 8. April 1815 an Eduard Hitzig.
[4] Ebd.
[5] Krisenjahre II, S. 303: 27. August 1817 an Cotta.
[6] Krisenjahre II, S. 302: 27. August 1817 an Cotta.
[7] Unter den verschollenen Manuskripten gibt es aber einen Titel »Zur Umarbeitung der neuren Geschichte«: vgl. weiter unten, S. LXVIII.

die »Einrichtung des Ganzen, Lettern, Format usw.« Absprachen treffen ließen und mit Eintreffen der Bestätigung durch Cotta der Druck beginnen könne[1]. Schlegel schlug eine Auflagenhöhe von 1500 Exemplaren, für die anderen Bände der Ausgabe von 1000 Exemplaren vor und zog mit Cottas Erlaubnis eine Summe von 100 Gold-Dukaten von dessen Konto[2].

Freilich ließen sich mit derartigen Vorauszahlungen die enormen Schulden nicht decken, in die Schlegel während der Frankfurter Jahre geraten war. Er hatte deshalb einen »reiflich und wohl durchdachten Plan« gefaßt, sein »ganzes literarisches Verdienst in eine antizipierte und regulierte Schuld und einen *sinking fund* zu verwandeln.« Er wollte mit anderen Worten eine Hypothek auf seine zukünftige literarische Produktion nehmen und diese bei Cotta realisieren[3]. Nachdem dies durch einen Mittelsmann nicht in die Wege geleitet werden konnte, beschloß Schlegel nach seiner Abberufung von Frankfurt, Cotta im Oktober 1819 in Stuttgart direkt aufzusuchen und diese Angelegenheit zu klären[4]. In den Berichten über diesen Besuch an seinen Bruder und an seine Frau[5] ist Schlegel außerordentlich zurückhaltend. Aus den nachfolgenden Ereignissen ist aber klar ersichtlich, daß er damals seine sämtlichen Werke gegen Vorschüsse an Cotta abtrat. Nachdem er vorher bereits Schulden von 170 Dukaten in Gold bei Cotta gemacht hatte, bezog er Vorschüsse von je hundert Dukaten im September[6] und Dezember 1818[7], sowie im Mai 1819 und von 122 Dukaten im Juni 1819[8]. Für diese

[1] Krisenjahre II, S. 302. Damals gingen die beiden ersten Bogen des umgearbeiteten Werkes in den Druck, ohne daß weitere Bogen folgten. In einem späteren Brief an Cotta vom 30. April 1825 spricht Schlegel davon, daß er in der Weiterarbeit »so unglücklich unterbrochen ward«: Krisenjahre II, S. 436. Nach seiner Trennung von Schlegel übersandte Cotta diesem im August 1821 die ausgedruckten Exemplare dieser beiden Bogen: Krisenjahre II, S. 377: 22. August 1821 an Cotta. Über den Verbleib dieser Bogen ist nichts bekannt. Vgl. auch S. XXXII Anm. 2.

[2] Krisenjahre II, S. 303.

[3] Walzel, S. 595: 7. Juli 1818 an A. W. Schlegel.

[4] Ebd. Diese Verhandlungen wurden durch Wangenheim vermittelt: Briefe an Cotta II, S. 74, 370—371.

[5] Walzel, S. 613: 18. November 1818 an A. W. Schlegel; Finke, Briefwechsel, S. 118: 6. November 1818 an Dorothea Schlegel.

[6] Krisenjahre II, S. 316—317: 18. September 1818 an Cotta.

[7] Krisenjahre II, S. 324: 19. Dezember 1818 an Cotta.

[8] Krisenjahre II, S. 332: 24. Februar 1819 an Cotta; Krisenjahre III, S. 574. Es handelt sich um eine Goldmünze von größtem Feingehalt von über 23 Karat, die wegen ihres hohen Wertes im Unterschied zu den übrigen Goldgulden den Namen Dukaten trug. Cotta bestand auf der Rückzahlung in Dukaten, was Schlegel zusätzliche Schwierigkeiten bereitete: vgl. Körner, S. 269, 274—275. Die Schuld entsprach 2000 Reichsthalern.

Summe von rund 600 Gold-Dukaten stellte Schlegel am 24. Februar 1819 dann drei Wechsel aus und gab Cotta zusätzlich die Versicherung des ihm allein zustehenden Verlagsrechtes seiner sämtlichen Werke und seines literarischen Nachlasses[1]. Schlegel verpflichtete sich mit anderen Worten, diese Schuld durch die Honorare für seine sämtlichen Werke in drei Terminen von 1820, 1821 und 1822 zurückzuzahlen[2].

Inhaltlich sollte es sich bei dieser Ausgabe offenbar um eine bloße Fortsetzung des alten, mit Hitzig begonnenen Projekts handeln, das nur geringfügig modifiziert wurde. Als nächster, d. h. zweiter Band sollten wieder die Briefe über die Kunst in Angriff genommen werden und darauf ein Band mit den »sämtlichen literarischen Aufsätzen« folgen. Danach war an die Neubearbeitung der Vorlesungen über die neuere Geschichte gedacht[3]. Da aber im Februar 1819 die große Italienreise mit Kaiser Franz und Metternich bevorstand, schwankte Schlegel, ob er dem »literarisch-kritischen Bande« nicht den Vorzug geben und die Briefe über die Kunst in Italien vollenden sollte[4]. Der Druck sollte von der Wiener Universitätsdruckerei, deren Prinzipal Carl Gerold war, übernommen werden, und als Auflagenhöhe war an 1000—1500 Exemplare gedacht. Im Dezember 1818 fühlte sich Schlegel zuversichtlich und meinte, der Druck »kann gleich nach Neujahr beginnen und alsdann ununterbrochen fortgehen[5].

Es wurde aber kein Manuskript in den Druck gegeben, und am 29. Juni 1819, auf der Rückreise von Rom in Florenz, schob Schlegel in Gedanken immer noch den einen projektierten Band vor dem andern her. »Zunächst kommt die Kunstvorlesung für Philipp [Veit] an die Reihe«, meinte er, »sowie überhaupt die Redaktion aller neueren und älteren Kunstaufsätze nebst allem dem, was noch die Reise und die Ausstellung erfordert oder erzeugt, zu einem eigenen ganzen Kunst-Bande meiner Schriften. Alsdann die Vollendung meiner philosophischen Hefte. . . Dann die neue Bearbeitung der neueren Geschichte, kurz es fehlt an Stoff und Arbeit nicht[6].« Cotta wurde inzwischen um »Prolongationen« der Termine gebeten, die damit begründet wurden, daß ein Großteil

[1] Krisenjahre II, S. 332—333: 24. Februar 1819 an Cotta. Über die Ausfertigung der Wechsel vgl. KA XXX, Kommentar: 35, Nr. 3.

[2] Ebd.

[3] Krisenjahre II, S. 323: 28. November 1818 an Cotta.

[4] Krisenjahre II, S. 325: 19. Dezember 1818 an Cotta.

[5] Krisenjahre II, 323, 325.

[6] Finke, Briefwechsel, S. 215: an Dorothea Schlegel.

der Schlegelschen Bibliothek noch von Frankfurt nach Wien transportiert werden mußte oder Schlegel krank war[1]. Am 28. November 1820, also zwei Jahre nach dem Abschluß des Kontrakts, glaubte Schlegel sich häuslich entsprechend zum Arbeiten eingerichtet und schrieb seinem Verleger: »so ist mir die zur Redaktion der übrigen drei literarischen, artistischen und philosophischen Bände noch erforderliche Arbeit gar nicht schwer, diesen Winter zu vollenden[2].«

Bereits am 29. März 1820 hatte Schlegel aber einen bedeutenden Entschluß gefaßt, der entscheidend zum Gesicht der später entstehenden Ausgabe beitragen sollte. Damals wurde die Ausgabe der beiden Bände der GESCHICHTE DER ALTEN UND NEUEN LITERATUR von 1814 ausverkauft, und die verlegerischen Eigentumsrechte gingen an Schlegel zurück. Mit glücklichem Griff setzte er nun diese beiden Bände an den Anfang der geplanten Ausgabe und gab ihnen damit das Ansehen des Schlegelschen Hauptwerkes[3]. Der Druck sollte jetzt bei J. B. Wallishauser erfolgen, der auch Friedrich Schlegels Zeitschrift CONCORDIA druckte[4]. Nachdem er die Redaktion der beiden Bände der GESCHICHTE DER ALTEN UND NEUEN LITERATUR im März 1821 abgeschlossen hatte, beschloß Schlegel, als weitere Bände die STUDIEN DES ALTERTUMS folgen zu lassen[5]. Freilich rückte nun bereits der Termin der zweiten Zahlung heran, und er mußte Cotta am 2. März 1821 die peinliche Bitte unterbreiten, »es nur nicht mit dem Wechsel-Termin nach der buchstäblichen Strenge zu nehmen«, sondern ihm Gelegenheit zu geben, nach dem Erscheinen der STUDIEN DES ALTERTUMS beide Zahlungen zusammen decken zu lassen[6].

Cotta, der sich zu dieser Zeit mehr und mehr vom Buchhandel zurückzog[7], lag es daran, Geschäfte wie die mit Schlegel abgeschlossenen möglichst bald zu Ende zu bringen. Schlegel, der seine Werke gern in Wien verlegt haben wollte[8], hatte von der Wiener Buchhandlung Jakob Mayer und Compagnie [Michael Schmiedel] erfahren, daß diese bereit war, den Verlag seiner Werke zu denselben Bedingungen wie den mit Cotta verabredeten zu übernehmen. Als er Cotta am 11. März 1821

1 Krisenjahre II, 356—357: 29. März 1820 an Cotta.
2 Cotta II, S. 386.
3 Krisenjahre II, 356.
4 Krisenjahre II, 360, 363.
5 Krisenjahre II, 367: 2. März 1821 an Cotta.
6 Ebd.
7 Cotta II, S. 343: Fouqué am 26. Februar 1821 an Cotta.
8 Krisenjahre II, S. 356.

bat, ihm unter diesen Umständen sein Wort zurückzugeben »und es sich gefallen zu lassen, daß ein andrer an die Stelle tritt[1]«, erhielt er in wenigen Tagen die Einwilligung Cottas. Am 31. März 1821 hatte Mayer & Comp. bereits den Verlag der Werke »ganz und gar übernommen[2].«

Damit war der verlegerische Aspekt dieser Angelegenheit bereinigt und das dritte Projekt zu einer Gesamtausgabe in andere Hände übergegangen. Die finanzielle Verpflichtung gegenüber Cotta blieb aber bestehen und läßt Friedrich Schlegel nicht in einem günstigen Licht erscheinen. Am 24. März 1822 schrieb Ludwig Börne zum Beispiel aus Stuttgart: »Neulich sagte mir Cotta, Friedrich Schlegel wäre ihm mehrere tausend Gulden schuldig, die er sich auf seine herauszugebenden sämtlichen Werke habe vorschießen lassen. Und hinterdrein hat er seine Werke einem andern Buchhändler verkauft, so daß Cotta keinen Kreuzer zurückerhält[3].« Das ist zweifellos eine Übertreibung. Aber Cotta erhielt die drei vereinbarten Zahlungen tatsächlich nicht vollständig erstattet. Mit dem Verlagswechsel sollte endlich die erste Zahlung erfolgen[4]. Aber bereits wenige Tage danach bat Schlegel um die Aufspaltung des rückständigen Postens von 200 Dukaten in zwei[5], und von nun an bestand sein Briefwechsel mit Cotta fast nur noch in Bitten um weiteren Aufschub der fälligen Zahlungstermine, die gelegentlich von kleineren Zahlungen begleitet waren[6]. Die Fälligkeit des letzten Wechsels war für Mai 1822 festgesetzt[7]. Aber noch im Juli und September 1823[8] bat Schlegel Cotta um Aufschub und erklärte schließlich im August 1824 seine Zahlungsunfähigkeit[9], weil der Wiener Verlag Mayer & Co. sich aufgelöst hatte und damit die Fortsetzung der Ausgabe nicht mehr gesichert war. Nach Schlegels eigenen Darstellungen hatte er Cotta zu drei Vierteln bezahlt[10]. Um diesen nach der Einstellung des Drucks an der Gesamtausgabe zu entschädigen, bot er ihm als Ersatz die umgearbeitete Fassung des Werkes ÜBER DIE NEUERE GESCHICHTE[11] oder

1 Krisenjahre II, S. 368.
2 Krisenjahre II, 369.
3 Schriften, hrsg. von Ludwig Geiger, Bd. 9, S. 355.
4 Krisenjahre II, S. 368.
5 Krisenjahre II, S. 369: 31. März 1821 an Cotta.
6 Z. B. Krisenjahre II, S. 389, 415.
7 Krisenjahre II, S. 390.
8 Krisenjahre II, S. 418, 420.
9 Krisenjahre II, S. 430.
10 Körner, S. 255: 12. Juli 1823 an Friedrich Perthes; Walzel, S. 641: 26. April 1823 an A. W. Schlegel.
11 Krisenjahre II, S. 435—436: 30. April 1825.

die Fortführung der nun steckengebliebenen Gesamtausgabe an[1], was Cotta aber ablehnte[2]. Dorothea Schlegel hat die verbleibende Schuld auch noch nach dem Tode ihres Mannes als Ehrenschuld betrachtet und, wie sie August Wilhelm Schlegel am 9. Januar 1830 berichtete, ihre ganze Kraft darauf verwendet, »so viel als immer möglich die Verpflichtungen zu lösen, die den seligen Friedrich unglücklicherweise so drückend belasteten[3].« In ihrem handschriftlichen Testament vom September 1835 bat sie die Söhne, die alte Schuld, die sie in Höhe von 337 Dukaten in Gold angab, wenigstens teilweise zu begleichen[4].

Was bei den sich unter diesen Umständen vollziehenden Editionsarbeiten besonders auffällt, ist die ungeheure Konsequenz, mit der Schlegel sein Projekt diesmal auszuführen suchte. Mit Stolz wies er Cotta am 2. Juli 1823 beim Erscheinen des sechsten, die Kunstschriften enthaltenden Bandes darauf hin, »wie viel Neues diese sechs ersten Bände enthalten, und nach welchem strengen Ideal und mit welchem Fleiß diese neue Überarbeitung durchgeführt ist[5].« Zu diesem Zeitpunkt waren aber der siebte und achte Band »schon lange im voraus gedruckt[6]«, und Schlegel erhoffte sich am 26. April 1823 von seinem Bruder, daß dieser »mit dem Fleiß, nicht bloß in den zahlreichen Vermehrungen und Zusätzen, sondern auch in der gänzlichen Umarbeitung zufrieden sein würde[7]. »Es ist ein wichtiges Unternehmen«, meinte er gegenüber Friedrich Perthes am 12. Juli 1823, »voll Bedeutung; auch für Deutschland, wenn es verstanden wird[8].« Zwar gelang es ihm nicht, wie er zu Beginn des Werkes, am 19. Juni 1821 an Ludwig Tieck schrieb, sich »in ein bis eineinhalb Jahren durch das Ganze durchzuarbeiten[9].« Aber er brachte es doch zustande, die ersten zehn Bände in z. T. beträchtlicher Umarbeitung in ungefähr zwei Jahren zu beenden, wobei er gleichzeitig noch die Zeitschrift CONCORDIA mit dem Beitrag über die *Signatur des Zeitalters* zum Abschluß brachte[10]. Die Vorrede zum ersten Band ist vom

[1] Krisenjahre II, S. 434: 12. Januar 1825.
[2] Krisenjahre II, S. 435.
[3] Geiger, S. 153—155; Wieneke, S. 544.
[4] Körner, S. 562.
[5] Krisenjahre II, S. 418.
[6] Mit den Romantischen Sagen und Dichtungen des Mittelalters und dem ersten Teil der Gedichte: Walzel, S. 637: 26. April 1823 an A. W. Schlegel.
[7] Walzel, S. 638.
[8] Körner, S. 254.
[9] Lohner, S. 175.
[10] Walzel, S. 638.

1. Mai 1821 datiert, und die beiden ersten Bände, die das Erscheinungsjahr 1822 tragen, sind wohl im Dezember 1821 oder Januar 1822 erschienen[1]. Am 1. Juni 1823 konnte Schlegel an Christine von Stransky berichten: »Ich lasse jetzt am 9ten und 10ten Bande drucken[2]«, wobei sich das Erscheinen von Band 10 freilich bis zum Frühling 1825 verzögerte[3].

Auf die kritische Neuausgabe der Vorlesungen über die GESCHICHTE DER ALTEN UND NEUEN LITERATUR (Bände 1—2, 1822) folgen zwei Bände STUDIEN DES KLASSISCHEN ALTERTUMS, nämlich die Überarbeitung der GESCHICHTE DER POESIE DER GRIECHEN UND RÖMER von 1798 (Band 3, 1822) und die Sammlung der frühen Aufsätze zum klassischen Zeitalter seit 1794 (Band 4, 1822). Mit der Zusammenstellung des Aufsatzes *Über das Studium der Griechischen Poesie* von 1795—97 und dem *Gespräch über die Poesie* von 1800 in stark überarbeiteten Fassungen unter dem Titel KRITIK UND THEORIE DER ALTEN UND NEUEN POESIE (Band 5, 1823) redigierte Schlegel zwei der bedeutendsten Werke aus seiner Frühzeit, die nach seinen Worten »vergleichende Theorie und durchaus geschichtliche Kritik der gesamten Dichtkunst, in einem größeren welthistorischen Maßstabe[4]« repräsentieren. Die Bearbeitung der Kunstaufsätze im Januar und Februar 1823 unter dem Titel ANSICHTEN UND IDEEN VON DER CHRISTLICHEN KUNST (Band 6, 1823) scheint ihm die größte Freude bereitet zu haben, und die darin behandelten Gegenstände waren ihm nach Dorothea Schlegels Bericht an Philipp Veit vom 12. Februar 1823 »so angenehm, daß er ordentlich die alte Heiterkeit wieder dabei erhält[5].« Hierauf folgte die vom editorischen Gesichtspunkt aus leichtere Ware der ROMANTISCHEN SAGEN UND DICHTUNGEN DES MITTELALTERS (Band 7, 1823) und der GEDICHTE VON FRIEDRICH SCHLEGEL (Bände 8—9, 1823). Die bereits im Sommer 1823 bearbeiteten VERMISCHTEN KRITISCHEN SCHRIFTEN (Band 10, 1825), mit einer Zusammenstellung von kritischen und philosophischen Aufsätzen aus verschiedenen Zeitschriften, erschien erst im Frühling 1825, nachdem Schlegel bis zum Mai 1824 an diesem Manuskript gearbeitet hatte[6]. Mit diesem

[1] Dorothea an Philipp Veit, 19. Dezember 1821: »Friedrich arbeitet fleißig an der Herausgabe seiner Werke, wovon schon der zweite Band diese Woche erscheint« (Körner, S. 560).
[2] Rottmanner I, S. 114.
[3] Walzel, S. 642: 27. April 1825 an A. W. Schlegel.
[4] KA I, S. 573.
[5] Ein unveröffentlichter und verschollener Brief. Zitiert nach Aufzeichnungen im Josef Körner Nachlaß, Nr. 2997.
[6] Körner, S. 263: 2. Mai 1824 an Jakob Mayer und Michael Schmiedel.

Band fand dann das so fruchtbar fortschreitende Unternehmen ein plötzliches Ende.

Im Mai 1824 war es zu einem Streit zwischen den beiden Partnern des Wiener Verlags Jakob Mayer und Michael Schmiedel gekommen, und diese beschlossen, daß jeder seinen eigenen Weg als Verleger gehen solle. Bis zu ihrer endgültigen Trennung verrechneten sie mit Schlegel die Ausgabe bis zum zehnten Band und stellten ihm in Aussicht, diese dann in dem einen oder dem anderen ihrer Verlagshäuser fortzusetzen[1]. Diese Auseinandersetzung zog sich aber sehr in die Länge, und Schlegel erwachte bald die Überzeugung, er werde »wohl auf eine gänzliche Radikal-Veränderung« denken müssen[2]. Wie er seinem Bruder am 27. April 1825 mitteilte, waren die beiden Eigentümer »unwiederbringlich entzweit«, wobei mit demjenigen, der das Geld besaß [Jakob Mayer], »wegen seines Mangels an Verstand und beschränkten Charakters und Eigensinn, gar nichts anzufangen ist«, wogegen der andere [Michael Schmiedel], mit dem Schlegel gut auszukommen glaubte, kein Privilegium besaß, »welches er erst nachsuchen muß[3].« Nachdem Cotta die Übernahme der steckengebliebenen Ausgabe abgelehnt hatte[4], wandte sich Schlegel wieder an Georg Reimer[5]. Ja er griff jede sich ihm bietende Möglichkeit auf, z. B. die Lindauersche Buchhandlung in München[6], und befand sich während dieser Zeit in einem Zustand »völliger Mutlosigkeit[7].« An Christine von Stransky schrieb er sogar am 23. April 1825, die Unterbrechung dieses Unternehmens »macht mich trübe im Geiste und hemmt mich in allen Schritten des Lebens[8].«

Der Verlust, der Schlegel hier erwuchs, war auch nicht nur finanzieller Natur, sondern bedeutete, wie er sagte, »ein zwiefaches Unglück«, insofern die Veröffentlichung eines großen Teils seiner Schriften nun in Frage gestellt war, wobei es sich vor allem um die ungedruckten, ihm damals als am wichtigsten erscheinenden philosophischen Manuskripte der PHILOSOPHISCHEN LEHRJAHRE handelte. Die verschiedenen Nachrichten über die geplante Fortsetzung der Ausgabe widersprechen sich manchmal. Es scheint aber sicher zu sein, daß Schlegel für den elften

[1] Körner, S. 263—264; Krisenjahre II, S. 430: 24. August 1824 an Cotta und 432: 20. September 1824 an Cotta.
[2] Krisenjahre II, S. 433: 12. Januar 1825 an Cotta.
[3] Walzel, S. 643.
[4] Krisenjahre II, S. 435.
[5] Walzel, S. 643.
[6] Krisenjahre II, S. 436: 16. November 1825 an Cotta.
[7] Walzel, S. 644.
[8] Rottmanner I, S. 249.

Band der Ausgabe zunächst eine gründliche Umarbeitung des Werkes ÜBER DIE SPRACHE UND WEISHEIT DER INDIER von 1808 vorgesehen hatte, wobei er sich besonders die kritische Hilfe seines Bruders erbat[1]. Da die Herausgabe dieses Werkes natürlicherweise einen längeren Zeitraum beansprucht hätte, tröstete sich Schlegel mit dem Erscheinen des zehnten Bandes, »der glücklicherweise noch einen ganz bequemen und schicklichen Abschnitt in der Reihenfolge der Bände darbietet[2].« Die nachfolgenden Bände sollten dann, wie er Cotta am 12. Januar 1825 auseinandersetzte, »von philosophischem und historisch-politischem Inhalt« sein[3]. Am 16. November 1825 dachte er daran, »zunächst in drei oder vier Bänden, die historischen und politischen Werke und Schriften« zu geben, »sehr erweitert und überall neu überarbeitet[4].« Jedoch schwanken die Pläne je nach dem Verleger, mit dem Schlegel gerade verhandelte. Wenn er Cotta schrieb, gab er, wohl dessen Interessen berücksichtigend, den historisch-politischen Bänden den Vorzug; richtete sich der Brief dagegen an Reimer, dann traten die philosophisch-literarischen Bände in den Vordergrund. So hatte er kurz zuvor, am 3. August 1825 an Reimer geschrieben: »Was den Inhalt [der fortzusetzenden Ausgabe] betrifft, so würden die zunächst erscheinenden drei oder vier Bände die *philosophischen Schriften*, verhältnismäßig daher noch viel Ungedrucktes enthalten; dann folgten mehrere *literarische Stücke*, die *neue Ausgabe des Werks über Indien* und *Ein* Band mit *politisch-historischen Schriften*. Den Beschluß wollte ich in jedem Fall mit der neuen völlig umgearbeiteten Ausgabe des Werks über die *neuere Geschichte* in zwei Bänden machen[5].«

Nach diesem Georg Reimer unterbreiteten Plan hätte die Ausgabe schließlich zwanzig Bände umfaßt, d. h. sie wäre um mindestens zehn Bände vermehrt worden, wobei es sich um eine durchaus realistische Kalkulation handelte. Jakob Minor stieß im Exemplar des sechsten Bandes der Wiener Universitätsbibliothek auf eine Ankündigung der geplanten Fortsetzung durch den Verlag Jakob Mayer & Co., wonach das Unternehmen auf 15 Bände berechnet war[6]. Nach diesem von 1823 stammenden Plan sollte das Werk ÜBER DIE SPRACHE UND WEISHEIT DER INDIER bereits im zehnten Band erscheinen und die VERMISCHTEN

[1] Walzel, S. 639—640: 26. April 1823 an A. W. Schlegel.
[2] Krisenjahre II, S. 433.
[3] Krisenjahre II, S. 434.
[4] Krisenjahre II, S. 436.
[5] Körner, S. 269.
[6] Minor II, S. XI.

KRITISCHEN SCHRIFTEN im elften Band untergebracht werden. Schlegel begann also schon zu diesem Zeitpunkt, die ihm wegen des inzwischen fortgerückten Forschungsstandes schwer fallende Neubearbeitung von SPRACHE UND WEISHEIT DER INDIER aufzuschieben[1]. Die folgenden Bände sollten dann enthalten: »ästhetische und literarische Aufsätze [Band 12] -philosophische Lehrjahre, kleine philosophische und historische Schriften [Bände 13—14] — Geschichte der neuern Zeit [Band 15][2].« Wie aus dem ersten Band des von Josef Körner in der Prager Universitätsbibliothek benutzten Exemplars hervorgeht, wurden 5 verschiedene Ausgaben auf verschieden feinem Papier gedruckt[3]. Außer-

[1] Nach Schlegels Brief an Friedrich Raumer vom 23. Oktober 1823 war er zu dieser Zeit aber emsig »mit den Vorarbeiten zu der neuen Behandlung meines indischen Werks beschäftigt, welches den XI. Band bilden wird, und finde da genug Neues zu durchforschen und sehr vieles hinzuzusetzen; so daß das alte Werk, wie ich es mir überall zum Ziel gesetzt, wohl zwar das alte, so weit es gut ist, bleibe, zugleich aber ein neues Werk genannt zu werden verdienen möge« (Friedrich Raumer, Lebenserinnerungen, Band 2, S. 147—148).

[2] Minor II, S. XI. Neben dem Werk über die Sprache und Weisheit der Indier waren auch für die Vorlesungen über die neuere Geschichte von Schlegel tiefgreifende Umarbeitungen vorgesehen. Vgl. S. XXIV, Anm. 1. Diese beiden Werke haben besondere editorische Probleme bereitet und treten in der Korrespondenz über die Gesamtausgabe besonders hervor. So berichtete er z. B. am 7. Mai 1824 dem Freiherrn vom Stein, daß von der Sammlung und neuen Ausgabe seiner sämtlichen Werke nun zehn Bände erschienen seien und wies auf die persönliche Bedeutung dieses Unternehmens für ihn hin: »Diese für mich allerdings sehr wichtige Arbeit enthält die geläuterten und gesamten Resultate meines vergangenen Lebens«. Er wollte diese Bände gern dem Kaiser von Rußland überreichen und bat den Freiherrn vom Stein um Vermittlung in dieser Angelegenheit. Die »Darstellung der neuern Geschichte bei der neuen Bearbeitung« sollte aber besondere Prominenz erhalten, indem Schlegel sie »bis auf die jetzige neueste Zeit fortführen« wollte, und er hatte den Wunsch, sie »dem K.[aiser] A.[lexander] dedizieren zu dürfen« (Pertz, Steins Leben VI 2, Beilagen, S. 211—212).

[3] Josef Körner Nachlaß, Nr. 2897:

Ausgabe Nro. 1. ord. Druckpap.		2 fl. 30 Kr.
Nro. 2. 8 mit erweitertem Stege, fein weiß Druckpap.		3 fl. 45 Kr.
Nro. 3. auf Holländer-Velinpap.		5 fl.
Nro. 4. auf Schweitzer-Velinpap.		6 fl.
Nro. 5. im größten 8. auf ausgezeichnet schönem Italienischen Papier		7 fl.

Damit ist die häufig vertretene irrtümliche Auffassung widerlegt, Schlegels Sämtliche Werke hätten fünf Auflagen erlebt.

dem enthielt die von Minor ermittelte Ankündigung eine Mitteilung, aus der dieser mit Recht entnahm, daß damals, also bereits im Jahre 1823, ein Stocken der Ausgabe drohte. Es heißt dort: »Wegen Zweifler und Übersorglicher wird bemerkt, daß der Verfasser unablässig mit Beendigung der Manuskripte sich beschäftigt und daß in diesen Werken durchaus nichts gestrichen ist, sondern selbe getreu so gedruckt worden sind, wie sie der Verfasser niedergeschrieben hat[1].«

Diese letzte Bemerkung ist mißverständlich. Soll sie besagen, daß der Wiener Verlag an den von Schlegel unterbreiteten Manuskripten keine Änderungen vorgenommen hat, dann läßt sich dieser Versicherung durchaus Glauben schenken. Soll damit aber zum Ausdruck gebracht werden, daß diese Ausgabe die originalen Versionen der Schlegelschen Schriften brachte, dann handelt es sich um einen schweren Irrtum. Denn die Umarbeitungen sind beträchtlich, wie ein Blick auf die Varianten der vier ersten Bände der vorliegenden Ausgabe zeigt. Schlegel selbst sprach gegenüber seinem Bruder am 26. April 1823 von einer »gänzlichen Umarbeitung[2].«

In einer eigens über diese Änderungen angestellten Untersuchung[3] wird mit Recht hervorgehoben, daß es sich bei den Varianten hauptsächlich um »Hinzufügungen, Einschiebsel in die ursprüngliche Arbeit« handle und Schlegel es meistens vermied, von dem ursprünglichen Text etwas wegzulassen[4]. Dabei benutzte er als Grundlage immer die letzten Fassungen, falls solche vorlagen[5], ohne sich um die Erstdrucke überhaupt zu kümmern[6]. Ferner fällt auf, daß seine kritischen Umarbeitungen in den ersten Bänden außerordentlich streng und konsequent sind, vor allem in den Korrekturen an den Werken zum klassischen Altertum, dem *Gespräch über die Poesie* und auch, zu einem gewissen Maße, in den Kunstschriften. Dann lassen sie aber rapide nach, und es stellt sich eine größere Toleranz ein. M. G. Schumann, der diese Untersuchung durchführte, ist sogar der Meinung, daß sich in den wenigen Jahren, in denen der Torso dieser Ausgabe zustande kam, eine Entwicklung auf seiten

[1] Minor II, S. XI.

[2] Walzel, S. 638.

[3] Die Münchner Dissertation von G. M. Schumann, Friedrich Schlegels Umarbeitung seiner Schriften für die Gesamtausgabe von 1914.

[4] Es sei denn, er unterdrückte ganze Werke wie die Lucinde und die Fragmente aus dem Athenäum oder Lyceum.

[5] Wie z. B. aus der zusammen mit seinem Bruder herausgegebenen Sammlung der Charakteristiken und Kritiken, Königsberg 1801.

[6] Schumann, S. 10; Minor I, S. IX.

des Herausgebers wahrzunehmen sei, insofern »Änderungen, die Schlegel in den ersten Bänden streng durchführte, in den späteren außer acht gelassen sind, und daß wiederum hier neue vorkommen, welche sich in den ersten nicht finden.« Vor allem der zehnte Band zeige viele Ausnahmen[1].

Die Änderungen erstrecken sich besonders auf die strikte Ausmerzung des profanen Gebrauches von Wörtern wie »göttlich« oder »heilig[2]«, die Eliminierung der frühen republikanischen Anschauungen[3], vor allem des Wortes »Revolution«, und die Vermeidung der namentlich für die Schriften zur griechischen Literatur charakteristischen Verwendung von Fremdwörtern lateinischen oder griechischen Stammes. Dies alles wird durch eine solide Terminologie christlich-deutscher Gesinnung mit konservativer Tendenz ersetzt, die sich besonders darin gefällt, den früheren oft schroffen, direkten Ausdruck in amplifizierender Mitteilungsweise durch eine Fülle von Wörtern andeutend zu umschreiben. Nach August Wilhelm Schlegel wurde die Schreibart »durch alle die Bevorwortungen, Limitationen und Kautelen schwerfällig und verworren[4].« Jakob Minor faßte den Gesamteindruck dieser Umarbeitungen folgendermaßen zusammen:

> Im einzelnen hat Friedrich Schlegel den knappen Ausdruck erweitert und ausgebreitet, den ungewöhnlichen gemieden, den kühnen gemildert. Er ist so kühl geworden, daß er den Leser nicht mehr in zweiter Person anredet, sondern das autoritative »wir« oder das unbestimmte »man'« wählt. Die von Friedrich Schlegel mit solcher Vorliebe neugebildeten gräzisierenden und latinisierenden Worte, welche mit den Ansprüchen technischer Terminen auftraten aber nicht durchdrangen, sind in den Werken fast durchgehends fallen gelassen worden. Alles das, womit Novalis die Sprache durch Friedrich Schlegel bereichert fand, ist getilgt. Selbst die kecke Formel, das Schlagwort, das Paradoxon, Dinge die sich ihm in der früheren Zeit immer zuerst anboten, sucht man hier meistens vergebens. . .[5].

Mit diesen Beobachtungen läßt sich freilich nicht der Vorwurf begründen, der tatsächlich erhoben worden ist, Schlegel hätte mit dieser Umarbeitung absichtlich die Anschauungen seiner Jugend fälschen wollen[6]. Im Gegenteil, in den Vorreden zu den einzelnen Bänden, wie

[1] Schumann, S. 11.
[2] Schumann, S. 11—12; Minor I, S. VI—VII.
[3] Schumann, S. 35.
[4] SW VIII, S. 292.
[5] Minor I, S. VIII.
[6] M. Bernays, Schriften II, S. 275—278.

auch in erläuternden Vorbemerkungen zu verschiedenen Beiträgen geht es ihm gerade darum, den Standpunkt seiner Jugendzeit zu profilieren und die frühere Sehweise in ihrer Eigentümlichkeit herauszuarbeiten[1]. Friedrich von Raumer erblickte hierin sogar den besonderen Wert dieser Ausgabe und schrieb am 25. Mai 1823 von Berlin aus an Schlegel über dessen Werke: »Wie lehrreich sind sie dem Inhalt, wie meisterhaft der Form nach und nur wo beides zusammentrifft, ist der Genuß rein und vollkommen. Unterlassen Sie nur nicht durch Hinweisungen über das Ältere und Neuere, über Ihren frühen und späten Standpunkt zu belehren, und den nach Entwicklung strebenden Jüngern dadurch fortzuhelfen[2].« Schlegel empfahl Tieck am 17. Juni 1823 das »wichtige und mühevolle Unternehmen meiner Werke« und meinte: »Wie ich meine frühern Schnitzer umgearbeitet habe, das wird wohl nur von wenigen nach seinem ganzen Umfange und vielleicht erst später anerkannt werden[3].« Bereits am 15. Juli 1822 hatte Tieck ihm nach Erhalt der ersten drei Bände mitgeteilt, daß diese Ausgabe ihm »eine große Freude gemacht« habe: »Ich bin die Schriften gleich wieder durchgegangen und vorzüglich erregten die Zusätze gleich meine Aufmerksamkeit: trefflich, geistreich, gründlich[4].« Daß dies aber nicht Tiecks wirkliche Meinung war, geht aus einem nach Schlegels Tod an dessen Frau geschriebenen Brief vom 28. Mai 1829 hervor, in dem Tieck sagte: »Ich wünsche, er hätte vieles von dem, was in den Schriften steht, z. B. die Vorlesungen über Literatur nicht überarbeitet, denn ich kann mich mit diesen Zusätzen nicht einverständigen[5].« Für Dorothea Schlegel bestand dagegen gar kein Zweifel daran, daß sich erst in diesen Spätfassungen Friedrich Schlegels Geist in seiner höchsten Vollendung bekunde, wie sie Tieck in ihrer Antwort vom 13. Juni 1829 deutlich zu verstehen gab. Während Schlegel nach ihrer Beobachtung zur Zeit des Entstehens der Frühschriften »meist traurig, in gedrückter, trüber Stimmung, in Zwiespalt mit sich selbst gewesen« sei, habe er erst in den späteren Jahren »Heiterkeit, Frieden, und bewußte Übereinstimmung in sich selbst« gefunden. Dies zeige sich in den Arbeiten aus dieser Zeit »in dem fließenden Strom seiner Rede, in der Fülle seiner Darstellungen, wie in der größeren Leichtigkeit der Unternehmungen[6].«

[1] Vgl. z. B. KA I, S. 3, 19, 34, 70, bes. auch 569, 571, 573.
[2] Deutsche Rundschau 175, S. 124.
[3] Lohner, S. 179.
[4] Lohner, S. 178.
[5] Lohner, S. 197.
[6] Lohner, S. 201—202.

Eine von Schlegel mehrfach von Sulpiz Boisserée für Cottas MORGENBLATT erbetene Rezension des sechsten Bandes mit den Schriften zur Kunst[1] kam nicht zustande. Aber auch die Schlegel von Cotta für das MORGENBLATT angebotene Selbstanzeige wurde nicht verfertigt[2]. Dagegen rezensierte Friedrich Creuzer 1825 in den HEIDELBERGISCHEN JAHRBÜCHERN die der klassischen Literatur gewidmeten Bände 3—5[3]. Die ersten neun Bände wollte Matthäus von Collin in den WIENER JAHRBÜCHERN besprechen. Er starb aber am 23. November 1824 über dieser Arbeit, und die Jahrbücher brachten 1824 lediglich ein Fragment der Rezension[4]. Collin geht darin von der Annahme aus, daß die Ausgabe auf 15 Bände angelegt war und in fünf verschiedenen Auflagen erscheine[5]. Die Ausgabe wurde von Schlegel nach Collins Auffassung mit den Vorlesungen über die alte und neue Literatur deshalb begonnen, um »das Resultat unter sich oft streitenden Ansichten, wie es sich ihm bei vollendeter Reife des Geistes festgestellt hatte, vorauszusenden, um damit allen Zweifel über das Eigentliche seiner Überzeugungen im Gebiete des Schönen schon im Beginn zu beseitigen[6].«

Schlegel hat sich bis zu seinem Tode um die Vollendung dieser Ausgabe seiner SÄMTLICHEN WERKE bemüht. Es wurde bereits erwähnt, daß er am 12. Januar 1825 zunächst Cotta und nach dessen Ablehnung, am 3. August desselben Jahres, Georg Reimer um die Fortsetzung des Unternehmens bat[7]. Genauer betrachtet hatten sich bereits die beiden Partner des Wiener Verlages, Mayer und Schmiedel, zum Zeitpunkt ihrer beabsichtigten Trennung an Reimer gewandt und eine vorläufige Anfrage um die Fortführung der Werke an diesen ergehen lassen. Da

[1] Krisenjahre II, S. 417—418, 420.

[2] Krisenjahre II, S. 420.

[3] Vgl. KA I, S. X. Walzel, S. 640; Friedrich Creuzer, Aus dem Leben eines alten Professors, Leipzig 1848, S. 225—226.

[4] Band 28, S. 276—280.

[5] Vgl. KA I, S. XXXII, Anm. 3.

[6] S. 278. In seinem Nekrolog auf Friedrich Schlegel in der Beilage Nr. 27 zur Allgemeinen Zeitung von 1829 bemerkte Böttiger über die abgebrochene Ausgabe: »Fürwahr wer diese Sammlung entbehrt, die zu wenig ins übrige Deutschland eingedrungen ist, entbehrt eines reichen Schatzes und hohen Genusses. Noch fehlen sieben eigentliche historische Schriften des Verfassers, so wie manche seiner selbst in ihrer konsequenten Einseitigkeit beachtenswerte Kritiken aus den letzten Jahren [die in die zweite Auflage der Sämtlichen Werke aufgenommen späten Vorlesungen, siehe weiter unten, S. LVI—LVII], und es ist sehr zu wünschen, daß zu jener Sammlung wenigstens noch zwei Bände ergänzend gegeben werden mögen«.

[7] Siehe KA I, S. XXXI.

dies aber ohne Schlegels Wissen geschehen war, hatte sich dieser nicht damit einverstanden erklärt, zumal ihn sein Verhältnis mit Cotta verpflichtete, diesem zunächst den »veränderten Stand der Dinge« zu unterbreiten[1]. Im Sommer 1825 erfuhr Schlegel aber durch einen Freund in Berlin, daß Reimer tatsächlich die Fortsetzung der Werke in seinen Verlag nehmen wollte, und er versicherte Reimer sofort am 3. August 1825, daß das Angebot an Cotta nur ein »formeller Schritt« war und er in Wirklichkeit den Wunsch hatte, in Reimer »einen neuen Verleger für das durch den Zwiespalt der hiesigen beiden Buchhändler unterbrochne Unternehmen zu finden[2].« Die äußere Ausstattung sollte dieselbe bleiben, und die gesamte Ausgabe sollte auf ca. 20 Bände, d. h. um ungefähr zehn zusätzliche Volumen anwachsen, wobei die »philosophischen Bände« zunächst an die Reihe kommen sollten[3].

Reimer war an dem Unternehmen durchaus interessiert. Nur ging er sehr vorsichtig und dilatorisch zu Werke, indem er z. B. die Verlagsrechte zunächst mit der Firma Jakob Mayer & Co. und nicht mit Schlegel direkt verhandeln wollte, was dieser aber strikt ablehnte[4]. Schließlich ließ sich Reimer im Frühling 1826 auf die Fortsetzung für Ostern 1827 ein[5], und am 21. Juli 1826 konnte Schlegel Cotta berichten, daß er »die Abrede mit Reimer über die Fortsetzung des Verlags meiner sämtlichen Werke« abgeschlossen habe[6]. Am 21. Juni 1826 hatte er Reimer selbst geschrieben und seiner Freude Ausdruck gegeben, daß dieser seine Zusage zur Fortsetzung der sämtlichen Werke gemacht habe, »ohne dies an die verwickelte Unterhandlung mit der vorigen Verlagshandlung weiter knüpfen zu wollen[7].« Auch hier wurde der Termin für die Fortsetzung »erst für Ostern 1827« bezeichnet, was sich aber nun bei Schlegel mit der deutlich wahrnehmbaren Erleichterung verband, »um so weniger Eil zu haben.« Er versprach, daß er »bis zum wirklichen Erscheinen der ersten neuen Bände recht viel vorarbeiten« wolle und schlug die Veröffentlichung von wenigstens zwei, möglicher-

[1] Körner, S. 267.

[2] Ebd.

[3] Körner, S. 268—269. Am 6. Dezember 1825 gab er aber den politisch-historischen Bänden den Vorzug: Körner, S. 275.

[4] Körner, S. 273—276: 6. Dezember 1825.

[5] Walzel, S. 648: »Endlich hat nun Reimer die Fortsetzung übernommen; aber erst für Ostern 1827« (3. Juni 1826 an A. W. Schlegel).

[6] Krisenjahre II, S. 438. Vgl. auch Schlegels Brief vom 13. Mai 1826 an Cotta, wonach »Reimer die Fortsetzung, ganz so wie ich es ihm vorgeschlagen, übernommen hat«: Cotta II, S. 386.

[7] Hurlebusch, S. 61.

weise sogar von drei Bänden für die Ostermesse 1827 vor, wobei es sich um die umgearbeitete Fassung der Vorlesungen Über die Neuere Geschichte in zwei Bänden und einen Band philosophischer Schriften handeln sollte[1]. An dieser Stelle stockt man freilich bei der Lektüre des Briefes, da Schlegel nur wenige Zeilen zuvor vorgeschlagen hatte, »die nachfolgenden Bände in zwei Abteilungen von *philosophischen* und *historischen* Werken zu sondern[2].« Wegen der großzügigen Behandlung, die er bei der Wiener Zensurbehörde genoß[3], schlug Schlegel wiederum Wien als Druckort vor, zeigte sich aber in dieser Frage nachgiebiger als zuvor. Im übrigen erbat er sich einen »kleinen Vorschuß«, der jedoch seine grundlegende Intention nicht beeinträchtigen sollte, »jene kleine oben erbetene Summe abgerechnet, den ganzen Ertrag der ersten Bände, ihm [Cotta] zuzuweisen, bis die ganze Schuld samt Interessen bezahlt ist.« Er bat Reimer sogar, Cotta direkt zu schreiben und anzuzeigen, daß er die Fortsetzung des Verlages seiner Werke übernommen habe und mit dem Erscheinen der ersten Bände der Fortsetzung die Schuld abbezahlt würde[4].

Sogar nach Friedrich Schlegels Tod wußte Tieck am 23. Februar 1829 noch zu berichten, daß die Verlagsangelegenheit mit Reimer wenigstens zur Hälfte in Ordnung gebracht war[5]. Die Frage, warum es schließlich nicht zur Weiterführung der Ausgabe kam, läßt sich wohl nur damit beantworten, daß Schlegel keine Manuskripte lieferte. Er hatte für Ostern 1827 drei Bände in Aussicht gestellt. Aber am 8. Februar 1827 teilte er Christine von Stransky mit, er hätte das deutliche Gefühl, daß für ihn »jetzt eine neue Epoche« beginne[6]. Tatsächlich zeigte sich bei Schlegel damals ein fast euphorischer Schaffenseifer, der sich in kurzer Zeit in den Vorlesungen über die Philosophie des Lebens (1827), die Philosophie der Geschichte (1828) und die Philosophie der Sprache und des Wortes (1828—29) ausdrückte. Damit ist jene Schaffensperiode berührt, deren Anfänge im Editionsbericht zu Band 10 der vorliegenden Ausgabe dargestellt ist[7]. Über diesen neuen Arbeiten, die übrigens nicht bei Reimer, sondern in dem Wiener Verlag Carl Schaumburg erschienen, trat für Schlegel aber die Beschäftigung mit der Ausgabe

[1] Hurlebusch, S. 62.
[2] Ebd.
[3] Körner, S. 268, 275.
[4] Hurlebusch, S. 63.
[5] Lohner, S. 197.
[6] Rottmanner II, S. 132 ff.
[7] KA X, S. XXV—XXXI.

seiner ehemaligen Werke zurück, die er auch tatsächlich in einem Brief vom 24. Juli 1828 an Christine von Stransky als die »alten Werke« bezeichnete, während die neuen Vorlesungsreihen »eine ganze neue Sammlung« bilden sollten[1]. Welch phantastisches Ausmaß für diese neue Sammlung vorgesehen war, ist an anderer Stelle der vorliegenden Ausgabe ausgeführt worden[2].

Dennoch ließ Schlegel den Plan der Fortführung seiner Sämtlichen Werke bei Reimer nicht einfach fallen. Ja er erörterte ihn und modifizierte ihn wiederholt in der Korrespondenz bis zu seinem Tod. Am 30. September 1827 wollte er auf der Grundlage von Zahlenspekulationen, vor allem nach dem »Verhältnis der Zahlen 7 und 5 und 3«, das sich ihm »mit vollkommener Klarheit entwickelt« hatte, »eine mehr organische Ordnung des Ganzen« zuwegebringen[3]. Am 3. November 1827 nahm er sich vor, gleich nach der Fertigstellung des Druckmanuskriptes der Philosophie des Lebens »für den ersten Band in der Fortsetzung meiner Werke alles in Gedanken zu ordnen und dann auch gleich Hand ans Werk legen[4].« In diesen Band wollte er »alle eigentlich politischen Aufsätze« zusammennehmen und auch noch einige kleine theologische, ebenfalls die *Signatur des Zeitalters* in fortgesetzter Form[5]. Am 24. Juli 1828, nun mit der Ausarbeitung der Philosophie der Geschichte beschäftigt, zeichnete sich ihm der Aufbau der noch rückständigen Bände klarer ab, und er berichtete Christine von Stransky, daß sich dieser in drei Abteilungen mit je drei bis vier Bänden gliedere. Die erste sollte in drei »historisch-politischen Bänden« die *Signatur des Zeitalters*, einzelne politische Aufsätze und die Bearbeitung der Neueren Geschichte enthalten; die zweite sollte »philosophisch oder auch biographisch fragmentarisch« ausgerichtet sein und in vier bis fünf Bänden »alle früheren Bruchstücke, Fragmente, Rezensionen und alles was sonst in dieses Gebiet gehört«, vor allem aber die Ausgabe der Philosophischen Lehrjahre enthalten[6]; den Abschluß sollte nun eine erweiterte Ausgabe des »Werkes über die Indier« bilden, und Schlegel war sich darüber im klaren, daß er »hier noch viel nachzulesen habe,

[1] Rottmanner II, S. 332.
[2] KA XVIII, S. LVIII.
[3] Rottmanner II, S. 178—179.
[4] Rottmanner II, S. 201—202. Diese Aussage bestätigt, daß er für Reimer bis dahin tatsächlich noch nichts vorbereitet hatte.
[5] Ebd. Politik und Theologie gehörten nach der Aussage dieses Briefes damals für Schlegel zusammen.
[6] Vgl. KA XVIII, S. LIX.

nach Allem dem was in der letzten Zeit für dieses Studium geschehen ist[1].« Sein Tod am 12. Januar 1829 setzte diesem Projekt ein Ende.

Die Geschichte der Friedrich Schlegel Ausgaben seit Schlegels Tod

Nach dem Tode Friedrich Schlegels hat sich zunächst Ludwig Tieck der Herausgabe der Werke seines Freundes annehmen wollen. »Man fordert mich von vielen Seiten auf, seinen Nachlaß zu sondern, und herauszugeben«, schrieb er schon am 23. Februar 1829 von Dresden an Dorothea Schlegel in Wien: »Wie denken Sie darüber? Sollte ich es nicht gemeinschaftlich mit dem edlen und redlichen Freunde des Verstorbenen, Herrn von Buchholtz[2], unternehmen können? Auch fordert man mich auf seine Biographie zu schreiben[3].« Tieck bat die Witwe, ihm die nachgelassenen Papiere so bald wie möglich zu übersenden, von denen er meinte, daß er sie »vielleicht besser, wie mancher verstehe.« Freilich mußte er bei Dorothea Schlegel tiefe Skepsis gegenüber seiner Eignung als Herausgeber ihres Mannes hervorrufen, als er den Satz hinzufügte: »Von seinen letzten und eindrucksvollsten Überzeugungen, die doch keine Freunde, sondern nur Gegner finden würden, ist es, nach meiner redlichen Überzeugung, besser, nichts bekannt zu machen[4].« Aber er setzte sich mit Nachdruck für die »Herausgabe der sämtlichen Schriften« im Verlagshaus Reimer ein, die sowohl das noch rückständige gedruckte Werk, wie auch »manches Ungedruckte und Unvollendete« einschließen sollte[5]. Am 28. Mai 1829 argumentierte er in einem Brief an Dorothea Schlegel, daß ihr Mann die Nachlaßschriften sicher »überarbeitet, geändert, oder ganz zurückgelegt« hätte und diese Umstände »dem Publikum in einer Einleitung dargelegt« werden müßten[6]. Diese Einleitung sollte auch »einige billige Worte« von Tieck enthalten, daß er und Schlegel »zuletzt in den wichtigsten Angelegenheiten sich sehr voneinander entfernt hatten.« Tieck machte »kein Hehl daraus, daß mir seine frühesten [Schriften] die liebsten sind und unter diesen ziehe ich die Geschichte der griechischen Poesie allen vor. Das waren schöne Tage, in denen der

[1] Rottmanner II, S. 332. Vgl. unsere Anm. S. XXXII, 1.
[2] Franz von Bucholtz, siehe KA X, S. LVI.
[3] Lohner, S. 192—193.
[4] Ebd.
[5] Lohner, S. 197.
[5] Ebd.

junge Enthusiast so scharf und groß diese Umrisse entwarf, und sie mit dieser Kraft und dieser Eigentümlichkeit ausfüllte[1].« Damit dürfte er sich als möglicher Herausgeber bei Dorothea Schlegel disqualifiziert haben.

Dorothea Schlegel zeigte sich in der Tat tief enttäuscht, daß Tieck die »frühern philologischen Arbeiten allen andern vorsetzen« würde. Sie wies in ihrem Brief an diesen vom 13. Juni 1829 nicht ohne Revanchegefühl darauf hin, daß Friedrich Schlegel ebenfalls Tiecks »frühere Werke weit mehr liebte als die spätern« und meinte lakonisch: »So begegnen sich zwei herrliche Sterne auf ihrer Bahn, machen eine kurze Zeit ein schönes Bild zusammen, und gehen dann sich vorüber[2].« Ihr stand wohl der oben zitierte Brief Friedrich Schlegels an Christine von Stransky vom 24. Juli 1828 zur Verfügung, in dem dieser die Anordnung der nachfolgenden Bände umrissen hatte und das Werk Über die Sprache und Weisheit der Indier wegen der »erweiterten Kenntnisse in dieser Sprache« an den Schluß rücken wollte. Da Schlegel die Überarbeitung dieses Werkes nun nicht mehr selbst durchführen konnte, bat sie Tieck in demselben Brief, August Wilhelm Schlegel zu veranlassen, an die Stelle seines Bruders zu treten und die notwendigen Revisionsarbeiten zu übernehmen[3].

Tatsächlich fühlte sich August Wilhelm Schlegel im Januar 1830 veranlaßt, der Editor seines Bruders zu werden, wobei er freilich nicht an eine bloße Revision von Über die Sprache und Weisheit der Indier dachte. Bekanntlich waren die Brüder Schlegel seit 1827 bis zum Tode Friedrich Schlegels unversöhnlich zerstritten gewesen[4], und der Grund dafür, daß sich Dorothea Schlegel in ihrem Brief vom 13. Juni 1829 an Tieck gewandt hatte, um August Wilhelm Schlegel zur Überarbeitung des Werkes Über die Sprache und Weisheit der Indier zu bewegen, bestand darin, daß sie sich in Erinnerung an dessen Verhalten gegen ihren verstorbenen Mann »zu befangen« fühlte, um eine solche Bitte direkt unterbreiten zu können[5]. Aber am 15. Januar 1830 schrieb August Wilhelm Schlegel plötzlich an Tieck:

Was meinst Du überhaupt zu einem neuen Abdruck von Friedrichs jugendlichen Schriften? Was er ausdrücklich verdammt hat z. B. die Lucin-

[1] Ebd.
[2] Lohner, S. 201—202.
[3] Lohner, S. 201. Später sollte das indische Werk von Windischmanns Sohn bearbeitet werden: Finke, Briefe, S. 97, 98.
[4] Über die Gründe siehe KA VII, S. CXLVI—CXLVII.
[5] Lohner, S. 201.

de, einige anstößige und wirklich tolle Fragmente pp. muß freilich ungedruckt bleiben: aber es sind so viel andre schöne Sachen, um die es wahrlich Schade wäre. Aus der Sammlung seiner Schriften, wie sie jetzt ist, wird niemand erraten, daß er unendlich viel gesellschaftlichen Witz besaß. Ich habe auch eine Unzahl von Briefen, noch habe ich die Pakete nicht geöffnet. Es ließen sich daraus vielleicht sehr interessante Auszüge machen. Kurz, ich hätte Lust, dem früheren Friedrich gegen den späteren ein Denkmal zu setzen[1].

Offensichtlich wollte August Wilhelm Schlegel nicht mit einer neuen Gesamtausgabe aufwarten, sondern er beabsichtigte, wie Minor richtig bemerkte, »nur Supplemente, welche die vorhandene Ausgabe der Werke von Seiten des gesellschaftlichen Schriftstellers ergänzen sollten[2].« Bei genauerer Analyse dieses Planes stellt sich ferner heraus, daß er nicht allein editorischen Bemühungen entsprungen war, sondern in erster Linie persönlichen Absichten dienen sollte. Kurz zuvor war nämlich der Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller erschienen. Goethe selbst hatte ihn veröffentlicht, und August Wilhelm Schlegel war empört, daß die privaten Äußerungen der beiden über die Frühromantiker, namentlich die »Erbärmlichkeiten« Schillers der Öffentlichkeit preisgegeben waren. Nun suchte er nach Material zu einem Gegenstoß und dachte daran, »die Aufsätze von Friedrich, welche den großen Haß [Schillers] entzündet haben, wieder abdrucken zu lassen[3].« Er wandte sich an Buchhandlungen, um Exemplare von »Reichardts Journal *Deutschland*«, aufzutreiben, in dem diese Aufsätze erschienen waren, und erinnerte sich »unter andern, daß seine [Friedrich Schlegels] Anzeige der *Xenien* ein Meisterstück von Witz war[4].« Wenige Tage später, am 27. Januar 1830, wandte sich August Wilhelm Schlegel auch an Dorothea Schlegel mit der Bitte, ihm aus dem Nachlaß des Bruders Material für seinen Plan zu beschaffen. »Friedrich wird doch die witzigen Einfälle aus seiner Jugendzeit, sofern sie bloß literarische Dinge betreffen, nicht verdammt haben?«, so fragte er bei Dorothea Schlegel an: »Warum sollte man sie

[1] Lohner, S. 205. Hiermit ist der Grundriß der Ausgabe angegeben, die Jakob Minor im Jahre 1882 erstellt hat, (vgl. weiter unten S. LVIII—LIX), obwohl Minor selbstverständlich keine Fragmente unterdrückte und sich auch nicht um eine Auswahl von witzigen Stellen aus Briefen bemühte. Doch brachte er es durch die Errichtung seiner Editionsprinzipien zustande, die Lucinde von seiner Edition des Frühwerks Friedrich Schlegels auszuschließen, indem er sich auf eine Sammlung prosaischer, in Wirklichkeit: theoretischer Schriften beschränkte.

[2] Minor I, S. V.

[3] Lohner, S. 205: 15. Januar 1830 an Tieck.

[4] Ebd. S. KA II, S. 26—38.

also zugrunde gehen lassen? Ich erinnere mich unter andern eines ungemein witzigen Briefes über die Xenien. Dieser wäre eine vortreffliche Erwiderung auf Schillers Feindseligkeiten[1].«

Tatsächlich hat Dorothea Schlegel ihrem Schwager auch im Jahre 1834 einen Teil des Schlegelschen Nachlasses über dessen Bonner Kollegen Windischmann zugehen lassen. Aber August Wilhelm Schlegel hatte damals seinen Plan der Herausgabe der Jugendschriften seines Bruders bereits seit langem fallen gelassen. Nun benutzte er die ihm überlassenen Hefte zur Unterhaltung seiner Tischgesellschaften, indem er einige besonders kühne Gedanken Friedrich Schlegels aus dem Zusammenhang herausriß und als literarische Tollheiten zum besten gab. Windischmann schrieb am 20. Dezember 1834 an Dorothea Schlegel:

> Von den Fragmenten Friedrichs in seinen Tagbüchern hat er übrigens die unklarsten Vorstellungen, macht seine Scherze über die wenigen, die ich mitgeteilt usw., so daß ich keine Lust habe, ihm noch ferner ein Heft in die Hand zu geben. Das geht über seinen Horizont hinaus und er ist zu weit davon abgekommen, dergleichen tiefere und insbesondere die kirchlichen Gedanken begreifen zu wollen. Von den poetischen Sachen soll er noch einiges haben, aber es kommt freilich nichts dabei heraus[2].

Schließlich hat August Wilhelm Schlegel die ihm überlassenen Hefte verschenkt, wobei er den größten Teil seinem Bonner Kollegen J. W. Braun überließ[3].

Auch Dorothea Schlegel hatte ihre bestimmten Vorstellungen über die Herausgabe der Werke ihres verstorbenen Mannes, und ganz offensichtlich ging es ihr darum, den Vorrang des Spätwerkes vor den Frühschriften zu sichern. Nach ihren Plänen sollte die Edition zwischen dem Frankfurter Historiker J. B. Leopold Steingaß, einem ehemaligen Schüler Schlegels und einem Schwiegersohn von Görres[4], dem Bonner Professor der Philosophie und Medizin C. J. H. Windischmann, der mit August Wilhelm Schlegel in derselben Fakultät wirkte[5], Bock und August Wilhelm Schlegel aufgeteilt werden[6]. Freilich nahm August Wilhelm Schlegel, an den hauptsächlich wegen seiner Kennerschaft in der Indologie gedacht war, an einem solchen Unternehmen nicht teil,

[1] Geiger, S. 157. Die Rezension des Xenienalmanachs findet sich KA II, S. 26—38.

[2] Finke, Briefe, S. 101.

[3] Vgl. weiter unten, S. LXII.

[4] Steingaß hatte an Schlegels Kölner Vorlesungen teilgenommen und Nachschriften davon angefertigt: KA XII, S. XXVI; KA XI, S. XX.

[5] Über das freundschaftliche Verhältnis Friedrich Schlegels, aber auch August Wilhelm Schlegels, mit Windischmann vgl. KA XII, S. XXVI.

[6] A. W. Schlegel, SW VIII, S. 292; Körner, S. 593.

das so immer mehr in die Hände eines recht mediokren Herausgeberkollegiums geriet, von dem August Wilhelm Schlegel später auf wegwerfende Weise sagte: »mir ziemlich unbekannte Namen[1].« Letztlich hat auch nur Windischmann die Edition aktiv in Angriff genommen[2].

Der von Dorothea Schlegel verfolgte Editionsplan kennzeichnet sich ferner dadurch, daß sie von Anfang an, wie bereits aus einem Brief vom 23. April 1829 an die Brüder Boisserée hervorgeht, und wohl auf Veranlassung von Windischmann, die philosophischen Vorlesungen aus den Kölner Jahren von 1804—1806, die Schlegel damals vor den Brüdern Boisserée und anderen Hörern vorgetragen hatte, in die Herausgabe der Nachlaßschriften einbeziehen wollte[3]. Wie sie in einem späteren Brief vom 19. November 1833 an Sulpiz Boisserée mitteilte, bezog sie sich dabei auf den ausdrücklichen Wunsch von Friedrich Schlegel selbst. Unter den vielen Notizen, welche sich dieser zuletzt noch aufgezeichnet hatte, befand sich nämlich auch die folgende: »Boisserée um die Mitteilung des Manuskripts der Vorlesungen zu bitten.« Dorothea fügte die Bemerkung hinzu: »Er hatte es sich also vorgenommen, wie so vieles, vieles andere. — Gott gebe ihm die ewige Ruhe[4].« Aber sie war sich nicht sicher, ob diese Vorlesungen und der übrige Nachlaß sich einfach »an die Herausgabe der SÄMTLICHEN WERKE reihen oder ein besonderes Werk ausmachen« sollten[5]. Hier kündigt sich bereits das Bestreben an, die »Reihe des Nachlasses« von den von Schlegel noch selbst bearbeiteten SÄMTLICHEN WERKEN abzuheben — eine Tendenz, die Windischmann später zum Prinzip seiner Ausgabe machte, indem er die von ihm herausgegebenen Vorlesungen und Fragmente aus dem Nachlaß auch als »Supplemente zu Friedrich von Schlegels Sämtlichen Werken« bezeichnete.

Schon kurz nach dem Tode ihres Mannes hatte sich Dorothea Schlegel entschlossen, ihren Wohnsitz in Wien so bald wie möglich aufzugeben[6]. Im September 1830 begab sie sich zur Familie ihres Sohnes Philipp Veit nach Frankfurt, wo für sie ein neuer Lebensabschnitt begann und womit der Schlegelsche Nachlaß in eine andere Stadt gelangte. Wohl durch Franz von Bucholtz unterstützt ließ sie den Nachlaß in

[1] SW VIII, S. 292.
[2] Vgl. weiter unten, S. LIII—LV.
[3] Wieneke, S. 540.
[4] Wieneke, S. 551. Zu Schlegels Interesse an diesen Vorlesungsmanuskripten vgl. KA XII, S. XXVII.
[5] Wieneke, S. 540.
[6] Körner, S. 680. Sie hatte sich in Wien nie wohlgefühlt und immer mit Sehnsucht an das Rheinland zurückgedacht.

zwei Kisten nach Frankfurt befördern, aber bereits damals gingen Stücke aus ihm verloren. So hatte sich der Wiener Philosoph Anton Günther, der sich für Schlegels Gedankengänge interessierte, »fünf Hefte zur Philosophie vom Jahre 1797« ausgeliehen[1], möglicherweise auch zwei Hefte Zur *Philosophie und Theologie* von 1807[2] und sechs Hefte *Zur Philosophie und Theologie* vom Jahre 1824[3]. Ferner hatte Franz von Bucholtz einige der philosophischen Hefte in Wien zurückbehalten oder verliehen[4]. Aber auch bei diesem Transport waren Hefte verloren gegangen[5]. Windischmann hatte sich am 20. Dezember 1834 über das Fehlen wichtiger Dokumente für seine Ausgabe bei Dorothea Schlegel beklagt[6], und diese schrieb Ende desselben Monats besorgt an Steingaß:

Ich hatte im Stillen die Hoffnung genährt, daß doch einige von den fehlenden Heften möchten unter denen gefunden werden, die Sie an Windischmann geschickt hatten; ein gestern zugekommener Brief desselben, den ich Ihnen, nebst dem von Ihm unterzeichneten Verzeichnis der überschickten Hefte hiermit zusende, überzeugt mich, daß diese Hoffnung vergebens war. Ich bin in Unruhe und sorge darüber, da ich mich ganz bestimmt entsinne, einige Hefte *Indica*[7], und auch die No. 16: „Gedanken auf einer Reise" etc.[8] noch *hier* gesehen zu haben, bevor ich Ihnen die Kisten zusandte, und dennoch sind sie nun weder bei Ihnen in Bonn, noch auch hier bei mir geblieben! Ich bitte Sie sich erinnern zu wollen, ob die beiden Kisten die ich Ihnen zusandte gehörig zugemacht, und mit Stricken zugebunden waren, widrigenfalls ich mich des Verdachts nicht erwehren kann, daß etwa der Soldat welcher sie Ihnen gebracht, sie etwa geöffnet, oder daß sie durch Zufall aufgefallen und etwas daraus verloren gegangen ist? ich weiß in der Tat nicht was ich davon denken soll, denn grade die *Indica* und jene Nummern hat Bucholtz ganz gewiß nicht zurückbehalten oder verliehen, wenn es auch mit den übrigen Philosophischen Heften sich so verhält[9].

[1] Finke, Briefe, S. 100. Dabei handelt es sich um die seitdem verschollenen Hefte »Zur Grundlehre« und »Zur Philosophie«: KA XI, S. XVII.
[2] Finke, Briefe, ebd. KA XI, S. XVII.
[3] KA XI, S. XVIII.
[4] Körner, S. 352: Dezember 1834, Dorothea Schlegel an J. B. L. Steingaß.
[5] Vgl. die Absendungsverzeichnisse von Steingaß und die Empfangsquittungen Windischmanns: KA XI, S. XX—XXI. Die Jahreszahl S. XX, Z. 20 [1838] ist möglicherweise falsch, findet sich aber so in dem Manuskript.
[6] Finke, Briefe, S. 100.
[7] KA XI, S. XIX, Nr. 14: »Texte, Übersetzung, Grammatik.«
[8] KA XI, S. XX, Nr. 16: »Gedanken, die auf Reisen geschrieben und noch nicht eingetragen sind.« Nicht mit KA XIX, Beilage IX identisch, da diese Gedanken in ein Heft eingetragen sind: vgl. KA XVIII, S. LXVIII—LXIX.
[9] Körner, S. 351—352.

Trotz dieser Schwierigkeit schritt die Vorbereitung der von Dorothea Schlegel betriebenen Edition des Nachlasses fort, und bereits am 19. November 1833 hatte sie Sulpiz Boisserée berichtet, »daß eine Herausgabe von des seligen Friedrichs hinterlassenen Manuskripten durch die tätige Hülfe einiger Freunde nun wirklich auf gutem Wege ist zustande zu kommen[1].« Besondere Freude bereitete ihr die Nachricht, »daß auch der Bruder Wilhelm einen tätigen Anteil an dieser Ausgabe nimmt, was derselben von großer Beförderung sein muß.« Aber sie freute sich besonders darüber »wegen des versöhnenden Geistes der wiederauflebenden Bruderliebe« und bat Boisserée noch einmal um die Übersendung der Manuskripte der Kölner Vorlesungen: »Windischmann verlangt eilend danach[2].«

Diese Ausgabe kam aber schließlich allein durch die Tätigkeit Windischmanns zustande. Doch ist es in diesem Zusammenhang von Wichtigkeit, die angebliche Bereitwilligkeit August Wilhelm Schlegels, an der Edition des Nachlasses seines Bruders mitzuwirken, genauer zu untersuchen. Dieser hat sich über das gesamte Unternehmen der Ausgabe, einschließlich der Herausgabe des Nachlasses, in einem ausführlichen Brief, ja einem regelrechten Gutachten an Windischmann vom 20. Dezember 1834 geäußert, das nach einer sorgfältigen Überprüfung der Nachlaßhefte verfaßt wurde und auch eingehende Stellungnahmen zur Weiterführung der sämtlichen Werke enthält[3]. August Wilhelm Schlegel erklärte sich darin »in einem Mißverständnisse befangen«, insofern er der Annahme war, es ginge vordringlich um eine »Ergänzung der sämtlichen Werke. . ., deren Herausgabe ja durch zufällige Ursachen unterbrochen worden war[4]«, und nicht allein um die Edition des Nachlasses. Dorothea Schlegel hatte ihrem Schwager nämlich kurz zuvor geschrieben: »Was sonst noch zerstreut bei verschiedenen Anlässen oder

[1] Wieneke, S. 551.

[2] Ebd.

[3] SW VIII, S. 285—293. Es ist nicht wahrscheinlich, daß dieses Gutachten auch an Dorothea Schlegel versandt wurde; von dem beiliegenden Verzeichnis des gedruckten Werkes Friedrich Schlegels händigte August Wilhelm Schlegel seiner Schwägerin aber eine Abschrift ein: SW VIII, S. 288. Vgl. auch A. W. Schlegel an Dorothea Schlegel vom 17. Januar 1835: »Herr Windischmann teilte mir vor einiger Zeit eine Anzahl ungedruckter Hefte mit, woher ich die Veranlassung nahm, ihm meine unmaßgeblichen Gedanken über die Verfahrensweise bei dem handschriftlichen Nachlaß ausführlich und schriftlich vorzulegen. Ich habe den Entwurf des Aufsatzes so wie der beifolgenden Notiz aufbewahrt« (Geiger, S. 102).

[4] SW VIII, S. 287.

Zeitblättern bereits in früherer Zeit gedruckt ist, was sich eignen möchte, wieder aufgenommen zu werden, das weiß niemand so gut, als Sie, da Sie ja früher mit allen seinen Arbeiten bekannt waren[1].« August Wilhelm Schlegel fügte »von diesen seit vielen Jahren aus dem Umlauf gekommenen, und also für die jüngeren Zeitgenossen so gut wie neuen Schriften« ein Verzeichnis mit Anmerkungen an, das er Dorothea Schlegel und Windischmann mit der Weisung übersandte, selbst zu entscheiden, »was aufgenommen und was ausgeschlossen werden soll«:

VERZEICHNIS
SCHON GEDRUCKTER SCHRIFTEN
VON FRIEDRICH SCHLEGEL

welche in der Sammlung seiner sämtl. [ichen] Werke noch keine Stelle gefunden haben.
⟨In zwei Abschriften an Prof. Windischmann und Frau Dorothea von Schlegel eingehändigt. Im Januar [18] 35.⟩

DEUTSCHLAND

Eine Monats- Schrift, anonym herausgegeben von Reichard, verlegt bei Unger in Berlin. Geschlossen mit dem J. [ahre] [17]96.

1. *Rec.[ension] des Woldemar von Jacobi.* Wieder abgedruckt in den Charakteristiken und Kritiken. 1801. 1ster Band. ⟨Meisterlich geschrieben und voller Witz; aber man fand sie damals hart, weil sie so tief in das Persönliche eingreift.⟩ Zu der obigen Zeitschrift hat Fr.[iedrich] noch mehrere Beiträge geliefert, meistens wohl Recens[ionen], z. B. von den Horen. Doch möchten diese vielleicht einen neuen Abdruck nicht verdienen, weil sie bloß ein temporäres Interesse hatten. Ich erinnre mich aber eines witzigen *Briefes über die Xenien,* den ich allerdings wieder abgedruckt zu sehen wünsche. Es ist mir nicht gelungen, ein Exemplar dieser sonst ziemlich leeren Zeitschrift aufzutreiben. Die Schwierigkeit rührt daher, daß nach dem Tode des Buchh[ändlers] Unger ein Concurs ausbrach, wo dann die verschiedenen Verlags-Articel unter die Gläubiger vertheilt, auch wohl solche, die niemand übernehmen wollte, verzettelt und als Maculatur verbraucht wurden. Vielleicht könnte ein Freund in Berlin ein Exemplar herbeischaffen.

LYCEUM

Eine Quartalschrift von nur einem Jahr. Herausgeg[eben] v.[on] Reichard, verlegt bei Unger in Berlin 1797.

2. *Georg Forsters Schriften.*
Wieder abgedruckt in den Char.[akteristiken] und Kr.[itiken].
1t Band.

[1] SW VIII, S. 288.

3. *Über Lessing.*
Wieder abgedruckt in den Ch.[arakteristiken] und Kr.[itiken].
1t B.[and] mit einem Zusatz.
4. *Fragmente.*
Nicht wieder abgedruckt.

〈JENAISCHE ALLG.[EMEINE] LIT.[ERATUR] ZEITUNG

Rec.[ension] von Niethammers philosophischem Journal. Wieder abgedruckt in den Charakteristiken und Kritiken. Th. 1-?-〉

ATHENÄUM

5. B.[and] 1. *Fragmente*
Die von mir herrührenden habe ich in meinen Kr.[itischen] Schriften zusammengestellt: sie sind also leicht auszusondern. Einige gegen das Ende rühren von Schleiermacher her, ich kann aber nicht genau angeben, welche? Von dem *Katechismus für Frauen* p. 109, 110, weiß ich es gewiß. Er ist ohne Gnade zu streichen. Meines Erachtens wären diese Fragmente zusammen mit denen im Lyceum, nach Ausschließung dessen, was der Verf.[asser] gemisbilligt haben würde, wieder abzudrucken. Einen großen Teil davon hatte ich vor dem Drucke nicht gesehen; manche misfielen mir schon damals wegen der Übertreibung und der barbarischen Terminologie.

B.[and] II.
Über die Philosophie. An Dorothea.
Auf diesen Aufsatz hat der Verf.[asser] in den Vorlesungen über Philosophie der Sprache p. 17 angespielt, auf eine Weise, welche einen neuen Abdruck zu autorisieren scheint.
Anzeige von Schleiermachers Reden über die Religion — ? —

B.[and] III.
Ideen. p. 4—34.
Mit den Fragmenten zusammen unter Einem Titel zu drucken. 〈Am füglichsten nach demselben Grundsatze der Auswahl.〉

Über die Unverständlichkeit
Nicht mehr passend. Wenigstens würde ich bitten, ein scherzhaftes Sonett von mir auszulassen. Das Spottlied am Schluß steht schon Sämtl.[iche] W.[erke] IX, p. 49.

CHARAKTERISTIKEN UND KRITIKEN
V.[ON] A. W. UND FR. SCHLEGEL
2 Bände. 1801

Jacobis Woldemar. Georg Forsters Schriften. Siehe oben *Deutschland* und *Lyceum.*

Über Lessing.
Ich glaube die unter dem Namen Eisenfeile beigefügten Fragmente, welche mir nicht sonderlich hieher zu gehören scheinen, würden am besten mit den übrigen Fragmenten zusammengestellt und möchten hier wegbleiben. So würde sich der Aufsatz besser an die folgenden anschließen.

LESSINGS GEDANKEN UND MEYNUNGEN AUS
DESSEN SCHRIFTEN ZUSAMMENGESTELLT
UND ERLÄUTERT V.[ON]
FR.[IEDRICH] SCHL.[EGEL] 1804. 3 BÄNDE

Es versteht sich wohl von selbst daß die Auszüge aus Lessings Werken nicht wieder abgedruckt werden dürfen. Sie waren schon damals ein kaum verkleideter Nachdruck. Alles aber was Friedrich beigefügt, wäre heraus zu heben, mit Ausnahme des schon unter den Gedichten stehenden Prologs und Epilogs zum Nathan.

〈EUROPA 2 B.[ÄNDE] 1803

Reise nach Frankreich B.[and] I, St. 1, pag. 1—40
Litteratur. B.[and] I, St. 1, pag. 41—63
Andere Aufsätze über die Kunstsammlungen, über Camoës sind bereits wieder abgedruckt. Was sonst von Fr. [iedrich]s Hand darin stehen mag, hatte wohl nur für den Augenblick Interesse.

POETISCHES TASCHENBUCH AUF 1806
BERLIN B.[EI] UNGER

Kurze Nachricht von Fr. Spee.

ÜBER DIE SPRACHE UND ÄLTESTE WEISHEIT
DER INDIER, V.[ON] FR.[IEDRICH] SCHL.[EGEL] 1807.

Diese Schrift hätte einer durchgängigen Umarbeitung bedurft, um dem gegenwärtigen Stande der Forschungen über das alte Indien, und den unermeßlich erweiterten Kenntnissen zu entsprechen. Aber da Fr.[iedrich] zu dem Studium der Quellen nicht zurückgekehrt war, so wäre er auch zu einer solchen Umarbeitung nicht gehörig gerüstet gewesen. Alle drei Bücher über Sprache, Philosophie und Poesie sind gleichermaßen mager und unbefriedigend. Indessen ist, von der Dürftigkeit der Materialien abgesehen, die Ausführung vortrefflich. Dem Vf. bleibt in manchen Stücken der Anspruch auf Priorität, und das Verdienst eine neue Bahn betreten zu können. Alles muß so bleiben wie es ist. Nur in dem Ersten Buche über die Sprache ist die Schreibung der Sanskritischen Wörter durchgängig zu revidieren und die erweislich falschen etymologischen Zusammenstellungen sind auszustreichen. Das Resultat, das Sanskrit sey als die Muttersprache des Lateinischen, Griechischen und Germanischen Sprachstammes zu betrachten ist viel zu gewagt: hierin werden alle Kenner, Grimm, W. v. Humboldt, Bopp, Burnouf, Lassen, Fr. Windischmann, pp. mit mir einverstanden seyn.
Ich bin erbötig in einer Vorerinnerung den Standpunkt des Ganzen aufzustellen, auch dem ersten Buche eine berichtigende und ergänzende Nachschrift zu geben.

HEIDELBERGER JAHRBÜCHER 1808

Abtheilung der Theologie und Philosophie.
Rec.[ension] mehrerer Schriften von *Fichte.* p. 129—159.

Rec.[ension] von Stolbergs Geschichte der Religion Jesu Christi Th. [eil] I. II. p. 266—290. beide sind unterzeichnet.

Abtheilung der Philologie, Historie und Litteratur. 1808 Rec.[ension] von Büsching und v.[on] d.[er] Hagen Sammlung deutscher Volkslieder. p. 134—142.

Anonym, wie die in die Sämtl[ichen] Werke aufgenommene Rec.[ension] von Goethe's Werken I—IV. Vermuthl[ich] hat sich Fr.[iedrich] nicht genannt aus Schonung für Goethe, denn es ist eine Parodie auf Goethe's Rec. [ension] von des Knaben Wunderhorn. Daß dieser Aufsatz aber von ihm herrührt, weiß ich gewiß. Er ist voller Witz und verdient auf alle Weise einen neuen Abdruck. Ob sich in den folgenden Jahrgängen noch anonyme Rec.[ensionen] von Friedrichs Hand finden, weiß ich nicht. Es ist aber nicht glaublich. Er ging ⟨schon im Sommer 1808⟩ nach Wien, kurz darauf erfolgte der Krieg, nach dessen Beendigung hielt er in Wien Vorlesungen und gab dann eine eigene Zeitschrift heraus.

DEUTSCHES MUSEUM 1812—[18]13.

Diese Zeitschrift besitze ich nicht. Ein paar Aufsätze daraus, über Nordische Dichtkunst, Nachtrag zum Shakespeare, stehen in den Sämtl. [ichen] Werken. Ob sich noch sonst etwas von Fr.[iedrichs] Hand darin findet, kann ich nicht sagen.

CONCORDIA, 6 Hefte 1820—[18]23.

Signatur des Zeitalters.

Ein Gedicht *Unsre Zeit*, und über Lamartine stehen schon in d.[en] Sämtl.[ichen] W[erken]. ⟨Bei dem Aufsatz Entwicklung des innern Lebens wäre zu untersuchen, ob er nicht schon seinem ganzen Inhalte nach in die Philosophie des Lebens verarbeitet ist.⟩

WIENER JAHRBÜCHER DER LITTERATUR 1818 u. f.:

Diese Zeitschrift habe ich auch nicht vollständig und kann nicht ⟨mit Gewißheit⟩ sagen ob außer der wieder abgedruckten Rec.[ension] von Rhode noch andre von Fr.[iedrich]s Hand darin enthalten sind[1].

Ganz entschieden erschien August Wilhelm Schlegel die »Ergänzung der sämtlichen Werke« als das Dringendste. Dadurch sollte »das Eigentum des Schriftstellers« sichergestellt, d. h. ein »Nachdruck der in der Sammlung noch fehlenden Schriften« durch andere Herausgeber vermieden werden. Offensichtlich befürchtete er, daß in einer solchen von Fremden veranstalteten Sammlung möglicherweise die LUCINDE erscheinen könnte[2].

[1] »Sächsische Landesbibliothek Dresden, Mscr. Dresd. e. 90, Bd. 25, nr. 9b.« Eine gekürzte Wiedergabe dieses Verzeichnisses findet sich SW VIII, S. 288—289. Vgl. auch Minor I, S. IV, e.

[2] SW VIII, S. 290—291.

Bei den bereits gedruckten Schriften konnte seiner Ansicht nach »nur bei einigen der frühesten ein Zweifel eintreten, ob er [Friedrich Schlegel] sie in die Sammlung seiner Werke aufgenommen oder davon ausgeschlossen haben würde«, und in dieser Frage zeigte sich August Wilhelm Schlegel außerordentlich großzügig. Seiner Ansicht nach würde es sowieso unmöglich sein, »die mannigfaltigen Verwandlungen seiner Denkart der Welt zu verheimlichen.« Ihm lag offenbar sehr an einer Einbeziehung der Fragmente aus dem LYCEUM und ATHENÄUM, von denen selbst bei strenger Überprüfung und Kürzung »noch eine reiche Auswahl witziger Einfälle, treffender Urteile und sinnreicher Gedanken« übrigbleiben würde[1]. Sodann lagen aus der Spätzeit neben zerstreuten Aufsätzen vier Bände mit den veröffentlichten Vorlesungen vor. August Wilhelm Schlegel meinte abschließend über die Gesamtausgabe seines Bruders: »Die sämtlichen Werke würden folglich auf 16 bis 18 Bände anwachsen, und diese Vervollständigung scheint mir für seinen Ruhm das Ersprießlichste[2].«

Von einer Edition des Nachlasses hatte August Wilhelm Schlegel aber entschieden reserviertere Vorstellungen. Er hatte einige Hefte aus der Reihe *Zur Philosophie und Theologie*[3] gelesen, nicht »aus eignem Antriebe«, sondern auf Windischmanns Aufforderung hin und, wie er hinzufügte, »sofern sie für mich in der ziemlich verworrenen und mit Abbreviaturen und Chiffren überladenen Handschrift lesbar waren.« Seiner Ansicht nach war vieles aus dem Inhalt dieser Hefte in die späten Vorlesungen seines Bruders eingegangen. Der Rest, einschließlich der »Tabellen am Rand«, bestand für ihn in »kombinatorischen Versuchen«: »es ist ein Würfelspiel, ein Kartenlegen mit hypostasierten Begriffen, die in allen möglichen Anordnungen wiederkehren[4].« In bezug auf die Hefte *Zur Philosophie und Theologie* bemerkte August Wilhelm Schlegel noch:

> Bei der durchgängig entgegengesetzten Richtung ist doch die Manier genau dieselbe, wie in den Fragmenten im Athenäum. Das Fragment war ihm schon früh ein hypostasierter Lieblingsbegriff geworden und ist es immer geblieben. Eine Jagd auf den Schein des Paradoxen ist unverkennbar. Auch in den mitgeteilten Heften habe ich hier und da meine eignen, längst gehegten Überzeugungen wiedergefunden, die jedoch unter der seltsamen Verkleidung mir beinahe widerwärtig wurden[5].

[1] SW VIII, S. 292.

[2] SW VIII, S. 293.

[3] Bei anderen Gelegenheiten hatte er auch die Hefte zur Poesie und Literatur gelesen: Vgl. KA I, S. XLIII.

[4] SW VIII, S. 286—287.

[5] SW VIII, S. 291.

Aus den häufig wiederkehrenden Wendungen »Vielleicht, Wohl, Etwa, Es scheint, Oder, Sollte nicht, Könnte, Möchte, Dürfte« und den auffallenden Widersprüchen zwischen vielen Bemerkungen gewann August Wilhelm Schlegel auch den Eindruck, daß viele dieser Behauptungen »noch gar nicht zu einer festen Überzeugung gediehen waren.« Er stellte die Auswahl Windischmann anheim und meinte, daß nur weniges übrig bleibe, »wovon mit Sicherheit angenommen werden kann, daß er [Friedrich Schlegel] es selbst, und zwar in der grellen barocken Form, wie es hier steht, zur Bekanntmachung geeignet gefunden haben würde.« Nach dem Abschluß der Auswahl schlug er aber vor, »diese Hefte zu vernichten«, damit sie der Zufall nicht in feindselige Hände spiele und dann »ein Mißbrauch davon zum Ärgernis und Spott gemacht werde.« Denn es wäre leicht, »eine stattliche Blumenlese« aufzustellen[1]. Da Dorothea Schlegel ihm mitgeteilt hatte, daß die Professoren Steingaß und Bock die »Hefte historischen, literarischen und philologischen Inhalts« übernommen hätten, nahm August Wilhelm Schlegel dies zum Anlaß, sich von der Nachlaßedition mit einer eleganten Verneigung zurückzuziehen und Windischmann gegenüber zu sagen: »so bin ich eigentlich mit keinem Teil des ungedruckten Nachlasses beauftragt. Selbst die neueren Studien über Indien, die Sie erwähnen, gehören ja zu dem philologischen Fach[2].«

Auch in seinem Brief an Dorothea vom 17. Januar 1835 betonte August Wilhelm Schlegel, daß seiner Ansicht nach »die Ergänzung oder, falls dieses möglich wird, eine ganz neue kompaktere Ausgabe das Ersprießlichste für Friedrichs Ruhm sein« würde: »Die früheren Schriften, welche noch nicht in der Sammlung stehen, sind für den größten Teil des Publikums völlig neu, weil die Zeitschriften, wo sie zuerst standen, längst aus dem Umlaufe verschwunden sind. Die Vorliebe für die erste Periode müssen Sie mir nun schon zu Gute halten[3].« Dorothea Schlegel stimmte am 2. Februar 1835 von Frankfurt aus zu, »daß die ganze Angelegenheit weit schicklicher und angemessener gewesen wäre, wenn die ersten zehn Bände wieder neu aufgelegt und das übrige als Fortsetzung ergänzend beigefügt wäre[4].« Aber sie hatte keinen Buchhändler finden können, der sich mit dem Herausgeber in Wien geeinigt hätte. Jakob Mayer war inzwischen verstorben, und Michael Schmiedel, der die Rechte nun besaß, war nicht befugt, Werke herauszugeben. Nun

[1] SW VIII, S. 287.
[2] SW VIII, S. 292.
[3] Geiger, S. 162—163.
[4] Geiger, S. 164—165.

hatte der Bonner Buchhändler Eduard Weber inzwischen den Verlag von zwei von Windischmann bearbeiteten Nachlaßbänden mit philosophischen Vorlesungen und Fragmenten übernommen und in Aussicht gestellt, bei entsprechendem Absatz sich auf eine größere Unternehmung einzulassen. »Alles kömmt jetzt auf den Absatz an«, meinte Dorothea Schlegel, die August Wilhelm Schlegel im übrigen für die von diesem nicht versagte Mitwirkung an der eventuellen künftigen Herausgabe der Werke dankbar war und in demselben Brief sagte:

> Die Hoffnung, welche Sie mir geben, sich des Teiles über Indien bei der Herausgabe des seligen Friedrich annehmen zu wollen, so wie die welche Sie mir nicht nehmen, auch dem literarischen und poetischen Teil derselben, Ihre Mitwirkung zukommen zu lassen, hat mich, wie Sie wohl leicht denken werden, mit großem Trost erfüllt. . . Haben Sie auch eine Vorliebe für das, welches Sie die erste Periode seiner schriftstellerischen Tätigkeit nennen, so besitzen Sie zu viel vorurteilsfreie Erkenntnis des Geistes, um nicht auch die spätere Periode gehörig zu würdigen[1].

Der Abschluß der Ausgabe war nun zu einer vordringlichen Aufgabe für Dorothea Schlegel geworden, die in diesem Brief an August Wilhelm Schlegel noch hinzufügte: »Ich kann nicht zu einer innern Seelen Ruhe gelangen, bis ich diese Angelegenheit gesichert weiß[2].«

In den Jahren 1836—37 erschienen bei dem Bonner Verleger Eduard Weber und herausgegeben von C. J. H. Windischmann FRIEDRICH SCHLEGEL'S PHILOSOPHISCHE VORLESUNGEN AUS DEN JAHREN 1804 BIS 1806. NEBST FRAGMENTEN VORZÜGLICH PHILOSOPHISCH-THEOLOGISCHEN INHALTS. Es handelt sich hierbei um den Anfang der als Nachlaßreihe aufgefaßten Edition der posthumen Schriften, die in der zweiten Auflage[3] auch als SUPPLEMENTE ZU FRIEDRICH VON SCHLEGEL'S SÄMTLICHEN WERKEN bezeichnet wurde. Windischmann hatte diese Reihe mit Schlegels Kölner Vorlesungen von 1804—1806 eingeleitet, wobei er sich auf verschiedene Nachschriften stützen konnte[4], und diesen eine Auswahl aus

[1] Ebd. Zitiert nach Wieneke, S. 553.
[2] Ebd.
[3] Bonn 1846.
[4] Vgl. KA XII, S. XXVII—XXVIII. Neben den von Boisserée, Bertram, Steingaß, Dorothea Schlegel erhaltenen Nachschriften und Friedrich Schlegels eigenen, wie Jean-Jacques Anstett bemerkt, »ziemlich ausführlich« ausgearbeiteten Vorlesungsmanuskripten (KA XII, S. XXVII und weiter unten S. LXIII) wurden aber noch andere Nachschriften dieser Vorlesungen angefertigt. So lernte Windischmann »am frühesten einige Hefte dieser Vorlesungen« durch Eberhard von Groote in Köln kennen (Finke, Briefe, S. 102). Herrn Professor Dr. Helmut Schanze danke ich die Nachricht von zwei weiteren Vorlesungsnachschriften der Logik-Vorlesungen, die aber zur Zeit der

den Fragmenten der PHILOSOPHISCHEN LEHRJAHRE und den von August Wilhelm Schlegel examinierten Heften *Zur Philosophie und Theologie* beigefügt[1]. Das von ihm angewandte editorische Verfahren ist verschiedentlich gerügt worden und wurde von Windischmann selbst in seinem Editionsbericht mit den Worten beschrieben:

> Was überflüssig und bloße Wiederholung war, wurde übergangen; was zu Mißverständnissen hätte Anlaß geben können, wurde vermieden oder dem Sinne und der Absicht des Urhebers gemäß aus dessen Entwürfen, so wie aus vielen Fragmenten, die sich in der Zeit jener Vorlesungen ausführlich über dergleichen aussprechen, berichtigt und sicher gestellt, so daß wir glauben dürfen, unser seliger Freund würde diesem Verfahren zustimmen, wenn er noch unter uns wäre[2].

Windischmann hatte sich für sein Nachwort von Dorothea Schlegel auch biographische Auskünfte über Schlegels Haltung zur Zeit der Konversion erbeten, und sich mit derartigen Auskünften ebenfalls an August Wilhelm Schlegel gewandt, der sich aber nach Windischmanns Bericht an Dorothea Schlegel vom 20. Dezember 1834 als wenig brauchbar in dieser Angelegenheit erwies, »da er es teils nicht weiß, teils jede Frage und Unterhaltung gleich in Anekdoten und witzige Redensarten verwandelt, und ich auch sonst über die frühere Zeit nichts Namhaftes, das ich nicht wüßte, erfahren kann[3].«

Den Brüdern Boisserée, vor allem Melchior Boisserée, war es gelungen, mit Eduard Weber einen Verleger zu finden, der nicht nur zur Verwirklichung dieser Nachlaßreihe bereit war[4], sondern bei entsprechendem Absatz des Nachlasses »vielleicht die Werke ganz übernehmen« würde[5]. Um den Absatz zu vermehren, wurde der Preis herabgesetzt

---

Edition dieser Vorlesungen in der vorliegenden Ausgabe (Bände 12—13) noch unbekannt waren. Eine wird in der Stadtbibliothek Aachen, die andere im Philosophischen Institut der Technischen Hochschule Aachen aufbewahrt, und es handelt sich bei beiden um sorgfältig ausgearbeitete Vorlesungsnachschriften, die als Zeitraum dieser Vorlesungen September 1805 bis September 1806 angeben. Eine dieser Handschriften trägt den Vermerk »geschrieben von Nüchel«, der durch einen anderen Zusatz erläutert wird: »Von dem Advokaten Nüchel wurde mir dieses Heft als Andenken geschenkt, Bernhard von Fürth Köln den 29ten 7ber 1819.«

[1] Vgl. KA XVIII, S. LIX; KA XIX, S. 294—346.

[2] Band 2, S. IV; Finke, Briefe, S. 98—99.

[3] Finke, Briefe, S. 99.

[4] Wieneke, S. 552.

[5] Finke, Briefe, S. 100. Windischmann sprach bereits in seinem Brief vom 23. November 1832 an Dorothea Schlegel von einem »Plan zur Fortsetzung der Werke« (Finke, Briefe, S. 96) und berichtete Dorothea am 13. November 1835: »Es ist bei gutem Absatz Hoffnung auf noch mehrere Bände und vielleicht zur Übernahme der sämtlichen Werke (Finke, Briefe, S. 101).

und der Prospekt im Dezember 1835 mit 30.000 Exemplaren versandt[1]. Mit dem Druck des ersten Bandes wurde im März 1835 begonnen, und im November 1835 versandte Windischmann an Freunde die ersten Exemplare dieses Bandes[2]. Der Druck des zweiten Bandes wurde im März 1836 in Gang gesetzt, und noch im selben Monat erhielt Dorothea Schlegel die ersten Bogen[3]. Die Edition wurde von Franz von Bucholtz »wirksam« besprochen[4], aber von der Bewegung des Jungen Deutschland scheinen »Frechheiten« gegen sie ausgegangen zu sein[5]. Insgesamt muß die Ausgabe relativ erfolgreich gewesen sein, da im Jahre 1846, also knapp zehn Jahre nach ihrem Erscheinen, eine zweite Auflage erschien. Doch ist von Plänen zur Fortsetzung dieser Supplemente oder gar von einer Übernahme und Weiterführung der SÄMTLICHEN WERKE nichts mehr bekannt geworden.

Windischmann war kurz nach dem Erscheinen des zweiten Bandes der von ihm veranstalteten Ausgabe, am 23. April 1839, gestorben, und nach seinem Tode gingen die ihm zur Verfügung gestellten Manuskripte an die Familie Dorothea Schlegels zurück. Damals erfolgte eine weitere Zersplitterung des Schlegelschen Nachlasses, und bei den Stücken, die in Bonn zurückblieben, handelt es sich um nicht unbeträchtliche Bestandteile. Zunächst kommt hier eine Reihe von 42 Heften *Zur Philosophie und Theologie* in Betracht[6], deren Schicksal auch heute noch nicht geklärt ist und die möglicherweise auf den Rat August Wilhelm Schlegels hin vernichtet wurde[7].

Die nächste große Schriftengruppe, die in Bonn zurückblieb, besteht in 18 Heften *Zur Poesie und Literatur*[8], zwei Heften *Fragmente zur*

---

[1] Finke, Briefe, S. 100—101.

[2] Finke, Briefe, S. 101—102.

[3] Finke, Briefe, S. 102—103.

[4] Finke, Briefe, S. 103.

[5] Finke, Briefe, S. 102.

[6] KA XVIII, S. XLV.

[7] A. W. Schlegel, SW VIII, S. 287. Ob die Sammlung dieser 42 Hefte (KA XI, S. XVII), als sie nach Windischmann gelangte, noch vollständig war, ist zweifelhaft, da ja einige Hefte aus dieser Reihe bei Anton Günther und Franz von Bucholtz in Wien verblieben, als der Schlegelsche Nachlaß nach Frankfurt transportiert wurde, und Windischmann auch nur den Erhalt von 32 Heften Zur Philosophie und Theologie bestätigte (KA XI, S. XXI).

[8] KA XI, S. XVIII—XIX.

Literatur und Poesie und einem Heft *Ideen zu Gedichten*[1], die August Wilhelm Schlegel zusammen mit u. a. folgenden Heften erhalten und dann verschenkt hatte:

Vom Wert des Studiums der Griechen und Römer (1795)
Vom Ursprung der griechischen Dichtkunst (1795)
Geschichte der lyrischen Dichtkunst unter den Griechen (1795)
Charakteristik der griechischen Tragiker (1795)
Geschichte der attischen Tragödie (1795)
Von den Organen der griechischen Poesie (1795)
Von den Zeitaltern, Schulen und Stilen der griechischen Poesie (1795)
Zur Philologie.[2]

Eine weitere Schriftengruppe wurde unter den Nachkommen Windischmanns, in der Familie Moriz Lieber aufbewahrt und ist inzwischen durch meine Vermittlung von Herrn Dr. Ernst Lieber aus Camberg dem Frankfurter Goethemuseum im Freien Deutschen Hochstift als Leihgabe überlassen worden. Neben Schlegels Übersetzung von Platons Eutyphron enthält diese eine Anzahl loser Blätter mit den Titeln

Zur Poesie
Zur Philosophie
Zur Physik
Zur Historie

sowie den Anfang einer *Theorie des Schönen in der Poesie. I. Prolegomena.*

Im Jahre 1846, als die von Windischmann herausgegebenen Nachlaßbände ihre zweite Auflage erlebten und übrigens auch August Wilhelm Schlegels Sämtliche Werke in der Ausgabe Eduard Böckings erschienen — also lange nachdem Schlegels Pläne und die Bemühungen der Freunde zur Fortsetzung seiner Werke gescheitert waren — kam es überraschenderweise zu einem neuen Aufleben von Friedrich Schlegels alter abgebrochener Wiener Ausgabe der Sämtlichen Werke aus den Jahren 1822—1825, ja sogar zu einem relativen Abschluß dieser Ausgabe in zweiter Auflage mit 15 Bänden in Wien. Diese »Zweite Originalausgabe« von 1846 ist den von August Wilhelm Schlegel entwickelten Vorstellungen ähnlich[3]. Sie wurde für die Vergangenheit sozusagen die

[1] KA XI, S. XIX, Nr. 12.
[2] Ein ähnliches Verzeichnis der an A. W. Schlegel übergebenen Schriften ist KA XI, S. XX—XXI abgedruckt. Zum Verbleib dieser Schriften vgl. weiter unten, S. LXII.
[3] Vgl. oben, S. LII. In dieser Ausgabe wurde freilich die Zeichensetzung verändert, so daß sie nur für Schriften benutzt werden sollte, die in der Ausgabe von 1820—1823 fehlen.

offizielle Friedrich Schlegel Ausgabe und war nun sogar durch die von Windischmann begonnene zweibändige Nachlaßreihe ergänzt. Nachdem der Wiener Verleger Jakob Mayer gestorben war, ging der Besitz der Verlagsrechte an der Schlegelschen Ausgabe in die Hände seines Compagnons Michael Schmiedel über[1]. Wie Josef Körner aus inzwischen vernichteten Akten des Wiener Polizeiarchivs ermitteln konnte, erwarb dessen Neffe Ignaz Klang nach dem Tode Schmiedels von dessen Frau das Verlagsrecht an der Gesamtausgabe und einigte sich mit Carl Schaumburg, dem Verleger von Schlegels Altersvorlesungen, daß er in die im Jahre 1846 veröffentlichte Ausgabe auch diese späten Schriften aufnehmen konnte[2].

Wie es im Vorwort des Verlegers vom 1. September 1845 zum ersten Band dieser Ausgabe heißt, war die »erste Original-Gesamtausgabe der Werke Fr. v. Schlegels in zehn Bänden (Wien 1822—1825) . . . in fünf Auflagen vergriffen[3]« und »wiederholte Anfragen seit längerer Zeit, bestimmen die Verlagshandlung, eine neue zu veranstalten.« In der Anlage folgte diese Ausgabe im großen und ganzen den zehn Bänden der Sämtlichen Werke, wobei lediglich die Vermischten Kritischen Schriften (Band 10) nun als achter und die Gedichte (Bände 8—9) als neunter und zehnter Band gebracht wurden. Den Vermischten Kritischen Schriften in Band 8 wurde die um die »Gedichte aus dem Indischen« gekürzte[4] Erstausgabe von Schlegels Werk Über die Sprache und Weisheit der Indier beigegeben, womit auch diese Schrift endlich Aufnahme in die Sämtlichen Werke gefunden hatte. Daran anschließend wurden jeweils nach den Erstausgaben die Vorlesungen Über die Neuere Geschichte (Band 11), die Philosophie des Lebens (Band 12), die Philosophie der Geschichte (Bände 13 und 14) und die Philosophie der Sprache und des Wortes (Band 15) gebracht. In diesem letzten Band wurde ebenfalls eine Biographie Friedrich Schlegels veröffentlicht, die Ernst Freiherr von Feuchtersleben verfaßt hatte. Der Verleger wies eigens darauf hin, daß diese Ausgabe absichtlich, nämlich weil es »sich von selbst verstehet«, die Lucinde und die von Windischmann 1836 in Bonn herausgegebenen Philosophischen Vorlesungen aus den Jahren 1804—1806 nicht enthalte, »da der Ver-

[1] Geiger, S. 164—165.
[2] Körner, S. 565. Die Akten des Polizeiarchivs über Schlegel sind nicht vollständig vernichtet: KA 30, Kommentar: 32, Nr. 3.
[3] Vgl. hierzu KA I, S. XXXII, Anm. 3.
[4] Die »Gedichte aus dem Indischen« hatte Schlegel unter die Gedichte des neunten Bandes seiner Ausgabe aufgenommen.

fasser selbst diese beiden Werke (in die von ihm in den Jahren 1822 1825 veranstaltete erste Ausgabe) nicht aufzunehmen für gut fand[1].«

Auf dieser Ausgabe beruhte größtenteils die Beschäftigung mit Friedrich Schlegel, bis Jakob Minor 1882 in Wien eine zweibändige Sammlung der Jugendschriften unter dem Titel FRIEDRICH SCHLEGEL 1794—1802. SEINE PROSAISCHEN JUGENDSCHRIFTEN in ihren Erstfassungen veröffentlichte. Minor hatte diese Ausgabe 36 Jahre nach dem Erscheinen der »Zweiten Originalausgabe« vorbereitet, weil nach seiner Aussage in der Zwischenzeit wiederholt »der Wunsch nach einer Sammlung der Jugendschriften Friedrich Schlegels laut geworden« war[2]. Ähnlich wie August Wilhelm Schlegel faßte er seine Edition zunächst als Supplemente auf, »welche die vorhandene Ausgabe der Werke von Seiten des gesellschaftlichen Schriftstellers ergänzen sollte[3].« Freilich hätte dieser Begriff Supplemente dies Unternehmen schließlich in eine zu große Abhängigkeit, ja sogar in eine untergeordnete Position zu den von Friedrich Schlegel herausgegebenen SÄMTLICHEN WERKEN gebracht, die nach Minor »für die Kenntnis des jungen Schlegel und die Anfänge der Romantik« geradezu »wertlos« waren[4] und gegen die er anscheinend eine wahre Aversion hatte. Den Begriff »bloßes Supplement zu Friedrich Schlegels Werken« lehnte Minor endlich ab und bezeichnete sein Unternehmen, d. h. die Sammlung von Schlegels Frühschriften bis zum Jahre 1802, dann als »Gesamtausgabe der Friedrich Schlegelschen Frühschriften[5].« »Die beiden vorliegenden Bände sind in sich abgeschlossen und vollständig«, meinte Minor, weil im Jahre 1802 Schlegels »Schriftstellerei Ton und Richtung ändert[6].«

Damit war die scharfe Trennungslinie zwischen dem frühen und dem späten Friedrich Schlegel gezogen, die in der folgenden Forschung vielfach dazu führte, den frühen und den späten Friedrich Schlegel wie zwei völlig verschiedene Autoren zu behandeln, die nichts mehr miteinander zu tun hatten und nun sogar verschiedene Werke besaßen, nämlich die von Minor edierten Frühschriften für den frühen und die SÄMTLICHEN

[1] Dabei handelt es sich aber um ein Mißverständnis, da Windischmann diese Vorlesungen ja erst lange nach Schlegels Tod herausgab und Schlegel selbst kurz vor seinem Tod an deren Veröffentlichung dachte: Vgl. oben S. XLIV. Diese irrige Bemerkung hat in der Geschichte der Friedrich Schlegel Forschung verschiedentlich zur Herabsetzung dieser Texte beigetragen.
[2] Minor I, S. V.
[3] Ebd.
[4] Minor I, S. VI.
[5] Minor I, S. X, VIII.
[6] Ebd.

WERKE für den späten Friedrich Schlegel. Diese Aufteilung Schlegels in zwei Autoren verband sich in der damals einsetzenden Schlegelforschung mit stark polemischen Einstellungen gegen den »späten« Schlegel, in denen heftige antikatholische Untertöne deutlich wahrnehmbar sind[1]. Minor schloß nicht aus, daß seine Ausgabe der Jugendschriften fortgesetzt werden könne, machte dies aber »von dem Erfolge der beiden ersten Bände abhängig.« »Ein dritter Band«, sagte er, »würde die schwer zugänglichen Artikel aus der ‚Europa' mit dem begeisterten Hinweis auf Indien und die fast verschollenen Einleitungen zu der Anthologie aus Lessings Werken enthalten, und die Sammlung der prosaischen Jugendschriften abschließen[2].«

Es wurde bereits erwähnt, daß der Titel der Minorschen Ausgabe, *Seine prosaischen Jugendschriften*, Schlegels Dichtungen und sogar den Roman LUCINDE von der Sammlung ausschloß. Minor ging es bei seiner Rekonstruktion des frühen Schlegel einzig um die theoretischen, kritischen Schriften, und sein Verdienst besteht zweifellos darin, daß er diese aus zahllosen, zu Raritäten gewordenen Zeitschriften mit ziemlicher Vollständigkeit ermittelte und sich besonders auch um die Identifizierung der Athenäumsfragmente bemühte[3]. Obwohl Minor für die SÄMTLICHEN WERKE wenig übrig hatte, folgte er dem darin angewandten Editionsverfahren dennoch in einem gewissen Maße, insofern er die Texte seiner Bände nicht in chronologischer Reihenfolge brachte, sondern wie in den Werken nach großen Sachgebieten gliederte: klassische Literatur im ersten Band, moderne romantische Literatur im zweiten, wobei die Teile der einzelnen Bände chronologisch angeordnet sind. Die Titel für die betreffenden Bände der SÄMTLICHEN WERKE hat Minor freilich nicht akzeptiert, indem er seinen ersten Band nicht wie in den Werken STUDIEN DES KLASSISCHEN ALTERTUMS überschrieb, sondern die neutrale Bezeichnung ZUR GRIECHISCHEN LITERATURGESCHICHTE wählte und den zweiten Band nicht VERMISCHTE KRITISCHE SCHRIFTEN oder CHARAKTERISTIKEN UND KRITIKEN[4] benannte, sondern ZUR DEUTSCHEN LITERATUR UND PHILOSOPHIE bezeichnete[5].

[1] Vgl. z. B. die gegensätzlichen Beurteilungen in KA VIII, S. XX.
[2] Minor I, S. VIII.
[3] Die endgültige Lösung dieses Problems war erst Hans Eichner auf der Grundlage der wiederentdeckten philosophischen und literarischen Notizhefte möglich: KA II, S. 165—225.
[4] Der letzte ist der von August Wilhelm und Friedrich Schlegel gewählte Titel für eine Zusammenstellung ihrer kritischen Schriften, Königsberg 1801.
[5] Was freilich die Unstimmigkeit mit sich brachte, daß darin nicht nur Aufsätze über Condorcet und Boccaccio enthalten sind, sondern vor allem

Oskar Walzels Bemühungen um Schlegels Werk haben sich nie auf eine Gesamtausgabe konzentriert. Sein Name verdient aber dennoch in diesem Zusammenhang genannt zu werden, weil er durch seine Teilausgabe der Werke Friedrich Schlegels viele über Minors Edition in Vergessenheit geratene Schriften wieder zugänglich machte[1] und außerdem durch seine bahnbrechende Ausgabe von FRIEDRICH SCHLEGELS BRIEFEN AN SEINEN BRUDER AUGUST WILHELM von 1890 das Interesse an einer Briefausgabe Friedrich Schlegels wachrief, das dann durch die Arbeiten Josef Körners mächtig gefördert wurde.

In der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts hat Josef Körner wie kein anderer Gelehrter die Vorbereitung einer kritischen Gesamtausgabe Friedrich Schlegels in Gang gesetzt. Dies vollzog sich durch seine großen Briefausgaben[2], die Entdeckung wichtiger Teile des verschollenen Nachlasses[3] und seine maßgeblichen Textkritiken und Editionen, von denen in den Editionsberichten zu fast jedem Band der vorliegenden Ausgabe die Rede ist.

Auf der Grundlage seiner umfassenden Beherrschung des Stoffes hatte Körner auch selbst Pläne zu einer Gesamtausgabe der Werke Friedrich Schlegels entwickelt. Als ihm z. B. im Jahre 1937 der Vorwurf gemacht wurde, daß er seine Funde nicht publiziere, antwortete er: »In Wahrheit schreibe ich mir seit rund zwanzig Jahren die Finger wund, um dafür Verleger zu gewinnen[4].« Diese Pläne schwanken zwischen einer chronologischen Anordnung der Hauptwerke nach Perioden und einer systematischen nach Sachgebieten, und in keinem dieser Projekte ist Körner zu endgültigen Lösungen durchgedrungen. Er hat in seinen Entwürfen auch keinen Unterschied zwischen gedrucktem Werk und

in den Hauptteilen, nämlich den Athenäumsfragmenten und dem Gespräch über die Poesie, eine übernationale, weltliterarische Sehweise vorherrscht, die für diese Phase der deutschen Romantik geradezu charakteristisch ist und von Minors Titel absolut nicht erfaßt wird.

[1] August Wilhelm und Friedrich Schlegel. In Auswahl hrsg. von Oskar Walzel (Kürschners Deutsche National Literatur, Band 143). Vor allem die in die Sämtlichen Werke nicht eingegangenen Aufsätze aus den Zeitschriften Europa (1803—1805) und Heidelbergische Jahrbücher (1808), sowie einen handschriftlichen Aufsatz Vom Wert des Studiums der Griechen und Römer (1795—1796).

[2] Vgl. den Editionsbericht zu Abteilung III der vorl. Ausgabe: Briefe von und an Friedrich und Dorothea Schlegel.

[3] Vgl. den Editionsbericht zu Abteilung II der vorl. Ausgabe: KA XI, S. XIV—XV und die vorl. Einleitung, S. LXII—LXIII.

[4] Literaturblatt für germanische und romanische Philologie 1937 (Nr. 11—12), Sp. 380, Anm.

Nachlaßschriften gemacht. Seine periodenmäßige Aufgliederung des Schlegelschen Werkes setzt in dem handschriftlichen Entwurf 4 Perioden (I. bis 1802; II. bis 1808; III.—1819; IV—1828) an und war offenbar nur für Hauptwerke gedacht, indem z. B. für die erste Periode allein der Studium-Aufsatz, die GESCHICHTE DER POESIE DER GRIECHEN UND RÖMER, die Fragmente, die LUCINDE und, im Nachtrag, noch Rezensionen vorgesehen waren[1]. Der ausgeführteste Entwurf für die systematische oder gattungsmäßige Aufgliederung der SÄMTLICHEN WERKE sollte Leitzmanns Lichtenbergausgabe als Vorbild haben und sieht folgende Abteilungen vor:

I Dichtungen (Luc.[inde] und Gedichte)
II Fragmente (Minor, Windischmann, Hefte)
III Geschichte der alten und neuen Literatur (1. und 2. Fassung)[2]
IV Studien Z.[ur] alten Lit.[eratur]
V Studien zur neuen Literatur
VI Philosoph.[ische] Vorl[esungen] (Körner, Windischmann)
VII Studien zur Philosophie und Kunst
VIII Schriften zur Geschichte und Politik (Neuere Geschi[chte]; Universalgesch[ichte])
IX—X Altersvorlesungen[3].

Körner hat sich auch Gedanken über die Handhabung der Lesarten gemacht und sich anscheinend der Auffassung Eduard Berends angeschlossen, der in den *Prolegomena* zu seiner Jean Paul Ausgabe (S. 38) gesagt hatte: »Fassungen, die so stark von der des Textes abweichen, daß eine Auflösung in Lesarten mehr Raum erfordern würde als eine vollständige Wiedergabe, werden zusammenhängend abgedruckt.« Als Beispiel für einen solchen Fall führte Körner das *Gespräch über die Poesie* an[4]. Für seine Prolegomena zu einer Friedrich Schlegel Ausgabe hat Körner die folgende Disposition aufgestellt:

Einleitung: Vorläufer des Unternehmens (Minor etc.)
I. Friedrich Schlegels eigene Vorbereitungen und Pläne einer Gesamtausgabe
II. Die vorhandenen Gesamtausgaben
III. Die neue Ausgabe
a. Anordnung der Werke
1. in S.W.[1], in S.W.[2]

[1] Körner Nachlaß (unnumerierte Notiz).
[2] Nämlich in zwei verschiedenen Drucken.
[3] Körner Nachlaß (unnumerierte Notiz).
[4] Körner Nachlaß (unnumerierte Notiz).

2. nicht aufgenommenes Gedrucktes
3. Nachlaß (Windischmann und ich)

b. Textbehandlung (Jugendwerke Erstfassung)
c. Orthographie und Interpunktion
d. Lesartenapparat
e. Einleitungen (nur Entstehungsgeschichte)
f. Anmerkungen
g. Register[1]

Der Grund, daß sich diese Pläne nicht verwirklichen ließen, lag nicht allein daran, daß Körner im damaligen Deutschland keine Verleger für eine Friedrich Schlegel Ausgabe finden konnte. Durch seine Forschungen war die Bedeutung des Nachlasses für ein solches Unternehmen offenbar geworden, und Körner wußte, daß trotz der vielen von ihm selbst entdeckten Nachlaßteile die Hauptmasse der ungedruckten Schriften Friedrich Schlegels noch verschollen war. Sein wohl bedeutendster Fund bestand in der Wiederentdeckung des größten Teils der August Wilhelm übergebenen und dann von diesem verschenkten literarischen Notizhefte Friedrich Schlegels[2]. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts war bereits Jakob Minor durch einen Antiquariatskatalog aus Frankfurt auf die entscheidende Adresse für diesen Teil des Schlegelnachlasses gestoßen, ohne daß Minor freilich die Bedeutung dieser Nachricht erkannte. In dieser Anzeige wurden zwei handschriftliche Aufsätze Schlegels aus dem Jahre 1795:

Vom Wert des Studiums der Griechen und Römer (22 Seiten)
Die Geschichte der Griechen und Römer ist die wichtigste Hälfte zur Geschichte der Menschheit (58 Seiten)[3]

mit der Bemerkung zum Kauf angeboten: »aus dem Nachlaß des Professors J. W. Braun in Bonn, welcher den größten Teil des handschriftlichen Nachlasses Schlegels besaß. 30 M[4].« Dabei handelte es sich um August Wilhelm Schlegels Bonner Kollegen aus der katholisch-theologischen Fakultät, Johann Wilhelm Joseph Braun, der ein bewundernder Verehrer Friedrich Schlegels war. Körner entdeckte einen Teil der in die Familie Braun übergegangenen Nachlaßhefte Friedrich Schlegels in der Trierer Stadtbibliothek und den größten Teil des Restes bei einem

[1] Josef Körner Nachlaß (unnumerierte Notiz).
[2] Vgl. oben, S. XLIII.
[3] Der erste dieser Aufsätze wurde von Kürschner für den Schlegelband der Deutschen National Literatur (Band 143) angekauft und dort von Oskar Walzel veröffentlicht.
[4] Jakob Minor, Zur Geschichte der deutschen Romantik, in: Göttingische gelehrte Anzeigen (1910), S. 90.

Großneffen des Bonner Theologen, von wo sie inzwischen in die Westdeutsche Bibliothek übergegangen sind[1].

Anfang der zwanziger Jahre unseres Jahrhunderts wurde Körner ferner von einem Enkel Franziska von Longards, die ihrerseits eine Enkelin Dorothea Schlegels war, der Inhalt eines kleinen Zettels mitgeteilt, auf dem mit Bleistift folgende Manuskripte Friedrich Schlegels verzeichnet waren:

Nachträglicher Zusatz vom ganzen Goethe und der jetzigen deutschen Literatur. 1824.

Hauptaufgabe zur Organisation eines Vereins zur Beförderung der deutschen Kunst und noch viel Einzelnes über Kunst.

Darüber stand von derselben Hand nachträglich geschrieben: »Diese Manuskripte [Friedrich Schlegels] hat die Görres-Gesellschaft 1878 bekommen[2].« Nachdem Körner sich vergeblich an den damaligen Präsidenten der Görres-Gesellschaft von Grauert und den Generalsekretär Rademacher gewandt hatte, schrieb er in seinem Buch ROMANTIKER UND KLASSIKER: »über den Verbleib dieser Autographen aber weiß die genannte Sozietät — *horribile dictu* — heute keinerlei Auskunft zu geben[3].« Noch in den zwanziger Jahren erhielt Körner in derselben Familie Kenntnis »eines immer noch erstaunlich reichen Verzeichnisses von Nachlaßpapieren, die noch 1878 in der Familie waren; angeblich sind dieselben damals der Görresgesellschaft überlassen worden, die jedoch über ihren Verbleib nichts weiß[4].«

Als auch Ernst Robert Curtius in einem Vortrage vom 12. Januar 1931 kritisch bemerkte, daß der Nachlaß Friedrich Schlegels bei der Görres-Gesellschaft verloren gegangen sei[5], erhob der damalige Präsident dieser Gesellschaft, Heinrich Finke, seinen Protest gegen derartige Unterstellungen und zitierte aus dem ältesten Protokollbuch unter Köln, 8. Januar 1878 die Eintragung:

[1] Vgl. Neue philos. Schr., S. 337. Ferner Josef Körner, Die Urform der Lucinde, in: Das literarische Echo 16 (1914), Sp. 949 ff.; Neues vom Dichter der Lucinde, in: Preußische Jahrbücher 183—184 (1921), S. 309 ff. Zu den verschollenen Bestandteilen aus dieser Sammlung vgl. weiter unten, S. LXVIII, Nr. 10.
[2] Neue philos. Schr., S. 336. Sonntagsbeilage der Kölnischen Volkszeitung, Nr. 456, vom 26. September 1931.
[3] Berlin 1924, S. 199.
[4] Logos 17 (1928), S. 4; Körner, S. 593.
[5] Vgl. E. R. Curtius, Friedrich Schlegel und Frankreich, in: Zeitschrift für französischen und englischen Unterricht 31 (1932), S. 6, Anm. 1.

Der Vorsitzende (von Hertling) berichtet, daß er mit dem Erben des kürzlich verstorbenen Philipp Veit wegen des literarischen Nachlasses desselben, in dem Briefe Overbecks und wahrscheinlich auch der literarische Nachlaß Friedrich Schlegels enthalten wären, in Verbindung getreten sei. Er beantrage für den Fall, daß der Nachlaß bei einer Prüfung desselben einen Ankauf für die Görresgesellschaft ratsam erscheinen lasse, ein angemessenes Angebot zu tun. Diesem Antrage wurde entsprochen.

In einer anderen Eintragung von Köln, 23. Mai 1878, heißt es in diesem Protokollbuch:

In Beziehung auf den früher angeregten Versuch, nach dem Tode Philipp Veits den etwa vorhandenen Nachlaß Friedrich von Schlegels für die Gesellschaft zu gewinnen, wird mitgeteilt, daß Verbindungen mit der Familie des Verstorbenen angeknüpft sind, in Folge deren Herr von Hertling und Herr Kaufmann beauftragt wurden, persönliche Rücksprache mit den Erben Veit in Mainz zu nehmen. Die beiden Herren erklärten sich bereit dazu[1].

Da in den Rechnungen und Jahresberichten der Görresgesellschaft die Sache nicht weiter erwähnt wird, zog Finke den Schluß, daß weder ein Kauf noch eine Schenkung erfolgt sei und ein Irrtum vorliegen müsse[2]. In Wirklichkeit wurden dem damaligen Präsidenten der Görresgesellschaft, Georg Freiherr von Hertling, und deren Generalsekretär, Oberbürgermeister Leopold Kaufmann von Bonn, im Jahre 1878 aber 69 Handschriften Friedrich Schlegels von Franziska von Longard übergeben, die sich nach dem von Josef Körner ermittelten Verzeichnis folgendermaßen zusammensetzen:

Zur Geschichte — October 1809
Zur Geschichte — 1810
Zur Österreichischen Geschichte I 1807 Historische Gedanken
politische Gedanken

Zur Historie — 1807 zur Romanze
Entwurf der Historischen Betrachtungen
Orientalia — 1806
Orientalische Gedanken 1805
Über die Sprache und Weisheit der Indier — I und II
Indische Untersuchungen 1823
Germanische Alterthümer Cölln 1804 I
Anmerkungen und Auszüge zu den Studien des Alterthums

[1] Sonntagsbeilage der Kölnischen Volkszeitung, Nr. 456, vom 26. September 1931.
[2] Ebd.

Zu Karl dem V^ten 2.
Karl der V^te
Deutsche Grammatik Jun — 1805
Fragmente zur Geschichte der Griechischen Poesie
Studien des Alterthums
Über das Studium der Griechen und Harmonie desselben mit modernem Studium (1794—1795)
Prinzipien der Historie (1797)
Zur Griechischen Poesie (1797)
Zur alten Poesie (1797)
Zur Griechischen Poesie (1799)
Miscellanea im Sommer 1794—1795
Prinzipien der Litteratur
Grundriß der Litteratur
Geschichte der Litteratur. Neue Ausgabe 1820
Plan und Skizzen zu den Vorlesungen über Litteratur
Darstellung der alten und neuen Litteratur, Zusätze zur neuen Ausgabe 1821
Nachträglicher Zusatz vom ganzen Göthe in der jetzigen deutschen Litteratur 1823
History of Sacontala from the — Oriental Repertory
Gedanken —
Gedanken auf der Reise während des Kriegs 1809
Zur Geschichte und Politik 1828 I Juli
1827 I
1826 II
1826
1824
1823
1821
1818 I
1817 I
1816 II
1816 I
1815 I
1813 II
1813 (Decemb. 1812)
1811 and 1812 bis Decemb.

Vorlesungen 10 Hefte
Themata zu den Vorles.[ungen] über die Philos.[osophie] des Lebens
Philosophie des Lebens
Zur Philosophie 1806 II
1806 I
1805 II
1805 I
Zur Phil.[osophie] — No. III 1804 — Januar Paris
II 1802 — Decemb. Paris
I 1802 — Jul. Paris

Philosophische Fragmente Zweyte Epoche II
I
Erste Epoche III
II
I

Metaphysique französisch
Sylvester
Opitz
Précis du systeme hieroglyphique des anciens Egyptiens
Versuche das Wesentliche der christl.[ichen] europäischen Staatsanstalten im Allgemeinen zu entwickeln.
Indisches — Englisch und Deutsch
Die Verfassungsmäßigkeit — Erzählung[1].

Diesem Verzeichnis schließt sich die oben bereits erwähnte Notiz über folgende Manuskripte an:

Nachträglicher Zusatz vom ganzen Goethe und der jetzigen deutschen Literatur 1824.
Hauptaufgabe zur Organization eines Vereins zur Beförderung der Deutschen Kunst und noch viel Einzelnes über Kunst.

Dieser Zettel trägt den von Franziska von Longard stammenden Vermerk: »Diese Manuskripte hat die Görres-Gesellschaft 1878 bekommen[2].«

Aber der Görresgesellschaft ging es damals, im Gefolge der päpstlichen Enzyklika *Aeterni Patris*, nicht um die Bereicherung der katholischen Philosophie und Theologie aus modernen, nicht-traditionellen Grundlagen, bzw. aus der Wiederbelebung der mystisch-platonischen Tradition, wie sie Schlegel vorschwebte[3], sondern um die entschiedene Rückführung dieser Disziplin auf das Aristotelisch-Thomistische Denkgebäude und die Begründung der Neuscholastik. In einer solchen Situation konnte ein Denker wie Friedrich Schlegel aber nur hinderlich sein, und so geriet sein bei dieser Institution in Verwahrung gegebener

[1] Neue philos. Schr., S. 334—336.
[2] Körner war nicht sicher, ob sich dieser Vermerk auf das Gesamtverzeichnis oder nur die zuletzt genannten Manuskripte bezog: Neue philos. Schr., S. 336—337. Vgl. auch Körners Stellungnahme in der Sonntagsbeilage der Kölnischen Volkszeitung vom 28. Februar 1932. Heute ist jedoch klar, daß der Görresgesellschaft damals dieser gesamte Schriftenbestand übergeben wurde. Franziska von Longard (29. Januar 1826 — 1. Dezember 1912) war die Tochter Philipp Veits und seiner Gattin Karoline, geb. Pulini und hatte sich 1871 mit dem Medizinalrat Johannes Claudius von Longard in Sigmaringen vermählt.
[3] KA VIII, S. CXLVIII—CLII.

Nachlaß bald in Vergessenheit und wurde dort erst nach dem Zweiten Weltkrieg von Alois Dempf wiederentdeckt[1].

Schließlich waren auch in dem der Görres-Gesellschaft überlassenen Nachlaß Lücken entstanden, als er nach einem solch langen Zeitraum wieder auftauchte. Vergleicht man den vorliegenden Bestand mit dem von Franziska von Longard angefertigten Verzeichnis, dann fehlen folgende Manuskripte:

Über das Studium der Griechen und Harmonie desselben mit modernem Studium (1794—1795)
Prinzipien der Historie (1797)
Zur Griechischen Poesie (1797)
Zur alten Poesie (1797)
Zur Griechischen Poesie (1799)
Miscellanea im Sommer 1794—1795
Gedanken auf der Reise während des Kriegs 1809
Versuche das Wesentliche der christlichen europäischen Staatsanstalten im Allgemeinen zu entwickeln
Die Verfassungsmäßigkeit — Erzählung
Hauptaufgabe zur Organisation eines Vereins zur Beförderung der Deutschen Kunst und noch viel Einzelnes über Kunst[2].

Die vorliegende Friedrich Schlegel Ausgabe

Mit einer systematischen Planung der Friedrich Schlegel Ausgabe konnte erst begonnen werden, als der noch erhaltene Teil des der Görres-Gesellschaft übergebenen Schlegel Nachlasses wieder zur Verfügung stand und das vor der Zersplitterung des Nachlasses von Dorothea Schlegel angefertigte vollständige Verzeichnis der Schlegelschen Schriften aufgefunden wurde. Dieses Verzeichnis wurde im Jahre 1958 zu Beginn der Nachlaßabteilung der vorliegenden Ausgabe veröffentlicht[3] und heute, nach zwanzig Jahren weiterer Forschung, können folgende Sektionen daraus als verschollen bezeichnet werden:

[1] Alois Dempf, Vom Friedrich Schlegel Nachlaß der Görresgesellschaft, in: Festschrift für Franz Schnabel. Historisches Jahrbuch der Görresgesellschaft 74 (1963), S. 432—438.
[2] Bei den Titeln »History of Sacontala from the Oriental Repertory«, »Précis du système hieroglyphique des anciens Egyptiens« [Titel von Champollions Schrift] und »Indisches-Englisch und Deutsch« handelt es sich um Auszüge aus anderen Werken.
[3] KA XI, S. XVI—XXI.

1. Gedruckte Gedichte
2. Paket mit mehreren ungedruckten Gedichten
6. Zur Philosophie 1796
   Zur Grundlehre 1797
   Zur Philosophie 1797
   1797
   1797
   1797
7. Zur Philosophie und Theologie 1807—1828, 42 Hefte
8. Von der Vereinigung der Poesie mit der Musik bei den Griechen.
   Von der Reinheit und den Grenzen der griechischen Dichtkunst
   Vom Verfall der griechischen Dichtkunst
   Römische Poesie
9. Sophokles 1795
   Über die Verhältnisse der griechischen Poesie
10. Zur Poesie 1803 III
    1804 Febr.
    Zur Poesie Kölln 1804
    1805
    Zur Poesie und Literatur 1806
    1810 II
    1815 I
11. Zur Physik, 2 Hefte: Köln 1804, 1806
13. Orientalische Gedanken und Notizen 1804—1807. 3 Hefte
14. Indica. Texte Übersetzung, Grammatik
15. Vorlesungen über Logik, 2 Hefte (1806)
    Philosophie 1805, 3 Hefte

    Miszellen
    Zur bildenden Kunst 1815 I
    Zur Umarbeitung der neuren Geschichte
    Gedanken während des Krieges 1809
    Zeitalter
16. Gedanken, die auf Reisen geschrieben und noch nicht eingetragen sind
    Shakespeare
    Reimverzeichnis
17. Platon (Phädon)
    Manuskripte von Novalis, 2 Pakete[1]
18. Politika

Zusätzlich:

Von der Seele
Die göttlichen Geheimnisse
Vom inneren Leben.

[1] Diese Manuskripte wurden von Dorothea Schlegel auf Tiecks Bitte vom 23. Februar 1829 hin an diesen nach Dresden gesandt, und am 28. März 1829 dankte Tieck für den Empfang: Lohner, S. 193, 196.

In der Geschichte der früheren Friedrich Schlegel Ausgaben sind bereits die Themen und Probleme in Erscheinung getreten, die für die Schlegeledition typisch geworden sind und mit denen sich auch die vorliegende Ausgabe auseinanderzusetzen hatte. Dabei handelt es sich in erster Linie um die wie bei vielleicht keinem anderen Autor der neueren Literaturgeschichte so scharfe Trennung zwischen dem Frühwerk und dem Spätwerk, die durch Schlegels Konversion zum Katholizismus im Jahre 1808 eine entschieden weltanschauliche Färbung gewann, und die damit verbundene Umarbeitung der Frühschriften in die späten Fassungen der SÄMTLICHEN WERKE, bzw. die Unterdrückung von Werken wie die Fragmente oder die LUCINDE. Es war für die vorliegende Ausgabe eine selbstverständliche Entscheidung, für die Texte der ersten Abteilung jeweils die Erstausgaben und damit bei den Frühschriften die ersten Fassungen zugrundezulegen. Von diesen ist Schlegels Wirkung auf seine Zeit ausgegangen, und in diesen frühen Fassungen findet sich jene charakteristische Terminologie, welche die frühromantische Ästhetik bestimmt hat. Im Gegensatz zu Jakob Minor, der die späten Fassungen ignorierte, und zu Josef Körner, der diese gesondert als Paralleldrucke oder in separaten Drucken edieren wollte, sind die späten Fassungen in der vorliegenden Ausgabe als Varianten der Erstauflagen aufgenommen. Auf diese Weise ist Schlegels früher Gesichtspunkt zugleich mit der späten Version erfaßbar und seine Umänderungen erscheinen wie ein laufender Kommentar zu dem Frühwerk. Daß ein solches Editionsverfahren selbst bei den tiefgreifend umgearbeiteten Frühschriften tatsächlich möglich ist, hat Hans Eichner erstmals mit der Bearbeitung des *Gesprächs über die Poesie* erwiesen[1].

Freilich machte die Einführung dieses Editionsverfahrens eine wichtige Einschränkung notwendig, um den Variantenapparat, namentlich in den ersten beiden Bänden, nicht ins Uferlose anwachsen zu lassen und damit den eigentlichen Zweck dieses Verfahrens, nämlich die Sichtbarmachung der Standpunkte des frühen und des späten Friedrich Schlegel zu verfehlen. In das Variantenverzeichnis wurden deshalb nur inhaltliche, stilistische oder lautbildhafte Änderungen aufgenommen. Auf ein Verzeichnis von Abweichungen in der Orthographie und der Interpunktion mußte verzichtet werden[2].

Damit hängt eine weitere wichtige Entscheidung für die erste Abteilung (Bände 1—10) der vorliegenden Ausgabe zusammen. Sie hält

[1] KA II, S. 284—351.

[2] In bezug auf das Problem der Zeichensetzung vgl. die Ausführungen von Hans Eichner KA V, S. CXII—CXIV.

an den für Schlegel charakteristischen Wortbildungen und altertümlichen Wendungen, sowie an seiner Interpunktion fest, modernisiert jedoch die Orthographie auf vorsichtige Weise und ohne das Lautbild zu verändern. Eine verbindliche Orthographie und Interpunktion läßt sich bei Schlegel erst in den von ihm herausgegebenen SÄMTLICHEN WERKEN beobachten. Aber es erschien uns unangebracht, die Erstfassungen der Frühschriften danach zu korrigieren, ganz abgesehen davon, daß nur ein geringer Teil von ihnen in die SÄMTLICHEN WERKE aufgenommen wurde. Diese Erstfassungen, die zum größten Teil als Zeitschriftenaufsätze erschienen, haben eine durchaus schwankende Orthographie, die sich nach der betreffenden Zeitschrift, bzw. schon nach dem jeweiligen Setzer modifiziert, und diese Beobachtung gilt auch für die Erstausgaben der Altersvorlesungen. In Fragen der Orthographie zeigte sich Schlegel betont lax[1] und ließ seine Druckmanuskripte gewöhnlich von Dorothea Schlegel schreiben[2]. Modifizierungen dieser Verfahrensweise, die sich aus dem besonderen Charakter einzelner Texte ergaben, sind in den Editionsberichten zu den einzelnen Bänden begründet[3].

In der vorliegenden Ausgabe wurde ferner Wert darauf gelegt, die Bände der ersten Abteilung nach großen Themen oder Sachbereichen anzuordnen, worum sich Friedrich Schlegel bereits selbst bemühte, und ihnen, wenn vorhanden, die von Schlegel in den SÄMTLICHEN WERKEN oder in anderen Ausgaben gewählten Titel zu geben. Die Abfolge der Bände ist in den SÄMTLICHEN WERKEN, wie dies in der Geschichte dieser Ausgabe zum Ausdruck kam, rein zufälliger Natur gewesen und entstand, wie Dorothea Schlegel ihrem Schwager am 18. Februar 1835 mitgeteilt hatte, »meistens in der Verlegenheit, wenn der Verleger Manuskripte verlangte und er keines geordnet hatte[4].« Wir haben uns dem von Jakob Minor eingeführten Verfahren angeschlossen, in der ersten Abteilung bei der Einrichtung von Sammelbänden eine chronologische Abfolge zugrundezulegen und die Texte in jedem einzelnen Band ebenfalls chronologisch anzuordnen. So folgen in der vorliegenden Ausgabe auf die STUDIEN DES KLASSISCHEN ALTERTUMS, mit denen Schlegel seine schriftstellerische Laufbahn begann, die CHARAKTERISTIKEN UND KRITIKEN aus der Athenäumszeit (Band 2) und den nachfolgenden Perioden (Band 3), wobei es sich um einen von Friedrich und August Wilhelm Schlegel für ihre literarkritischen Arbeiten gewählten Titel handelt[1]. Die ANSICHTEN UND IDEEN VON DER CHRISTLICHEN KUNST (Band 4) entstanden größtenteils in den Pariser und Kölner Jahren und ihnen folgen die DICHTUNGEN (Band 5), die allen Lebensphasen Schlegels entstammen. Die GESCHICHTE DER ALTEN UND NEUEN LITERATUR, die Schlegel als seine reifste Arbeit auf dem Gebiet der Literaturtheorie auffaßte, bringt die Reihe der literarisch orientierten Bände der ersten Abteilung zum Abschluß. Darauf folgen, wie es in der geplanten Fortsetzung der SÄMTLICHEN WERKE vorgesehen war, die politisch-historischen Schriften (Band 7), welche die kritische Ausgabe der Vorlesungen ÜBER DIE NEUERE GESCHICHTE enthält, und die philosophisch-theologischen Schriften Schlegels (Band 8) mit der Edition des Werkes ÜBER DIE SPRACHE UND WEISHEIT DER INDIER. Beiden Bänden wurde bewußt der Titel *Studien* gegeben, den Schlegel selbst als Gattungsbezeichnung für seine theoretischen Schriften bevorzugte, weil er das Provisorische, Fragmentarische, Unfertige sogar in längeren Abhandlungen zum Ausdruck brachte. So hatte er die umfangreiche GESCHICHTE DER POESIE DER GRIECHEN UND RÖMER, von der freilich nur »Ersten Bandes erste Abteilung« erschienen war, unter die STUDIEN DES KLASSISCHEN ALTERTUMS eingereiht. Den Abschluß der ersten Abteilung bilden die späten philosophischen Vorlesungen (Bände 9 und 10), und Band 10 endet mit den letzten Worten, die Schlegel unmittelbar vor seinem tödlichen Herzanfall niederschrieb[2].

Die scharfe Abtrennung des Nachlasses als eigene Abteilung von dem gedruckten Werk wurde bereits von Windischmann eingeführt und erschien auch in der vorliegenden Ausgabe angebracht, um den Benutzer von vornherein auf den unterschiedlichen Textcharakter in der ersten und der zweiten Abteilung hinzuweisen. Wie vielleicht sonst nur noch bei Nietzsche spielt der Nachlaß für die Edition Friedrich Schlegels eine entscheidende Rolle und ist neben der Differenzierung des Werkes nach frühen und späten Schriften das zweite hervorstechende Charakteristikum dieses Autors. Selbstverständlich wurde der Nachlaß in seiner Vollständigkeit wiedergegeben und nicht gekürzt, wie dies von August Wilhelm Schlegel vorgeschlagen oder von Windischmann praktiziert wurde. Nach dem Wiederauftauchen der Schlegelschen Hand-

[1] Walzel, S. 340, 368.
[2] Walzel, S. 391; KA II, S. 272—73.
[3] Vgl. z. B. KA X, S. VI.
[4] Geiger, S. 164—165.

[1] Die Charakteristiken und Kritiken von August Wilhelm und Friedrich Schlegel erschienen Königsberg 1801. Der in den Sämtlichen Werken für die Frühschriften vorgesehene Band ist nicht mehr erschienen, und die Vermischten kritischen Schriften in Band 10 enthalten nur wenige Beiträge aus dieser Periode.
[2] KA X, S. 534.

schriften bei der Görres-Gesellschaft lag freilich zusammen mit den schon vorher von Josef Körner u. a. ermittelten Manuskripten Schlegels ein Nachlaß von wahrhaft kolossalischem Ausmaß vor, der das gedruckte Werk an Umfang sogar noch übertrifft. Darüber hinaus ist es immer noch möglich, daß von den oben angegebenen verschollenen Schriften einzelne Teile wieder zutage treten.

Wie in Windischmanns Ausgabe der SUPPLEMENTE ZU FRIEDRICH VON SCHLEGELS SÄMTLICHEN WERKEN setzt unsere Nachlaßabteilung in chronologischer Abfolge mit den großen Vorlesungen ein, die Schlegel kurz nach der Jahrhundertwende über die europäische Literaturgeschichte (Band 11), die Philosophie (Bände 12—13), die Universalgeschichte (Band 14) und die deutsche Sprache (Band 15) gehalten hat. Freilich hat sich unsere Kenntnis von der Anzahl der Vorlesungen, die Schlegel in den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts hielt, seit der Zeit Windischmanns beträchtlich vermehrt, nachdem Jean-Jacques Anstett die Vorlesungen über die Universalgeschichte[1] und Josef Körner die Jenaer Vorlesung über die Transzendentalphilosophie sowie die philosophische Privatvorlesung für Frau von Staël ediert hatten[2]. Immer mehr entsprach von nun an die Vorlesung Schlegels Ideal von lebendiger, nicht in ein System gezwängter Mitteilungsform und trat tatsächlich als von ihm bevorzugte Gattung der Kommunikation an die Stelle, die früher das Fragment eingenommen hatte. Das soll nicht heißen, daß der »Strom von Fragmenten« über diesen ersten Versuchen zu größeren Synthesen zu fließen aufhörte. Im Gegenteil, er setzte sich in den drei Sachgebieten »Zur Poesie und Literatur«, »Zur Philosophie und Theologie« und »Zur Geschichte und Politik« unaufhörlich bis zu Schlegels Tod in einer beträchtlichen Anzahl von Heften fort und drückte sich auch in anderen Heften zu verschiedenartigen Spezialgebieten aus. Band 15 enthält neben den Vorlesungen über die deutsche Sprache und Literatur bereits eine Sammlung von Heften fragmentarischen Inhalts, die sich mit Themen der Literaturgeschichte befassen. Die folgenden Bände der Nachlaßabteilung sind den Fragmenten ZUR POESIE UND LITERATUR (Bände 16—17), ZUR PHILOSOPHIE UND THEOLOGIE: PHILOSOPHISCHE LEHRJAHRE (Bände 18—19) und ZUR GESCHICHTE UND POLITIK (Bände 20—22) gewidmet. Auf diese drei großen Gebiete — Poesie und Literatur, Philosophie und Theologie, Geschichte und Politik — hatte sich Schlegels Denken seit seiner Frühzeit konzentriert, und es wurde in

[1] Trevoux 1939.

[2] Frankfurt 1935. Bereits Windischmann hatte sich um das Manuskript der Jenaer Transzendentalphilosophie bemüht: Finke, S. 100.

der Nachlaßabteilung wie auch in der ersten Abteilung Wert darauf gelegt, diese für ihn charakteristische Gliederung seiner Arbeiten zum Ausdruck zu bringen[1]. Da sich die Edition der Vorlesungen nur auf Nachschriften von Zuhörern mit variierender Orthographie und Interpunktion stützen konnte, wurden diese Texte in der Schreibweise modernisiert. Die Edition der handschriftlichen Fragmente dagegen, welche den originalen Manuskripten folgt, bringt die ursprüngliche Schreibweise mit dem für Schlegel charakteristischen Siglensystem. Im Unterschied zur ersten Abteilung sind der Edition der Nachlaßschriften Kommentare und Sachregister beigegeben.

Die dritte Abteilung mit der Edition der Briefe von und an Friedrich und Dorothea Schlegel folgt in ihrer grundsätzlichen Anlage dem von Josef Körner entwickelten Modell für die Edition der Korrespondenz Schlegels[2]. Wegen des engen Anteils, den Dorothea Schlegel am geistigen Leben ihres Mannes nahm, ist es unerläßlich, ihre Korrespondenz in die Edition der Briefe von und an Friedrich Schlegel einzubeziehen. Die Briefe selbst werden, wenn möglich, nach dem Original in der ursprünglichen Schreibweise ediert und sind im Anhang kommentiert. Die Einrichtung der vierten Abteilung mit Berichten, Editionen und Übersetzungen Friedrich Schlegels erwuchs aus der Kritik August Wilhelm Schlegels an der Aufnahme der Sammlung ROMANTISCHER SAGEN UND DICHTUNGEN DES MITTELALTERS in die SÄMTLICHEN WERKE. Durch diese Abhebung soll zum Ausdruck gebracht werden, daß es sich bei den Texten dieser Abteilung nicht um eigentliche Werke Friedrich Schlegels handelt. Andererseits sollten auch diese Schriften, die für die Kenntnis Schlegels von Wichtigkeit sind, in der vorliegenden Ausgabe erschlossen werden.

Insgesamt haben wir uns bei der Anordnung der kritischen Friedrich Schlegel Ausgabe bewußt von vielen Vorgängern und Anregungen leiten lassen, um dem komplexen Werk Friedrich Schlegels so gerecht wie möglich zu werden. Die einzelnen Abteilungen und jeder Band enthalten jeweils eigene Editionsberichte, die über die besonderen Probleme spezielle Auskunft geben. Eine Schwierigkeit konnte bei der Durchführung der Ausgabe leider nicht vermieden werden. In den Stellennachweisen der Einleitungen und Kommentare, namentlich der zuerst erschienenen Bände, konnte natürlich nicht auf die noch nicht hergestellten Bände der vorliegenden Ausgabe Bezug genommen werden, sondern es wurde nach den alten Ausgaben zitiert. Dies Problem hat

[1] Vgl. z. B. KA VII, S. 127.

[2] Besonders in der hier als »Körner« abgekürzten Ausgabe.

eine gewisse Ähnlichkeit mit dem hermeneutischen Zirkel und rührt letztlich aus der auch, oder vor allem, im editorischen Bereich bemerkbaren Unvollendbarkeit her, derzufolge man eigentlich eine Ausgabe erst vollständig hergestellt haben müßte, bevor man sie im einzelnen wirklich vollenden kann. Wenn sich die Möglichkeit dazu ergibt, soll diesem Mißstand des Zitierens nach alten Ausgaben dadurch abgeholfen werden, daß nach Beendigung der editorischen Arbeit eine Konkordanz nachgeliefert wird, die band- und seitenweise sämtliche Verweisungen auf alte Editionen nach der dann fertiggestellten kritischen Friedrich Schlegel Ausgabe anführt.

Die Verankerung der Studien des klassischen Altertums in Friedrich Schlegels Denken und Gesamtwerk

Die im vorliegenden Band veröffentlichten Texte haben einen doppelten Aspekt. Sie erscheinen zunächst als gelehrte altphilologische Abhandlungen zur Geschichte der klassischen, speziell der griechischen Literatur, die mit dem Zweck erarbeitet wurden, den Stand des Wissens um die literarische Welt der Alten zu erweitern. In diesem Sinne sind diese Texte von Einfluß und Wichtigkeit für die klassische Philologie zu Schlegels Zeit gewesen, ja noch lange darüber hinaus, bis weit in das neunzehnte Jahrhundert hinein. Schlegel konnte von seinen Arbeiten auf diesem Gebiet bei der Aufnahme in die SÄMTLICHEN WERKE rückblickend sagen, daß sie »von den ersten und bedeutendsten Gelehrten in dieser Wissenschaft der Altertumskunde günstig aufgenommen« worden waren[1], wobei er sich unter anderem auf sehr positive Äußerungen F. A. Wolfs und Christian Gottlob Heynes bezog[2]. Friedrich Creuzer meinte 1825 feststellen zu können, »ohne die großen Verdienste eines Lessing und anderer im geringsten schmälern zu wollen; was seit jener Zeit die Kunstkritik an wissenschaftlichem Geiste, was die innere Betrachtung des Altertums an Tiefe und Großartigkeit gewonnen, das gehört einem sehr großen Teile nach den Brüdern Friedrich und A. W. Schlegel an[3].« Und am 3. Dezember 1833 schrieb Alexander von Humboldt kurz und bündig an Varnhagen von Ense, nachdem er sich vorher von diesem »die klassischen Studien von Friedrich Schlegel« ausgeliehen hatte: »Ich habe sie fleißig studiert und mich überzeugt, daß viele An-

[1] KA I, S. 570.

[2] Vgl. weiter unten, S. CLII, CLXVII—CLXVIII, CLXX, CLXXXI—CLXXXII.

[3] Creuzer, S. 97.

sichten des hellenischen Altertums, die die Neuern sich zuschreiben, in Aufsätzen vor 1795 (eine Deukalionische Vorzeit) begraben liegen[1].« Charles Andler und René Wellek haben auf eine bestimmte Tradition der klassischen Altertumswissenschaft in Deutschland aufmerksam gemacht, die sich direkt von den Brüdern Schlegel, besonders von Friedrich Schlegel herleitet und Auswirkungen bis auf Friedrich Wilhelm Ritschl und auf Friedrich Nietzsche hatte[2]. Noch Ulrich von Wilamowitz, der die altertumswissenschaftlichen Arbeiten Friedrich Schlegels »wirklich genial« fand, sagte:

> Von ihm stammt im wesentlichen die Vorstellung von einem organischen Leben, Wachsen und Welken der Literatur, für welche die griechische das Hauptexempel ist, und demgemäß die allgemeine Beurteilung der Gattungen und Epochen. So bekommt die zu einer bloßen Registratur erstarrte Poetik neues Leben, und das Bild des Altertums, das bisher Sappho und Ovid, Aristophanes und Lukian noch so ziemlich auf einer Höhe zeigte (so durchaus bei *Wieland*), bekommt Tiefe und seine Gestalten Körperlichkeit[3].

Unter einem echten altertumswissenschaftlichen Aspekt werden die hier vereinigten Schriften aber heute kaum noch studiert. Allenfalls sind sie für die Historiographie der klassischen Literaturwissenschaft von Bedeutung. Aber über diesen Gesichtskreis hinaus zeichnet sich in diesen Arbeiten bereits jenes neue Ideal der Dichtung und Kritik ab, auf dem der Ruhm der romantischen Bewegung und insbesondere Friedrich Schlegels in einem bedeutenden Maße beruht. Und unter diesem Aspekt sind diese Texte von Wichtigkeit für das Studium des romantischen Begriffs der Poesie und der von Schlegel entwickelten Dichtungstheorie.

Für Friedrich Schlegel hingen diese beiden Aspekte, d. h. die historische Erforschung der klassischen Antike und die Errichtung eines neuen Dichtungsideals, durchaus zusammen. Ihre Verflochtenheit ergab

[1] Briefe von Alexander von Humboldt an Varnhagen von Ense, 4. Aufl., New York 1860, S. 10.

[2] Charles Andler, Nietzsche. Sa vie et sa pensée, Paris 1920—1931, Bd. 2, S. 119—120, 220; René Wellek, A History of Modern Criticism, Bd. 4, New Haven-London 1965, S. 342. Von Ritschls Konzeption der griechischen Literatur hat man gesagt: »das ist das Programm Friedrich Schlegels«: Ernst Howald, Friedrich Nietzsche und die klassische Philologie, Gotha 1920, S. 3. Der Zusammenhang dieser Tradition, zu der u. a. Johann Wilhelm Süvern, Friedrich Gottlieb Welcker, Anselm Feuerbach und Otfried Müller gehören, ist noch unerforscht. Vgl. hierzu Bursian, S. 625 und Ernst Behler, Nietzsche und die frühromantische Schule, in: Nietzsche-Studien 7 (1978), S. 71.

[3] Wilamowitz, S. 316.

sich ihm schon aus der Idee der Renaissance, d. h. einer Wiedergeburt durch das Altertum, welche die Hinwendung zur klassischen Antike seit den Tagen des europäischen Humanismus bestimmt hat. Jedoch ist dieser Zusammenhang bei Schlegel noch intensiver zu verstehen wegen der für diesen Denker grundlegenden Überzeugung von einem komplementären Verhältnis zwischen der historischen und der systematischen Betrachtungsweise[1]. Theorie der Kunst und Geschichte der Kunst ergänzten sich für Schlegel in einem derartigen Maße, daß sich in seinen Arbeiten das eine Thema nicht von dem anderen trennen läßt. In der Einleitung zum achten Band der vorliegenden Ausgabe ist dargestellt worden, daß Schlegels bedeutendster Beitrag zur Ausbildung der idealistischen Philosophie in der Ausweitung der Transzendentalphilosophie durch das Gebiet der Geschichte und in der Begründung des historischen Bewußtseins aus idealistischen Prinzipien bestand. Hier läßt sich ergänzend dazu sagen, daß dieses gleicherweise transzendentalphilosophisch und historisch orientierte Denken von ihm zuerst auf dem Gebiete der Kunst und der Ästhetik praktiziert wurde und dort seine besondere Fruchtbarkeit erwies. Diese historische Fundierung der Ästhetik war Schlegels nächster entscheidender Beitrag zur Entwicklung der idealistischen Philosophie. Die Brüder Schlegel haben nie ein Hehl daraus gemacht, ja es sich gegenüber den transzendentalen Deduktionen der Philosophen des Idealismus sogar als Verdienst angerechnet, daß ihre ästhetischen Untersuchungen auf konkreten historischen Beschäftigungen mit wirklichen empirischen Dingen und nicht bloß mit dem »An Sich« der Kunst beruhten. Ästhetische Theorien a priori wurden von ihnen verspottet wie »der höchste Grundsatz der Fechtkunst, welcher dem bürgerlichen Edelmann beim Molière gegeben wird[2].« »Je wissenschaftlicher, je geschichtlicher«, war Friedrich Schlegels Motto[3], wobei die geschichtliche Wirklichkeit als Anschauung für die sich kooperativ mit der historischen Forschung herausbildende Theorie aufzufassen ist.

Ein Blick in die Texte des vorliegenden Bandes zeigt, daß Schlegel in seinen Studien des klassischen Altertums von der Transzendentalphilosophie Fichtes und der Kantischen Ästhetik aus operiert. Seine Terminologie und Denkweise ist von Fichte beherrscht und ergeht sich in Begriffen wie »Wechselberührung« und »Wechselbestimmung[4]«, oder

[1] Vgl. hierzu KA VIII, S. LXXI—LXXVIII.
[2] SL I, S. 6.
[3] KA I, S. 497.
[4] KA I, S. 239, 243.

er bezeichnet den dichterischen Akt als Ausdruck freier »Selbsttätigkeit.« Die KRITIK DER URTEILSKRAFT stellte für Schlegel einen Wendepunkt in der Geschichte der Kunsttheorie dar, der freilich noch weiter zu entwickeln war. Seit Fichte aber nach Schlegels Meinung das Fundament der kritischen Philosophie erstellt hatte, bestand für ihn kein Zweifel mehr daran, daß sich der Kantische Grundriß ausführen ließ und die »Möglichkeit eines objektiven Systems der praktischen und theoretischen ästhetischen Wissenschaften« gegeben sei[1].« Bei der Ausführung dieses Systems begann Schlegel aber nicht mit der Spekulation, sondern mit konkreten historischen Untersuchungen. »Die Kenntnis der menschlichen Natur ist das gemeinschaftliche Resultat von Philosophie und Geschichte«, heißt es in den handschriftlichen Fragmenten *Studien des Altertums*[2]. Andererseits war sich Friedrich Schlegel aber auch darüber im klaren, daß seine Sehweise oder Darstellung der griechischen Bildung eine auf der Transzendentalphilosophie beruhende »Geschichte des Bewußtseins« war, »die ich da und nicht in der künstlichen Methode suchte[3].«

Ein Beispiel soll dies Verfahren verdeutlichen. In diesen frühen Schriften teilt Friedrich Schlegel noch durchaus das naturfeindliche, von Kant, Schiller und Fichte vertretene Axiom eines Antagonismus von Freiheit und Natur, oder eines »Kampfes der Freiheit und Natur[4]«, das aus der Frühphase des deutschen Idealismus stammt und erst durch den Identitätsstandpunkt des absoluten Idealismus der Jahrhundertwende überwunden wurde, demzufolge, in Schellings Worten, der Geist die unsichtbare Natur und die Natur der sichtbare Geist ist. Schlegel vertiefte damals diesen Antagonismus noch und machte ihn zum grundlegenden Prinzip der menschlichen Bildung, die er als »Wechselbestimmung« oder »Wechselwirkung der Freiheit und Natur« bezeichnete[5].

[1] KA I, S. 357—358. Mit den Aufsätzen des Nachlasses Von der Schönheit in der Dichtkunst (KA XVI) und dem Beitrag Über die Grenzen des Schönen (KA I) hat Schlegel auch systematische, spekulative Ansätze zur Ästhetik vorgelegt. Diese sind aber bereits 1794—95 von seinen historischen Forschungen zurückgedrängt worden.
[2] KA XV, Nr. 771. Über die Notwendigkeit der Einbeziehung des »empirischen Menschen« vgl. diesen Band, S. 633.
[3] KA XV, Studien des Altertums, Nr. 2. Als Beispiele für Phasen in dieser Geschichte des Bewußtseins führt er dort seine Unterscheidungen des »Jonischen, Dorischen, Attischen, ferner die mancherlei Epochen der Bildung« an.
[4] KA I, S. 633 und weiter unten, S. 107—108.
[5] KA I, S. 229, 230, 232.

Für seine auf die Anschauung, das Empirische, Konkrete und Historische ausgerichtete Natur ist es aber charakteristisch, daß er dies Prinzip, das er auch als »Streit des Schicksals und der Menschheit« umschrieb[1], nicht allein theoretisch entwickelte, sondern in gattungspoetischer Hinsicht für die Deutung der Tragödie nutzbar machte[2], in historischer Hinsicht aber zum tragenden Leitgedanken seiner Darstellung des Ganges der griechischen Literatur ausbildete. In dieser Ausformung stellt sich der Antagonismus von Freiheit und Natur folgendermaßen dar: Aus der langen Nacht barbarischer Rohigkeit[3] erhob sich die Welt des homerischen Epos, mit der es Tag wird in der Geschichte der hellenischen Poesie, in der aber die Natur immer noch übermächtig auf der Freiheit lastet. Mit dem Entstehen des lyrischen Zeitalters, das vom erwachenden Republikanismus begleitet ist, gewinnt das dichterische Ich Freiheit und Selbstbestimmung. Der Höhepunkt dieser Entwicklung ist aber mit der Geburt der Tragödie in Athen gegeben, in der sich Epos und Lyrik, Handlung und Chorgesang, Natur und Freiheit versöhnen. Gundolf meinte:

> Mit dieser Methode nimmt Schlegel Hegels geschichtliche Dialektik vorweg: er sieht wie dieser in dem Gang der menschlichen Geschichte nicht ein zufälliges Nacheinander einzelner Ereignisse und Erscheinungen, sondern die notwendige Selbstentfaltung der im menschlichen Geist a priori gegebenen Stufen und Grade in der Zeit[4].

Schlegel faßte diesen namentlich für seine Ästhetik grundlegenden Gedanken einer Einheit von Theorie und Geschichte, Historie und System viel einfacher zusammen, als er sagte: »Man soll über die Kunst philosophieren, denn man soll über alles philosophieren: nur muß man schon etwas von der Kunst wissen. — Freilich wird alles, was man von der Kunst erfahren hat, erst durch Philosophie zum Wissen[5].«

Man möchte annehmen, daß Schlegel mit dieser Verfahrensweise Schillers ästhetischen Schriften folgte, die ja ebenfalls, wie Ernst Cassirer gezeigt hat[6], in der »Methodik des Idealismus« gründen, indem der Gedanke »in seiner Selbständigkeit und Reinheit« erhalten bleibt, zu-

[1] KA I, S. 301.
[2] Vgl. meinen Aufsatz Die Theorie der Tragödie in der deutschen Frühromantik, in: Sonderband der DVJs. 1978: Romantik in Deutschland, hrsg. von Richard Brinkmann, S. 572—583.
[3] KA I, S. 306.
[4] Gundolf, S. 31.
[5] KA XVI, V 193.
[6] Ernst Cassirer, Die Methodik des Idealismus in Schillers philosophischen Schriften, in: Ernst Cassirer, Idee und Gestalt, Berlin 1924, S. 81.

gleich aber in seiner »Absolutheit« zur »lebendigen Gestalt« wird. Das »erste Beispiel« aber, »wie man eine Kunst durch die Geschichte ihrer Bildung begründen solle«, war für Schlegel nicht von Schiller, sondern von der klassischen Kunstgeschichte, genauer von Winckelmann ausgegangen[1]. In seiner GESCHICHTE DER KUNST DES ALTERTUMS von 1764 hatte dieser, wie Winckelmann selbst sagte, »keine bloße Erzählung der Zeitfolge und der Veränderung in derselben« geben wollen, sondern »das Wort *Geschichte* in der weiteren Bedeutung« verstanden, »welche dasselbe in der griechischen Sprache hat.« Seine Absicht war gewesen, den »Versuch eines Lehrgebäudes zu liefern[2].« In diesem Sinne ist Schlegels Wort von dem »systematischen Winckelmann, der alle Alten gleichsam wie Einen Autor las, alles im ganzen sah[3]«, zu verstehen. Was Winckelmann für die bildende Kunst zu leisten wußte, das wollte Schlegel für die Kunst der Poesie erreichen: »nämlich die Theorie derselben durch die Geschichte zu begründen[4].«

Das häufig auf den jungen Friedrich Schlegel angewandte Wort vom »Winckelmann der griechischen Poesie[5]« ist also nicht einfach so zu verstehen, daß wie Winckelmann eine Geschichte der griechischen Kunst verfaßt hatte, sich Schlegel nun an die Verfertigung einer griechischen Literaturgeschichte begeben wollte. Vielmehr wollte er das Wesen der Dichtkunst ergründen und wandte sich deshalb jenem Volke zu, das seiner Überzeugung nach diese Kunst am reinsten repräsentierte und damit ein konkretes Studium erlaubte, wie diese Kunst entsteht, sich differenziert, entfaltet und verfällt. In diesem Sinne hatte er seinem Bruder bereits am 5. April 1794 geschrieben: »Die Geschichte der griechischen Poesie ist eine vollständige Naturgeschichte des Schönen und der Kunst, daher ist mein Werk — Ästhetik[6].«

Auch in den Texten dieses Bandes wird die Geschichte der griechischen Dichtkunst wiederholt als eine »allgemeine Naturgeschichte der Dichtkunst; eine vollkommene und gesetzgebende Anschauung«, als eine »vollständige Naturgeschichte der Kunst und des Geschmacks« bezeichnet, deren Resultat überrascht, weil es die »gesuchte Anschau-

[1] KA II, S. 302. Vgl. dazu meinen Aufsatz Die Geschichte des Bewußtseins. Zur Vorgeschichte eines Hegelschen Themas, in Hegel-Studien 7 (1972), S. 210—211.
[2] Winckelmann, Geschichte, S. 7.
[3] KA II, S. 188, Nr. 149. Diese wichtige Interpretation Winckelmanns als Historiker hat in der Literatur über ihn keinen Nachklang gefunden.
[4] KA III, S. 334; KA I, S. 364—365[2].
[5] Haym, S. 193.
[6] Walzel, S. 173.

ung« für eine »objektive Philosophie der Kunst« ist[1]. »Die Griechische Poesie in Masse ist ein Maximum und Kanon der natürlichen Poesie«, heißt es an einer dieser Stellen:

> . . . Jede Bildung ist die vollständige Anschauung eines echten Begriffs. Die Griechische Poesie enthält für alle ursprünglichen Geschmacks- und Kunstbegriffe eine vollständige Sammlung von Beispielen, welche so überraschend zweckmäßig für das theoretische System sind, als hätte sich die bildende Natur gleichsam herabgelassen, den Wünschen des nach Erkenntnis strebenden Verstandes zuvorzukommen. In ihr ist der ganze Kreislauf der organischen Entwicklung der Kunst abgeschlossen und vollendet, und das höchste Zeitalter der Kunst, wo das Vermögen des Schönen sich am freiesten und vollständigsten äußern konnte, enthält den vollständigen Stufengang des Geschmacks. Alle reinen Arten der verschiedenen möglichen Zusammensetzungen der Bestandteile der Schönheit sind erschöpft, und selbst die Ordnung der Aufeinanderfolge und die Beschaffenheit der Übergänge ist durch innre Gesetze notwendig bestimmt[2].

Aus dieser hohen Bewertung der griechischen Literatur erklärt sich auch Schlegels Bemühen, den »Werken der alten Kunst nachzugehen wie einer Gottheit Spur« und diese »immer von neuem [zu] durchforschen, und gleichsam mit ihnen [zu] leben.« Denn er glaubte das Auge dafür zu besitzen, dessen es bedarf, das Ganze der griechischen Poesie zu erblicken und die gebildeten Gestalten dieser Welt »aus der Nacht des Altertums« hervortreten zu sehen[3].

Auf Grund dieser Äußerungen entsteht leicht der Eindruck, als ginge das historische System der Kunst in der Welt der Griechen auf, und alles, was für die idealistische Ästhetik zu tun sei, wäre ein möglichst intensives Studium des klassischen Altertums. Schiller war wohl der erste, der diesem Mißverständnis erlag, als er in dem bekannten Xenion über Schlegels Einstellung zu den Griechen Begriffe wie »Fieber« und »Gräkomanie« verwandte[4] und in einem anderen, *Griechheit* betitelten Xenion über Schlegels rauschhafte Sehweise der Griechen sagte:

> Griechheit, was war sie? Verstand und Maß und Klarheit
> Drum dächt' ich,
> Etwas Geduld noch, ihr Herrn, eh ihr von Griechheit uns sprecht.

[1] KA I, S. 276, 318, 283, 317.
[2] KA I, S. 307—308.
[3] KA I, S. 542, 398, 527, 397.
[4] Das Xenion ist überschrieben »Die zwei Fieber« und lautet: »Kaum hat das Fieber der Gallomanie uns verlassen,/Bricht in der Gräkomanie gar noch ein hitziges aus.«

Rudolf Haym meinte sogar: »Niemals, auch nicht in den verwandten Äußerungen Wilhelm von Humboldts, Schillers und F. A. Wolfs, sind die Griechen, ihre Bildung und ihre Poesie methodischer ins Unbedingte erhoben worden[1].«

Tatsächlich hat Schlegel eine solche Deutung auch herausgefordert, und seine Schriften zum klassischen Altertum sind voll von Äußerungen, die sich durchaus als »Gräkomanie« deuten lassen. Wiederholt variiert er darin das Wort des Isokrates, wonach Grieche »Mensch im höhern Sinn heißen kann«, und bezeichnet die »Alten Menschen im höhern Stil« oder den Griechen als »Mensch κατ' ἐξοχήν und ein »Wesen übermenschlicher Art[2].« »Es gab eine Zeit, es gab ein Volk«, sagt er auf feierliche Weise, »wo das himmlische Feuer der Kunst, wie die sanfte Glut des Lebens beseelte Leiber durchdringt, das All der regen Menschheit durchströmte[3].« Noch elogenhafter drückt er sich unten auf Seite 275 aus, wo sich auch der Satz findet: »Nur bei einem Volke entsprach die schöne Kunst der hohen Würde ihrer Bestimmung.« Was ihn am Hellenischen so anzog, war das Humane, das »Urbild des rein Menschlichen[4].« Die griechische Kunst war ihm »mehr als jede andre reinmenschlich«, und was sie ausdrückte, war »das echte Göttliche: die reinste Menschheit[5].« Gottsched hatte in seiner Besprechung von Winckelmanns GEDANKEN ÜBER DIE NACHAHMUNG DER GRIECHISCHEN WERKE die Frage aufgeworfen, ob man die Verehrung der alten Griechen wohl weiter treiben könne, als dies durch Winckelmann geschehen sei[6]. Friedrich Schlegel scheint die Antwort auf diese Frage zu geben.

In Wirklichkeit sind diese Verhältnisse aber komplizierter, und damit tritt ein weiterer, dritter Aspekt in diesen Schriften hervor, der ihnen eine geradezu aktuelle Note verleiht: Das ist die sich in ihnen abzeichnende Theorie der Modernität. Besonders im Studium-Aufsatz, aber eigentlich bei der Lektüre jedes einzelnen Beitrages, geht dem Leser bald auf, daß Schlegel nicht allein die Griechen im Auge hatte, sondern, wie es in der Vorrede zum Studium-Aufsatz von 1823 heißt, »in einem größeren welthistorischen Maßstabe« dachte[7]. Was darunter zu verstehn ist, wird z. B. in dem *Gespräch über die Poesie* näher

[1] Haym, S. 190.
[2] KA I, S. 101, 35, 637.
[3] KA I, S. 37.
[4] KA I, S. 489.
[5] KA I, S. 277.
[6] Hatfield I, S. 21.
[7] KA I, S. 573.

ausgeführt, wo sich Schlegel aus »neuen Einsichten in die Kenntnisse des Altertums« die »Aussicht auf eine vollendete Geschichte der Poesie« erhoffte[1]. Später sagte er in der Anthologie LESSINGS GEDANKEN UND MEINUNGEN von 1804 deutlicher: »nur aus einer durchdringenden, ganz umfassenden Kenntnis des griechischen Altertums, verbunden mit einer ebenso gründlichen des romantischen Wesens, kann eine dauerhafte und gründliche Nachahmung, oder vielmehr Wiederbelebung und Einverleibung der großen Ideen des Altertums in unser eigenes Wesen hervorgehen[2].« Daß diese beiden Welten, das griechische Altertum und das romantische Zeitalter, Klassik und Moderne, zusammengehören, war ebenfalls das Thema des Winckelmann-Fragments aus dem ATHENÄUM gewesen. Durch »Wahrnehmung der absoluten Verschiedenheit des Antiken und Modernen« hatte Winckelmann den »Grund zu einer materialen Altertumslehre« gelegt. Das war aber nur der erste Schritt gewesen, über den Winckelmann freilich nicht hinausgegangen war: »Erst wenn der Standpunkt und die Bedingungen der absoluten Identität des Antiken und Modernen, die war, ist oder sein wird, gefunden ist, darf man sagen, daß wenigstens der Kontur der Wissenschaft fertig sei, und nun an die methodische Ausführung gedacht werden könne[3].« Es liegt auf der Hand, daß es bei dieser sich in Konturen abzeichnenden Wissenschaft um die neue Ästhetik geht.

Diese gründet also zunächst auf der »großen allgemeinen Antinomie des antiken und modernen Geschmacks[4]«, dem zwischen der romantischen Poesie und der klassischen Dichtung »obwaltenden Gegensatz«, den ins rechte Licht gerückt zu haben sich die Brüder Schlegel als ihr besonderes Verdienst anrechneten[5]. In der Sehweise Friedrich Schlegels stellt sich der »Dualismus der alten und neuen Welt« folgendermaßen dar. Nachdem in der klassischen Antike »der ganze Kreislauf der organischen Entwicklung der Kunst« in zyklischer Vollendung abgeschlossen war[6], ist die Kunstgeschichte in der Moderne in eine unendliche Progression, eine »grenzenlos wachsende Klassizität« eingetreten[7]. Die natürlich-zyklische Bildung der Griechen führte zu einem völlig naturhaften Erwachsen der Gattungen, die »nicht von Künstlern gemacht« wurden[8],

[1] KA II, S. 303[4,5].
[2] KA III, S. 64.
[3] KA II, S. 188—189, Nr. 149.
[4] SL I, S. 21—22.
[5] SL III, S. 6.
[6] KA I, S. 307—308.
[7] KA II, S. 182—183.
[8] KA XVI, IX 395.

sondern unter der Konstellation glücklicher Umstände wie Pflanzen aus dem »Keim und Quell der ganzen antiken Bildung«, d. h. dem Mythos aufschossen[1]. Der Preis, der für diese natürlichen Errungenschaften freilich zu zahlen ist, besteht in der Abhängigkeit von den fundamentalsten Gesetzen des Lebens. Nachdem die »Gunst der Natur die Hellenen auf jene Höhe« geführt hatte, »ergriff sie aber der eherne Arm des unerbittlichen Schicksals, und zwang sie wieder abwärts zu gehn auf der vorgezeichneten Bahn, nach ewigen Gesetzen eines großen Kreislaufs[2].« Anstelle der Natur regiert in der künstlichen Bildung der Moderne der Verstand, die Erfindungskraft, was zwar ungeahnte Kombinationen und immer neue Mischungen erlaubt, wo »Kunst, Kraft, und Gehalt ins Unendliche« wachsen können, aber »das höchste Schöne« eo ipso unerreichbar wird und eine regulative Idee bleibt[3]. Das Kainsmal, das sich aus dem Verlust des Mythos und der Bindung an die Natur ergibt, ist ewiges Streben, Unvollendbarkeit[4].

So gliedert sich die Welt, wenigstens die westliche, für Friedrich Schlegel in zwei Teile: in antike und moderne Kunst, in natürliche und künstliche Bildung, in ein System des Kreislaufs und eins der unendlichen Fortschreitung. Dies ergab sich ihm schon a priori aus der ihn um 1795 leitenden Auffassung von der »Wechselwirkung der Freiheit und Natur«, derzufolge entweder die Natur oder die Freiheit den Anstoß zur Bildung geben. Die Resultate dieser Spekulation waren, »daß jene [die natürliche Bildung] in der Zeit vorangehen müsse, und diese [die künstliche Bildung] nur auf jene folgen könne, und das System des Kreislaufs nur in der natürlichen Bildung, das der unendlichen Fortschreitung nur in der künstlichen möglich und in ihnen notwendig sei, indem beide wie vollendete Wechselbegriffe sich gegenseitig auf das vollkommenste entsprechen[5].« Der Kreislauf war für Schlegel in der alten Poesie so herrschend, daß diese »nicht als ein Werk der Kunst erscheint, dessen Bewegungen nach der Richtung der Vernunft zweckmäßig bestimmt wären, sondern als ein Erzeugnis der Natur, welches sich, den Gesetzen aller lebendigen Kräfte gemäß, durch Trennung und Vereinigung des Ungleichartigen und Gleichartigen gestaltete, gliederte, wuchs, blühte, reifte, sich fortpflanzte, verhärtete und endlich auflöste[6].«

[1] KA I, S. 333, 351, 435—436, 509.
[2] KA I, S. 537.
[3] KA XI, S. 198—199.
[4] KA XI, S. 212.
[5] KA I, S. 631.
[6] KA I, S. 503—504.

Außerdem leitete sich die Konzeption des Kreislaufs von den Alten selbst her, bei denen die Vorstellung einer »fortschreitenden Annäherung zu unbedingter Vollkommenheit« durchaus kein einheimischer Begriff war; vielmehr hielten sie das äußerste Ziel ihrer Bildung »für das höchste Erreichbare aller menschlichen Bestrebungen[1].« Unter diesen Voraussetzungen konnte Schlegel dann »die alte Geschichte als den ersten Teil der Geschichte der Menschheit betrachten; die der modernen Europäer als den unvollendeten zweiten[2].«

Natürlich war sich Schlegel darüber im klaren, daß die »beiden Systeme nicht einzeln und abgesondert« nebeneinanderstehen, sondern ineinandergreifen und das »alte System« im modernen Zeitalter noch vielfach fortdauert[3]. Andererseits führte diese Sehweise der europäischen Geschichte auch zu der interessanten Frage, wann die Moderne wohl begonnen habe und wie weit sie sich in die alte Zeit zurückverfolgen läßt. Schlegel ist dieser Frage nicht ausgewichen und hat Sokrates als entscheidenden Wendepunkt angegeben: »So steht vielleicht schon Sokrates oder noch höher hinauf Pythagoras, welcher zuerst den Versuch wagte, Sitten und Staat den Ideen der reinen Vernunft gemäß einzurichten, an der Spitze der neuen Geschichte d. h. des Systems der unendlichen Vervollkommung[4].« In diesem Zusammenhang wären ebenfalls die »poetischen Philosopheme« und »philosophischen Poeme« Platons zu nennen, die Schlegel durchaus als Kunstwerke im modernen Stil auffaßte[5]. Sogar die »erhabene Urbanität der Sokratischen Muse[6]«, d. h. die Sokratische Ironie, wäre als Sprache des »gefallenen Menschen« zu verstehen[7].

---

[1] KA I, S. 491. Vgl. auch KA VIII, S. XCI—XCII.
[2] KA I, S. 635.
[3] KA I, S. 635.
[4] KA I, S. 636.
[5] KA I, S. 332. Vgl. Hierzu meinen Aufsatz Friedrich Schlegels ‚Rede über die Mythologie' im Hinblick auf Nietzsche, in: Nietzsche-Studien 8 (1979), S. 198—199.
[6] KA II, S. 152, Nr. 42.
[7] Cyrus Hamlin, Platonic Dialogue and Romantic Irony, in: Canadian Review of Comparative Literature (1976), S. 5—26. Diese »wechselseitigen Übergänge der Poesie und Philosophie« werden auch in dem Gespräch über die Poesie als Beispiele für die Anfänge der Moderne in der Antike angeführt (KA II, S. 293). Friedrich Creuzer waren diese Beispiele für ein korrektes Verständnis der Antike so wichtig, daß er in seiner Besprechung von Schlegels Studien des Altertums eine Digression in die Form der Sokratischen Gespräche unternahm, um jene Kritiker zu widerlegen, welche den Vorwurf

Unter diesem Gesichtspunkt gewinnen die Thesen, die Griechische Poesie sei eine »allgemeine Naturgeschichte der Dichtkunst; eine vollkommene und gesetzgebende Anschauung« oder sie sei »ein Maximum und Kanon der natürlichen Poesie[1]« ein ganz anderes Aussehen, und Wörter wie »*Natur*geschichte der Dichtkunst« und »*natürliche* Poesie« erhalten den entsprechenden Akzent. Schlegel hielt daran fest, daß die griechische Poesie den »höchsten Gipfel freier Schönheit« wirklich erreicht habe. Diesen als »Vollendung« bezeichneten Zustand bestimmte er als eine Stufe der Bildung, auf der »die innre strebende Kraft sich völlig ausgewickelt hat, wenn die Absicht ganz erreicht ist, und in gleichmäßiger Vollständigkeit des Ganzen keine Erwartung unbefriedigt bleibt«. Er zögerte nicht, diesen Höhepunkt als »das höchste Schöne« zu bezeichnen, fügte aber sofort hinzu: »Nicht etwa ein Schönes, über welches sich nichts Schöneres denken ließe; sondern das vollständige Beispiel der unerreichbaren Idee, die hier gleichsam ganz sichtbar wird: das Urbild der Kunst und des Geschmacks[2].« Er ist mit anderen Worten davon überzeugt, »daß die griechische und römische Bildung ein Maximum erreichte; kein absolutes, wie das Ziel der neuern Geschichte, welches aber in keiner Geschichte wie in keiner Zeit vorkommen kann, sondern das Höchste, was im Systeme des Kreislaufes möglich war, ein Maximum der natürlichen Bildung: also ein relatives Maximum[3].«

Hier stoßen wir auf die etwas sophistisch anmutende, aber doch für diese historisch begründete Ästhetik fundamentale Unterscheidung zwischen dem absoluten Maximum der Schönheit, zu dem die Kunst immer auf dem Wege sein wird, und dem relativen Maximum derselben, das allenfalls in der Zeit hier und da gelingen mag. »Die Kunst«, sagt Schlegel, »ist unendlich perfektibel und ein absolutes Maximum ist in ihrer steten Entwicklung nicht möglich: aber doch ein bedingtes relatives Maximum, ein unübersteigliches fixes Proximum[4].« Ähnliche Überlegungen stellte er in bezug auf ein »höchstes Häßliches« an. Dies »höchste Häßliche« war für Schlegel »im strengsten Sinne des Worts« ebensowenig möglich, wie ein »höchstes Schönes«: »Ein unbedingtes Maximum der Negation, oder das vollendete Nichts kann so wenig wie

---

erhoben hatten, »es würden in diesen neuen Theorien Kunstarten geschaffen, wovon die Alten nichts gewußt«: Creuzer, S. 115—116.
[1] KA I, S. 276, 307.
[2] KA I, S. 287—288. Über die hier verwandte Schönheitsidee vgl. weiter unten, S. CXIX—CXXIII.
[3] KA I, S. 634.
[4] KA I, S. 288.

ein unbedingtes Maximum der Position in irgendeiner Vorstellung gegeben werden; und in der höchsten Stufe der Häßlichkeit ist noch etwas Schönes enthalten[1].«

Damit befinden wir uns aber auf dem Boden der Geschichtsphilosophie der progressiven Universalpoesie, die »ewig nur werden, nie vollendet sein kann[2]«, und hiermit verschiebt sich die Intention dieser Studien des Altertums wenn nicht von der Antike auf die Moderne, so doch auf eine Versöhnung der beiden Welten. Das eigentliche Griechenland, i. e.: das »höchste Schöne«, verlagert sich vom Anfang der europäischen Kunstgeschichte an deren unerreichbares Ende, insofern es erst noch werden muß. »Der Gipfel der natürlichen Bildung der Kunst«, sagt Schlegel »bleibt daher für alle Zeiten das hohe Urbild der künstlichen Fortschreitung[3].« Gleichzeitig damit verändert sich das Verhältnis zu Griechenland von starrer Nachahmung zu dynamischem Wettkampf, von emulierender zu agonaler Haltung. Die wahre Nachahmung der Griechen, wie Schlegel sie verstand, bezieht sich nicht auf den besonderen Buchstaben, sondern den Geist der »reinen Griechheit[4]«, und damit tritt in das Bedürfnis der Wiedererweckung der Antike im modernen Zeitalter jener Wechselbezug zwischen der alten und der neuen Welt, der für Schlegels Denken einfach grundlegend ist. Bereits am 27. Februar 1794 hatte er seinem Bruder diesen Leitgedanken seines ästhetischen Denkens auseinandergesetzt. »Das Problem unserer Poesie«, schrieb er, »scheint mir die Vereinigung des Wesentlich-Modernen mit dem Wesentlich-Antiken; wenn ich hinzusetze, daß Goethe, der erste einer ganz neuen Kunst-Periode, einen Anfang gemacht hat, sich diesem Ziele zu nähern, so wirst Du mich wohl verstehen[5].«

Die von Schlegel und seiner »neuen Schule« vollzogenen kritischen Leistungen wurden von Zeitgenossen, vor allem von Adam Müller, aber

[1] KA I, S. 313. Creuzer nahm von diesen ihn interessierenden Spekulationen an, daß Schlegel sie von Platonikern und Peripatetikern entlehnt habe und legte ihm ein Verzeichnis diesbezüglicher Stellen vor, um Schlegel zu veranlassen, »diese Untersuchung einmal weiter zu verfolgen«: Creuzer, S. 114—115. Nach Eduard von Hartmann (Ästhetik I: Die deutsche Ästhetik seit Kant, S. 363) soll sich Schlegel als erster mit dem Häßlichen beschäftigt haben. Vgl. auch Karl Rosenkranz: Ästhetik des Häßlichen, Königsberg 1853, und Günter Oesterle. Entwurf einer Monographie des ästhetisch Häßlichen, in: Zur Modernität der Romantik (Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften, Bd. 8), Stuttgart 1977, S. 217—297.

[2] KA II, S. 183, Nr. 116.

[3] KA I, S. 293.

[4] KA I, S. 343, 346—347.

[5] Walzel, S. 170.

auch Henry Crabb Robinson, vielfach als »Revolution«, d. h. als »ästhetische« oder »kritische Revolution« bezeichnet[1]. An dieser Stelle läßt sich genauer bestimmen, worin diese Revolution denn eigentlich bestanden hat. Sie beruhte im wesentlichen auf der entschiedenen Abkehr von der bis zum Ende des 18. Jahrhunderts vorherrschenden Norm- und Registrarpoetik zu einer philosophischen, oder besser: geschichtsphilosophischen Erfassung der Dichtkunst. Und diese wurde erreicht, indem Schlegel zunächst, auf der Grundlage einer gelehrten Altertumskunde, den grundlegenden Unterschied zwischen der klassischen und modernen Dichtkunst herausarbeitete, dann aber den Gegensatz der beiden Welten zu versöhnen suchte, indem er Antike und Moderne, Klassik und Romantik in einen Wechselbezug stellte und damit die Dichtkunst auf eine Bahn brachte, auf der sie nach stets neuen und höheren Errungenschaften zu streben hatte. Was Schlegels Zugang zur europäischen Literatur seinen besonderen Charakter verleiht, ist die progressive Sehweise der Dichtungsgeschichte, die ihren Antrieb aus dem Bestreben erhält, wie es später im Prolog zum *Gespräch über die Poesie* heißt, die Poesie »der höchsten zu nähern, die überhaupt auf der Erde möglich ist[2].« Dies geschieht für Schlegel aber nicht durch die Rückkehr zu einem historisch bereits dagewesenen Zustand der Dichtkunst, wie vollkommen dieser auch in seiner Zeit gewesen sein mag, sondern durch eine zeitgemäße Anstrengung — eine Anstrengung freilich, die in der Zukunft wegen der unausdenkbaren Vielgestaltigkeit und unerschöpflichen Perfektibilität der Kunst notwendigerweise überholt werden wird. Worauf es in diesem Gang der progressiven Universalpoesie also ankommt, ist nicht die Wiedererweckung der alten Mythologie, sondern die Schaffung einer zeitgemäßen »neuen Mythologie[3]«, nicht die Erneuerung des homerischen Epos als objektives und universales Gedicht, wie Schelling und Hegel es wollten, sondern die Ausbildung des modernen Romans als Ausdruck subjektiver Transzendentalpoesie. Erst damit ist man Zeitgenosse der Geschichte und gleichzeitig steht man mit dieser Haltung mit den Griechen in einem ebenbürtigen

[1] Adam Müller, Kritische, ästhetische und philosophische Schriften, hrsg. von Walter Schroeder und Werner Siebert, Neuwied 1967, Bd. 1, S. 23, 38, 39, 41. Diana Behler, Henry Crabb Robinson as a Mediator of Early German Romanticism to England, in: Arcadia 12 (1977), S. 119. Zum hier verwandten Revolutionsbegriff vgl. Ernst Behler, Die Auffassung der Revolution in der deutschen Frühromantik, in: Essays on European Literature. In Honor of Liselotte Dieckmann, St. Louis 1972, S. 191—216.

[2] KA II, S. 286.

[3] KA II, S. 312.

Konkurrenzverhältnis. Denn die »wahre Nachahmung« der Alten, d. h. der Wettstreit mit ihnen, aus dem letztlich die »Harmonie des Klassischen und Romantischen« erwachsen soll[1], hat schließlich auf jenem Boden zu erfolgen, auf dem sich die besondere Eigentümlichkeit der modernen Poesie bekundet. In diesem Sinne ist Schlegels Idee: »klassisch zu leben und das Altertum praktisch in sich zu realisieren«, zu verstehen, bei der er sich auch fragte, ob dies »ohne allen Zynismus möglich sein« könne[2].

Diese Konzeption von der unausdenkbaren Vielgestaltigkeit der Kunst tritt in der Periode des ATHENÄUMS freilich weit stärker hervor. Im Spielraum unendlicher Möglichkeiten kann es für Schlegel »unendlich viele Dichtarten geben[3]«, und die »Willkür des Dichters« erlaubt kein über ihm herrschendes Gesetz[4].« Ferner hatte sich das Bild der Literaturgeschichte bei den Brüdern Schlegel im Gefolge ihrer intensiven Forschungen beträchtlich erweitert. Gegen Ende seiner Rezension der Biographie Christian Gottlob Heynes, seines ehemaligen Lehrers in den klassischen Altertumswissenschaften in Göttingen, wies Schlegel auf die enorme Ausdehnung in den Kenntnissen der Literaturen und der Sprachen des Altertums hin, die sich seit den Tagen des »Heyneschen Seminariums« vollzogen hatte und nun auch die orientalischen Sprachen umfaßte — ein Gebiet, an dessen Ausbildung Schlegel nicht unbeteiligt gewesen war[5]. Eingreifender noch waren die Forschungen der Schlegelschen Schule auf dem Gebiet der romantischen Poesie, d. h. der spätmittelalterlichen und nachmittelalterlichen Epoche gewesen und hatten später sogar Vorrang gegenüber der Beschäftigung mit dem klassischen Altertum erlangt. August Wilhelm Schlegels Übersetzungen Shakespeares, Calderons, spanischer, portugiesischer und italienischer Dichter waren erschienen. Tieck hatte eine Auswahl aus den »Minnesingern« publiziert und Friedrich Schlegel hatte in der EUROPA und den CHARAKTERISTIKEN UND KRITIKEN kritische Berichte über Boccaccio, spanische und portugiesische Dichter, sowie über die provenzalische Literatur gegeben[6] und diese Forschungsrichtung später im DEUTSCHEN MUSEUM fortgeführt.

Diese Arbeiten waren aber nach August Wilhelm Schlegel keineswegs allein deshalb entstanden, weil »unserm Geist und Gemüt unstreitig die romantische Poesie näher als die klassische« liegt und wir uns in ihr »gleichsam zu Hause« fühlen[1]. Denn vom welthistorischen Standpunkt der Kritik aus betrachtet sind derartige Vorzüge sekundär. Allein weil die romantische Poesie »bisher vielmehr die Autorität gegen sich gehabt« hat, galt es, sie aus dem Zustand der »gedrückten Kirche« zu erheben und in ihre mit der Klassik gleichberechtigte Würde einzusetzen[2]. Letztlich liegt diese universale Konzeption der europäischen Literaturgeschichte auch noch Schlegels Hauptwerk auf diesem Gebiet von 1812—1815 zugrunde, dem er eben wegen dieses »welthistorischen« Zusammenhanges der klassischen und modernen Welt bewußt den Titel GESCHICHTE DER ALTEN UND NEUEN LITERATUR gab[3].

Aus diesen Beobachtungen geht deutlich hervor, daß die Studien des Altertums nicht isoliert in Schlegels Werk stehen, oder nur, wie Rudolf Haym und andere Kritiker meinten[4], eine präliminäre Frühphase darstellen, indem bald bei dem jungen Schlegel mit der Übersiedlung von Dresden nach Jena im August 1796 eine Abwendung von der Antike und eine Zuwendung zur modernen Dichtung und Philosophie erfolgte. Daß damals eine Akzentverlagerung in der Interessenrichtung Friedrich Schlegels stattfand, steht außer Frage, und er selbst hat am 21. September 1796 von Jena aus und unter dem überwältigenden Eindruck Fichtes stehend Christian Gottfried Körner nach Dresden mitgeteilt, daß er dort auf dem besten Wege gewesen war, sich »im Studium des Antiken zu petrifizieren[5].« Darüber wird aber häufig übersehen, daß entscheidende Texte des vorliegenden Bandes erst nach der Übersiedlung nach Jena verfaßt wurden und das bedeutendste Werk dieser Sammlung, die GESCHICHTE DER POESIE DER GRIECHEN UND RÖMER, im Jahre 1798 erschien, also mit den Athenäumsfragmenten koexistent ist. Auch die Notizen aus dem Heft *Studien des Altertums*[6] widerlegen die Annahme, daß Schlegel sich mit der unter dem Einfluß

[1] KA II, S. 346.
[2] KA II, S. 188, Nr. 147.
[3] KA XVI, IX 395.
[4] KA II, S. 183, Nr. 116.
[5] KA III, S. 299—300.
[6] KA II, S. 373—396; KA III, S. 3—45.

[1] SL III, S. 13.
[2] Ebda.
[3] In der die Konzeption der alten Welt aber nicht mehr auf die klassische Antike Europas beschränkt ist, sondern die orientalische, hebräische, und indische Literatur einschließt.
[4] Haym, S. 200—201; Arthur O. Lovejoy, The Meaning of ‚Romantic' in Early German Romanticism, in: A. O. Lovejoy, Essays in the History of Ideas, New York, 1960, 4. Aufl., S. 196.
[5] Körner, S. 7.
[6] KA XV. Vgl. z. B. der Eintragungen aus den Jahren 1794, 1795, 1797, 1799 und 1800.

von Schiller verfaßten Einleitung zum Studium-Aufsatz von der Altertumswissenschaft gelöst und zur modernen Literatur bekannt habe. Vielmehr fühlte er sich nach Beendigung dieser Arbeiten erst in einem »liberalen Verhältnis zum Altertum«, d. h. er war »nicht mehr passiv und aus Natur« heraus klassisch wie in der Zeit der Dresdner Studien, sondern konnte sich nun »frei klassisch stimmen[1]« und, wie es im Athenäumsfragment 121 heißt:

. . . sich willkürlich bald in diese, bald in jene Sphäre wie in eine andre Welt, nicht bloß mit dem Verstande und der Einbildung, sondern mit ganzer Seele versetzen; bald auf diesen bald auf jenen Teil seines Wesens frei Verzicht tun, und sich auf einen andern ganz beschränken; jetzt in diesem, jetzt in jenem Individuum sein Eins und Alles suchen und finden, und alle übrigen absichtlich vergessen. . .[2]

Ähnlich hatte Schlegel bereits im Lyceumsfragment 55 gesagt:

Ein recht freier und gebildeter Mensch müßte sich selbst nach Belieben philosophisch oder philologisch, kritisch oder poetisch, historisch oder rhetorisch, antik oder modern stimmen können, ganz willkürlich, wie man ein Instrument stimmt, zu jeder Zeit, und in jedem Grade[3].

Damit erweisen sich die Studien des Altertums als integranter Teil, als notwendige Phase und erster Schritt des sich aufbauenden Gesamtwerkes Friedrich Schlegels, und zwar nicht bloß seiner Literaturgeschichte, sondern seiner Ästhetik überhaupt und darüber hinaus jenes Gesamtkomplexes seines Denkens, den er mit dem Begriff Philosophische Lehrjahre umschrieb. In diesem Sinne hat er diese Studien auch im ersten und im letzten Fragment aus dem Heft *Studien des Altertums* charakterisiert, wobei es sich offensichtlich um rückblickende Bemerkungen aus der Spätzeit handelt. Das erste Fragment bezieht sich auf die Anfänge der Ausbildung der Schlegelschen Philosophie und die Position der altertumswissenschaftlichen Arbeiten darin. Es beginnt:

Die Studien des Altertums bilden die erste Epoche meiner Philosophie, oder vielmehr die Einleitung in dieselbe; und die wesentlichen Ideen darin sind die von einer philosophischen Musik (Schönheit, Harmonie, Ethik, heilige Zahlen — Ethik), einer nach physischen Gesetzen wissenschaftlichen und objektiven Historie, einer durch die Rhetorik zu bewerkstelligenden Wiederherstellung und Konstituierung des klassischen Altertums in dem progressiven Zeitalter, und einer Isonomie der Bildung, oder innern geistigen Politik. . .[4].

[1] KA XV, Studien des Altertums, Nr. 11.
[2] KA II, S. 185.
[3] KA II, S. 154.
[4] KA XV, Studien des Altertums, Nr. 1.

Das letzte Fragment dieses Heftes beschäftigt sich mehr mit dem »subjektiven Zustand« oder der intellektuellen Verfassung, die Schlegel auf der »ersten Stufe« oder der »Basis« seiner philosophischen Lehrjahre zeigte, und von der er rückblickend meinte, daß diese einer »Erklärung« bedürfe. Er sagte dazu:

Aus dem gänzlichen absoluten Skeptizismus (theoretisch und moralisch) — war das einzige, woran ich mich damals festhielt, die intellektuelle Begeisterung, als das göttlich Positive des geistigen Lebens, was demselben allein einen positiven Wert verleihen könnte; und welches ich in der Kunst und dem klassischen Altertum besonders noch in dem Ideal einer intellektuellen Freundschaft erblickte. — Diese intellektuelle Begeisterung schloß sich teils an den Enthusiasmus der Platonischen Philosophie im Wesen an; in der Form aber an die kantische Philosophie, in Hinsicht auf die Imperative, Fiktionen[1].

Der altertumswissenschaftliche Gesichtspunkt dieser Schriften

Von der Geistesgeschichte der letzten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts aus betrachtet gliedern sich Schlegels Arbeiten zur klassischen Literaturgeschichte in jene oft als Neuhumanismus bezeichnete deutsche Bewegung ein, der es, wie beim Renaissancehumanismus, um eine Erneuerung der menschlichen Kultur aus der klassischen Antike ging, bei der aber dieser Regenerationsprozeß, im Unterschied zu anderen humanistischen Strömungen, ganz entscheidend durch Anschauungen über die Persönlichkeitsbildung aus der idealistischen Philosophie ergänzt wurde. Dabei handelt es sich um eine Gruppe solch heterogener Gestalten wie Winckelmann, Herder, Goethe, Schiller, Wilhelm von Humboldt, Hölderlin, Friedrich und August Wilhelm Schlegel, die aber in einer von Walther Rehm als »Glauben« bezeichneten Haltung gegenüber dem Griechentum einen gewissen Zusammenhang zeigen[2].

Genauer gesprochen leiten sich Schlegels Studien des Altertums von dem enormen Impuls her, der von Winckelmann auf Deutschland ausgegangen ist. Seit der Veröffentlichung seiner ersten Schrift von 1755, Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, und dann vor allem seit dem Erscheinen der Geschichte der Kunst des Altertums von 1764, genoß Winckelmann in diesem Land ein Prestige, mit dem sich kaum ein

[1] KA XV, Studien des Altertums, Nr. 825.
[2] Vgl. Rehm.

anderer Autor messen konnte[1] und das auch durch gelegentliche Kritik an seiner uneingeschränkten Verehrung Griechenlands durch Lessing[2], oder durch Herders größere kulturphilosophische Toleranz[3] nicht beeinträchtigt wurde. Diese absolute Griechenlandveneration, die für Winckelmann ein Lebensnerv war, hat entscheidend zum erwachenden literarischen Selbstverständnis Deutschlands gegenüber der Dominanz der französischen Kultur in jenen Jahren beigetragen. Obwohl er Vorläufer in dieser Tendenz hatte[4] und auch Klopstock in dem Epigramm *Sitt' und Weise der Neuern* gespottet hatte:

> Die Römer sind es euch, die Griechen laßt ihr liegen?
> Ihr nehmt das Ei und laßt die Henne fliegen[5],

bewirkte Winckelmann durch seine besondere Art der Kunstbetrachtung, wie vor allem Horst Rüdiger herausgearbeitet hat, die Zerbrechung der »Bildungsvorherrschaft des romanischen Humanismus und seines legitimen Nachfolgers, des französischen Klassizismus«, zugunsten einer direkten Kontaktstiftung des deutschen Geistes mit dem griechischen Wesen[6]. Die bislang in der europäischen Tradition dominierende Macht der römischen Klassik wurde »lahmgelegt« und ein unmittelbarer Bezug zwischen Deutschland und Griechenland hergestellt[7]. »Als romanisiertes Griechentum hat der französische Klassizismus das Griechentum empfangen und gestaltet«, sagt Rüdiger: »Durch das Medium der italienischen Bildung hat der deutsche Humanismus das romanisierte Griechentum aufgenommen, bis Winckelmann hinter dem Abbild das Urbild entdeckte und damit der deutschen Geistesgeschichte ihre wahrhaft kopernikanische Wendung gab[8].«

Ohne sich auf diese nationalen Aspekte zu beziehen und stets den »Sinn und Geist fürs Altertum« und für die Einheit und Ganzheit dieser Epoche betonend[9] hat sich Schlegel mit den oben umschriebenen Einschränkungen durchaus in der Nachfolge Winckelmanns gefühlt[10] und

[1] Hatfield I, S. 1; KA I, S. 364—365[12].
[2] Hatfield I, S. 59.
[3] Hatfield I, S. 87, 92—93.
[4] Friedrich Paulsen, Geschichte des gelehrten Unterrichts, Leipzig 1885, S. 458.
[5] Hatfield I, S. 81.
[6] Rüdiger, S. 189—190.
[7] Rüdiger, S. 162, 168.
[8] Rüdiger, S. 85.
[9] KA XV, Fragmente zur Geschichte der griechischen Poesie, Nr. 371.
[10] John F. McMahon, Friedrich Schlegel and Winckelmann. A Study of the Evolution of Schlegel's Literary Theories, Diss. Columbia University, New York 1962; Ingrid Woldrich, Friedrich Schlegel und Johann Joachim Winckelmann, Diss. Innsbruck 1970.

das auf dem Gebiet der Literaturgeschichte versucht, was dieser im Bereich der Kunstgeschichte geleistet hatte, nämlich »vom Ganzen aufs Ganze« zu gehen[1]. In der zweiten Sammlung seiner Fragmente Über die Neuere Deutsche Literatur von 1766—1767 hatte Herder die bedeutende Vorrede von Winckelmanns Geschichte der Kunst des Altertums mit ihren Ausführungen über den Zusammenhang von Geschichte und System (»Lehrgebäude«) beinahe wörtlich paraphrasiert und anschließend daran gefordert: »Man untersuche nach ihrem Wesen die Dichtkunst der Griechen[2].« Wenige Zeilen vorher hatte er die rhetorische Frage gestellt, die später immer gern auf Friedrich Schlegel bezogen wurde:

> Wo ist aber noch ein Deutscher Winckelmann, der uns den Tempel der griechischen Weisheit und Dichtkunst so eröffne, als er den Künstlern das Geheimnis der Griechen von ferne gezeigt? Ein Winckelmann in Absicht auf die Kunst konnte bloß in Rom aufblühen; aber ein Winckelmann in Absicht der Dichter kann in Deutschland auch hervortreten, mit seinem römischen Vorgänger einen großen Weg zusammen tun[3].

Als Friedrich Schlegel im Januar 1794 den Entschluß faßte, diesen Auftrag zu übernehmen, war er 21 Jahre alt. Bis dahin waren seine Entwicklung und sein Studiengang ziemlich unregelmäßig und sprunghaft gewesen. Am 10. März 1772 wurde er als das jüngste von sieben Kindern aus der Ehe des Generalsuperintendenten Johann Adolf Schlegel mit Johanna Christiane Erdmuthe Hübsch, der Tochter eines Mathematikprofessors von Schulpforta, in Hannover geboren und verbrachte dort auch den größten Teil seiner Jugend. Obwohl die Familie Schlegel ein altes protestantisches Pastorengeschlecht war, das neben dem deutschen Zweig angesehene Repräsentanten in den ungarischen, dänischen und amerikanischen Linien dieser Familie hatte[4], und zudem in der deutschen Literaturgeschichte einen berühmten Namen besaß, war für den jüngsten Sohn kein Universitätsstudium vorgesehen. Statt

[1] KA XV, Fragmente zur Geschichte der griechischen Poesie, Nr. 371.
[2] Suphan I, S. 294; vgl. auch S. 363.
[3] Suphan I, S. 293—294. Bereits in dem Jugendaufsatz von 1767 Von der griechischen Literatur in Deutschland in der zweiten Sammlung der Fragmente Über die neueste deutsche Literatur hatte Herder einen »Schutzengel der griechischen Literatur in Deutschland« verlangt (Suphan I, S. 286).
[4] The Slagle Family in America. Descended from the Schlegel von Gottleben Family of Germany, Baltimore 1967 (Privatdruck von A. Russell Slagle).

dessen wurde Friedrich Schlegel im Jahre 1788 zum Bankhaus Schlemm in Leipzig in die Kaufmannslehre gegeben. Der Grund dafür lag wohl in der charakterlichen Schwierigkeit dieses Jungen, der grüblerische und schwermütige Züge besaß, aber sicher auch in den durch einen großen Generationsunterschied bedingten Verständnisschwierigkeiten mit dem bereits in den Sechzigern stehenden Vater, der pedantisch gewesen sein soll und ein abruptes Wesen hatte. »Man war in der Schlegelschen Familie nicht auf eine so merkwürdige und seltsame Menschenblüte gefaßt, wie sie sich da bald entfalten sollte, und wußte nichts mit ihr anzufangen«, meinte Carl Enders, der Biograph des jungen Schlegel[1]. Erst auf sein flehentliches Bitten, ihm den Werdegang eines Kaufmanns zu erlassen, wurde Friedrich Schlegel die Vorbereitung auf das Universitätsstudium gestattet, und »als ein wahres Sprachgenie durchlief er in wenigen Jahren die Gymnasialstudien[2].« Er wurde dabei hauptsächlich von seinem Bruder August Wilhelm Schlegel geleitet, und sein Hauptinteressensgebiet bestand in der griechischen Literatur und Philosophie, deren große Autoren er sich nach der Methode des immer wiederholten Lesens bereits als Siebzehnjähriger in den Jahren von 1788 bis 1789 regelrecht einverleibte. Schlegel legte damals die Grundlagen für seine profunden Kenntnisse in den klassischen Altertumswissenschaften, die ihn später befähigten, mit den großen Koryphäen auf diesem Gebiet als Autorität zu verkehren und von diesen als ebenbürtig angesehen zu werden[3]. Die ihn damals beschäftigende Tätigkeit hat Schlegel selbst beschrieben, als er rückblickend sagte: »In dem ersten Jünglingsalter von etwa siebzehn Jahren, bildeten die Schriften des Plato, die tragischen Dichter der Griechen, und Winckelmanns begeisterte Werke, meine geistige Welt und die Umgebung, in der ich lebte, und wo ich mir, in meiner dichterisch nachdenkenden Einsamkeit, wohl oft auch nach jugendlicher Art, die Ideen und Gestalten der alten Götter und Helden in der Seele vorzubilden versuchte[4].« Gleichzeitig war dies die Zeit seiner weiter unten erwähnten Liebesbeziehung mit Caroline Rehberg, der Tochter einer mit den Schlegel befreundeten und berühmten Hannoveraner Familie[5].

Aus der gerade zitierten Selbstbeobachtung geht hervor, daß Schlegels Griechenlandbild in entscheidendem Maße auf der Anschauung

[1] Enders, S. 20.
[2] Dilthey, S. 207.
[3] KA XI, S. 287.
[4] KA IV, S. 4.
[5] Vgl. weiter unten, S. CLXXXVI—CLXXXVII.

beruhte. In der Vorrede zu seiner Edition der Kunstschriften hat Schlegel selbst den bedeutenden Unterschied herausgearbeitet, der seiner Ansicht nach zwischen dem »Sinn für die bildende Kunst« und der »Empfänglichkeit für die Poesie« (Phantasie) besteht. Während die letztere »von der Natur aus eigentlich allen Gemütern eingepflanzt ist« und »leicht bei der ersten ansprechenden Berührung hervortritt und wie von selbst wiedertönt«, wird zur Empfindung des »Schönen in den materiellen Künsten« dazu noch eine besondere Bereitschaft des betreffenden Sinnesorgans erfordert. Diese ist nicht bereits mit der guten physischen Ausbildung des betreffenden Organs gegeben, sondern beruht für Schlegel im wesentlichen auf der »Verschmelzung und Durchdringung« dieses Sinnes mit der Phantasie. »Erst durch jene an sich kaum weiter erklärbare magische Durchdringung des Sinns und der Phantasie«, sagt er, ». . . wird das Auge innerlich hell für das Schöne in dem Gebilde der äußern Erscheinung, oder auch das Ohr empfindlich und geöffnet für den Geist der Töne, und allen seinen Harmonieenzauber[1].«

Diese sinnliche Anschauung der Welt der Griechen eröffnete sich für Schlegel zum erstenmal im Jahre 1789, beim ersten Besuch seiner Lieblingsstadt Dresden, als es ihm möglich wurde, wie er sagte, »die lang ersehnten antiken Göttergebilde nun wirklich vor mir zu sehen, unter denen ich oft stundenlang verweilte und umherwandelte, besonders auch in der unvergleichlichen Sammlung der Mengsischen Abgüsse, welche damals im Brühlischen Garten, noch wenig geordnet, befindlich war, und wo ich mich oft einschließen ließ, um desto ungestörter zu sein.« »Diese unvergeßlichen ersten Eindrücke«, so fährt Schlegel fort, »blieben nun die feste dauernde Grundlage für meine Studien des klassischen Altertums in den folgenden Jahren[2].«

Im Frühling 1790 hatte Schlegel das Studium der Rechte an der Landesuniversität Göttingen aufgenommen, an der sein Bruder bereits ein anerkannter junger Gelehrter auf dem Gebiet der Literaturwissenschaft, besonders der alten Literatur war. Beide besuchten, wie die Brüder Humboldt, die Kollegs des Altphilologen Christian Gottlob Heyne[3], zu dessen Vergil-Ausgabe August Wilhelm Schlegel das Register

[1] KA IV, S. 3.
[2] KA IV, S. 4.
[3] Zu Heynes Einfluß in Göttingen siehe P. B. Stadler, Wilhelm von Humboldts Bild der Antike, Zürich-Stuttgart 1959; zu Heynes Methode siehe KA III, S. 298—299. Wilamowitz, S. 315: »Aber bei Heyne in Göttingen hörten F. A. Wolf, die beiden Schlegel, W. von Humboldt, und das

verfaßt und für den er 1788 die Arbeit *De geographia Homerica* verfertigt hatte. Während August Wilhelm Schlegel ein lebendiger Bestandteil der gelehrten Göttinger Gesellschaft war und auch der schönen und geistreichen Witwe Caroline Böhmer, Tochter des Orientalisten Michaelis, den Hof machte, lebte Friedrich Schlegel verschlossen in seinem Studium, das aber über die Grenzen bloßer Jurisprudenz hinausging und sich immer mehr auf die Humaniora verlagerte. Seine als »Lesewut« bezeichnete geistige Aufnahmebereitschaft suchte er durch die Zufuhr immer neuer Büchermassen zu befriedigen.

Ostern 1791 setzte Friedrich Schlegel das Studium an der Universität Leipzig fort, während sein Bruder die Stelle eines Hofmeisters bei einem wohlhabenden Kaufmann in Amsterdam antrat. An dieser Universität gab er das Studium der Jurisprudenz, an dem er zunächst mit verbissener Selbstdisziplin noch festzuhalten suchte, immer mehr auf und widmete sich statt dessen der ihn interessierenden Lektüre, welche seine außergewöhnliche Belesenheit auf den Gebieten der klassischen, mittelalterlichen und romantischen Literatur, in den ästhetischen, philosophischen und historischen Disziplinen begründete. Für die weitere Entwicklung der Brüder Schlegel und insbesondere für Friedrich Schlegel wurden dann Ereignisse bestimmend, die nach Dilthey von »so romanhafter Art« waren, »daß die Briefe Friedrichs in dieser Epoche wie aus einer wüsten Erzählung im Stil des William Lovell genommen erscheinen[1].« Mit seiner Übersiedlung nach Leipzig war Friedrich Schlegel in ein ihm bislang fremd gewesenes Milieu eingetreten. Aus der nüchternen Atmosphäre eines Pastorenhauses und der Göttinger gelehrten Welt war er in eine Stadt gelangt, die man damals gern »Klein-Paris« nannte und die in den Kreisen der wohlhabenden Bourgeoisie ein frivoles Lebensgebaren zeigte. Die dem jungen Friedrich Schlegel stark bewußte eigene Linkischheit und gesellschaftliche Unerfahrenheit wurden hier von ihm mit einem Minderwertigkeitskomplex empfunden und riefen im Herbst 1792 den Vorsatz hervor, ein »Weltmann« zu werden. Im Januar 1792 hatte er Novalis kennengelernt, der an derselben Universität wie Schlegel Jurisprudenz studierte. Als sich ihre Wege im Sommer 1792 vorübergehend trennten, schrieb Novalis am 20. August an Schlegel aus Wittenberg:

Für mich bist Du der Oberpriester von Eleusis gewesen. Ich habe durch

Große, das sie hervorbrachten, verleugnet den Göttinger Ursprung nicht, soviel auch Weimar und Jena beigetragen haben.«

1 Dilthey, S. 211.

Dich Himmel und Hölle kennen gelernt — durch Dich von dem Baum des Erkenntnisses gekostet[1].

Daß es sich hierbei nicht um einen erkenntnistheoretischen Prozeß handelte, ist inzwischen von Richard Samuel in allen Einzelheiten nachgewiesen worden[2]. Novalis bezieht sich auf Liebesaffairen, die Friedrich Schlegel und er mit zwei Schwestern aus der höheren Leipziger Gesellschaft unterhielten. Friedrich Schlegel hatte diese Beziehung im August 1792 mit der damals 24jährigen Frau des Bankiers Christian Limburger, Laura geb. Eisenstuck, begonnen, während Novalis mit ihrer siebzehnjährigen Schwester Julie etwas später eine Liaison aufnahm. Für beide waren diese bald vorübergehenden Affairen nicht ohne Bedeutung. Friedrich Schlegel geriet damals zum erstenmal in heillose Schulden, aus denen er sich sein Leben lang nicht mehr befreien konnte. Für Novalis brachte dieser Schritt eine heftige Auseinandersetzung mit seinem Vater mit sich, der sich der Angelegenheit eigens in Leipzig annahm. Schlegel berichtete dem Freund Mitte Mai 1793: »Der kindische alte Mann hat hier in Auerbachs Hofe, einem Circel alter Herren erzählt, Du hättest eine Bürgerliche, die Schwester einer hiesigen Kaufmannsfrau heiraten wollen. Er hat mit der größten Leidenschaft und beständigem Fluchen von Dir geredet[3].« Bei Friedrich Schlegel verband sich dies Ereignis darüber hinaus direkt mit der Entscheidung, das juristische Studium aufzugeben und seinen eigenen Weg zu gehen. Nachdem seine Affaire bereits im Februar 1793 ihr Ende gefunden hatte, schrieb er am 8. Mai seinem Bruder: »Ich kann nicht mehr gefesselt sein — ich muß und will mir selbst leben, sicher und unbesorgt über das, was mir dabei aufstoßen mag, animo fretus[4].« Im Sommer desselben Jahres faßte Schlegel dann endgültig den Entschluß, die Ergründung der Dichtkunst zu seinem Lebensberuf zu machen. Er schrieb damals an August Wilhelm Schlegel:

Aber was ich bis itzt nur wider und über meinen Beruf, verstohlen tun mußte, ist nun mein großes Amt. Davon nächstens mehr: itzt nur dies. Es steht mir nun nur ein einziger Weg offen, und zwar kein andrer als ‚die Lichte Bahn des Ruhms'[5].

1 Novalis IV, S. 124.

2 Vgl. zum folgenden Richard Samuel, Friedrich Schlegel's and Friedrich von Hardenberg's Love Affairs in Leipzig. A Contribution to their Biographies, in: Festschrift for Ralph Farrell, hrsg. von Anthony Stephens, H. L. Rogers and Brian Coghlan, Bern 1977, S. 47—56.

3 Novalis IV, S. 352—353.

4 Walzel, S. 84.

5 Walzel, S. 86.

Bevor Schlegel sich jedoch dieser Aufgabe voll widmen konnte, mußte er seinem Bruder noch in einer wichtigen persönlichen Angelegenheit zur Seite stehen. Dieser hatte seit seinem Göttinger Studium um Caroline Böhmer geworben, war aber bei der kapriziösen Frau wenig erfolgreich gewesen. Caroline Böhmer hatte sich inzwischen von Göttingen in das von den französischen Truppen des Generals Custine besetzte Mainz begeben, wo sie im Hause Georg Forsters in eine enge Verbindung mit den republikanischen Kreisen und der französischen Besatzung trat. Nach dem Ende der Besatzung befand sie sich in einer verzweiflungsvollen Lage, die nicht nur aus ihrer politischen Reputation, sondern vor allem aus der Tatsache herrührte, daß sie von einem der französischen Besatzungsoffiziere schwanger war. August Wilhelm Schlegel eilte damals aus Amsterdam herbei und brachte die von der Polizei gesuchte junge Frau im August 1793 in ein abgelegenes Dorf im Altenburgischen, nach Lucka bei Leipzig. Da er aber seine Hofmeisterstelle in Amsterdam weiter zu versorgen hatte, übertrug er die Fürsorge Caroline Böhmers bis zur Geburt ihres übrigens bald danach gestorbenen Kindes seinem Bruder, der am 4. November 1793 auch die Patenschaft übernahm. In diesen wenigen Monaten ging ein wichtiger Einfluß von Caroline Böhmer auf Friedrich Schlegel aus, der sich unter anderem auch in dem Frauenideal abzeichnet, das seine frühen griechischen Studien bestimmt, aber weit über diese emanzipatorischen Bestrebungen hinausgreift und, wie es später in der LUCINDE heißt, seinen »Geist zum erstenmal ganz und in der Mitte traf[1]« »Heute ists drei Jahre daß ich Sie zuerst sah«, schrieb er ihr am 2. August 1796 nach Jena: »Denken Sie, ich stände vor Ihnen, und dankte Ihnen für Alles, was Sie für mich und an mir getan haben. — Was ich bin und sein werde, verdanke ich mir selbst; daß ich es bin, zum Teil Ihnen[2].«

Im Januar 1794 fand Schlegels Leipziger Epoche schließlich ihren Abschluß, und er verlegte seinen Wohnsitz für die nächsten zweieinhalb Jahre nach Dresden, wo seine Schwester Charlotte mit einem Beamten namens Ernst verheiratet war. »Ich werde mir selbst das Opfer strenger Entsagung und unaufhaltsamer Tätigkeit bringen, das ich mir selbst schuldig war« hatte er am 24. November 1793 seinem Bruder gelobt[3]. Dilthey sagt über Schlegels Ankunft in Dresden:

> Er kommt ganz ohne Geld; lebt in einer Einschränkung die an Dürftigkeit grenzt, von aller Gesellschaft zurückgezogen: nur mit Körner begann

[1] KA V, S. 47.
[2] Caroline I, S. 394.
[3] Walzel, S. 146.

allmählich ein literarischer Verkehr. Dies war die Epoche in welcher die Arbeiten niedergeschrieben wurden, durch die er mit Einem Schlage eine Stellung in der literarischen Welt gewann[1].

Seine besondere Anschauungsweise der klassischen Welt hat Schlegel in den Vorreden der Studien des Altertums bei ihrer Aufnahme in die SÄMTLICHEN WERKE, wie auch in einleitenden Vorbemerkungen zu einzelnen Aufsätzen wiederholt als »rein künstlerischen Standpunkt«, oder als eine absolut ästhetische Sehweise charakterisiert, die sich einzig auf die Idee der Schönheit gründete[2]. Dabei bezog er sich zweifellos zunächst auf Winckelmann als sein Vorbild[3] und insbesondere auf dessen Vermeidung, »eine sittliche Beziehung in das Urteil über das Schöne« einzumischen, oder positiv ausgedrückt: »selbst das Sittliche eigentlich nur aus dem Standpunkte des Schönen« zu beurteilen und zu betrachten[4]. So war für Schlegel die allen seinen Versuchen zugrundeliegende Idee der Bildung »schon eine ganz ästhetische Ansicht auf einem bloß künstlerischen Standpunkte[5].«

Freilich setzte Schlegel in der Ausführung dieses ästhetischen Standpunktes seine eigenen charakteristischen Akzente. So rechnete er die »Idee der bloßen Naturentwicklung des klassischen Altertums nach den Gesetzen des historischen Kreislaufs« durchaus mit »zu der in dieser ganzen Region herrschenden Idee des Schönen; denn nach dieser wird die Menschheit nur als edle Natur betrachtet[6].« Von diesem Gesichtspunkt aus erschien ihm die »Naturansicht der Geschichte« als »überhaupt ästhetischer Art.« Aber auch die Idee des »Progressiven und der unendlichen Perfektibilität« war bei ihm nicht, wie bei Kant, »bloß nach dem Wesen und aus dem Wesen der Vernunft genommen«, sondern beruhte im wesentlichen auf einer ästhetischen Gesinnung, nämlich auf der Idee einer als geistiges Vorbild »ewig anwesenden Schönheit[7].« Da diese Idee des Schönen für den Charakter der römischen Bildung und Geschichte wohl nicht voll ausreichend erschien, drängte Schlegel das Wesen der Römer im Unterschied zu dem der Griechen in die »Idee des Großen« zusammen[8]. Im Hinblick auf ihre »Fülle« und ihre »leben-

[1] Dilthey, S. 215.
[2] KA I, S. 569—572. Vgl. auch die Beilage Anmerkungen und Auszüge zu den Studien des Altertums, Nr. 1—3: KA I, S. 643.
[3] KA I, S. 569.
[4] KA III, S. 74.
[5] KA I, S. 643, Nr. 3.
[6] KA I, S. 643, Nr. 1.
[7] Ebda., Nr. 2.
[8] KA I, S. 571—572; KA VII, S. 26, Anm.

dige Naturkraft« erweist sich diese den eigentümlichen Charakter des römischen Lebens bezeichnende »Idee des Großen« aber letztlich auch »als eine dem Schönen sehr nah verwandte Idee«, ja Schlegel meinte: »das Große ist in diesem moralischen Sinne auch eine ästhetische Idee[1].« Damit kommt in diese ästhetische Position Schlegels deutlich eine Note hinein, die man im Anschluß an Nietzsche als dionysisch bezeichnen möchte. Das wird nirgendwo deutlicher als in der rückblickenden Anmerkung zu dem Aufsatz *Vom ästhetischen Werte der Griechischen Komödie* ausgedrückt, in der diese Schönheitsauffassung, in Abkehrung von der Platonischen Denkweise, auf die »unendliche Fülle des Lebens« bezogen wird und »auf die geheime Feier der fremden und verborgenen Götter, besonders des Dionysos, als des Gottes der unsterblichen Freude, der wunderbaren Fülle und ewigen Befreiung[2].«

Schlegel wollte sich mit dieser Selbstcharakterisierung nach der rein ästhetisch verstandenen Idee der Schönheit auch in die verschiedenen altphilologischen Schulen und Tendenzen seiner Zeit einordnen. In der Vorrede zu Band 3 der SÄMTLICHEN WERKE kennzeichnete er seine ästhetische Position als in der Mitte zwischen der »skeptischen Ansicht« und der neuen symbolischen »Wissenschaft der Mythologie« stehend, wie sie Creuzer seitdem begründet hatte[3]. Daß der prominenteste Repräsentant der »skeptischen Ansicht« für Schlegel damals F. A. Wolf war, scheint auf der Hand zu liegen, wenn man nur an dessen PROLEGOMENA AD HOMERUM denkt, und diese Beziehung wurde von Friedrich Creuzer in seiner Rezension der Schlegelschen Werke auch unmittelbar so verstanden[4]. Zieht man aber Schlegels kurze Darstellung der Situation der europäischen Altphilologie gegen Ende des 18. Jahrhunderts aus dem DEUTSCHEN MUSEUM in Betracht, dann ergibt sich ein breiteres Bild. F. A. Wolf wird dort dem »Geist der holländischen Schule« zugerechnet, d. h. jener Philologie, die, wie auch die englische, durch gelehrte Kritik und strenge Methode gekennzeichnet ist, aber das Studium der Alten als eine »isolierte und meistens tote kritische Beschäftigung und bloß gelehrte Liebhaberei« trieb[5]. Die deutsche Schule der Altphilologie, wie sie vor allem von Heyne begründet worden war, zeichnet sich demgegenüber durch eine lebendigere Erfassung des Altertums aus, wobei sich Schlegel aber keineswegs über die Mängel

[1] KA I, S. 643, Nr. 4.
[2] KA I, S. 19—20.
[3] KA I, S. 569—570.
[4] Creuzer, S. 98—99.
[5] KA III, S. 299.

dieser Schule im unklaren war. Diese äußern sich zum Beispiel in der dort betriebenen »Interpretation« alter Werke, die nicht mehr »den wahren Sinn der Schrift oder des Autors« zu eruieren sucht, sondern zum »Vehikel des Unterrichts« wird; oder in den dort erzeugten kommentierenden Werken, »wo die klein zerteilten Stücke des Textes wie einsam grünende Inseln auf dem Weltmeere eines immer strömenden Kommentars einzeln umherschwimmen, und oft darin zu versinken drohen[1].« Schlegel sprach sicher aus eigener Erfahrung in Heynes Seminar, als er seine Idee der Schönheit von dem dort praktizierten Aufspüren von »schönen Stellen« abhob. Überhaupt scheint ihm »diese Richtung auf schöne Stellen und einzelne Bilder« für die deutsche Kritik charakteristisch gewesen zu sein. Selbst Lessing teilte sie, und erst »Herder war es, der zuerst ein Ganzes der Fantasie nachfühlend zu fassen, und dies Gefühl in Worten auszusprechen wußte[2].« Zeitgenossen haben das Neue in Schlegels Schönheitsauffassung empfunden. So schrieb Casimir Ulrich Boehlendorff am 10. September 1800 aus Dresden an Johann Friedrich Herbart: »Die originellen, nur exzentrisch scheinenden Produkte Friedrich Schlegels enthalten einen Reichtum von Ideen, die sich auf einen innern lebendigen Zusammenhang, auf ein wunderbares großes *Ganzes* im Werden gründen müssen — er hat die Griechen nicht bloß gelesen, er hat mit ihnen gelebt.« Er und sein Bruder, meint Boehlendorff, hätten »die Herrschaft der formellen Kritik« gestürzt, »indem sie durch die Idee: alle Kritik geht nur von *Philosophie der Kunst* aus, das abgenutzte Vergleichen und Messen mit dem Ungleichartigen aus dem Wege räumten[3].«

In der gelehrten Fachwelt ist Schlegels Arbeiten zur griechischen Literaturgeschichte besonders zugutegehalten worden, daß sie, jedenfalls dem Ansatz nach, auf eine Zusammenschau von Dichtung, Historie, Theorie, Philosophie, Kritik und Staatsleben zu einem lebendigen Kulturganzen angelegt sind. Kunst-, Sitten- und Staatslehre waren für Schlegel bei den Griechen »so innigst verflochten, daß ihre Kenntnis sich nicht trennen läßt.« Überhaupt war ihm die »Griechische Bildung ein Ganzes, in welchem es unmöglich ist, einen einzelnen Teil stückweise richtig zu erkennen[4].« Conrad Bursian, der diesen Aspekt

[1] KA III, S. 297.
[2] KA III, S. 296.
[3] Karl Freye, Casimir Ulrich Boehlendorff, der Freund Herbarts und Hölderlins, Langensalza 1913, S. 90.: »Beide [die Brüder Schlegel] werden eine Ästhetik schaffen, wie diese Periode der deutschen Kunst sie fordert.«
[4] KA I, S. 206.

der Schlegelschen Arbeiten in seiner GESCHICHTE DER KLASSISCHEN PHILOLOGIE IN DEUTSCHLAND besonders betonte[1], bezieht sich dabei auf Schlegels Vorrede zu dem Werk DIE GRIECHEN UND RÖMER von 1797, in der dies Programm einer griechischen Literaturgeschichte entworfen ist[2]. Seinem besonderen Poesiebegriff entsprechend umfaßt eine »Geschichte der Griechischen Poesie in ihrem ganzen Umfange« für Schlegel danach auch die Rhetorik, Historie und bestimmte Werke der Philosophie. Die Geschichtswerke des Herodot und des Thukydides wurden schon nach einem berühmten Wort des Dionysios von Halikarnassus von den Griechen selbst als Poeme bezeichnet[3], und für Schlegel galt darüber hinaus: »in den Demosthenischen Reden, wie in den Sokratischen Gesprächen ist die dichtende Einbildungskraft zwar durch einen bestimmten Zweck des Verstandes beschränkt, aber doch nicht aller Freiheit beraubt, und also auch der Pflicht, schön zu spielen, nicht entbunden.« Eine solche Geschichte soll ferner die Geschichte der römischen Poesie umfassen, »deren Nachbildungen uns nur zu oft für den Verlust der ursprünglichen Werke schadlos halten müssen.« Darüber hinaus gehören für Schlegel in eine solche Geschichte die griechische Kritik und die »Bruchstücke, welche sich etwa zu einer Geschichte der Griechischen Musik und Mimik finden möchten«, ebenso wie die »Kenntnisse der ganzen Griechischen Göttersage und Sprache in allen ihren Zweigen, und nach allen ihren Umbildungen«, und selbst der Sitten- und Staatengeschichte, da diese möglicherweise einen »Widerspruch, eine Lücke der Kunstgeschichte« auflösen, »zerstreute Bruchstücke« ordnen und »scheinbare Rätsel« erklären können[4].

In seiner Darstellung der griechischen Literatur wandte Schlegel vor allem zwei Prinzipien an, nämlich den Begriff der »Schule«, der mit dem von Winckelmann bevorzugten Begriff des »Stils« in einem engen Bezug steht, und den Begriff des »Zeitalters«, der eine deutliche historische Note hat und unter diesem Aspekt vor allem für das Erwachsen der Gattungen der griechischen Literatur von Bedeutung ist. Wie er selbst sagt, hatte Schlegel den Begriff der Schule von der bildenden Kunst entlehnt, ohne freilich an dem dort damit verbundenen Unterricht durch Lehrer festzuhalten, und diesen literarischen Schulbegriff dann bestimmt als »eine regelmäßige Gleichartigkeit des Stils, durch

[1] Bursian, S. 625.
[2] Vgl. zum folgenden KA I, S. 205—207.
[3] Creuzer, der von dieser Auffassung beeindruckt war, bringt das volle Zitat des Dionysius, S. 113.
[4] KA I, S. 206.

welche eine Klasse von Künstlern sich von den übrigen absondert, und ein ästhetisches Ganzes wird[1].« In diesem Sinne hat Schlegel vier Hauptschulen unterschieden und jede mit der Entstehung und Ausbildung einer besonderen Gattung verbunden: nämlich die JONISCHE mit der aus dem Mythus erwachsenden *epischen Poesie* der Griechen; die DORISCHE mit der aus Gymnastik und Musik hervorgehenden *lyrischen Poesie*; die ATHENISCHE mit der *Tragödie* und *Komödie* als Höhepunkt dieser ästhetischen Welt; und schließlich die ALEXANDRINISCHE Schule als Ausdruck *trockener Gelehrsamkeit* und toter Buchstabenkunst. Wie aus dieser Gliederung ersichtlich ist, hat Schlegels Schulbegriff einen deutlich wahrnehmbaren geschichtlichen, periodenhaften Charakter, der später in dem Begriff »Zeitalter« noch präziser zum Ausdruck kommt. Schlegel beschäftigt sich hier also mit nichts Geringerem als dem vor allem in der Literaturgeschichtsschreibung unseres Jahrhunderts prominent gewordenen Problem der Periodisierung. Der Aufriß der griechischen Literaturgeschichte nach Schulen, die im Grunde die Entwicklung von Gattungen oder wenigstens die Präponderanz von Gattungen im Zusammenhang mit bestimmten Stilmerkmalen zum Ausdruck bringen sollen, führte Schlegel freilich vor die Schwierigkeit, einen »Jonischen Stil der lyrischen Kunst« unterscheiden zu müssen[2], oder gar auf Poesien und Poeten zu stoßen, »welche man weder zur Jonischen, noch zur Dorischen, noch zur Athenischen Schule rechnen kann[3]«, bzw. Übergänge und Vorformen dieser Stilarten wie das Aeolische einzufügen[4]. In bezug auf die lyrische Gattung schlug Schlegel, den »Zeugnissen und Winken der Alten« folgend, sogar vor, »vier verschiedene Stile der lyrischen Kunst [zu] setzen, wie vier verschiedene nationale Arten der sittlichen und gesellschaftlichen Bildung der Hellenen[5].«

Die Aufteilung der griechischen Kunst nach Hauptzeiten, die im Verhältnis des Wachstums und Verfalls stehen, glaubte Schlegel bei den Griechen selbst vorgebildet zu finden[6]. Dilthey hat auf eine Stelle in Scaliger hingewiesen, wonach die Kunst der Griechen vier Epochen gehabt habe, die mit Lebensaltern und Jahreszeiten verglichen wur-

[1] KA I, S. 4. Vgl. auch S. 78, wo Schlegel den Begriff der Schule am Beispiel von Hetärenschulen erläutert.
[2] KA I, S. 555. Über Schlegels eigene Beurteilung dieser Schwierigkeiten vgl. weiter unten. S. CXLII—CXLIII.
[3] KA I, S. 9.
[4] KA I, S. 591—592.
[5] KA I, S. 562.
[6] Z.B. KA I, S. 562.

den[1]. Entsprechend hatte auch Winckelmann in der GESCHICHTE DER KUNST DES ALTERTUMS vier Zeiten der griechischen Kunst unterschieden, wobei er für diese von ihm als »Periodisierung« bezeichnete Aufteilung[2] den Begriff des »Stils« verwandte und demgemäß einen »älteren Stil«, einen »hohen Stil«, einen »schönen Stil« und einen »Stil der Nachahmer« unterschieden, wobei sich der letztere in »Epigonentum, Eklektizismus, Dekadenz« äußerte[3]. Es ist leicht, die Beziehung dieser vier Stile zu den von Schlegel unterschiedenen Schulen der Jonier, Dorier, Athener und Alexandriner zu sehen. Walter Rehm sagte mit Recht, daß es sich hier um »winckelmannsches und im letzten nur von dem Archäologen erneutes griechisches Erbgut« handle[4]. Friedrich Creuzer war freilich der Auffassung, daß diese Unterscheidungen »in ihren historischen Grundlagen auch zu manchen Fragen und Zweifeln Stoff darbieten«, und bedauerte, daß Schlegel die Untersuchungen K. O. Müllers über die Geschichte Hellenischer Stämme nicht berücksichtigt habe, denn diese zeigten »zugleich die großen Schwierigkeiten, womit solche Charakteristiken Griechischer Stämme und Schulen verbunden sind[5].« Schlegel kämpfte hier mit der Schwierigkeit, Einteilungsarten nach Stilen oder Schulen zu verwenden, welche Besonderheiten »in der Musik, in der gebildeten Sprache der Dichter, in Sagen, Lebensart, Gebräuchen, Sitten, Verfassung, Gesetzgebung, Erziehung, bis auf den Götterdienst und die Kleidung, ja zum Teil in der Prosa und in der Philosophie« zum Ausdruck bringen sollten[6] und diese zugleich mit seinen Vorstellungen vom historischen Erwachsen der literarischen Welt der Griechen nach Gattungen zu verbinden.

Dieser Aspekt der Geschichte der Gattungen ist prägnanter in dem von Schlegel verwandten Begriff des »Zeitalters« erfaßt, den er auch seiner GESCHICHTE DER POESIE DER GRIECHEN UND RÖMER zugrundelegte, die offenbar nach dem Plan: episches, lyrisches und dramatisches Zeitalter entworfen worden war, freilich nicht weit über das epische Zeitalter hinausgelangte. Dieser markante Begriff des Zeitalters ist dort durch die Stilmerkmale der genannten Schulen wie auch durch »Perioden« nuanciert (wie vorhomerische, homerische oder hesiodische Perioden des epischen Zeitalters) und ferner deutlich in Parallele zu politischen Ereignissen gestellt. So ist die epische Dichtart für Schlegel das Produkt »desjenigen Zeitalters, welches wir in der politischen Geschichte der Hellenen das heroische nennen«, und mit dem Ursprung des hellenischen Republikanismus endigen würden[1].« Mit dem Ursprung des hellenischen Republikanismus ist gleichzeitig das Entstehen des lyrischen Zeitalters verbunden, während dem »Höchsten der Kunst«, d. h. der Attischen Tragödie[2], im politischen Leben der Griechen der Moment entspricht, da alle Bürger gleich, frei und einig sind[3]. Da aber während des ersten Zeitalters die »epische Dichtart« ihre »höchste Blüte und Reife« erlangte und gleichzeitig das eigentümliche Erzeugnis dieses Zeitalters ist, so entschloß sich Schlegel, »die erste Bildungsstufe der hellenischen Poesie episches Zeitalter« zu nennen[4], ebenso wie er die folgende lyrisches und dramatisches Zeitalter genannt haben würde.

Dabei handelt es sich aber nicht allein um ein bequemes Einteilungsschema der griechischen Literaturgeschichte nach der in ihr jeweils vorherrschenden Gattung. Schlegel ging es vielmehr darum, den geschichtsphilosophischen Moment, sozusagen die Geburtsstunde in der griechischen Literaturgeschichte aufzuweisen, in der das Entstehen einer bestimmten Gattung möglich wurde, um dann zu zeigen, wie diese sich ausbildete, ihren Höhepunkt erreichte und im weiteren Gang der Geschichte absorbiert, bzw. transformiert wurde. Man kann sagen, daß er mit dieser Sehweise in einem gewissen Maße dem Vorbild des Aristoteles folgte, der in seiner POETIK ja die allmähliche Ausbildung der griechischen Tragödie dargestellt hatte, bis diese die Vervollkommnung ihrer eigenen Natur erlangte[5]. Wie aber noch zu zeigen sein wird, bedeutete Schlegels kritisches Verfahren einen entscheidenden Schritt in der Geschichte der modernen europäischen Ästhetik, den man als Bruch mit der im Klassizismus vorherrschenden formalen und normativen Gattungspoetik und als Vorstoß zu einer wirklichen Philosophie oder Theorie der Dichtarten bezeichnen kann, wobei Theorie wörtlich als Anschauung zu verstehen ist. Überhaupt läßt sich sagen, wie eben-

[1] Jos. Just. Scaligeri opuscula 1612, S. 323, Brief vom 20. November 1607 an Salmasius. Vgl. Dilthey, S. 216[7].
[2] Z. B. Winckelmann, Geschichte, S. 47.
[3] Winckelmann, Geschichte, S. 180—206.
[4] Rehm, S. 260.
[5] Creuzer, S. 106—107.
[6] KA I, S. 562.

[1] KA I, S. 446.
[2] KA I, S. 498.
[3] KA XI, S. 245.
[4] KA I, S. 446. Den Begriff des Zeitalters scheint Schlegel von Chr. G. Heyne entlehnt zu haben, der De genio aevi Ptolemaeorum (1763) und De genio aevi Theodosiani (1797) geschrieben hat: Wilamowitz, S. 315.
[5] Ar. Poet. cop. IV. Vgl. hierzu Velleius Paterculus: J. Kamberbeek: Legatum Velleianum, in: Levende Talen, No. 177 (Dezember 1954), S. 476—490.

falls noch weiter auszuführen sein wird, daß die als »kritische Revolution« bezeichneten Neuerungen Schlegels auf dem Gebiet der Literarkritik und Ästhetik meist darin bestehen, daß er direkt auf die kritischen und ästhetischen Anschauungen der Griechen zurückging und diese für seine eigene Aufgabe fruchtbar machte. Gleichzeitig verband sich mit diesem historischen Zugangsweg zum Verständnis der Gattungen ein ganz anderer Nachahmungsbegriff, als er bislang gültig gewesen war. In bezug auf das Epos wurde bereits erwähnt, daß Schlegel eine Erneuerung dieser Dichtart in seiner Zeit für sinnlos gehalten hätte, eben weil das Epos im epischen Zeitalter der griechischen Literatur seinen historischen Ort hatte[1]. Ebenso war die Tragödie in ihrer genuinen Ausgestaltung für ihn nur in Athen möglich gewesen. Was sich danach in der tragischen Gattung entwickelte, leitete sich aus ganz anderen Traditionen, z. B. der mittelalterlichen Mysterienlehre her, beruhte auch auf spezifisch neuen Konflikten, die mit der klassischen Schicksalsidee nichts mehr zu tun hatten, und verfügte ferner über ganz andere Modi der tragischen Erschütterung, nämlich »Maximum der Verzweiflung«, »ewige kolossale Dissonanz«, wie z. B. im *Hamlet*, wo das Gemüt des Helden »wie auf der Folterbank nach entgegengesetzten Richtungen auseinandergerissen« wird[2]. Die klassische Tragödie ist dagegen zwar in ihrer Katastrophe tragisch, nicht aber in »ihrer ganzen Masse«, die vielmehr »höchste Harmonie« zeigt[3]. Um diesen wesensmäßigen Unterschied zu betonen, hat Schlegel für die modernen Formen der tragischen Gattung den Namen Tragödie auch meistens vermieden und durch romantisches Drama oder Trauerspiel ersetzt. Wegen der unendlichen Variationsmöglichkeiten und kunstmäßigen Umbildungen verloren letztlich alle modernen Gattungen ihre in der Klassik umrissene Eigenart.

Die griechische Welt der Poesie war dagegen für Schlegel »durchaus einfach«, sie »vollendete sich ganz frei aus eigener Natur« und erscheint wie »der Kreislauf der sich selbst überlaßnen Natur[4].« Wir gehen sicher nicht fehl, wenn wir in Schlegels Anwendung der Kreislauftheorie und der mit ihr verbundenen Idee des Kulturverfalls[5] nicht

[1] KA I, S. 332—334. Vgl. dazu meinen Aufsatz über die Theorie des Erzählens in der Zeit der Romantik, in: Handbuch der deutschen Erzählung, hrsg. von Karl Konrad Polheim, Düsseldorf (im Druck).

[2] KA I, S. 247—248.

[3] KA I, S. 246.

[4] KA I, S. 46—47.

[5] Vgl. hierzu Eduard Spranger, Die Kulturzyklentheorie und das Problem des Kulturverfalls, in: Sitzungsberichte der Preußischen Akademie der Wissenschaften, Berlin 1926. David Hume, Essay on the Rise and Progress of the Arts and Sciences, 1742: »When the arts and sciences come to perfection in any state, from that moment they naturally, or rather necessarily decline, and seldom or never revive in that nation, where they formerly flourished«, in: Essays and Treatise on Several Subjects, London 1777, Bd. 1, S. 139.

nur den Einfluß von entsprechenden Ideen aus Winckelmanns Geschichte der Kunst des Altertums von 1764[1], sondern auch von Herder sehen. In dieser Betrachtungsweise war die griechische Bildung nichts anderes als »freieste Entwicklung der glücklichsten Anlage, deren allgemeiner und notwendiger Keim in der menschlichen Natur selbst gegründet ist[2].«

Vergleicht man diese vom »ästhetischen Standpunkt« aus entwickelte Bildungsidee eines schönen Wachsens mit der sonst von Schlegel so scharf herausgearbeiteten Auffassung der Bildung als Entwicklung der Freiheit, als »Kampf der Freiheit mit der Natur[3]«, dann machen sich unterschiedliche Nuancen in seinen Auffassungen über die Prinzipien der Bildung bemerkbar. In den namentlich aus den Jahren 1794 und 1795 stammenden Äußerungen sah Schlegel den Menschen in die größte Antinomie der Bildung, nämlich zwischen »zwei entgegengesetzte Gesetzgebungen« gestellt: die »Stimme der Freiheit« und das »Gebot des Schicksals[4].« Bildung zur Freiheit war für Schlegel »steter Kampf auf Leben und Tod mit der furchtbaren Macht«, d. h. dem Schicksal, und er wollte die Bildungsgeschichte der Menschheit sogar »mit militärischen Annalen vergleichen«, weil sie ein Bericht ist »von dem Kriege der Menschheit und des Schicksals[5].« Freilich war sich Schlegel auch in diesen frühen Jahren schon darüber im klaren, daß der Mensch, wie er sagt, durch Kunst allein »zu einer leeren Form«, durch Natur allein aber »wild und lieblos« wird[6] und die Bildungsaufgabe folglich in einer Versöhnung der beiden entgegengesetzten Kräfte besteht. In einigen Teilen des Studium-Aufsatzes und vor allem in der ganz nach der

[1] Vgl. Hatfield I, S. 11—15.

[2] KA I, S. 306, 276.

[3] KA I, S. 633.

[4] KA I, S. 34—35.

[5] KA I, S. 229—230. Für Schlegels Bestreben, die entscheidenden Prinzipien seiner Philosophie und Kritik von den Griechen herzuleiten, selbst wenn sie idealistischen Ursprungs sind, ist es interessant, daß er diesen von Kant, Schiller und Fichte entwickelten Antagonismus von Freiheit und Natur aus Strabos Unterscheidung von Barbaren (Übergewicht der Natur über die Freiheit) und Griechen (Übergewicht der Freiheit über die Natur) deduzierte: KA I, S. 101[1].

[6] KA I, S. 36.

organischen Analogie dargestellten GESCHICHTE DER POESIE DER GRIECHEN UND RÖMER von 1798 ist bereits deutlich die Atmosphäre der Identitätsphilosophie, d. h. einer freundlichen Kooperation von Natur und Geist spürbar, welche den schroffen Antagonismus von Freiheit und Natur ablöst und Schlegels Arbeiten während der Athenäumsperiode bestimmt. Wenn dort die Bildung häufig als »absolute Synthesis absoluter Antithesen« oder »sich selbst erzeugender Wechsel zweier streitender Gedanken« bezeichnet wird[1], dann zeigt dies an, wie sich der kämpferisch-antagonistische Charakter im Bildungsbegriff des frühen Schlegel zur spielerischen Haltung der romantischen Ironie gewandelt hat. Eine ähnliche Beobachtung läßt sich übrigens in bezug auf die namentlich zu Anfang des Studiums-Aufsatzes und schon vorher in dem Aufsatz *Vom Wert des Studiums der Griechen und Römer* herausgearbeitete »absolute Verschiedenheit des Antiken und Modernen« machen. In dem Winckelmann gewidmeten Athenäumsfragment 149 von 1798 wird die »absolute Verschiedenheit des Antiken und Modernen« nur noch als erste Grundlage für eine materiale Altertumslehre angesehen und die Vervollständigung der Ästhetik ebenfalls von der Gewinnung eines Identitätsstandpunktes abhängig gemacht, nämlich von der »absoluten Identität des Antiken und Modernen, die war, ist oder sein wird[2].«

Der historische Gang des poetischen Systems

Auf der Grundlage dieser philosophischen und kritischen Prinzipien zeichnet sich der Gang der griechischen Literatur für Schlegel folgendermaßen ab. Im klassischen Griechenland wuchs die Schönheit der Poesie »ohne künstliche Pflege und gleichsam wild« auf und wurde, ohne an »Orientalischen Schwulst« oder »Nordischen Trübsinn« zu erinnern, »mehr als jede andre reinmenschlich[3].« Der Mythus war der »Keim« und der »Quell aller Bildung«, in dem Poesie, Geschichte und Philosophie noch ungetrennt waren[4], und aus dem sich die Poesie ablöste, als für das ungleichartige Geschäft des Sehers und des Dichters »nicht mehr in derselben Brust Raum« war. Damit bildete sich »ein neues, nicht so mächtiges und heiliges, aber doch gelehrtes Geschlecht erzählender

[1] Z. B. Athenäumsfragment 121, KA II, S. 184.
[2] KA II, S. 188—189.
[3] KA I, S. 277.
[4] KA I, S. 6, 351.

Barden[1].« Während dieses »ersten Zeitalters ihrer Entwicklung schwankte die Griechische Poesie zwischen schöner Kunst und Sage« und hatte hymnischen Charakter[2]. Sie war zu dieser Zeit die »einzige Lehrerin des Volkes[3].«

Auf dieser Stufe und auch noch im Zeitalter des homerischen Epos war die griechische Poesie durchaus einfach, schlicht und auf den Umkreis des umgebenden Lebens beschränkt. Was ihr vor allem fehlte, war die geringste Spur einer Vorstellung des Unendlichen, »weder das der Natur, noch das der Gesinnung[4].« Damit fehlte ihr ebenfalls das angesichts des Unendlichen erwachende dionysische Gefühl von Grausen und Begeisterung, welches nach Schlegels Auffassung »in der hellenischen Kunstgeschichte ausschließliches Merkmal der lyrischen und dramatischen Poesie« wird[5]. »Der homerische Sänger«, sagt er, »ist nicht leidenschaftlich besessen und voll von Gott, wie bei jenen Spätern. Sein Charakter ist stille Besonnenheit, nicht heilige Trunkenheit[6].«

Friedrich Gundolf ist der Sprecher für viele Kritiker, als er sagte:

> Man kann Schlegel den wissenschaftlichen Entdecker des ‚Dionysischen' nennen, den Vorläufer Nietzsches, der diese ewige Lebensmacht des Altertums zugleich metaphysisch deuten und künstlerisch erneuern wollte. Weder Winckelmann noch Goethe sahen das Griechentum von dieser Seite: ihnen war nur der klare hellenische Formsinn und Formwille, das Apollinische (freilich nicht unter diesem Namen) erschlossen, nicht der dunkle mystische Rausch, aus dem diese Lichtwelt sich erhob. Nur Hölderlin lebte etwa gleichzeitig in der orphisch dionysischen Luft des Hellenentums, ohne als Historiker zu betrachten, was er dichterisch erneuerte und seherisch erfuhr[7].

Tatsächlich hat Schlegel das von Nietzsche so benannte Phänomen des Dionysischen im Sinne eines rauschhaften überindividuellen Einheitsgefühls und der unendlichen Lebenskraft der Natur auch für die Deutung entscheidender Phasen der griechischen Literaturgeschichte, vor allem der Lyrik und des Dramas, als Grundlage genommen. So bezeichnete er in seinem Aufsatz über die griechische Komödie z. B. den Dichter und den Chor als »heilige Personen«, aus denen »der Gott der Freude« redete[8]. Obwohl er diese Lebenserfahrung bei den Griechen

[1] KA I, S. 120.
[2] KA I, S. 277; vor allem nach dem bedeutenden Zusatz über die Natur des alten Hymnus, S. 425—428.
[3] KA I, S. 351.
[4] KA I, S. 410.
[5] KA I, S. 402, 473—474.
[6] KA I, S. 409.
[7] Gundolf, S. 30.
[8] KA I, S. 23.

selbst nachwies[1], hat er sie begrifflich in idealistischen Vorstellungen über die Unendlichkeit des Lebens und der Natur erfaßt und sich dabei deutlich auf die Kantische Idee des Erhabenen bezogen[2]. Schlegel war ebenfalls der Auffassung, daß dies Erlebnis des Unendlichen in den mystischen und orphischen Kulten der Griechen grundlegend war als »Lehre von der Würde und Heiligkeit des Lebens, und von der Einheit der in unendlich vielen Gestalten geheimnisvoll erscheinenden Urkraft, die alles zeuge und alles nähre[3].« Aber das angeblich hohe Alter dieser Kulte beruhte für ihn auf »Priestermärchen«, die absichtlich aufgestellt wurden, um den mystischen Geheimlehren ein höheres Ansehen zu geben[4]. Für Schlegel war die homerische Poesie »die älteste Urkunde der hellenischen Geschichte«, und in ihr findet sich nach ihm »nirgends auch nur die entfernteste Hindeutung auf eine alles erzeugende und alles erhaltende Urkraft«, noch die »Vorstellung einer unbedingten Naturnotwendigkeit« oder des Schicksals, wie es die Tragödie darstellt[5]. Diese »Ahndung des Unbedingten«, wie dunkel sie anfangs auch gewesen sein mag und wie sinnlich sie sich zuerst äußerte, ist »der erste Schritt in eine ganz andre Welt, der Anfang einer neuen Bildungsstufe[6].« Auch die Götter, die sich wie Dionysos und Demeter mit diesen die unendliche Lebenskraft feiernden Kulten verbanden, gehörten für Schlegel einer neuen Epoche an und waren von den Göttern der homerischen Gesänge tiefgreifend verschieden. Zwar waren Demeter und Dionysos schon aus der ältesten Sage bekannt, aber sie erlangten später eine neue Bedeutung und wurden damit zu anderen Gestalten. Eine »bakchische Begeisterung« trat der »alten Einfalt und Naturtiefe sowie dem fröhlichen Heldenwesen« entgegen[7], oder um in Nietzsches Begriffen zu sprechen: die dionysische Lebenserfahrung löste die apollinische Welt Homers ab.

Die Herausarbeitung der besonderen Natur der epischen Poesie ist in gattungstheoretischer Hinsicht wohl die größte Leistung der Schriften dieses Bandes. Mit den Homerischen Epen »wird es Tag in der Geschichte der Griechischen Poesie«, und gleichzeitig ist ein klarer

[1] Z. B. KA I, S. 39.
[2] Vgl. dazu meinen Aufsatz Die Theorie der Tragödie in der deutschen Frühromantik, DVJs Sonderband: Romantik in Deutschland, 1978, S. 572—583.
[3] KA I, S. 549, 410.
[4] KA I, S. 408, 406—408, 440, 549. Creuzer äußerte sich kritisch gegenüber dieser Theorie.
[5] KA I, S. 408, 410.
[6] KA I, S. 411.
[7] KA I, S. 426—428, S. 20 Anm.

Begriff von dieser Dichtungsart das wichtigste Erfordernis für die Kenntnis ihrer Geschichte[1]. Mit »vollstem Recht« betrachteten bereits die Hellenen das Epos Homers »als den Urquell und die Grundlage der Altertumskunde[2].« So wie Homer selbst im Mythus wurzelte, wurde dieser »Vater der Dichtung« die Basis für spätere »Mythographen und Geographen, Sophisten und Philosophen, Tragiker und Kunstrichter der dramatischen Poesie, Rhetoren und Rhetoriker[3]«, insbesondere aber für die erwachsende lyrische und tragische Poesie[4]. Das Wesen der epischen Poesie selbst bestand für Schlegel in ihrer besonderen, von der dramatischen Poesie völlig verschiedenen Einheit und Harmonie. Die epische Dichtart war für ihn die »einfachste« und »ordnet eine unbegrenzte Vielheit möglicher, äußrer, durch ursächliche Verknüpfung verbundener Gegenstände durch Gleichartigkeit des Stoffs und Abrundung der Umrisse zu einer bloß sinnlichen Einheit[5].« Dieser besondere Charakter des antiken Epos ist von Schlegel auch mit dem Bild vom unaufhörlichen »Strom« des Erzählens veranschaulicht, in dem trotz der »episodischen Grenzenlosigkeit« Einheit im Sinne eines »fließenden Gemäldes« besteht, insofern sich »alle Teile zu einer Hauptbegebenheit« vereinen und »zufällige Begebenheiten« als »Glied einer großen Reihe«, als »Folge früherer und Keim künftiger Begebenheiten« erscheinen, wobei der Umfang durchaus unbegrenzt ist[6]. An einer anderen Stelle bezeichnet Schlegel das epische Gedicht auch als »poetischer Polyp, wo jedes kleinere oder größere Glied . . . für sich eignes Leben, ja auch ebenso viel Harmonie als das Ganze hat[7].« Vom Gesichtspunkt des Umfangmäßigen erschienen Schlegel die Homerischen Epen wenn nicht als Enzyklopädie, so doch als »eine sehr umfassende und reichhaltige Ansicht der hellenischen Welt jener Zeit«, wobei er sich auf Kunsturteile klassischer Kritiker stützte[8].

Diese epische Welt, die in den hesiodischen und homeridischen Werken weitere Ausbildung erfuhr, klang für Schlegel dann in den didaktischen Gedichten der Physiologen über die Natur der Dinge, d. h. in den frühen griechischen Naturphilosophen aus[9]. Diese Physiologen

[1] KA I, S. 123, 447.
[2] KA I, S. 460—461.
[3] Ebd.
[4] KA I, S. 454, 461—462.
[5] KA I, S. 124.
[6] KA I, S. 472, 474, 124.
[7] KA I, S. 131.
[8] KA I, S. 476.
[9] KA I, S. 550—551.

waren seiner Ansicht nach keineswegs der Anfang der griechischen Philosophie, sondern Nachhall des epischen Zeitalters. Der Anfang der Philosophie bei den Griechen bestand für ihn in der ersten Vorstellung des Unendlichen, und da sich diese zuerst »in bakchischen Tänzen und Gesängen, in enthusiastischen Gebräuchen und Festen, in allegorischen Bildern und Dichtungen« äußerte, »so waren Orgien und Mysterien die ersten Anfänge der hellenischen Philosophie; und es war kein glücklicher Gedanke, die Geschichte derselben mit Thales anzufangen, und sie plötzlich wie aus Nichts entstehen zu lassen[1].« Eine Wiederbelebung der epischen Gattung selbst aber sah Schlegel, wie schon bemerkt, als völlig unangebracht an, da es sich bei diesem Genre nur um eine »lokale Form«, ja um eine »unreife Dichtart« handelte, die nur in jenem Zeitalter »an ihrer Stelle« war, »wo Heldensage die einzige Geschichte, wo die Menschlichkeit der Götter und ihr Verkehr mit den Heroen allgemeiner Volksglaube ist[2].«

Im Gegensatz zur »beziehungslosen und ruhigen Äußerlichkeit des alten Epos«, besteht das Wesen der griechischen Lyrik im »Beziehungsvollen«, »Gegenwärtigen«, »Wirklichen«, »Leidenschaftlichen« und in konzentrierter »Innerlichkeit[3].« Um den Charakter dieser neuen Dichtart zu verdeutlichen, verweist Schlegel auf die »Wut des Archilochus«, die »Zärtlichkeit des Mimnermus«, die »Glut der Sappho« oder den »lieberasenden Ibykus.« Hier ist nicht mehr die große Vergangenheit mit ihren Helden und Taten der Stoff der Dichtung, »sondern die Schönheit der Jünglinge, die Blüte des Genusses, der Gipfel der Sehnsucht und jedes lebendigste Gefühl des Augenblicks.« Es geht nicht mehr darum, das »Unsterbliche mit sterblichen Worten« zu bezeichnen, sondern das Vergängliche zu verewigen, wie etwa das Haar des Smerdis und die Augen des Kleobulos in den Gedichten des Anakreon, oder die »weichen Gaben der Aphrodite« in den Gesängen Pindars[4]. Dieser große Wandel, der in der Wendung von der Objektivität der äußeren Welt in die Innerlichkeit und subjektive Eigentümlichkeit des Dichters besteht[5], und der von Schlegel wiederholt mit der Entwicklung des Republikanismus als gleichzeitig angesetzt wird[6], bildet eine wahre »Revolution[7]«, die sich Schlegel mit dem von Fichtes Reflexionsmethode

[1] KA I, S. 411. In KA XI, S. 104 hat Schlegel diese Meinung geändert.
[2] KA I, S. 332—333, 442—443.
[3] KA I, S. 561.
[4] Ebd.
[5] KA I, S. 39.
[6] KA I, S. 128, 212, 453—454.
[7] KA I, S. 556.

entlehnten Rhythmus des Heraustretens aus sich selbst und der Rückkehr in sich selbst verdeutlicht. Während sich im epischen Zeitalter der dichterische Geist nach außen gewandt und »sich im dargestellten Stoff gleichsam verloren hatte«, wird er nun durch die äußere Lage und die erwachende Eigentümlichkeit und Leidenschaft dazu veranlaßt, »in sich selbst zurückzukehren, sich selbst zu beschränken und liebevoll zu betrachten, und die darstellende Natur selbst zum Gegenstand ihrer Darstellung zu machen[1].« Freilich handelt es sich bei dieser lyrischen Darstellung eigener Eigentümlichkeit, die sich auch im Hervortreten des Dichters aus seinem Werk äußert[2], nicht um narzißtische Selbstbespiegelung, da das dichterische Ich einen transzendentalen, über das empirische Ich herausgreifenden Charakter hat, wie er sich zum Beispiel in dem Ausspruch des Pindar bekundet: »Ich der Einzelne, fürs Gemeinsame berufen[3].« Die große Wendung zur »Selbständigkeit« im lyrischen Zeitalter[4], welche angesichts der ersten Erfahrung des Unendlichen erfolgt[5], äußert sich auch darin, daß wir neben den Poeten dieser Zeit »eine große Zahl berühmter Dichterinnen« finden[6], womit die Meinung des Rousseau gründlich widerlegt ist, »daß die Weiber der echten Begeistrung und hoher Kunst ganz unfähig seien[7].«

Ihren höchsten Gipfel und ihre »vollkommenste Form« fand die griechische Poesie für Schlegel aber erst im Attischen Drama[8], das in der Darstellung des Kampfes zwischen Notwendigkeit und Freiheit die objektive Natur des Epos und die subjektive Freiheit der Lyrik versöhnt und diese beiden Gattungen darüber hinaus im Zusammenhang von Handlung (Epos) und Chorgesang (Lyrik) vereint. Vom ästhetischen Gesichtspunkt aus betrachtet ist diese Gattung deshalb so ausgezeichnet, weil sie nach den Platonischen Urteilen über die Tragödie, die Schlegel sich zu eigen machte, die »Darstellung der höchsten und vortrefflichsten Menschheit« zum Gegenstand hat[9] und der »Freiheit des Dichters« ein bislang nicht dagewesenes Ausmaß gewährt. Während nämlich »selbst die kunstmäßigsten epischen und lyrischen Gedichte

[1] KA I, S. 555—556.
[2] KA I, S. 480—481.
[3] KA I, S. 558. Zum dichterischen Ich vgl. S. 341—342 und KA XI, S. 246.
[4] KA I, S. 286.
[5] KA I, S. 212.
[6] KA I, S. 55.
[7] KA I, S. 97.
[8] KA I, S. 12.
[9] KA I, S. 463.

der alten Hellenen noch einen Halt und Boden« besaßen, indem sie entweder im Mythus oder in der Wirklichkeit gründeten, wird die Poesie mit dem Drama »wie völlig losgerissen von der wirklichen Welt[1].« Dies zeigt sich nicht allein in den Änderungen vorgegebener Mythen, die jetzt »auffallender und plötzlicher« werden, sondern bereits in der fundamentalsten Aufgabe der dramatischen Darstellung, »in der das Entfernteste als unmittelbar gegenwärtig erscheinen« soll[2]. Schlegel sagt: »Durch innere Ganzheit selbständiger Hervorbringungen aus bloßem reinen Schein verdient die dramatische Gattung vorzugsweise und im vollsten Sinne poetische Kunst zu heißen, deren Wesen nach den Alten in der Vollendung bleibender Werke besteht[3].« Der Begriff »Handlung« gewinnt jetzt eine solch eigene Bedeutung, nämlich als »Handlung der Freiheit« oder »notwendige Fügung des Schicksals«, daß Schlegel dies Wort »aus der Erklärung des Epos durchaus entfernen« möchte[4]. Ähnliches gilt für den Charakter der poetischen Einheit, die sich erst mit dem Drama als »durchaus vollständiges, in sich selbst schlechthin vollendetes poetisches Ganzes« zeigt, während im Epos diese »Herleitung aller Fäden des Werks aus einem Anfangspunkte, die Hinleitung auf einen Endpunkt fehlt[5].«

Wie aus diesen und anderen Stellen deutlich wird, ist Schlegels Sehweise der Geschichte der griechischen Poesie ihrem ganzen Wurf nach auf das Drama, vor allem aber auf die Tragödie hin angelegt[6]. Obwohl er in der Darstellung kaum über das epische Zeitalter hinaus kam, ist die Tragödie in diesen ersten Teilen bereits ständig gegenwärtig. Tatsächlich wollte Schlegel nach der Vollendung seines Grundrisses der griechischen Literaturgeschichte auch noch ein eigenes Werk über die Geschichte der attischen Tragödie schreiben, nicht nur weil diese den »höchsten Gipfel, welchen die klassische Poesie erreicht hat«, darstellt, sondern vor allem, weil diese die »Bildungsstufen«, d. h. den nach der Zyklentheorie gesehenen Entwicklungsgang der griechischen Geschichte noch einmal im Prozeß einer einzelnen Gattung zeigt. In der Attischen Tragödie sind die »Bildungsstufen der Griechischen Kunstgeschichte«, wie Schlegel sagt, »mit großer Schrift ausgeprägt[7].« Wie Winckelmann

[1] KA I, S. 502.
[2] Ebd.
[3] KA I, S. 502. Er bezieht sich hier auf Quintilian, Inst. II, 18.
[4] KA I, S. 473.
[5] KA I, S. 472.
[6] KA I, S. 478.
[7] KA I, S. 215.

den Gang der griechischen Kunstgeschichte im Kreislauf von Stilen gesehen hatte, so unterscheidet Schlegel aufeinanderfolgende Perioden der griechischen Tragödie, nämlich »die der Größe, der vollendeten Schönheit, und zügelloser Kraft und Reichtums[1].« Genauer besehen zeichnen sich vier Stufen im Gang der Attischen Tragödie ab. Die erste, von Äschylus repräsentierte, hat den Charakter »harter Größe«, der es aber an »Anmut« und »Leichtigkeit« fehlt, und in welcher die Erwartung der Schönheit nicht voll befriedigt wird. In der zweiten Periode erreichte die Tragödie mit Sophokles »das höchste Schöne«, und diese »Schönheit ist das Maximum der Griechischen Poesie.« Dann verlor die Tragödie mit Euripides ihre »Harmonie« und »versank in der dritten Periode in eine kraftvolle aber gesetzlose Schwelgerei.« Die Philosophie und Rhetorik gewannen einen »schädlichen Einfluß auf die Tragödie«, und »persönliche Absichten« wurden zum Nachteil für die Komödie. Schlegel empfand die »gesetzlose Schönheit« des Euripides und Aristophanes »hinreißend, verführerisch, glänzend.« Aber auf diese »Schwelgerei« folgte in der vierten Periode »Ermattung«, und die »poetische Grazie der neuern Komödie« ist die letzte Stufe in dieser Entwicklung[2].

Mit Lobpreisungen, die nicht höher getrieben werden können, wird Sophokles als Repräsentant des »höchsten Schönen« bezeichnet, der »das äußerste Ziel der Griechischen Poesie« erreichte und dessen Bildungen »nicht gemacht oder geworden« erscheinen, sondern als »ewig vorhanden« oder »von selbst entstanden« dastehen, »wie die Göttin der Liebe leicht und plötzlich vollendet aus dem Meere emporstieg[3].« Hier vollendete sich die griechische Poesie in »der vollkommensten Gattung« mit völliger Erfüllung der »aesthetischen und technischen Gesetze«, und damit ist die »vollständige Aufgabe der schönen Kunst« gelöst[4]. Freilich war diese Vollkommenheit »nur ein Moment[5].« Nach August Wilhelm Schlegels Meinung war Friedrich Schlegel in neuerer Zeit »wieder der erste, der es eingesehen hat, welche unermeßliche Kluft den Euripides von den beiden andern Tragikern trennt[6].« Gleichzeitig war damit der Kanon der griechischen Tragödie aufgestellt, der noch bis Nietzsche gültig blieb. In Wirklichkeit handelt es sich bei dieser Abwertung des Euripides aber um eine Vergröberung von Friedrich Schle-

[1] KA I, S. 56.
[2] KA I, S. 14—15.
[3] KA I, S. 296—298.
[4] KA I, S. 292—293.
[5] KA I, S. 29.
[6] SL II, S. 358—359.

gels Euripidesbild, die hauptsächlich durch August Wilhelm Schlegels VORLESUNGEN ÜBER DRAMATISCHE KUNST UND LITERATUR wirksam geworden ist. Friedrich Schlegels Euripidesbild ist voll Bewunderung[1], und das Argument, auf das sich seine Abwertung dieses Dichters gegenüber Sophokles hauptsächlich stützt, nämlich schwelgerische Zügellosigkeit, hat er von der Euripideskritik der Antike, hauptsächlich von Platonischen Urteilen übernommen[2]. Bekanntlich war Euripides bereits im Altertum ein umstrittener Dichter, und nach August Wilhelm Schlegel war Aristophanes »dem Euripides gleichsam als seine ewige Geißel von Gott zugeordnet[3].« Zur Vervollständigung dieses in bezug auf seine historische Wirksamkeit wichtigen Euripidesbildes muß noch hinzugefügt werden, daß der von diesem, auch als »philosophischer Dichter« bezeichneten Autor herbeigeführte Verfall der griechischen Tragödie aus dem perniziösen Einfluß der Philosophie auf die Dichtung hergeleitet wird[4]. Die Brüder Schlegel nahmen wie später Nietzsche an, dieser Dichter sei »durch die Schule der Philosophen gelaufen«, zwar nicht des Sokrates, sondern des Anaxagoras[5].

Mit Euripides war nicht mehr die Schönheit das höchste Ziel der Kunst, sondern die Erregung der Leidenschaften. Danach bildete sich mit der alexandrinischen Schule ein völlig neuer Stil der Poesie heraus, dessen Hauptmerkmal die Gelehrsamkeit war[6]. Die Athener selbst aber sanken »nicht bloß in dieser oder jener Kunstart, sondern in ihrem ganzen Dasein, in allen Künsten, in Verfassung und Gesetzen, in häuslichen und öffentlichen Sitten und Handlungen und mit dem klarsten und schmerzlichsten Bewußtsein ihres Falls, von schöner Vollendung in Üppigkeit, deren noch übrige Kraft auch bald gärend ermattete[7].« Den »höchsten Gipfel des gelehrten künstlichen Zeitalters der alten Poesie« hat Schlegel in Vergil erblickt[8].

Dieser geraffte Überblick über Schlegels Bild der griechischen Literaturgeschichte würde unvollständig sein, wenn nicht wenigstens ein Wort über die diesen Gang begleitenden politischen Begebenheiten

[1] KA I, S. 60, 62—63.
[2] KA I, S. 27—28[16], 319, 463.
[3] SL II, S. 358—359. Dabei war sich Friedrich Schlegel aber auch über das hohe Ansehen bewußt, das Euripides bei Dionysios von Halikarnassus genoß: KA I, S. 197.
[4] KA I, S. 15, 61: »philosophischer Dichter.«
[5] DK I, S. 139; KA XI, S. 81.
[6] KA I, S. 15.
[7] KA I, S. 537.
[8] KA I, S. 349.

gesagt würde. Es wurde bereits darauf hingewiesen, daß jedes der drei literarischen Zeitalter der Griechen von besonderen politischen Ereignissen bestimmt war: das epische Zeitalter von der heroischen Geschichte, das lyrische Zeitalter vom hellenischen Republikanismus, und das dramatische fiel mit jenem Moment im politischen Leben der Griechen zusammen, da alle Bürger gleich, frei und einig waren. Auch sein Ideal eines totalen politischen und gemeinschaftlichen Lebens hat Schlegel von den Griechen abgelesen und keineswegs aus seinen Erfahrungen mit der französischen Revolution gewonnen. Er war der Meinung, daß sich »die politische Kultur der Modernen noch im Stande der Kindheit gegen die der Alten« befinde[1]. Was Schlegel am politischen Leben der Alten bewunderte, war die Idee des »Volks«, genuine »Öffentlichkeit«, die »Allheit der gesetzlich freivereinigten Menschen« in einer wahren politischen Gemeinschaft[2]. Schlegel nahm den Begriff »politisch«, wie er sagt, »in dem antiken Sinne des Worts, wo dasselbe nicht bloß den Staat und das bürgerliche Gemeinwesen und dessen Einrichtung, sondern zugleich auch die Sitten, und das ganze Leben, nebst der Kunst und der Göttersage, ja auch die gottesdienstlichen Gebräuche umfaßt[3].« Der Zweck des echten Staates war für Schlegel »Vollständigkeit in der Gemeinschaft mehrerer freier Wesen[4]«, und er war der Überzeugung, daß das, »was sittliche Vollkommenheit eigentlich sei, in der größern Masse des Staats sichtbarer ist, als in einzelnen Menschen[5].« Bei diesem totalitären Staatsbegriff, der die Überzeugungen des jungen Friedrich Schlegel prägt, war er entscheidend von der Platonischen Staatsphilosophie beeinflußt, »wo in der Idee des Staats und gemeinsamen Lebens alle Persönlichkeit untergeht, und selbst das Heiligtum der Ehe ihr zu Liebe vernichtet wird.« Freilich fügte er hinzu: »Daß dieses in der Wirklichkeit doch nie geschehen, und Platos Entwurf nur Idee geblieben ist, hat die Natur bewirkt, welche zu mächtig entgegengestanden[6].« Schlegel sah es als »die Bestimmung des politischen Vermögens an, die einzelnen Kräfte des ganzen Gemüts, und die Individuen der ganzen Gattung zur Einheit zu ordnen.« »Die politische Kunst«, so fährt er fort, »darf zu diesem Zweck die Freiheit des Einzelnen beschränken, aber nur unter der Bedingung, daß sie die fortschrei-

[1] KA VII, S. XXX—XXXI.
[2] KA I, S. 162.
[3] KA I, S. 352[3].
[4] KA I, S. 42.
[5] KA I, S. 215.
[6] KA I, S. 605.

tende Entwicklung nicht hemmt, und eine künftige vollendete Freiheit nicht unmöglich macht. Sie muß gleichsam streben, sich selbst überflüssig zu machen[1].« In diesem Sinne nannte er die politischen Welten von Sparta, Athen und Rom, jede für sich, ein »politisches Maximum« und als solche die »Grundlage eines Staates, der sich dann dem unerreichbaren Ziele vielleicht langsam, aber unwandelbar sicher nähern würde[2].«

Die neue Auffassung der Dichtung

Wie aus dem bisher Dargestellten hervorgeht, hat Schlegel die Gedanken und Gesichtspunkte, die seinen Studien zum klassischen Altertum ein charakteristisches Profil geben, keineswegs als Novität seiner kritischen Sehweise ausgegeben, sondern sich darum bemüht, diese von alten Anschauungen der Griechen herzuleiten. Das gilt für seine eigentümliche Auffassung des Zusammenhanges von Geschichte und System, die sich auf den griechischen Begriff der Geschichte als »Lehrgebäude« stützt, oder für seine Gliederung der griechischen Kunstgeschichte nach Hauptzeiten, die in der Annahme von vier Schulen bzw. Stilen den »Winken der Alten« folgte. Ein wichtiges Argument für die Anwendung der Kreislauftheorie auf die klassische Literatur hatte darin bestanden, daß diese eine fundamentale Überzeugung der antiken Welt selbst gewesen war. Und wenn Schlegel das höchst mögliche Schöne in der griechischen Welt fand, dann folgte er ebenfalls den Überzeugungen dieses Volkes, welches das äußerste Ziel seiner Bildung für das höchste Erreichbare aller menschlichen Bestrebungen hielt. In der Beschreibung des Erwachsens der Gattungen bis zur Vollendung ihrer eigenen Natur folgte er einem von Aristoteles in der POETIK gegebenen Beispiel, und in der Theorie der tragischen Gattung machte er sich Platons Äußerungen über die Tragödie zu eigen. Der Antagonismus von Freiheit und Natur wurde von Schlegel mit Strabos Unterscheidung von Griechen und Barbaren illustriert, und sogar die Aufstellung des Kanons der griechischen Tragödiendichter mit Sophokles als Höhepunkt und Euripides als schwelgerischer Auflösung, der weithin als Schlegels besondere Auffassungsweise gilt, wurde von ihm aus Urteilen der alten Kunstrichter hergeleitet. Selbst Schlegels Ideal von totaler politischer Gemeinschaft erweist sich letztlich als Reflex der Platonischen Staatsphilosophie.

[1] KA I, S. 325.
[2] KA I, S. 639.

Andererseits wird aber bereits unter dem altertumswissenschaftlichen Aspekt dieser Schriften deutlich, daß alle diese Vorstellungen, wie sehr sie auch tatsächlich in der Antike fußen mögen, bei Schlegel erst durch die idealistische Philosophie ihre besondere Ausprägung erhalten haben. Das zeigt sich bei dem diese Darstellungen leitenden Bildungsbegriff eines Antagonismus von Freiheit und Natur ebenso wie in der Entfaltung der Gattungen, die wie eine ins Poetologische verlagerte Geschichte des Ich im Rhythmus von Heraustreten aus sich selbst und Rückkehr in sich selbst erscheint. Tatsächlich faßte Schlegel seine Unterscheidungen des »Jonischen, Dorischen, Attischen, ferner die mancherlei Epochen der Bildung« auch als Phasen einer transzendentalen Geschichte des Bewußtseins auf[1]. Sogar das Phänomen des Dionysischen, im Sinne der all-einen Naturkraft, das er so tief in der griechischen Welt verwurzelt fand, ist deutlich nach Vorstellungen der Identitätsphilosophie konzipiert.

Diese eigentümliche Verfahrensweise, die in einer Verbindung von klassischen griechischen Vorstellungen mit dem Geist der idealistischen Philosophie zu bestehen scheint, zeigt sich auch, wenn man die besondere Auffassung der Dichtung und Kritik näher ins Auge faßt, die diesen Studien zugrundeliegt. Das läßt sich zunächst an dem allgemeinen Schönheitsbegriff aufweisen, mit dem Schlegel in diesen Schriften operiert. Daß es die Absicht dieser Studien des Altertums ist, von den Griechen abzulesen, was Schönheit eigentlich sei, ist durchgehend evident und wird an mehreren Stellen auch deutlich ausgesprochen. »Nur bei einem Volke entsprach die schöne Kunst der hohen Würde ihrer Bestimmung«, sagte Schlegel, wobei er sich auf die Auffassung stützte, daß den Barbaren »die Schönheit an sich selbst nicht gut genug« war und diese deshalb einer »fremden Hülfe, einer äußern Empfehlung« bedurften, während bei den Griechen die Kunst »von dem Zwange des Bedürfnisses und der Herrschaft des Verstandes immer gleich frei« war und sich in der »Heiligkeit schöner Spiele« äußerte[2].

Daß Schlegels Sinn für das Erfassen der Schönheit bei den Griechen aber von Kant geschärft worden war, zeigt sich sofort, wenn er konkreter sagt, was die Schönheit denn eigentlich ist. Schönheit besteht für ihn in einem bedeutenden Maße in einer Autonomie von allen heterogenen Zwecken. »Nachdem Kant gezeigt hatte«, sagt Bernhard Piert »daß das ästhetische Gebiet sich weder den Gesetzen der reinen noch der praktischen Vernunft unterordnen lasse, konnte es Schlegel trotz an-

[1] KA XV, Studien des Altertums, Nr. 2.
[2] KA I, S. 275.

fänglicher Bedenken[1] nicht zweifelhaft sein, daß die Schönheit wie die Wahrheit und die Tugend ein echtes, erstgeborenes Kind der menschlichen Natur sei und mit jenen ein vollgültiges Recht habe, niemand zu gehorchen als sich selbst[2].« In diesem Sinne hat er die »Forderung des Schönen« als ewigen und notwendigen Bestandteil der menschlichen Natur bestimmt[3] und aus der Feststellung: »Die Schönheit ist ein ebenso ursprünglicher und wesentlicher Bestandteil der menschlichen Bestimmung als die Sittlichkeit«, ihr »unveräußerliches Recht auf gesetzliche Selbständigkeit (Autonomie)« abgeleitet[4]. Ähnlich wie Kant war für ihn das Schöne »der allgemeingültige Gegenstand eines uninteressierten Wohlgefallens«, wobei er in seiner charakteristischen Denkweise hinzufügte, daß das Schöne »von dem Zwange des Bedürfnisses und des Gesetzes gleich unabhängig, frei und dennoch notwendig, ganz zwecklos und dennoch unbedingt zweckmäßig ist[5].« Auf diese Weise vermittelte die schöne Kunst für Schlegel zwischen Freiheit und Notwendigkeit[6] und führte zur »Einheit einer schönen Organisation, wo auch der kleinste Teil durch die Gesetze und den Zweck des Ganzen notwendig bestimmt, und doch für sich bestehend und frei ist[7].«

Wie aus diesen Formulierungen bereits sichtbar ist, hatte Schlegels Schönheitsauffassung deutlich von Kant abweichende Akzente. Die Autonomie des ästhetischen Bereiches betonte er zum Beispiel mit der Feststellung, daß der »spezifische Charakter der schönen Kunst« darin bestände, »freies Spiel ohne bestimmten Zweck« zu sein[8]. Dies läßt sich in Schillerschen Begriffen als Versöhnung des Stofftriebes und Formtriebes im Spiel, oder als Vermittlung von Natur und Freiheit, Leben und Geist, Individuum und Gesetz in der ästhetischen Erziehung verstehen. Doch hat Schlegels Idee der »schönen Spiele«, die er so innig mit seiner Schönheitsidee verknüpfte, daß sie beinahe ihr wesentliches Merkmal zu sein scheint[9], bereits deutlich eine Note, die an die freie Bekundung der künstlerischen Natur im Sinne der romantischen Ironie oder des l'art pour l'art Prinzips erinnert. Auch diese Haltung einer »bestimmungslosen Bestimmbarkeit«, die in der menschlichen Natur

[1] Walzel, S. 123.
[2] Piert, S. 4.
[3] KA I, S. 266—267.
[4] KA I, S. 325.
[5] KA I, S. 253.
[6] KA I, S. 291, 297, 299, 301.
[7] KA I, S. 305.
[8] KA I, S. 241—242.
[9] KA I, S. 275.

ebenso notwendig ist wie der »Zustand gehorsamer Arbeit, und beschränkter Bestimmtheit[1]«, hat er von den Griechen, sogar von der ersten Entwicklungsstufe ihrer Poesie, nämlich dem Epos abgelesen, bei dem sich die »Selbsttätigkeit« des Dichters zwar immer noch »an das Gegebne anschließen« muß, aber doch schon »unter dem aufgefaßten Stoff wählen, das Gemälde für den sinnlich schönen Genuß nach Gesetzen des menschlichen Gemüts frei mischen, ordnen und schmücken« kann[2].

Ein weiteres wesentliches Merkmal der Schlegelschen Schönheitsidee, das sich ebenfalls von seinem Verständnis der griechischen Literatur und Kunst herleitet, läßt sich am besten von ihrer Wirkung auf den Betrachter oder deutlicher: von ihrem Genuß bestimmen, womit das interesselose Wohlgefallen der formalistischen Kantischen Konzeption ebenfalls neue Inhalte erhält. Nach Schlegels Formulierungen, die beinahe an Schopenhauer erinnern, ist es die Bestimmung des Schönen, daß es die »heiße Sehnsucht stillen«, »jede erregte Erwartung« erfüllen und »alle Sehnsucht« schweigen läßt[3]. Schlegel hat diesen Charakter der Schönheit an den Werken des »goldenen Zeitalters der griechischen Kunst«, vor allem des Sophokles illustriert, deren Genuß »ohne Störung und Bedürfnis — vollständig und selbstgenugsam« ist. »Vollendung« heißt für ihn dieser Zustand der Bildung, wo »in gleichmäßiger Vollständigkeit des Ganzen keine Erwartung unbefriedigt bleibt.« Er sagt: »Ich weiß für diese Höhe keinen schicklicheren Namen als das höchste Schöne[4].« Freilich ist hierbei stets Schlegels historisches Bewußtsein von der unendlichen Perfektibilität der Kunst im Auge zu behalten[5], und tatsächlich lehrte er zum ersten Mal, die Kunst selbst in ihren besonderen Höhepunkten »als Ausdruck einer gegebenen Geistesentwicklung zu verstehen[6].« Man hat mit Recht auf die Ähnlichkeit dieses Schönheitsbegriffes mit dem von Winckelmann bei den Griechen entdeckten Schönheitsideal hingewiesen[7]. Was diesem in Begriffen wie Vollendung, Gewährung vollen Genusses, Erfüllung von Sehnsucht und Erwartung umschriebenen Schönheitsideal aber seine Nuancen gibt, ist die Vereinigung der Fülle in Harmonie, oder in der Sprache der

[1] KA I, S. 267.
[2] KA I, S. 122.
[3] KA I, S. 253, 217.
[4] KA I, S. 287.
[5] KA I, S. 287—288.
[6] Piert, S. 24.
[7] Teichmann, S. 33.

Athenäumsperiode: die Synthese von unendlicher Fülle und unendlicher Einheit[1].

An verschiedenen Stellen der Texte dieses Bandes wird das Schöne von Schlegel auch als »die angenehme Erscheinung des Guten«, als »reizende Erscheinung des Guten« definiert oder von der Schönheit gesagt, daß sich in ihr »das Gute mit dem Angenehmen vermählt[2].« Damit scheint die zuerst so scharf von Schlegel betonte Autonomie der Schönheit aufgehoben zu sein, und sein Schönheitsbegriff scheint sich der mittelalterlichen Transzendentalienlehre von der Einheit des unum, verum, et bonum zu nähern, oder sogar eine sittliche Tendenz zu gewinnen. Tatsächlich haben einige Interpreten den jungen Schlegel auch in diesem Sinne verstanden und sogar in bezug auf seine Position die These von der »ästhetischen Sittlichkeit« vertreten[3]. Um diese Schönheitsdefinition jedoch richtig zu würdigen, muß man in Betracht ziehen, was denn für den jungen Schlegel das Gute, oder das ὀντως ὄν war und darauf ergibt sich als einzige Antwort: das Menschliche, die Humanität, »l'être qui ne meurt jamais[4].« Mit Recht hat Charlotte Pingoud deshalb Schlegels frühe ästhetische Position als »ästhetischen Humanismus« bezeichnet und gesagt: »Dieser Jugendgedanke ist der ‚Menschheitsgedanke' — ein ästhetischer Humanismus, der Kunst und Menschheit in den Bedingungen ihrer Vollkommenheit aufeinander anweist[5].« Dies steht in vollem Einklang mit Schlegels Äußerung vom 13. Oktober 1793 an seinen Bruder, in der er sagt: »Die Seele meiner Lehre ist, daß die Menschheit das Höchste ist, und die Kunst nur um ihretwillen vorhanden sei[6].«

Ebenso hat sich Schlegel darum bemüht, das Wesen dessen, was eigentlich Dichtkunst ist, bei den Griechen zu erfahren. Das gilt schon für die scheinbar recht äußerliche Frage nach dem Umfang der Dichtkunst, d. h. nach der Unterscheidung von Poesie und Prosa. Von Aufsätzen August Wilhelm Schlegels vorbereitet gelang den Brüdern Schlegel hier ein Einbruch in die bis zu ihrer Zeit vorherrschende Doktrin der *Ars Poetica*, den wir heute nur deshalb so schwer wahrzunehmen vermögen, weil der von ihnen vertretene Standpunkt Gemeingut geworden ist[1]. Er besteht im wesentlichen darin, Werke der Prosa wie den Roman, oder rhetorische Produkte wie das Epigramm, den Essay, die Rede, sogar bestimmte Erzeugnisse der Philosophie und Historie als Poesie im genuinen Sinne anzuerkennen[2]. Natürlich war sich Schlegel darüber im klaren, daß sich die Poesie nach den Forderungen der Alten »durch Eigentümlichkeiten der Sprache von der gemeinen Rede gänzlich unterscheiden solle« und daß man verschiedentlich an Rednern eine »poetische Sprache« wie auch »einen dem poetischen Maß zu ähnlichen Rhythmus« tadelte, nämlich »als ihrer Kunst nicht angemessen[3].« Auch läßt sich der eigentliche Zweck der Redekunst mit dem der Dichtkunst schlecht in Einklang bringen, da jener doch ein »ernstliches Geschäft«, dieser aber spielende Hervorbringung des Schönen ist, und es nicht nur »ungeschickt«, sondern sogar »geschmacklos« sein würde, mit der Wahrheit oder der Gerechtigkeit zu spielen[4].

Aber bereits in griechischen Kritikern, vor allem in den Schriften des Dionysios von Halikarnassus, konnte Schlegel die Bereitschaft zur Aufnahme der Rhetorik, Historie und sogar bestimmter Werke der Philosophie in den Bereich der Dichtkunst vorgebildet finden. Auf die entscheidende Stelle aus der EPISTOLA AD POMPEIUM, wonach die Werke des Herodot und Thukydides Poemata seien, wurde verwiesen[5]. Dionysios hatte auch auf die große Verwandtschaft zwischen dem Prosarhythmus und dem »dichterischen Maß« hingewiesen und bemerkt, daß sich bestimmte Figuren, z. B. die Parisosen, in der hellenischen Kunstprosa »zum strengen Reim etwa so verhalten, wie der prosaische Numerus zum eigentlichen poetischen Metrum[6].« Von diesem Kritiker stammt auch der Vergleich bestimmter Werke der Beredsamkeit mit

[1] Vgl. hierzu vor allem das Werk von Karl Konrad Polheim, Die Arabeske. Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik, Paderborn, 1965.

[2] KA I, S. 638, 37.

[3] Klaus Briegleb, Ästhetische Sittlichkeit. Versuch über Friedrich Schlegels Systementwurf zur Begründung der Dichtungskritik, Tübingen 1962 (vgl. dazu meine Rezension in: Zeitschrift für deutsches Altertum 96 (1967) im Anzeiger für das Altertum und deutsche Literatur 78 (1967) und Franz Norbert Mennemeier, Friedrich Schlegels Poesiebegriff dargestellt anhand der literaturkritischen Schriften, München 1971 (vgl. dazu meine Rezension in Zeitschrift für deutsche Philologie 93 (1974), H. 4.

[4] Dies ergibt sich unter anderem aus KA I, S. 311—312. Vgl. Piert, S. 8 und KA VIII, S. XVII, XCIX.

[5] Charlotte Pingoud, Grundlinien der ästhetischen Doktrin Fr. Schlegels, Stuttgart 1914, S. 1.

[6] Walzel, S. 125.

[1] Dieser Standpunkt hatte selbstverständlich eine lange Vorgeschichte im deutschen Denken. Vgl. dazu Schlegels Rezension von Schillers Musenalmanach für das Jahr 1797 und die Bezugnahme auf Herder: KA II, S. 31—32. Ferner Hatfield I, S. 78.

[2] Vgl. hierzu Diana Behler, The Theory of the Novel in German Romanticism, Bern 1978, S. 13—16.

[3] KA I, S. 481—482.

[4] KA I, S. 163.

[5] Vgl. oben, S. CII.

[6] KA I, S. 185, 197.

der »Bildnerei des Polykleitos und des Phidias[1].« Er meinte, daß die Dialoge Platons und die Schriften des Isokrates »nicht wie geschriebene wären, sondern ausgehöhlter und erhobner Bildnerarbeit glichen«, was Schlegel so ausdrücken möchte, sie seien »wie mit Meißel und Feile hervorgetrieben und gerundet[2].« August Wilhelm Schlegel hat diese Argumente der griechischen Rhetorik zum Erweis des poetischen Charakters des Romans am Beispiel von Goethes WILHELM MEISTER zu verwenden versucht[3] und sie bestimmen auch deutlich Friedrich Schlegels Theorien der »symbolischen Form« von Prosawerken, z. B. Lessings und Platons[4].

Doch sind diese formalen Überlegungen nicht der entscheidende Grund für die Gewinnung des neuen Poesiebegriffs gewesen, und Schlegel war sich wohl darüber im klaren, wie bereits Aristoteles, daß selbst wenn man das Werk des Herodot in Verse brächte, »es dennoch eine Historie und nicht Poesie sein« würde[5]. Wegen der hohen Geltung der poetischen Kunst bei den Griechen suchten sich die frühen Naturphilosophen auch mit ihren didaktischen Gedichten als »Poet gleichsam einzuschleichen«, oder sie entlehnten, wie Plutarch es ausdrückte, »Maß und Ausdruck von der Poesie nur wie einen Wagen, um nicht zu Fuße einherschleichen zu dürfen[6].« Schon Aristoteles wußte, daß »das Maß allein den Empedokles nicht zum Dichter macht«, und in dem von Schlegel vielleicht am meisten als poetisch angesehenen Werk dieser Gattung, dem Lehrgedicht des Lucretius, stehen dicht neben dem »Trockensten, was der Verstand denken und die Wissenschaft lehren kann«, Stellen von den »kühnsten Ergießungen leidenschaftlicher Begeisterung[7].« Die »künstlerische Ansicht prosaischer Werke«, wie sie von Alexandrinischen Kritikern entwickelt worden war, ist aber wenigstens ein Aspekt in der Entstehung des Schlegelschen Poesiebegriffs gewesen. Diese Auffassung der »Kunst der Prosa« war ihm außerdem ein weiteres Symptom für die von ihm zum zentralen Gesichtspunkt erhobene »Idee des Schönen, welche in der Kunst und den Sitten, in der Wissenschaft wie in der Geschichte des hellenischen Altertums das vorherrschende Prinzip und den beseelenden Geist des Ganzen bildet[8].«

[1] KA I, S. 172.
[2] KA I, S. 210.
[3] SW XI, S. 409, 206.
[4] KA III, S. XXVII—XXVIII; KA VIII, S. XLVI.
[5] KA I, S. 553.
[6] KA I, S. 351, 553.
[7] KA I, S. 553.
[8] KA I, S. 198—199.

Von direkten historischen Anregungen und Quellen aus besehen ist Platon die entscheidende Anregung für Schlegels Poesiebegriff gewesen. Dieser formte nach Schlegels Überzeugung den alten griechischen Volksglauben, »daß die Poesie im eigentlichen Sinne eine Gabe und Offenbarung der Götter, der Dichter ein heiliger Priester und Sprecher derselben sei«, zu der philosophischen Lehre von der »Göttlichkeit der Kunst«, und diese »Platonischen Lehren von der Bestimmung der Kunst« waren für Schlegel die »trefflichsten Griechischen Materialien zur praktischen Philosophie der Kunst, welche sich auf uns erhalten haben[1].« Dabei bezieht er sich auf den Kurzdialog ION und auf die bekannten Stellen der APOLOGIE, des PHAIDROS, der REPUBLIK und der GESETZE, wobei ihn vor allem die Aussagen über den göttlichen *Wahnsinn* (μανία), die sich mit der Naturgabe verbindende *Begeisterung* (φύσει τινὶ καὶ ἐνθουσιάζοντες) und den beseelenden *Eros* interessierten[2]. Natürlich wußte Schlegel, daß sich diese Stellen durchaus im Sinne »jener oft erwähnten alten Feindschaft der Poesie und Philosophie« und der »Platonischen Eifersucht« in diesem Verhältnis deuten lassen[3]. Besonders in der Version des ION bietet sich die These von der »Besessenheit der Poeten« dazu an, die Poesie unter die eruditio herabzusetzen[4]. Aber für Schlegel wäre dies eine viel zu grobe Interpretation der »zarten Stimmung dieses schönen Gesprächs«, und »wer mit der Platonischen Lehre wirklich vertraut ist«, wer vor allem einen Sinn hat für »jene Sokratische Mischung von Scherz und Ernst« und wer weiß, »wie die Sokratische Ironie das Heiligste mit dem Fröhlichen und Leichtfertigen zu verweben pflegt«, dem müßte klar sein, wie sehr es Platon mit dieser Lehre ernst war[5].

Wie sich der dichterische Gestaltungsprozeß konkret vollzieht, hat Schlegel in den Studien des Altertums besonders an zwei Autoren der griechischen Literaturgeschichte illustriert, an Homer und Aristophanes. Bereits in einem früheren Zusammenhang ist zum Ausdruck gekommen, daß die »Freiheit des Dichters« gegenüber der vorgegebenen Welt der Natur und Gesellschaft oder der Überlieferung (Mythus, Historie) ein

[1] KA I, S. 351—352.
[2] Platon 22c, 245a, 378, 719c. Die Stelle über den die Dichtung beseelenden Eros findet sich im Symposion (196e), KA I, S. 596. Ferner KA I, S. 403—404, 465.
[3] KA I, S. 404.
[4] Während Cicero diese These später als Grund nahm, die Poesie »über dieselbe zu erheben«: KA I, S. 466.
[5] KA I, S. 405.

wichtiges Prinzip in Schlegels Dichtungsbegriff ist[1]. Schlegel war sich darüber im klaren, daß der Dichter auf Grund dieser Vorgegebenheiten »nicht ganz frei« ist; aber er sah es als dessen entscheidende Aufgabe an, angesichts dieser Umstände, nach denen er zum Beispiel »die Erfordernisse des Platzes befriedigen« muß, seine »überlegene Kraft« zu zeigen. Die Gestaltung des Charakters der Helena durch Homer ist das Beispiel einer »äußerst schwierigen Aufgabe« dieser Art, die aber nach Schlegels Meinung »durch das Genie des Dichters vollkommen befriedigend aufgelöst ist[2].«

Homer ist in Schlegels Illustrierung des dichterischen Schaffensprozesses das Beispiel einer Poesie, welche »weniger eine ideale Schönheit, als ein getreues Abbild der Natur« ist und in welcher »der Dichter als wahrhafter Widerschein seiner damaligen Welt und ganzen Umgebung« wirkt[3]. Die »Grundlage der homerischen Kunstlehre« könnte man auf die lakonische Feststellung bringen: »Vieles zu wissen, besonders aus der Vorzeit, und wirksam und gefüge sagen zu können[4].« Mit dem »wirksam und gefüge sagen zu können« ist aber bereits der Nerv der Schlegelschen Dichtungstheorie, nämlich die freie Gestaltung der poetischen Einheit berührt, die sich nach dem Urteil eines antiken Kritikers auch so formulieren läßt: »Homeros habe, begünstigt mit einer gottbegeisterten Natur, mannigfache erzählende Gesänge kunstmäßig zu einer reizenden Ordnung gebildet[5].« Hier tritt mit einemmal die Freiheit des Dichters markant hervor, die sich auch in den berühmten »Täuschungen« Homers äußert, von dem man sagen kann, was er selbst vom Odysseus meinte:

»Also der Täuschungen viel erdicht'er, ähnlich der Wahrheit«,

oder von dem Pindar sagte: »Seine Lügen haben durch geflügelte Kunst eine gewisse Würde[6].« Schlegel weist darauf hin, daß dieser Dichter oft Begebenheiten und Gespräche »mit der größten Umständlichkeit« erzählt, »von denen, nach seinen eignen Vorstellungen von den Göttern, kein Sterblicher Augenzeuge gewesen sein konnte[7].« Diese beiden Tendenzen, die nachahmende und frei gestaltende, treten in den beiden Werken des Dichters auch mit jeweils verschiedener Präponderanz auf, insofern die ILIAS mit ihrem Zug zur »leidenschaftlichen Stärke und heroischen

[1] S. oben, S. CXIV.
[2] KA I, S. 52.
[3] KA I, S. 49, 49[10].
[4] KA I, S. 450.
[5] KA I, S. 464.
[6] KA I, S. 454, 455.
[7] KA I, S. 455.

Größe« in die idealische Welt der Tragödie weist, ja eine »jugendliche Verkündigung derselben« ist, während »diejenigen, welche in der Kunst nur die Natur suchen«, der ODYSSEE den Vorzug geben werden, weil diese »ein schöner Spiegel des menschlichen Lebens ist[1].« Insgesamt betrachtet schließt sich Schlegel aber bei der Frage nach der Vorherrschaft von dichterischer Freiheit oder Nachahmung bei Homer der Meinung des Polybios an: »die homerische Poesie sei aus Historie, Diathese und Mythos, aus Überlieferung, Anordnung und Erdichtung zusammengesetzt; der Zweck der Geschichte sei Wahrheit, der der Anordnung Anschaulichkeit, und der der Erdichtung Lust und Erstaunen[2].«

Mit Aristophanes tritt demgegenüber ein Dichter auf, bei dem der »poetische Mutwille« in der Gattung der Komödie »freiesten Spielraum« gewinnt[3]. Schlegel sagt: »Der Grad von weiblicher Zügellosigkeit und Verderbtheit, den uns Aristophanes darstellt, überrascht uns und übersteigt allen Glauben.« Auf den ersten Anschein hin wirkt die »Natur in seinen Darstellungen nach dem Bedürfnisse der Komödie verändert, ins Komische (also ins Schlimmere) idealisiert[4].« Wer Weiberszenen wie die aus der LYSISTRATA oder den EKKLESIAZUSEN für ein »buchstäblich treues Gemälde wirklicher Begebenheiten« halten wollte, »dessen Urteilskraft stände zu bezweifeln[5].« Dennoch, meint Schlegel, waren diese Darstellungen der Komödie nicht »ohne alle Veranlassung in der Wirklichkeit.« Diese entlehnte vielmehr ihren Stoff der Wirklichkeit, indem sie diesen »nur nach den Bedürfnissen des komischen Ideals weiter ausbildete[6].« Insofern kann er dann die Komödie des Aristophanes »eine Kopie der Natur, oft sogar ein Portrait eines individuellen Originals« nennen und sagen: sie »enthält unzählige Züge, die aus der Wirklichkeit entlehnt sind, und ist ein unverwerfliches Dokument für die Sitten-Geschichte[7].« Wie bei Homer ist es nicht leicht, »die zarte Grenze des Wirklichen und Idealischen im Aristophanes mit Bestimmtheit und Sicherheit unterscheiden zu können[8].«

Die Gradstufen in der Erreichung der poetischen Einheit, die also aus der Wechselwirkung der dichterischen Freiheit mit der vorgegebe-

[1] KA I, S. 482.
[2] KA I, S. 455.
[3] KA I, S. 65[13].
[4] KA I, S. 64.
[5] KA I, S. 111.
[6] Ebd.
[7] KA I, S. 64.
[8] KA I, S. 111.

nen Welt erwachsen, variieren nach der betreffenden Art des Kunst. Aber Schlegel hat keinen Zweifel daran gelassen, daß die Dichtkunst wie keine andere über Mittel verfügt, »Vieles zu einem zu verknüpfen, und die Verknüpfung zu einem unbedingt vollständigen Ganzen zu vollenden[1].« Dieses unbedingt vollständige Ganze wird von ihm auch »Gestaltung oder Ordnung des Liedes« genannt, wobei er sich auf den griechischen Terminus μορφὴ ἐπέων bezieht und hinzufügt: »Dieses ist ein sehr merkwürdiger und wohl zu beachtender Ausdruck[2].« Gewöhnlich bezeichnet er diese Einheit aber mit dem Begriff der poetischen Harmonie, und ein »vollgültiges Recht« auf diesen Namen ist in poetischen Werken erst dann gegeben, wenn »die Einbildung durch die bloße Gestalt und Weise des Beisammenseins und der Aufeinanderfolge ergötzt, unmittelbar zugleich befriedigt und gereizt wird[3].« Die höchste »Vollständigkeit der Verknüpfung« von Mannigfaltigkeit und Freiheit, Fülle und Einheit ist im Drama möglich. »Nur der Tragiker«, sagt Schlegel, »dessen eigentliches Ziel es ist, den größten Umfang und die stärkste Kraft mit der höchsten Einheit zu verbinden, kann seinem Werke eine vollkommene Organisation geben, dessen schöner Gliederbau auch nicht durch den kleinsten Mangel, den geringsten Überfluß gestört wird[4].« Gestaltung und Ordnung ist aber auch das Prinzip, welches sich »in dem kleinsten Teile der homerischen Poesie, welches nur noch ein für sich bestehendes Ganzes ist, so vollendet findet, wie in dem größten[5].«

In diesen Gedanken über die Freiheit des Künstlers und die poetische Einheit kündigt sich bereits der große Wandel an, den Schlegels Dichtungsbegriff für die Nachahmungstheorie mit sich brachte. Dies Problem der Nachahmung stellte sich ihm auf zweifache Weise, nämlich als Nachahmung der klassischen Vorbilder und als Grundsatz der Naturnachahmung. Es wurde bereits erwähnt, daß Schlegel in bezug auf das Verhältnis zu den Griechen den Begriff der wahren Nachahmung einführte und diesen vor der »Kopistentreue sklavischer Künstler« unterschied, »welche nur das Einzelne nachahmen[6].« »Nur der kann die Griechische Poesie nachahmen«, sagt er, »der sie ganz kennt. Nur der ahmt sie wirklich nach, der sich die Objektivität der ganzen Masse, den schönen Geist der einzelnen Dichter, und den vollkommnen Stil des

[1] KA I, S. 294—295.
[2] KA I, S. 45,[II,3].
[3] KA I, S. 473.
[4] KA I, S. 296.
[5] KA I, S. 451—452.
[6] KA I, S. 292.

goldnen Zeitalters zueignet[1].« Also nicht diese oder jene Besonderheit soll nachgeahmt werden, sondern »den Geist des Ganzen — die reine Griechheit soll der moderne Dichter, welcher nach echter schöner Kunst streben will, sich zueignen[2].« Wie dies genauer zu verstehen ist, hat Schlegel an Goethe exemplifiziert, den er den »Wiederhersteller der alten Elegie« nannte[3]. Oder er hat darauf verwiesen, wie sich die griechischen Lyriker Homer einverleibten. Dichter wie Kallinos, Tyrtäos, Archilochos, selbst »Urkünstler«, hatten kein Bedenken, »einzelne Gedanken, Ausdrücke und Wendungen aus der großen gemeinsamen Quelle zu entlehnen«. Aber dies geschah »doch nie ohne eine völlige Umbildung bis in die feinsten Adern des erborgten Teils nach den Gesetzen ihrer Dichtart[4].« Mit diesen Überlegungen, in denen sich wieder deutlich das historische Bewußtsein Schlegels und die Geschichtsphilosophie der progressiven Universalpoesie bekundet, kommt in das alte Diktum:

> Vos exemplaria Graeca
> Nocturna versate manu, versate diurna[5]

eine neue Note hinein, die man mit Recht bereits bei Winckelmann wahrgenommen hat. »Imitation (Nachahmung) is a somewhat ambiguous term«, sagt Henry Hatfield: »Winckelmann usually means something like ‚creation in the Greek spirit' rather than ‚copying', though much slavish neoclassic work in the fine arts has been laid at his door[6].« In diesem Sinne konnte Winckelmann Raffaels Sixtinische Madonna als modernes Beispiel für jene »Stille« anführen, »welche die Alten in den Bildern ihrer Gottheiten herrschen ließen[7]«, wie überhaupt Raffael und Michelangelo von ihm als Künstler angeführt werden, die im Geiste der Griechen geschaffen haben. Winckelmann änderte damit bereits die Idee der Nachahmung zu der ebenfalls für Schlegel gültigen Vorstellung eines »Wettstreits mit dem Leitbild des Griechentums« um[8]. Und diese »agonale Haltung« gegenüber der Antike[9] scheint überhaupt das Merkmal der großen Formen des europäischen Humanismus gewesen zu sein.

[1] KA I, S. 331.
[2] KA I, S. 346—347. Vgl. auch S. 282.
[3] KA I, S. 370.
[4] KA I, S. 454.
[5] Horaz, Ars poetica I, 268.
[6] Hatfield II, S. 7.
[7] Winckelmann, Nachahmung, S. 28.
[8] Rüdiger, S. 178—181, bes. 181.
[9] Rüdiger, S. 97.

Bereits für Petrarca gleicht »das Nachahmende dem Nachgeahmten nicht wie ein Portrait, sondern wie ein Sohn dem Vater[1].«

Auf ähnliche Weise hat Schlegel in bezug auf die Natur eine echte Nachahmung von bloßer »Kopie der Natur« unterschieden[2]. »Das Vorrecht der Natur ist Fülle und Leben; das Vorrecht der Kunst ist Einheit«, erklärte er kategorisch: »Wer das letzte leugnet, wer die Kunst nur für Erinnerung an die schönste Natur hält, der spricht ihr alles selbständige Dasein ab[3].« Eine solche bloß auf der Natur beruhende Kunst wäre »nicht viel mehr als ein dürftiger Befehl des Alters«, und man sollte es »Greisen überlassen, sich an der Mumie des Lebens zu erquikken[4].« Andererseits lehnte er die in der Sturm und Drang Bewegung zutage tretende »anmaßende dogmatische Theorie« und »eitle orginalsüchtige Genialität« aufs schärfste ab, für welche schon der Name der Nachahmung »schimpflich und gebrandmarkt« ist[5]. Dort verstand man unter Nachahmung »die Gewalttätigkeit, welche die starke und große Natur an dem Ohnmächtigen ausübt.« »Echte Nachahmung« ist aber für Schlegel »nicht künstliche Nachbildung der äußern Gestalt, oder die Übermacht, die das Große und Starke über ohnmächtige Gemüter ausübt: sondern die Zueignung des Geistes, des Wahren, Schönen und Guten in Liebe, Einsicht und tätiger Kraft, die Zueignung der Freiheit. Ohne eignes Wesen, ohne innre Selbständigkeit ist sie gar nicht möglich[6].« Ja Schlegel weiß kein anderes Wort als Nachahmung

für die Handlung desjenigen — sei er Künstler oder Kenner — der sich die Gesetzmäßigkeit jenes Urbildes zueignet, ohne sich durch die Eigentümlichkeit, welche die äußre Gestalt, die Hülle des allgemeingültigen Geistes, immer noch mit sich führen mag, beschränken zu lassen. Es versteht sich wohl von selbst, daß diese Nachahmung ohne die höchste Selbständigkeit durchaus unmöglich ist. Ich rede von jener Mitteilung des Schönen, durch welche der Kenner den Künstler, der Künstler die Gottheit berührt, wie der Magnet das Eisen nicht bloß anzieht, sondern durch seine Berührung ihm auch die magnetische Kraft mitteilt[7].

[1] Rüdiger, S. 82.
[2] KA I, S. 59.
[3] KA I, S. 38.
[4] Ebd.
[5] KA I, S. 638, 274. Diese komplexe Natur des Schlegelschen Nachahmungsbegriffs kommt in dem Aufsatz von Wolfgang Preisendanz (Die Abkehr vom Grundsatz der Naturnachahmung, in: Die deutsche Romantik, hrsg. von Hans Steffen, 2. Aufl. Göttingen 1970, S. 54—74) nicht genügend zum Ausdruck.
[6] KA I, S. 638.
[7] KA I, S. 274—275.

Begriffe wie Gesetzmäßigkeit jenes Urbildes, Hülle der äußeren Gestalt und das Bild von der Mitteilung der magnetischen Kraft zeigen deutlich, daß auch Schlegels Nachahmungstheorie aus Platonischen Prinzipien entwickelt ist, aber wiederum, wie z. B. im Begriff der höchsten Selbständigkeit anklingt, mit der Philosophie Fichtes eine Synthese eingegangen ist. Als Beispiel für diese Art der Nachahmung drängt sich unmittelbar das Wort des Raffael in seinem Brief an den Grafen Balthasar Castiglione auf, mit dem er die Entstehung des Gemäldes einer Galatea beschreibt, und das Winckelmann in seinem Werk GEDANKEN ÜBER DIE NACHAHMUNG DER GRIECHISCHEN WERKE IN DER MALEREI UND BILDHAUERKUNST zitierte. »Da die Schönheiten«, sagt Raffael, »unter dem Frauenzimmer so selten sind, so bediene ich mich einer gewissen Idee in meiner Einbildung[1].« Wie man weiß, hat Wackenroder diese Episode später ausgeschmückt und aus der Galatea eine heilige Jungfrau gemacht, die dem Künstler erschien und ihm so ein »gewisses Bild im Geiste« vermittelte, das auf diese Weise in seine Seele gekommen war[2]. Winckelmann und Schlegel haben bei ihrer Auffassung der echten Nachahmung aber zweifellos die Platonische Ideenlehre im Sinn gehabt. Der die Natur umgestaltende Akt der Dichtung zeigt sich für Schlegel bereits deutlich auf der Stufe des Epos, dessen Grundstoff mehr als in jeder anderen Dichtungsart »wirkliche Begebenheiten« sind, in dem dann aber »durch die Gestalt der Darstellung« alles in eine »so wunderbare Entfernung« hinausgeschoben wird, »daß die dichterische Erfindung von der geschichtlichen Wahrheit nicht einmal getrennt, geschweige denn ihr entgegengesetzt erschien[3].«

Der vielleicht entscheidendste Wandel, den Schlegels Dichtungsbegriff herbeiführte, betrifft aber das Thema der »Kunsteinteilung[4]«, d. h. die Theorie der Dichtarten und die Poetik der Gattungen[5]. Diese Theorie der Dichtarten läuft auch im *Gespräch über die Poesie* (1800) wie der rote Faden durch den Gang der Unterhaltungen. Sie wird dort bezeichnet als »grade das, was uns fehlt« und wiederum aufgefaßt als »eine Klassifikation, die zugleich Geschichte und Theorie der Dichtkunst wäre[6].« Wie Schlegel die Gattungspoetik in ihren reinen Formen histo-

[1] Winckelmann, Gedanken, S. 14.
[2] Vgl. KA IV, S. XVI.
[3] KA I, S. 502.
[4] KA I, S. 488.
[5] Vgl. hierzu den grundlegenden Aufsatz von Peter Szondi, Friedrich Schlegels Theorie der Dichtarten. Versuch einer Rekonstruktion auf Grund der Fragmente aus dem Nachlaß, in: Euphorion 64 (1970), S. 181—199.
[6] KA II, S. 305.

risch aus der Welt der Griechen ableiten wollte, ist bereits zur Sprache gekommen[1]. Gleichzeitig sah er aber auch den großen Knick, der in diesem Bereich die alte und die neue Welt trennte. Daß von der griechischen Theorie in dieser Hinsicht nichts zu lernen war, wie es die Vertreter der Neoklassik glaubten, meinte er zu wissen. Schlegel bezeichnete es als den »unglücklichsten Einfall, den man je gehabt hat«, der »griechischen Kritik und Kunsttheorie eine Auktorität beizulegen« und »einzelne Regeln des Aristoteles, und Sentenzen des Horaz« als den »eigentlichen ästhetischen Stein der Weisen« oder als »kräftige Amulette wider den bösen Dämon der Modernheit« zu verwenden[2]. In einer Stelle aus der GESCHICHTE DER POESIE DER GRIECHEN UND RÖMER schlug er vor, den faulen Grundsatz des Neoptolemus: »Philosophieren muß ich, aber nur ein wenig: denn gründlich das ist mir zuwider«, gerade auf diesem Gebiet der Gattungspoetik einmal umzukehren und die »Erklärung des alten Rätsels« durch eine gründliche philosophische Untersuchung zu finden[3]. Er wollte mit anderen Worten die Einteilung der Gattungen, die bislang in der europäischen Kritik als vorgegebene, feststehende und sich selbst verstehende Entitäten tradiert worden waren, philosophisch auf ihren Grund hin untersuchen und damit die Wende von der im Klassizismus vorherrschenden formalistischen Gattungspoetik zu einer wirklichen Philosophie der Dichtarten herbeiführen. Aber die Antwort, die sich ihm damals, also noch 1798 anbot, lautete, daß man »den Grund der Kunsteinteilung auch wohl nur in der Natur des menschlichen Geistes selbst suchen« könne und die »hellenische Eigentümlichkeit durch die Vorzüge ihrer Bildungslage auch hier das Urbild des rein Menschlichen war, und mit den Gesetzen und Begriffen der reinen Vernunft übereinstimmende Anschauungen lieferte[4].«

Wir wissen aber, daß dieser Lösungsvorschlag nicht Schlegels letzte Antwort auf die Frage nach einer Philosophie der Dichtarten war. Im selben Jahr schrieb er im Fragment 434 des ATHENÄUMS:

> Soll denn die Poesie schlechthin eingeteilt sein? oder soll sie die eine und unteilbare bleiben? oder wechseln zwischen Trennung und Verbindung? Die meisten Vorstellungen vom poetischen Weltsystem sind noch so roh und kindisch, wie die ältern vom astronomischen vor Kopernikus. Die gewöhnlichen Einteilungen der Poesie sind nur totes Fachwerk für einen beschränkten Horizont. Was einer machen kann, oder was eben gilt, ist die ruhende Erde im Mittelpunkt. Im Universum der Poesie selbst aber ruht nichts, alles

[1] S. oben, S. CVIII—CXVIII.
[2] KA I, S. 349—350.
[3] KA I, S. 488—489.
[4] KA I, S. 488—489.

> wird und verwandelt sich und bewegt sich harmonisch; und auch die Kometen haben unabänderliche Bewegungsgesetze. Ehe sich aber der Lauf dieser Gestirne nicht berechnen, ihre Wiederkunft nicht vorherbestimmen läßt, ist das wahre Weltsystem der Poesie noch nicht entdeckt[1].

Die kopernikanische Wende, die Schlegel in der Theorie der Dichtarten herbeiführte, bestand mit einem Wort in der Erkenntnis, daß sich die dichterischen Darstellungsformen, nachdem sie aus den fest umrissenen Gattungen der Klassik herausgetreten waren, im Spielraum unendlicher Möglichkeiten vervielfältigten, »unendlicher Umbildung fähig« wurden und es letztlich »unendlich viele Dichtarten« geben könne[2]. Damit vollzog Schlegel den Schritt von der normativen Bestimmung der Dichtarten zur »Differenzierung der Gattungen im Hinblick auf den Modus ihres geschichtlichen Wandels[3].« Auf die Fragen des Athenäumsfragmentes 434 aber, ob die Poesie schlechthin eingeteilt, oder die eine und unteilbare bleiben, oder zwischen Trennung und Verbindung wechseln solle, lautet die Antwort für Schlegel im Fichteschen Sinne, daß die Poesie im Wechselbezug zwischen Trennung und Verbindung stehen solle. Denn die unendliche Vielfalt in der Dichtungswelt der Moderne hat gleichzeitig Einheit und Zusammenhang, und diese Einheit ist der moderne Geist dieses Ganzen, eben jene Utopie der romantischen oder romanhaften progressiven Universalpoesie, welche alle modernen Dichtarten in sich vereint. In diesem Sinne kann Schlegel sagen: »Wie unsre Dichtkunst mit dem Roman, so fing die der Griechen mit dem Epos an«, wobei er aber sofort hinzufügte, daß er sich hier nicht auf die Gattung des Romans, sondern auf ein »Element der Poesie« bezieht, »das mehr oder minder herrschen und zurücktreten, aber nie ganz fehlen darf[4].« Damit ist der Übergang von der GESCHICHTE DER POESIE DER GRIECHEN UND RÖMER (1798) zum ATHENÄUM (1798—1800) oder vom ersten zum zweiten Band der vorliegenden Ausgabe bezeichnet.

Der Begriff der Kritik in den Studien des Altertums

Auch seine Bestimmung der Literaturkritik, hat Schlegel in den Schriften dieses Bandes aus griechischen Quellen, von alexandrinischen Kritikern und dann in entscheidendem Maße von Platon hergeleitet,

[1] KA II, S. 252.
[2] KA XVI, IX 395.
[3] Peter Szondi, a. a. O., S. 185.
[4] KA II, S. 335.

aber von Anfang an mit einer scharf anti-Aristotelischen Note versehen. Diese anti-Aristotelische Tendenz findet ihren Grund sicher nicht allein darin, daß Aristoteles in der romanischen und neoklassischen Tradition der europäischen Literaturkritik und Poetik eine Autorität war, die es zu stürzen galt, sondern hatte tiefere Gründe. Für Schlegel war die Poetologie dieses Philosophen auf einem falschen Poesiebegriff aufgebaut, der wegen des großen Einflusses der Aristotelischen POETIK über Jahrhunderte hinweg verheerende Folgen gehabt hatte, ja Aristoteles zum »unerschöpflichen Quell« von »grundstürzenden Mißverständnissen« in der Ästhetik hatte werden lassen[1] und schließlich zu der Tatsache führte, daß man in entscheidenden poetologischen Fragen, wie zum Beispiel der der Gattungen, »seit dem Aristoteles noch nicht weitergekommen« war[2]. Das Kunstgefühl dieses Denkers bekundete sich nach Schlegel nur in bezug auf Phänomene wie »das Richtige, Schickliche und Feine.« Er hatte nach Schlegels Auffassung in Kunstwerken zwar Sinn für »logischen Zusammenhang, technische Zweckmäßigkeit, ethische Übereinstimmung und selbst für organische Ganzheit.« Was ihm aber absolut fehlte, war »der Begriff einer eigentümlichen poetischen Einheit«, und zwar »in der bloßen Auffassung der künstlerischen Phantasie[3].« Insofern kann Aristoteles zum Beispiel, wie Schlegel meint, »nur eine offenbar unbefriedigende und sophistische Antwort auf die Frage geben, warum es sich in der Poesie schickt, zu sagen, die weiße Milch, in Prosa aber nicht[4].« Insbesondere war Aristoteles nach ihm nicht in der Lage, »sich zu richtigen Begriffen von den ursprünglichen Kunstarten und zur Erklärung ihrer Verschiedenheiten zu erheben[5].« Statt dessen wußte er die Kunst »nur nach den Werkzeugen der Darstellung, dem Verhältnis der dargestellten zur wirklichen Menschheit, und nach der äußeren Gestalt der Darstellung, welche entweder in eigner Person erzählend und sich äußernd, oder andre nachahmend, oder aus beiden gemischt ist, einzuteilen[6].« Statt einen allen Gattungen zugrundeliegen-

[1] KA I, S. 131.

[2] KA I, S. 449. Schlegels scharfe Auseinandersetzung mit Aristoteles wird in der für die Sämtlichen Werke umgearbeiteten Version der Geschichte der Poesie der Griechen und Römer sogar noch akzentuiert, insofern er dort einen Teil seiner Argumentation als eigenes Kapitel zusammenfaßt: Fünftes Kapitel. Weitere Erörterung der Aristotelischen Grundsätze über die epische Dichtart. S. KA I, S. 466—489.

[3] KA I, S. 488, 488[4].

[4] Ebd.

[5] KA I, S. 487.

[6] Ibd. und KA I, S. 126—127.

den allgemeinen Begriff der Poesie bei der »Einteilung der Kunst« anzunehmen, übertrug Aristoteles nach Schlegels Eindruck »die Eigentümlichkeiten der dramatischen Dichtart auf alle übrigen« und hatte »überall nur jene bestimmte Art im Auge[1].« Dabei gesteht er Aristoteles durchaus zu, von allen alten Schriftstellern »die Geschichte der hellenischen Poesie noch am meisten unsern Forderungen gemäß« behandelt zu haben, sogar »mit einer achtungswürdigen Treue der Beobachtung«, und »wider seine eigne Lehre« die »gänzliche Verschiedenheit der epischen und tragischen Einheit« zu erkennen[2]. Diese Gegensätze äußern sich in »auffallenden und harten Widersprüchen seiner Kunstlehre«, was aber nur für Aristoteles als einen Forscher spricht, »der treu und scharf beobachtete, und die Wahrheit mehr liebte als seine Meinung[3].«

Für Schlegel war die »Philosophie des Schönen« zur Zeit des Aristoteles bereits »in entschiedenem Verfall[4].« Eine der wichtigsten Wendungen, die dieser Philosoph neben der Katharsis-Lehre und der »Verwerfung der allgemeinen Meinung, das Metrum sei das Wesen der Poesie«, herbeiführte, bestand in der für Schlegel bedauerlichen Einführung seines Prinzips des καθ' ὅλου. Damit trat der »künstlerisch sehr unzureichende Begriff des Objektiven an die Stelle der Idee im Platonischen Sinne«, und in der Idee im Platonischen Sinne bestand für Schlegel der »wahre Grundgedanke aller künstlerischen Ansicht und Begeisterung[5].« Die fundamentale Bedeutung Platons für Schlegel in den Bereichen der Ästhetik und Poetik, vor allem für sein Verständnis der Tragödie[6], wurde bereits erwähnt.

Das eigentliche von Schlegel so bezeichnete Zeitalter der Kritik begann dann aber erst, nachdem sich das Zeitalter der großen Dichter und Philosophen bereits zum Ende neigte, und von den dieser Periode zugehörenden Kunstrichtern der alexandrinischen und römischen Schulen suchte er den Begriff der Kritik in einem konkreteren methodolo-

[1] KA I, S. 506. Schlegel bezieht sich hier vor allem auf die, wie er es formuliert, Aristotelische »Lehre von der Ähnlichkeit und Einerleiheit des Epos und der Tragödie« (S. 466, 463), insofern Aristoteles vom epischen Dichter die »Darstellung einer einzigen vollständigen Handlung« verlange (S. 131) und überhaupt dem »Hang seines Zeitalters« folgte, »die Homerische Poesie zur Tragödie umzudeuten« (S. 463).

[2] KA I, S. 487, 466.

[3] KA I, S. 449, 463.

[4] KA I, S. 126—127[IV].

[5] KA I, S. 487. In der Variante aus der späten Fassung wird die Kritik an Aristoteles verschärft.

[6] KA I, S. 463.

gischen und technischen Sinne zu entwickeln. Das hatte zunächst die direkte praktische Veranlassung, daß Schlegel von ihnen für seine Geschichte der Poesie der Griechen und Römer, insbesondere für die Deutung Homers und der epischen Gattung direkt lernen wollte. Denn es war für ihn einfach angemessen, »zuerst die Andeutungen, die sich im Homeros selbst über die Eigenschaften und Verhältnisse der heroischen Poesie, und über alles, was darauf Bezug hat, finden, zusammenzustellen; dann das Kunsturteil der Alten über die homerische Poesie, so viel als möglich im Werden darzustellen, zu erklären und zu berichtigen; und endlich zu erwägen, was auch nach dieser Berichtigung, für den Altertumsforscher und Kunstfreund zu tun übrig bleibt[1].« Was die Urteile der alten Kunstrichter für Schlegel so besonders wertvoll machte, bestand in der großen Erfahrenheit dieser Autoren mit ihrer Materie. »Stete Prüfung klassischer Schriften«, sagte er, »deren damals vollständiger Reichtum jetzt zum Teil unwiederbringlich verloren ist, war für die alten Kritiker das Hauptgeschäft ihres ganzen Lebens[2].« Diese Kritiker empfanden »die Schönheit der homerischen Poesie unstreitig weit richtiger«, als dies sentimentale Leser des ausgehenden 18. Jahrhunderts vermocht hätten, die »im Homeros nur das täuschende Gemälde der für sie verlorenen Natürlichkeit empfindsam lieben[3].« Dennoch stand Schlegel den Mängeln der alten Kunsturteile nicht unkritisch gegenüber, die sich in Lücken, falschen Begriffen von den Dichtarten, Nachlässigkeiten in der kritischen Auswahl der Klassiker äußerten, und er meinte: »sogar der wesentlichste Bestandteil eines Kunsturteils bedarf fast immer einer Beschränkung oder Erweiterung, und einer weiteren Ausführung[4].« Unter den älteren Kritikern der alexandrinischen Schule bezog sich Schlegel dabei vor allem auf Zenodotos und Aristarchos, während für ihn der bedeutendste der in Rom lebenden griechischen Kritiker zweifellos Dionysios von Halikarnassus war.

Gleichzeitig war bei Schlegel die Beschäftigung mit den alten Kritikern von dem Bestreben geleitet, sich von ihnen seinen Sinn für das Schöne schulen zu lassen. Zwar war zu ihrer Zeit die Epoche der großen Poeten bereits vorüber. Aber die Existenz dieser Kritiker bewies doch, daß »der Sinn für Poesie nicht völlig« bei den Griechen untergegangen war[5]. Wie Schlegel selbst sagte, waren für ihn »künstlerische Hervorbringungen und Beurteilung« letztlich »nur verschiedene Äußerungsarten eines und desselben Vermögens[1].« Darüber hinaus fand er unter den von diesen Kritikern entwickelten Methoden einige, die sich unter entsprechender Abwandlung durchaus für die Kritik der Dichtkunst schlechthin anwenden ließen.

[1] KA I, S. 448—449.
[2] KA I, S. 494.
[3] KA I, S. 500.
[4] Ebd.
[5] KA III, S. 52—53.

Eine dieser Methoden bestand in der kritischen Auswahl eines gültigen Kanons der großen Werke, d. h. in der Erstellung des sogenannten *delectus classicorum*. Die Einwände, die sich gegen ein solches Verfahren erheben lassen, liegen auf der Hand, und Schlegel weist selbst darauf hin, »daß durch die Auswahl der klassischen Werke manches, was uns merkwürdig sein würde, nicht auf uns gekommen ist[2].« Ihm ging es aber mehr um den »eigentlichen Sinn und Geist der kritischen Auswahl der Klassiker«, und er meinte in bezug auf dieses in einem tieferen Sinne verstandene Projekt des *delectus classicorum*, daß derjenige über ein solches Thema nicht mitreden solle, »dem Vortrefflich und Klassisch, Vollendet und Korrekt ungefähr gleich viel gilt[3].« Wie aus dieser Bemerkung ersichtlich ist, soll sich die Auswahl auf bestimmte Prinzipien gründen. Das Prinzip nun, nach dem die alten Kunstrichter dabei verfuhren, war für Schlegel »durchaus das richtige.« Sie hielten sich nämlich nicht an das, was »fehlerfrei«, d. h. bloß korrekt war und meistens über wenig Kraft verfügte, sondern an das, »was in seiner Gattung als das Erste, Höchste oder Letzte am kräftigsten angelegt, oder am kunstreichsten vollendet war[4].«

Damit leiten diese für die kritische Theorie des jungen Schlegel grundlegenden Begriffe des Korrekten, Klassischen und Vollendeten direkt zum Thema der literarischen Wertung hin, das freilich bereits in Schlegels Frühzeit eine wandlungsreiche Geschichte hat[5]. Große Autoren, wie z. B. Homer, aber noch eher Sophokles, sind nicht nur klassisch, sondern auch vollendet. »Klassisch ist jedes Kunstwerk«, sagt Schlegel,

> welches ein vollständiges Beispiel für einen reinen ästhetischen Begriff enthält. Klassisch ist ein Gedicht schon, wenn es nur für irgend eine entschiedene Stufe der natürlichen Bildung in irgend einem bestimmten Stil das

[1] KA I, S. 448.
[2] KA III, S. 53.
[3] KA I, S. 497.
[4] KA III, S. 53.
[5] Vgl. den grundlegenden Aufsatz von Hans Eichner, Friedrich Schlegels Theorie der Literaturkritik, in: Zeitschrift für Deutsche Philologie, Sonderheft Friedrich Schlegel, 1970, S. 2—19.

vollkommenste seiner echten Art ist: vollendet erst dann, wenn es für die höchste mögliche Stufe der natürlichen Bildung, und im vollkommensten Stil dessen seine Dichtart fähig ist, eine vollständige Anschauung für den reinen Begriff und die Gesetze einer ursprünglichen Kunstart enthält. Das vollendete Gedicht erregt keine Erwartung, die es nicht befriedigt; Erfindung und Ausführung, schaffende Einbildungskraft und ordnende Urteilskraft, Stoff und Form sind in demselben im Gleichgewicht[1].

Es ist unmittelbar ersichtlich, wie eng Schlegels frühe Theorie der literarischen Wertung mit der Geschichtsphilosophie der progressiven Universalpoesie (»absolutes Maximum« und »relatives Maximum«) und seiner Auffassung des Schönen als »Vollendung« zusammenhängt. Denn die Aufgabe des Kritikers besteht nun nach dieser Theorie darin, zu sagen, welches Werk klassisch (»vollständiges Beispiel für einen reinen ästhetischen Begriff«) und welches vollendet (»erregt keine Erwartung, die es nicht befriedigt«) ist. Der Akt dieses Sagens wird in den Studien des klassischen Altertums nicht Rezension oder Charakteristik genannt, wobei es sich um spätere und andere Formen der Schlegelschen Literaturkritik handelt, sondern bewußt in Anlehnung an die alten Kunstrichter als »Kunsturteil« bezeichnet. Solche Kunsturteile geben Beispiele für einen reinen ästhetischen Begriff, und es wimmelt in den Beiträgen dieses Bandes von »Kunsturteilen«, die im Anschluß an ein Kunsturteil des Polemon über Homer (Homer sei ein »epischer Sophokles«)[2] diese Art der Wertung auf zum Teil recht triviale Weise abwandeln. Danach ist Pythagoras »offenbar ein philosophischer Pindarus, Sokrates ein philosophischer Sophokles[3].« Um die Rolle von Pindar (»vollständiges Beispiel für einen reinen ästhetischen Begriff«) in dem gerade zitierten Kunsturteil zu verstehen, muß man jenes andere heranziehen, in dem Pindar »an Vollendung ein dorischer Sophokles, an Würde ein Pythagoras der Poesie« genannt wird[4]. Auf Grund eines Kunsturteils des Dionysios von Halikarnassus glaubte Schlegel, diesem »den Ehrennamen eines rhetorischen Sokrates« verleihen zu dürfen, wogegen der von ihm nicht sehr geschätzte Hesiod »nicht einmal den Namen des epischen Euripides« verdient[5]. Schlegel zitiert auch ein Kunsturteil des Sokrates als ein Beispiel für Kunsturteile, »an denen wir ewig zu lernen haben werden.« Es lautet:

[1] KA I, S. 130. Vgl. auch KA XV, Fragmente zur Geschichte der Griechischen Poesie, Nr. 104, 107, 290, 322, 326, 327, 328.
[2] KA I, S. 129.
[3] KA I, S. 634.
[4] KA I, S. 561.
[5] KA I, S. 194, 537.

In der epischen Poesie bewundre ich den Homeros am meisten, im Dithyrambos den Melanippides, in der Tragödie den Sophokles, in der Bildnerei den Polykleitos, in der Malerei den Zeuxis[1].

Daß ein Kunsturteil freilich nicht in derartigen lakonischen Stellungnahmen aufgeht, zeigt bereits das weiter unten in Schlegels Übersetzung abgedruckte, oftmals recht umständliche *Kunsturteil des Dionysios über den Isokrates*, sowie Schlegels eigenes Urteil darüber. Worauf es vielmehr ankommt, ist die Tatsache, daß Schlegel hier eine genuine Art des Urteilens herausarbeitet, in welcher der Gegenstand nicht nach wissenschaftlichen, sittlichen oder gesellschaftlichen, »sondern nach künstlerischen Gesetzen gewürdigt« wird[2]. Ein solches Urteil erfordert intensives Eindringen in den Gegenstand, »stete Prüfung klassischer Schriften«, ja Zergliederung der »Anordnung, Einteilung und Behandlung des Stoffs[3].« Selbstverständlich war sich Schlegel über diese grundlegenden Vorarbeiten für ein Kunsturteil im klaren[4]. Denn sonst wäre, wie er sagt, »Potz tausend das beste Kunsturteil über das würdigste Werk[5].« »Auch gibts Kritikern«, fügt er hinzu, »die nichts mehr sagen, nur viel weitläuftiger.«

Diese literaturwissenschaftliche Vorbereitung des Kunsturteils bildet den Inhalt des ersten Satzes des folgenden Zitates, in dem Schlegel am Beispiel Homers zu erläutern sucht, was ein Kunsturteil eigentlich ist. Von dann an macht der Text des Zitates aber eine abrupte Wendung, und mit Begriffen wie »einen Widerschein des Werks selbst zu geben«, befinden wir uns in der Sphäre des Fichteschen Wechselwirkungen, ebenso wie die Bemerkung über das »künstlerische Bürgerrecht ihres Urhebers« unmittelbar auf das Lyceumsfragment 117 verweist, das beginnt: »Poesie kann nur durch Poesie kritisiert werden[6].« Man kann diese Stellungnahme als die prägnanteste Bestimmung der Aufgabe der Literarkritik nach den Vorstellungen des jungen Schlegel ansehen[7]. Sie lautet:

[1] KA I, S. 464.
[2] KA I, S. 191.
[3] Ebd.
[4] KA I, S. 494. In der Ausgabe der Geschichte der Poesie der Griechen und Römer der Sämtlichen Werke hat er das sechste Kapitel mit dem Titel Kunsturteil der späteren Kritiken von den homerischen Werken überschrieben (S. 489—500) und den Inhalt dieser z. T. langwierigen Untersuchungen S. 496 resümiert.
[5] KA II, S. 154, Nr. 57.
[6] KA II, S. 162.
[7] Über die weitere Entwicklung dieser Gedanken vgl. Hans Eichner,

Die Gattung und Gestaltung, die allgemeinen Verhältnisse und Schranken eines Kunstwerkes zu bestimmen, das gehört nur zu den Vorbereitungen des eigentlichen Kunsturteils; wiewohl manche über alles entscheiden, die nicht einmal vom Fachwerk der Kunst gründliche Kenntnisse haben. Das wesentliche ist, einen Widerschein des Werks selbst zu geben, seinen eigentümlichen Geist mitzuteilen, den reinen Eindruck so darzustellen, daß der Gehalt der Darstellung schon das künstlerische Bürgerrecht ihres Urhebers beglaubigt; nicht bloß ein Gedicht über ein Gedicht, um eine Weile zu glänzen; nicht bloß den Eindruck, welchen das Werk gestern oder heute auf diesen oder jenen macht oder gemacht hat, sondern den es immer auf alle Gebildeten machen soll[1].

Der Kritiker selbst wird in den Beiträgen dieses Bandes von Schlegel meist noch »Kunstrichter« genannt[2], und dieser Begriff setzt Gesetze voraus, nach denen man urteilen kann. Wie läßt sich diese Einstellung aber mit der sich bei Schlegel in diesen Jahren durchbrechenden Überzeugung vereinbaren, daß es keine Gesetze und Regeln des Geschmacks gibt? In den Studien des klassischen Altertums hat Schlegel dies entscheidende Problem der literarischen Wertung mit seiner Auffassung der Schönheit als Vollendung zu lösen versucht und diese bestimmt, wie sich schon vorher gezeigt hat, als »innre Übereinstimmung« einer besonderen Dichtart mit ihrer »eigentümlichen Einheit[3].« Ein Kunstwerk, dem diese innere Übereinstimmung mit sich selbst gelingt, »erregt keine Erwartung, die es nicht befriedigt.« Um in Beispielen zu sprechen: »Der Stoff hat sich völlig gestaltet wie im Homer, oder der Entwurf hat sich völlig ausgefüllt wie im Sophokles. Die unnachahmliche Leichtigkeit des Homer ist nicht bloß kunstlose Natürlichkeit, sondern die Frucht der höchsten Vollendung. Seine Darstellung scheint nicht gemacht, sondern ewig gewesen, oder plötzlich geworden[4].«

Harmonie ist damit das Wesensmerkmal der Vollendung[5]. Freilich kann sich diese Harmonie, oder diese »innre Übereinstimmung« eines Kunstwerks mit seiner »eigentümlichen Einheit« auf recht kapriziöse Weise äußern, je nach der Dichtart, in der sie sich bekundet. In der Lyrik zeigt sie sich zum Beispiel, »wenn der gesellige Geist des Dichters sich selbst anschaut, und er sich im Spiegel seines Innern mit frohem

---

Friedrich Schlegels Theorie der Literaturkritik, in: Zeitschrift für Deutsche Philologie, Sonderheft Friedrich Schlegel, 1970, S. 2—19.

[1] KA I, S. 499.
[2] Z. B. S. 190.
[3] KA I, S. 466.
[4] KA I, S. 130.
[5] Ebd.

Erstaunen und edler Freude zu betrachten scheint[1].« Freilich ist für eine solche variationsreiche Sehweise der Dichtkunst erforderlich, daß man sich von dem im Lyceumsfragment 25 angeprangerten »Postulat der Gemeinheit« wie auch von dem »Axiom der Gewöhnlichkeit« freimacht[2], d. h. »von der allgemeinen Voraussetzung der Menschen, was in ihrem nächsten Kreise gewöhnlich ist, müsse gewiß auch natürlich und überall wahrscheinlich sein[3].« Dies sind die grundlegenden Prinzipien, die Schlegel über das Wesen der Literaturkritik in den Studien des Altertums entwickelte und die er dann vor allem in den Beiträgen zum ATHENÄUM und zu LESSINGS GEDANKEN UND MEINUNGEN zu einer Theorie der Literaturkritik ausgestaltete, die man als eine der fruchtbarsten und originalsten Leistungen dieses Denkers ansehen kann[4].

Zu den einzelnen Beiträgen

VON DEN SCHULEN DER GRIECHISCHEN POESIE: Dieser Aufsatz wurde von Friedrich Schlegel mit Recht »der erste Entwurf des Ganzen«, d. h. seiner sämtlichen Arbeiten zur griechischen Literaturgeschichte genannt[5], und erschien ungefähr gleichzeitig mit dem folgenden über die griechische Komödie. Friedrich Schlegel übersandte Sonderdrucke der beiden Abhandlungen am 27. Oktober 1794 an seinen Bruder und machte in einem Brief vom selben Datum wertvolle selbstkritische Kommentare über sie. Während er sich in dem Komödienaufsatz besondere Mühe mit dem Stil gegeben hatte, legte er in dem Aufsatz über die Schulen bei völliger Vernachlässigung des Stils (»Der Stil taugt gar nichts«) allein Nachdruck auf »philosophische Gelehrsamkeit[6].« Schon bei dem Erscheinen dieses Aufsatzes war er sich darüber im klaren, daß dieser ein Entwurf der geplanten griechischen Literaturgeschichte war und in das größere Werk als dessen Grundriß eingehen sollte. Dabei sollte diese Studie aber grundlegend umgearbeitet und den Bedürfnissen der historischen Darstellungsart angepaßt werden, oder um es in Schlegels eigenen Worten zu sagen:

---

[1] KA I, S. 561.
[2] KA II, S. 149.
[3] KA I, S. 448.
[4] René Wellek. A History of Criticism, Bd. 2, New Haven 1955, S. 35.
[5] KA I, S. 571.
[6] Walzel, S. 191.

Die philosophische Charakteristik der Schulen muß heraus, außer insofern sie zum Beweis des Daseins einer Schule oder zur Bestimmung ihrer Grenzen gehört; ferner so manche unnütze Episode. Dagegen muß die höchste historische Präzision und so weit es die Vollständigkeit notwendig macht, auch historische Umständlichkeit hinzukommen. Die Einleitung muß großenteils wegfallen, dagegen ein philosophisches Stück über das Ganze, den innern Zusammenhang der Schulen, über Schulen, Stil, philosophische Kunstgeschichte überhaupt. Der Stil mag trocken und gelehrt bleiben, aber muß die höchste Präzision erreichen[1].

August Wilhelm Schlegels Reaktion auf diesen Aufsatz ist nicht erhalten, aber wir können sie wenigstens teilweise einem Brief Friedrich Schlegels vom 7. Dezember 1794 entnehmen, in dem sich dieser auf einen Antwortbrief seines Bruders bezieht und meint: »Deine Kritiken sind mir sehr nützlich gewesen.« Neben den »vielen, unzählig vielen Verbesserungen des Aufsatzes über die Schulen«, die er selbst schon im Sinn gehabt hatte, wurde er durch August Wilhelm Schlegel noch auf zwei aufmerksam gemacht, die ihm entgangen waren, nämlich: »eine kurze Lehre von der Vor-Homerischen Zeit, und bei der sogenannten Dorischen Schule, die Erwähnung der Baukunst[2].« Der in dieser Einleitung bereits erwähnte Übergang Schlegels von dem Begriff der Schule, zu dem des Zeitalters[3], sowie die Aufgliederung der Zeitalter durch Schulen und Stile, worin sich Schlegels Schwierigkeiten mit der Periodisierung der griechischen Literaturgeschichte bekunden, hatte sich bereits in den wenigen Wochen von Ende Oktober bis Anfang Dezember vollzogen. Schlegel äußert sich in demselben Brief zu diesem Punkt mit Bemerkungen, die voll wiedergegeben zu werden verdienen, weil sie gleichzeitig wertvolle Auskünfte über den Gesamtplan des Werkes über die griechische Literaturgeschichte und insbesondere über seine Auffassung der Lyrik bieten. Schlegel sagt:

Ich wähle aus vielen Gründen für die vier Klassen jetzt den Namen Zeitalter, nicht Schule. Den Namen Schule behalte ich mir für die Unterabteilungen des zweiten Zeitalters vor. Das Erste kann das Mythische oder das Epische oder wenn Du willst, auch das Homerische heißen; die Gründe errätst Du. Das zweite werde ich das Lyrische nennen, und es in die Dorische und Jonische Schule teilen; in der Jonischen Schule der Lyrik aber noch den eigenen Jonischen Stil (Anakreon, Mimnermus — Simonides) und den Aeolischen Stil unterscheiden (Alkaeus, Sappho; Ältere Arion, Terpander). Ich habe nämlich Unrecht gehabt, die Jonische und Aeolische Lyrik an die

[1] Ebd.
[2] Walzel, S. 204.
[3] S. oben, S. CIII.

Dorische nur anzuschließen. Die Veranlassung der Lyrik ist öffentlich oder privat — sie ist der Mund des Ruhmes und des Staats, oder die Sprache der Freude. Die erstere Art der lyrischen Poesie ist ganz ausschließlich Jonisch: und in dieser zweiten Art ist es nur eine Verschiedenheit des Tons welche das Aeolische vom Jonischen trennt. Dies letzte ist nur eine Vermutung, bei den wenigen Überbleibseln vielleicht eine zu gewagte[1].

VOM ÄSTHETISCHEN WERTE DER GRIECHISCHEN KOMÖDIE: Als Friedrich Schlegel diesen kleinen Aufsatz am 27. Oktober 1794 seinem Bruder übersandte, bezeichnete er ihn als »nur eine Rhapsodie, die künftig einen Teil der Geschichte der Griechischen Komödie ausmachen wird[2].« Daraus geht hervor, daß er ebenso wie eine gesonderte Darstellung der griechischen Tragödie[3], ebenfalls an eine monographische Behandlung der komischen Gattung dachte. Doch gehen wir sicher mit der Annahme nicht fehl, daß diese Abhandlung den Grundriß für den entsprechenden Abschnitt über die Komödie in der GESCHICHTE DER POESIE DER GRIECHEN UND RÖMER von 1798 gebildet hätte. Schlegel gab sich bei der Darstellung »Mühe, die Sprache leicht, und den Zusammenhang fließend zu machen, das Gehackte zu meiden«, was sein Bruder häufig an seinem Stil moniert hatte[4].

Trotz seines rhapsodischen Charakters ist dieser Aufsatz eine der berühmtesten und anerkanntesten Arbeiten Friedrich Schlegels, die in vieler Hinsicht als bahnbrechend angesehen werden kann. Das gilt zunächst für die Wiederentdeckung des Aristophanes als eines der großen Repräsentanten der griechischen Literatur, was mit dem Geschmack des 18. Jahrhunderts durchaus nicht im Einklang stand, jedoch ebenfalls von Wieland vertreten wurde[5]. Wie Schlegel selbst in der rückblickenden Anmerkung hervorhebt, war es die »Frucht einer langen, einsamen Durchdenkung der Werke jenes Dichters gewesen«, daß Aristophanes »als ein Urkünstler der ersten Größe, in andrer und ganz eigentümlicher Art, neben den erhabensten Meistern der alten tragischen Kunst seine Stelle einnehme und verdiene[6].« In diesem Urteil wurde er auch von Platon bestimmt der für den »dithyrambischen Reichtum dichterischer Erfindung« des Aristophanes aus »verwandter Geistesart« einen Sinn hatte, aber ebenfalls, aus den »letzten Zeiten

[1] Walzel, S. 204—205.
[2] Walzel, S. 191.
[3] Vgl. oben, S. CXIV.
[4] Walzel, S. 191.
[5] Walzel, Romantisches, S. 59.
[6] KA I, S. 19.

des klassischen Altertums«, vom heiligen Hieronymus angeregt, der besonders die »poetische Kraft« dieses Dichters schätzte[1].

Mit dieser »Entdeckung« des Aristophanes hängt als wichtiger Gedanke Schlegels besondere Auffassung vom Wesen der Komödie zusammen, die er ebenso wie die genuine Tragödie nur in der Welt der Griechen für möglich hielt und im Werk des Aristophanes sozusagen rein ausgeprägt fand. Während sich das komische Genie in der Moderne seiner Fröhlichkeit schämt und damit in eine linkische Haltung gerät, die sich in der Mischung fröhlicher und ernster, komischer und tragischer Elemente äußert, gibt es die »unvermischte reine Gattung« des Komischen nur in der alten griechischen Komödie mit ihrem von fremden Elementen undurchsetzten Äther der Fröhlichkeit. Ihr entscheidendes Merkmal ist das nur in dieser Welt beheimatete und seitdem verloren gegangene Element wirklicher echter Freude, verbunden mit uneingeschränkter dichterischer Freiheit und hohem poetischen Übermut.

Bekanntlich ist das Thema der Komödie im Kreise Christian Gottfried Körners an der Tagesordnung gewesen, und parallele Äußerungen in Schillers ästhetischen Schriften, sowie das Stichwort »Freude« (z. B. Schillers Hymne *An die Freude*) haben Kritiker die Veranlassung gegeben, eine Verwandtschaft zwischen Schillers und Schlegels Deutungen der Komödie zu sehen[2]. Diese Interpretation trifft aber auf Schlegels Sehweise absolut nicht zu, die sich wiederum in ihrer rein ästhetischen Ausrichtung[3] von den anderen kritischen Positionen dieser Zeit abhebt.

Damit ist der nächste wichtige Gesichtspunkt dieser Studie berührt, in der sich Schlegel zum erstenmal, und zwar nun in bewußter Abweichung von der Platonischen Denkweise, auf die »geheime Feier der fremden und verborgnen Götter, besonders des Dionysos, als des Gottes der unsterblichen Freude, der wunderbaren Fülle und ewigen Befreiung« bezieht[4]. Während nämlich Platon in zu starker Hinneigung zum Parmenides »nur das Eine und die Einheit als gut und vollkommen aufgestellt und anerkannt, alle Mannigfaltigkeit dagegen als vom Übel und als ungöttlich bezeichnet« hatte, leitete Schlegel aus tieferen Schichten der griechischen Mythologie ein »lebendiges Gefühl von der anerkannten Schönheit der ewigen Fülle« her. Diese wieder ausdrücklich

[1] Ebd.
[2] Vgl. hierzu Walzel, Romantisches, S. 58—64.
[3] Vgl. oben, S. XCIX—CI.
[4] KA I, S. 20.

als von der Erfahrung der Schönheit bestimmte dionysische Lebensgefühl fand er vor allem für die alte Komödie maßgeblich[1].

Darüber hinaus ist die Bedeutung dieser Abhandlung immer wieder darin erblickt worden, daß Schlegel die in der komischen Gattung beobachtete Neigung zur Illusionszerstörung und zum Heraustreten des Dichters aus seinem Werk mit Formulierungen beschreibt, in denen sich bereits deutlich seine Theorie der romantischen Ironie ankündigt. Dies bekundet sich z. B. in der Bemerkung über den Aristophanes, »er unterbreche oft die Täuschungen«, und zwar »nicht bloß in dem politischen Intermezzo, der Parekbase, wo der Chor mit dem Volke redet«, sondern auch in den häufigen Anspielungen, in denen »der Dichter und das Publikum zum Vorschein« kommen. Das später für die Theorie der romantischen Ironie entscheidende Motiv der Selbstverletzung, bzw. der Selbstvernichtung wird hier aus der »überschäumenden Lebensfülle« der komischen Begeisterung hergeleitet[2].

Christian Gottfried Körner, der das Manuskript vor der Drucklegung las, stimmte mit Schlegel darin überein, was dieser über »den Rausch der Freude, und die Freiheit ihrer Äußerung« bemerkte[3]. Friedrich Creuzer hob vor allem die Ausführungen« zu den verschiedenen Gebieten der Mythologie« hervor, die Schlegel in der nachträglichen Anmerkung bei der Aufnahme dieses Aufsatzes in die SÄMTLICHEN WERKE gemacht hatte[4].

ÜBER DIE GRENZEN DES SCHÖNEN: Im Gegensatz zu den anderen Beiträgen dieses Bandes handelt es sich hier nicht direkt um eine historische Studie, sondern eher um eine spekulative Abhandlung über den Zusammenhang des Schönen mit dem Wahren und dem Guten, und zwar nicht allein im Bereich der Kunst, sondern auch in anderen Gebieten des menschlichen Lebens. Von hier aus betrachtet scheint dieser Aufsatz mit den systematischen Entwürfen *Von der Schönheit in der Dichtkunst*[5] zusammenzuhängen, die Schlegel nicht veröffentlicht und auch nicht weitergeführt hat, weil er schon bald von der Unfruchtbarkeit der reinen Spekulation überzeugt war und sich für ihn die

[1] KA I, S. 19—20.
[2] KA I, S. 30.
[3] Bauke, S. 32.
[4] Creuzer, S. 108. Diese Ausführungen über verschiedene Schichten der griechischen Mythologie finden sich aber weit ausführlicher und gründlicher in einem Zusatz zur Geschichte der Poesie der Griechen und Römer: KA I, S. 425—428.
[5] KA XVI.

Notwendigkeit einer Kooperation von Geschichte und Theorie ergab. Jedoch weist Schlegel in seiner rückblickenden Anmerkung mit Nachdruck darauf hin, daß die für seine Schönheitsspekulation grundlegenden Prinzipien der unendlichen Einheit und der unendlichen Fülle bei ihm in einem »viel höhern Sinne« genommen wurden, »als wie es damals in unserer Deutschen Philosophie üblich war, wo sie bloß als Elemente des Denkens, des Begriffs, oder des beschränkten Daseins betrachtet« wurden, während er diese Prinzipien in einem breiteren lebensphilosophischen Verständnis verwandte. In diesen Bezügen aber war ihm die Idee des Schönen »in ihrer ganzen Vollständigkeit und höchsten Vollkommenheit« eine von den Griechen abgelesene Anschauung[1].

Der erste Abschnitt der Abhandlung mit der Herausarbeitung der »zwei entgegengesetzten Gesetzgebungen« für den Menschen, nämlich der »unwandelbaren Gesetze der Natur« von außen (Schicksal) und der Freiheit von innen, und der Aufgabe, »den Kampf des Schicksals und der Freiheit in volle Eintracht aufzulösen[2]«, zeichnet bereits den Grundriß für das Bildungsprogramm, wie es später im Studium-Aufsatz entwickelt wird. Der Erfolg dieser Aufgabe ist des Menschen »eigene Tat«, durch die er »ein neues Stück seines unbekannten Selbst gewonnen« hat und für den er dem »unbekannten Gott«, d. h. der sich erhebenden Menschheit danken soll[3].

Wie Schlegel seinem Bruder am 4. Juli 1795 berichtete, mußte die Abhandlung ungefähr acht Wochen vorher in den Druck gegangen sein[4]. Er hatte sie zusammen mit einer ganzen Reihe von anderen Studien: *Über antiken und modernen Republikanismus; Sophokles. Fragment aus einer Geschichte der Attischen Tragödie; Vom Wert des Studiums der Griechen und Römer;* und *Über die Diotima* verschiedenen Zeitschriften unterbreitet[5], von denen aber nur der Aufsatz *Über die Diotima* erschienen ist. Schlegel hatte selbst von dem Aufsatz *Über die Grenzen des Schönen* eine sehr hohe Meinung und empfahl sie »ganz vorzüglich« der Aufmerksamkeit seines Bruders: »die Sprache ist leichter und freier als es mir bisher gelungen[6].« Freilich wurde dieser Eindruck von Zeitgenossen nicht geteilt. Christian Gottfried Körner, der an Schlegels Dresdner Arbeiten zur klassischen Literatur lebhaften Anteil nahm

[1] KA I, S. 34.
[2] KA I, S. 34—35.
[3] KA I, S. 44.
[4] Walzel, S. 223.
[5] Ebd.
[6] Walzel, S. 223.

und die Aufmerksamkeit Schillers auf den jungen Gelehrten zu lenken suchte, erhielt von Schiller einen Brief vom 15. März 1795, in dem es heißt:

> Vor einiger Zeit las ich im Teutschen Merkur einen Aufsatz von Deinem Schlegel über die Grenzen des Schönen. Welche Verworrenheit des Begriffs und welche Härte der Darstellung herrschte darin. So etwas mußt Du ihm nicht schenken, wenn Du ihm die Wahrheit sagen darfst. Er hat Kenntnisse, und denkt über seinen Gegenstand. Aber er bringt es nicht bis zur Klarheit, und deswegen auch nicht zur Leichtigkeit in der Diktion. Ich fürchte doch, er hat zum Schriftsteller kein Talent[1].

Körner mußte Schillers hartem Urteil zustimmen und teilte diesem am 16. Juli 1795 mit, dieser Aufsatz hätte ihm »auch am wenigsten von seinen [Schlegels] neueren Arbeiten gefallen[2].«

Caroline war in einem Brief an Friedrich Schlegel vom Juni 1795 durchaus der Meinung, daß dieser »das Schöne nicht aus dem moralischen Gebiet« verbannen sollte, denn: »wie könnten Sie ihm sonst seine Grenzen im Genuß der Liebe bezeichnen?« Sie erbat sich von ihm für diese Argumentation sogar »Waffen in die Hand, durch die ich meinen angebeteten Gegner [August Wilhelm Schlegel] auf eignen Grund und Boden niederwerfen kann[3].«

Über die Weiblichen Charaktere in den Griechischen Dichtern: Dieser Aufsatz wie auch der folgende war als Teil eines »größern Werks« über die »Geschichte der Griechischen Weiblichkeit« geplant, dessen Erscheinungstermin für 1795, nach dem Zeitpunkt der damaligen Buchmessen vorgesehen war. Nach Schlegels Ausführungen an seinen Bruder vom 4. Juli 1795 sollte er neben der »Geschichte der Hetären, der Pythagorischen und Lakonischen Frauen und der Meinung der Philosophen« auch die »Darstellung der Weiblichkeit in den Dichtern,

[1] Schillers Werke, Briefwechsel, Bd. 28, S. 2.
[2] Auch August Wilhelm Schlegel schien von dem Aufsatz keine hohe Meinung gehabt zu haben, denn Friedrich Schlegel erwähnt in seinem Brief vom 23. Dezember 1795 an seinen Bruder die von diesem »so sehr mißverstandenen und verunglimpften Grenzen« (Walzel, S. 246). Böttiger schätzte dagegen die Studie und empfahl sie Wieland für den Neuen Teutschen Merkur (ebd.). Auch Wilhelm von Humboldt äußert sich zu der Arbeit in einem nicht mehr erhaltenen Schreiben, denn am 18. November 1794 teilte Friedrich Schlegel seinem Bruder mit: »Über den Inhalt habe ich einen weitläuftigen nicht uninteressanten Brief von Humboldt vor mir. Ich verspreche mir eine interessante Korrespondenz mit ihm, weil er sich auch ganz mit dem Studium der Griechen beschäftigt« (Walzel, S. 194).
[3] Caroline I, S. 363.

und in der bildenden Kunst« als Themen haben[1]. Die Darstellung wollte er allgemeinverständlich halten: »Meine Absicht ist in diesem Werkchen, nichts als bekannt vorauszusetzen, und in einer unterhaltenden Erzählung ein anschauliches Bild Griechischer Sitten, nebst Aufhellung mancher Dunkelheiten zu geben[2].« Nach den rückblickenden Anmerkungen von 1797 und 1822 ging es Schlegel hier darum, das »griechische Ideal der Schönheit« im Spiegel des weiblichen Charakters zu zeigen und nachzuzeichnen, »wie es sich allmählich bildete, vollendete und wieder ausartete[3].«

Dem ersten Anschein nach handelt es sich bei diesem Plan und den beiden daraus hervorgegangenen Aufsätzen also lediglich um neue Aspekte der Studien des Altertums. Wie Schlegel aber die kritischen, literaturtheoretischen, staatsphilosophischen und gesellschaftspolitischen Anschauungen der Griechen jeweils unmittelbar für seine eigene Zeit umfunktionierte und dadurch die von ihm bestrebte intellektuelle Revolution herbeiführen wollte[4], so stehen diese der griechischen Weiblichkeit gewidmeten Beiträge in einem unmittelbaren Zusammenhang mit den von Caroline angeregten emanzipatorischen Bestrebungen der deutschen Frühromantik[5] und verkünden auch das später in der Lucinde-Periode hervortretende Postulat, die Weiblichkeit und Männlichkeit zur »höhern Menschlichkeit« zu reinigen[6].

Freilich scheint die Stellung der Frau in der griechischen Gesellschaft kein besonders gutes Modell für weibliche Emanzipationstendenzen anzubieten, und in ihren späteren Schriften haben die Brüder Schlegel auch mit Nachdruck darauf hingewiesen, daß sich erst in der christlich-romantischen Zeit ein »neuer und sittsamerer Geist der Liebe entwickelte«, der »Huldigung für echte Weiblichkeit« möglich machte[7]. Friedrich Schlegel war in seinen Pariser Vorlesungen von 1803 sogar der Meinung, daß der Hauptunterschied der Alten und Neuen, ja der wesentliche Vorzug der Neuen vor den Alten in einem ausgebildeteren Liebesgefühl bestand, das bei den Alten »kalt, oder doch mit überwiegender Sinnlichkeit« erschien[8]. In den frühen Aufsätzen aus den Studien

[1] Walzel, S. 224.
[2] Ebd.
[3] KA I, S. 45.
[4] Vgl. oben, S. LXXXVI—LXXXVII und CXVIII—CXIX.
[5] Vgl. oben, S. XCVIII.
[6] KA I, S. 92.
[7] A. W. Schlegel, S. W., Bd. 5, S. 14.
[8] KA XI, S. 65—66.

zum Altertum über dieses Thema hielt Schlegel aber die allgemeinverbreitete Annahme von der Herabsetzung des weiblichen Geschlechts in der griechischen Gesellschaft für ein naives Vorurteil und meinte, »daß auch in diesem Sinne Grieche immer noch, wie bei Isokrates, Mensch im höhern Sinne heißen kann[1].« Die Darstellungen der Weiblichkeit in den größten Meistern der Neuern, Shakespeare und Goethe, waren für ihn »gewiß nicht schöner und zarter« als die des Homer[2]. Man würde sehr irren, meinte Schlegel, »wenn man glaubte, der Liebe der alten Poeten, die freilich nicht so um die Begriffe der Ehre und die Bilder des Himmels tändelte oder anbetete, wie die romantische, habe irgendein Reiz gefehlt, den die geistreichste Geselligkeit, die reizbarste Leidenschaftlichkeit bei gebildeter und schöner Sinnlichkeit und ein zartes Gemüt verleihen können[3].« In der rückblickenden Anmerkung zum Diotima-Aufsatz von 1822 vertritt Schlegel selbst die Auffassung, »daß bei unsern germanischen Vorfahren das wahre Naturverhältnis und die Würde und Bestimmung der Frauen, so wie das Heiligtum einer echten Liebe und treuen Ehe, viel tiefer erkannt und aufgefaßt worden, als solches in allem künstlerischen Glanz der schönen Griechenwelt stattgefunden, von welcher die ungünstige Lage des weiblichen Geschlechts, und aller seiner Verhältnisse, so wie der darauf sich beziehenden Sitten, vielmehr die Schattenseite bildet.« Aber besonders bei den dorischen Völkern und in der Pythagoräischen Lebensweise, sowie nach den Platonischen Grundsätzen fand er »eine hohe Idee von sittlicher Schönheit des weiblichen Charakters«, die ihm von »ganz eigentümlicher Gestalt erschien[4].«

Über die Diotima: Creuzer war von der gerade zitierten rückblickenden Anmerkung über die Stellung der Frau in der germanischen und antiken Gesellschaft so begeistert, daß er sie in seiner Rezension am liebsten ganz mitgeteilt hätte[5]. Darin scheint sich anzudeuten, daß Zeitgenossen mit Schlegels früher Überzeugung von dem hohen Ansehen der Weiblichkeit bei den Griechen nicht immer derselben Meinung waren. Böttiger z. B. sandte ihm eine Gegenschrift, die zwar für Schlegel »vieles äußerst Schmeichelhafte« enthielt, aber auch den »rhetorikoterischen« Vorwurf, er »wünsche alle Athenerinnen zu eben so viel

[1] Zu den Gründen hierfür vgl. KA I, S. 100—101.
[2] KA I, S. 101—102.
[3] KA I, S. 379 und 319.
[4] KA I, S. 70—71.
[5] Creuzer, S. 109.

Diotimen zu machen[1].« Schiller meinte in einem Brief an Wilhelm von Humboldt vom 17. Dezember 1795, der kurz vorher in den HOREN über männliche und weibliche Form geschrieben hatte[2], daß Schlegel ihn in der Frage der Auffassung der Frau bei den Griechen nicht bekehrt habe:

> Die griechische Weiblichkeit und das Verhältnis beider Geschlechter zueinander bei diesem Volk, so wie beides in den Poeten erscheint, ist doch immer sehr wenig ästhetisch und im Ganzen sehr geistleer (daß es Ausnahmen gab, obgleich wenige genug, ist natürlich)[3].

Schiller fand im Homer »keine schöne Weiblichkeit«, sondern »bloße Naivität in der Darstellung«, und bei den Tragikern »wieder keine schöne Weiblichkeit und ebensowenig eine schöne Liebe.« Die »Selbstständigkeit der reinen menschlichen Natur« sah er mit der »Eigentümlichkeit des Geschlechts nirgends vereinigt«: »Wo Selbstständigkeit ist, da fehlt die Weiblichkeit, wenigstens die schöne.« Insgesamt war er der Auffassung, »daß es im ganzen griechischen Altertum keine poetische Darstellung schöner Weiblichkeit oder schöner Liebe gibt, die nur von fern an die Sacontala und an einige moderne Gemälde in dieser Gattung reichte.« Schlegel selbst wünschte er, daß dieser »auf eine Materie geriete, die ihn für die Horen brauchbar machte, denn die, worin er jetzt arbeitet, ist durch Sie [Wilhelm von Humboldt] schon so gut besetzt, und zu viel Raum dürfen wir ihr doch nicht geben[4].«

Wie aus dieser letzten Bemerkung hervorgeht, war es Christian Gottfried Körner, Wilhelm von Humboldt und August Wilhelm Schlegel mit ihren Hinweisen auf Friedrich Schlegels Arbeiten daran gelegen, Schiller dazu zu bewegen, Friedrich Schlegel in den Mitarbeiterkreis der HOREN aufzunehmen. Bekanntlich hat sich Schiller hier aber sehr zurückhaltend gezeigt und sein dilatorisches Verhalten mit der angeblichen Ungelenkigkeit in Schlegels Stil erklärt. An August Wilhelm Schlegel schrieb er am 29. Oktober 1795, daß er sich »schon längst eine Krise in der Schreibart« von dessen Bruder erwünscht hätte und hoffte, »die Zeichen derselben« in dem Diotima-Aufsatz zu finden. »Der Gehalt kämpft noch in seinen Arbeiten zu sehr mit der Form und es fehlt an Leichtigkeit und Licht«, meinte Schiller, wobei er jedoch zugestand:

[1] A L 15 (1887), S. 419. Der Aufsatz Böttigers über die Athenerinnen erschien im Neuen Teutschen Merkur 1 (1797), S. 224—233.
[2] KA I, S. 100[1].
[3] Schillers Werke, Briefwechsel, Bd. 28, S. 134.
[4] Schillers Werke, Briefwechsel, Bd. 28, S. 134—135.

»Aber es ist sehr viel Realität in ihm und siegt er in diesem Kampf, so ist in ihm ein vortrefflicher Schriftsteller zu erwarten[1].« Daß es schließlich doch nicht zu einer Zusammenarbeit Schillers mit Friedrich Schlegel kam und welche feindlichen Zusammenstöße der in vieler Hinsicht gleichgearteten Naturen sich daraus ergaben, ist an anderen Stellen dieser Ausgabe dargestellt worden[2].

Nun ging es Schlegel mit diesem Aufsatz nicht in erster Linie um Stilübungen oder um emanzipatorische Bestrebungen, sondern um eine konkrete altertumswissenschaftliche Untersuchung, welche gleichzeitig die »vollständige Skizze eines größeren Werks«, nämlich der Geschichte der Griechischen Weiblichkeit darstellen sollte[3]. Von der ganz spezifischen, beinahe in detektivischer Weise behandelten Frage, wer die Seherin Diotima aus dem Platonischen SYMPOSION denn eigentlich gewesen war, ging er dazu über, wie er Böttiger gegenüber bemerkte, die »Verschiedenheiten der Dorischen und Attischen Weiblichkeit etwas genauer als bisher zu charakterisieren[4].« Creuzer hob als besonderes Verdienst des Aufsatzes hervor, daß Schlegels Identifizierung der Diotima als Pythagoräerin sich mit »lesenswerten Nachrichten über den Zustand der Pythagoräischen, der Dorischen und Spartanischen Frauen« verbinde. Dieser Kritiker war sogar in der Lage, aus einem damals noch ungedruckten Scholiasten »eine nähere Notiz über die Diotima« zu bringen, wonach diese eine Priesterin war, was aber Schlegels Auffassung, nämlich ihrer »Teilnahme an einer Pythagoreischen Gesellschaft« keineswegs widerstreitet[5].

Schlegels Beweisgang, daß Diotima im Gegensatz zur üblichen Annahme keine Hetäre war und ihre hohe Bildung sich aus der Tatsache erkläre, daß sie Priesterin des Apollon und eine Pythagoräische Seherin war, verbindet sich mit näheren Ausführungen über seine Sehweise der Pythagoräischen Welt, die für ihn die Keimstätte der Platonischen Politik und das ebenfalls im dorischen Leben vorherrschende Bestreben war, die Sitten und den Staat den Ideen der reinen Vernunft gemäß einzurichten. Hier, in dem »Platonischen Entwurfe des Griechischen Freistaates«, und ebenso in den »lakonischen Sitten« fand er die Prinzipien für die Gleichstellung der Frau im öffentlichen Leben am deutlich-

[1] Schillers Werke, Briefwechsel, Bd. 28, S. 88.
[2] Vgl. hierzu Hans Eichners Einleitung zu KA II, S. X—XIII und KA VII, S. XXXIII—XXXVII.
[3] Walzel, S. 224.
[4] A L G 14 (1887), S. 419.
[5] Creuzer, S. 110—111.

sten ausgedrückt und gleichzeitig den äußersten Gegensatz zu der Auffassung des Aristoteles, der sich »über den geringern Wert und die geringere Fähigkeit der Weiber nicht hart genug ausdrücken« kann[1].

Der Diotima-Aufsatz hat dem jungen Gelehrten in der Fachwelt Anerkennung gebracht, und Schlegel hob bei der Aufnahme des Textes in die SÄMTLICHEN WERKE hervor, daß dieser »bei seiner ersten Erscheinung bei manchen Freunden des Altertums eine günstige Aufnahme fand[2].« Creuzer rügte lediglich das »offenbar ungerechte Urteil« über Plutarch[3].

ÜBER DIE HOMERISCHE POESIE: Mit diesem Aufsatz suchte Schlegel, wie er selbst sagt, eine »Probe« seiner geplanten Geschichte der Griechen und Römer zu geben und gleichzeitig zu zeigen, wie er die »Entdeckungen« F. A. Wolfs über die Homerische Poesie für dies Werk verwerten wollte[4]. Bei diesen »Wolfischen Entdeckungen über die Homerische Poesie«, wie sie in dessen PROLEGOMENA AD HOMERUM von 1795 dargelegt sind, denkt man in erster Hinsicht an die darin vertretene Auffassung, daß die ILIAS und die ODYSSEE nicht das Werk eines und desselben Autors, nämlich des Homer seien, sondern zunächst in der Schule der Homeriden von Rhapsoden mündlich überlieferte Gesänge, d. h. kollektive Produkte waren, die erst nachträglich, um 540 v. Chr., von Pisistratos zu Athen in die Gestalt zweier einheitlicher Epen gebracht wurden.

Diese These, die letztlich auf die Leugnung der Persönlichkeit Homers als eines individuellen Dichters hinauslief, rief in der damaligen Zeit und noch lange darüber hinaus ein großes Echo mit gegensätzlichen Stimmen hervor. Schiller warf der von Wolf vertretenen Philologie vor, daß sie den Kranz des Homer zerrissen hätte, und Goethe, der die Ansicht Wolfs zunächst geteilt hatte, setzte sich später mit den Versen davon ab: »Scharfsinnig habt Ihr, wie Ihr seid, von aller Verehrung uns befreit, und wir bekannten überfrei, daß Ilias nur ein Flickwerk sei. Mög' unser Abfall niemand kränken; denn Jugend weiß uns zu entzünden, daß wir ihn lieber als Ganzes denken, als Ganzes freudig ihn empfinden[5].«

[1] KA I, S. 88.
[2] KA I, S. 71.
[3] Creuzer, S. 141. KA I, S. 109[1].
[4] KA I, S. 116.
[5] Zitiert nach Friedrich Nietzsche, Homer und die klassische Philologie, in: Werke in drei Bänden, München 1954, S. 160.

Für Schlegels Standpunkt als Altertumswissenschaftler ist Wolf eine bedeutende Anregung gewesen[1]. Am 18. November 1794 korrespondierte er eingehend mit seinem Bruder über den Ursprung der Homerischen Epen und gab gern zu, »daß die Ordnung der Ilias und Odyssee nicht vom Homer herrührt, oder vielmehr daß wir durchaus nicht wissen können, wie willkürlich die Wiederhersteller dieser Ordnung verfahren sind, wenn sie wirklich nur Wiederhersteller waren.« Die Leugnung der Autorschaft Homers wollte er damals jedoch nicht akzeptieren:

> Allein das kann ich nicht wahrscheinlich finden, daß jene Gedichte nicht von einem Manne herrühren sollten. Die innere Bestandheit ist so groß, die Einheit des Werks deutet so sehr auf die Einheit des Urhebers, daß ich bei dieser Meinung verbleibe, bis auf die bestimmtesten Beweise vom Gegenteil. Sage mir, würdest Du bei gleicher Unsicherheit der Zeugnisse, nicht dennoch die Divina Commedia für das Werk eines Mannes halten[2]?

Zu diesem Zeitpunkt hatte Schlegel Wolfs PROLEGOMENA noch nicht lesen können, und wie aus dem Kontext des Briefes hervorgeht, war es August Wilhelm Schlegel, der damals bereits von »Fugen« in der ODYSSEE, der »Unechtheit« des 24. Buches dieses Werkes, oder von der »Nadel des Kritikers« sprach, »womit er die Lücke zustopfte[3].« Als Friedrich Schlegel sich im Sommer 1795 dem Studium des Wolfischen Werkes widmete, änderte sich seine Meinung in dieser Frage grundlegend, und seine Notizhefte enthalten eingehende Untersuchungen über Beweisgründe, daß wir die Homerischen Gesänge nicht mehr in ihrer ursprünglichen Gestalt, sondern durch Rhapsoden, Diaskeuasten und Grammatiker ganz umgebildet haben und daß Homer in diesem Kulissengeschiebe von Anfängen bei unserer Nachforschung so sehr entschwindet, »wie des Vaters Schatten in der Umarmung des Aeneas[4].« In der GESCHICHTE DER POESIE DER GRIECHEN UND RÖMER von 1798 ist es für Schlegel eine ausgemachte Tatsache, daß die Homerische Poesie »nicht das Werk eines Künstlers«, sondern »das Erzeugnis einer Periode der epischen Kunst« ist[5]. Diese Überzeugung entsprach der Vorliebe der romantischen Generation, individuelle Kunstpoesie in kollektive Naturpoesie oder überindividuelle Volkspoesie aufzulösen,

[1] Vgl. oben, S. C—CI und KA III, S. 300.
[2] Walzel, S. 197.
[3] Ebd.
[4] KA I, S. 515. Vgl. besonders das Heft Fragmente zur Geschichte der Griechischen Poesie, Nr. 21, 41, 209, 213, 214, 215, 219, 222, 223, 264, 703, in: KA XV.
[5] KA I, S. 523, 510—527.

wofür sich neben dieser Sehweise der Homerischen Dichtung parallele Ansichten über das Werk Shakespeares, das Zustandekommen des Nibelungenliedes[1], die von den Brüdern Grimm gesammelten Hausmärchen oder die von Arnim und Brentano erstellte Kollektion DES KNABEN WUNDERHORN als Beispiele anführen ließen.

Wenn Friedrich Creuzer in seiner Rezension Schlegel Anerkennung dafür zollt, daß er sogar noch zur Zeit der Zusammenstellung seiner Studien des Altertums für die SÄMTLICHEN WERKE die »wohltätigen Wirkungen anerkennt, welche die großen Wolfischen Untersuchungen auf die ganze Altertumskunde und besonders auf die tiefere Einsicht in das Wesen der griechischen Poesie gehabt haben[2]«, dann bezieht er sich freilich nicht allein auf die Debatte um die Persönlichkeit Homers. Es wäre in der Tat oberflächlich, den Einfluß Wolfs auf Schlegel auf diesen zur damaligen Zeit sensationellen Punkt zu reduzieren. Der Aufsatz *Über die Homerische Poesie. Mit Rücksicht auf die Wolfischen Untersuchungen* ist ein ausgezeichnetes Dokument für die tatsächliche Bedeutung, welche Wolf für Schlegel besaß. Die Homerfrage wird darin nur beiläufig behandelt und findet eigentlich erst in dem entsprechenden Kapitel der GESCHICHTE DER POESIE DER GRIECHEN UND RÖMER eine eingehende Erörterung[3]. In diesem Aufsatz kommt deutlich zum Ausdruck, daß Friedrich Schlegel von Wolf auf entscheidende Weise zu seiner geschichtlichen Sehweise von der Entstehung, Entfaltung und Vervollkommung der epischen Gattung angeregt wurde. Er erwarb sich von Wolf den Blick dafür, wie sich die epische Dichtkunst vom Fabulieren der Barden und Priester abhob und wie eigentliche Poesie bei den Griechen entstand. In diesem Sinne konnte er in einem nachgelassenen Fragment sagen: »Homer ist zugleich Person, Collectivum, Periode, und Stil einer Schule[4].« Schlegel meinte, daß Wolfs PROLEGOMENA ebenso mißverstanden wurden wie Kants KRITIK DER REINEN VERNUNFT bei ihrem ersten Erscheinen, d. h. einzig von dem skeptischen Gesichtspunkt dieses Werkes aus[5]. Bekanntlich sah er den Nerv des Kantischen Werkes in einer »Kritik der historischen Vernunft[6]«, und auf

[1] Josef Körner. Die Vorgeschichte des Nibelungenliedes, in: Das literarische Echo 24 (1921), S. 73.
[2] Creuzer, S. 98—99.
[3] KA I, S. 510—527.
[4] KA XV, Fragmente zur Geschichte der Griechischen Poesie, Nr. 21.
[5] KA I, S. 116[1]; KA XV, Fragmente zur Geschichte der Griechischen Poesie, Nr. 21.
[6] KA VIII, S. XXII.

analoge Weise bestand die Bedeutung der Wolfschen PROLEGOMENA für ihn in der Eröffnung eines historischen Zuganges zur griechischen Poesie. Dies kommt ebenfalls in einer abschließenden Anmerkung des Aufsatzes zum Ausdruck, in der Schlegel das »aristotelische Kunsturteil über die homerische Poesie« (d. h. epische Einheit als Harmonie) als mit den »Wolfischen Entdeckungen über ihre Entstehung und die Mehrheit ihrer Verfasser« als sehr wohl vereinbar hält[1].

Auf ähnliche Weise war die Darstellung der Entfaltung der griechischen Poesie im lyrischen und dramatischen Zeitalter geplant, und in diesem Sinne bezeichnete Schlegel den Homeraufsatz als vorläufiges Beispiel dafür, wie er die Wolfischen Prolegomena für seine Geschichte der klassischen Literatur verwenden wollte[2]. Damit befinden wir uns aber bereits im Bereich der großen Konturen der griechischen Literaturgeschichte, die nach Dilthey »Friedrich Schlegels exakteste Arbeit« ist, und von der dieser Philosoph sagte: »Sie war nach Heynes literargeschichtlichen Blicken, nach den epochemachenden Prolegomenen der erste Versuch einer wahren Literaturgeschichte auf der nunmehr erreichten Höhe[3].« Da die wichtigsten Teile dieses Aufsatzes später in die GESCHICHTE DER POESIE DER GRIECHEN UND RÖMER eingearbeitet wurden, hat Schlegel davon abgesehen, ihn gesondert in die SÄMTLICHEN WERKE aufzunehmen.

DER EPITAPHIOS DES LYSIAS: Während Schlegels Bestreben, Mitarbeiter an Schillers HOREN zu werden, erfolglos blieb, ja in einem schweren Zerwürfnis der Brüder Schlegel mit Schiller endete, eröffnete sich ihm im Dezember 1795, also noch in Dresden, plötzlich die Möglichkeit, an einem anderen prominenten Organ der Zeit mitzuwirken, das zudem mit seinen damaligen Arbeiten zur klassischen Literatur, wie auch mit seinem kulturphilosophischen Programm einer Rekonstitutierung der Antike in dem modernen Zeitalter in einem direkten Bezug stand, nämlich das von Wieland herausgegebene ATTISCHE MUSEUM. Wieland verfolgte mit dieser Zeitschrift den Zweck, die deutsche Nation mit Meisterwerken der griechischen Poesie, Philosophie und Redekunst vertraut zu machen. Für das erste Heft des ersten Bandes hatte Wieland selbst unter anderem ein berühmtes Stück der attischen Rhetorik übersetzt. Dabei handelte es sich um den hochgefeierten *Panegyrikos* des Isokrates, d. h. eine um 350 v. Chr. nach zehnjähriger

[1] KA I, S. 131[VII]; KA XV. Fragmente zur Geschichte der Griechischen Poesie, Nr. 264.
[2] KA I, S. 116[1].
[3] Dilthey, S. 217—218.

Arbeit daran veröffentlichte Festrede des vierten der zehn attischen Redner. Auf Grund seiner bislang erschienenen Arbeiten zur klassischen Literatur erschien Schlegel als ein vielversprechender junger Mitarbeiter für dieses Unternehmen. Böttiger, der die Redaktionsgeschäfte für Wieland größtenteils ausführte, schenkte Schlegels frühen schriftstellerischen Versuchen »schmeichelhafte Aufmerksamkeit« und bedachte diese auch mit »sehr werten Äußerungen[1].« Durch seine Vermittlung war im Jahre 1795 in Wielands DER NEUE TEUTSCHE MERKUR Schlegels Aufsatz *Über die Grenzen des Schönen* erschienen[2].

Durch einen gemeinsamen Bekannten, P. Becker, den Inspektor der Antikengalerie in Dresden und Herausgeber der Leipziger MONATSSCHRIFT FÜR DAMEN, in der Schlegels Aufsatz *Über die weiblichen Charakter in den griechischen Dichtern* erschienen war[3], ließ Böttiger im Dezember 1795 bei Schlegel anfragen, ob dieser wohl »für ein Attisches Museum von Wieland . . . aus Griechischen Rednern übersetzen wolle[4].« Schlegel, der für Schillers HOREN »sehr viel Kleines und Grosses in Bereitschaft liegen« hatte und »nur erst ein Kopfnicken des Gnädigsten« erwartete, wollte dies Angebot »wenigstens nicht von der Hand weisen[5].« Am 7. Januar 1796 teilte er Böttiger von Dresden aus nach Weimar mit, daß er sich »glücklich schätzen« und gern tun würde, was seine Kräfte vermöchten. Vor allem lag ihm an einer näheren Zusammenarbeit mit »dem großen Manne«, Wieland, »der so oft er es gewollt, seine unsterblichen Werke mit den schönsten Blüten des Attizismus gewürzt hat.« Von Böttiger wünschte er »über die Art und Weise das Nähere zu erfahren[6].« Dieser antwortete ihm prompt und schlug vor, daß Schlegel in der von Wieland begonnenen Richtung fortfahre und ein anderes Werk der attischen Rhetorik, nämlich die Totenrede des Lysias, des dritten unter den *Oratores attici* zu übertragen. »Eben erhalte ich von Böttiger ein sehr zierliches Schreiben«, teilte er am 19. Januar 1796 seinem Bruder in einer Parodie von Böttigers präziösem Stil mit, »worin er mir aufträgt, des Lysias επιταφιος λογος für das zweite Stück des Attischen Museums zu übersetzen, mit Einleitung, Anmerkungen etc. zu versehn, und so aus der Fülle meiner Belesenheit und Kennerschaft dies morceau auch für Deutschland zu appretieren[1].« Schlegel fährt fort: »Ich werde mit großer Lust aus den Alten übersetzen, und hoffe auch für meinen Stil einen großen Vorteil davon.« An Wieland schrieb er am 28. Januar 1796, daß er sich glücklich schätze, »an einem so schönen und wichtigen Unternehmen Teil nehmen zu dürfen«, und er sich bemühen werde, »durch die sorgfältigste Bearbeitung der bestimmten Rede des Lysias« Wielands Zufriedenheit zu verdienen[2]. Wieland antwortete Schlegel auf die liebenswürdigste Weise, gedachte der Bedeutung von Schlegels Vater für die deutsche Literatur[3], nannte Schlegel selbst seinen »Freund[4]« und stellte ihm in Aussicht, »an dem Attischen Museum einen steten Anteil nehmen zu dürfen[5].«

Ende Mai hatte Schlegel das Manuskript bereits übersandt, und es wurde offenbar ohne Änderungen veröffentlicht[6], obwohl er selbst um unnachsichtige Kritik gebeten hatte[7]. Creuzer bezeichnete diesen wie auch den folgenden Beitrag als »gediegene Arbeiten[8]«, während Schlegel in einem Brief vom 21. September 1796 an Christian Gottfried Körner meinte, daß sein Lysias für diesen »wohl zu trocken« sein möchte[9], und F. A. Wolf sich sogar verwunderte, daß »der Schlegel in der schönsten Jahreszeit der herrlichen Dresdenschen Gegend sich mit dem Dinge als Dollmetsch hat quälen können. Denn Qual muß es gekostet haben, oder man muß sich gewiß recht für den echten Lysias begeistern, um an eine Dollmetschung dieser Art zu glauben[10].«

[1] A L G 15, S. 400.
[2] A L G 15, S. 339—400.
[3] A L G 15, S. 400.
[4] Walzel, S. 247.
[5] Ebd.
[6] A L G 15, S. 400.

[1] Walzel, S. 257.
[2] Krisenjahre I, S. 1.
[3] Krisenjahre I, S. 2.
[4] Krisenjahre III, S. 10.
[5] Krisenjahre I, S. 2.
[6] A L G 15, S. 407.
[7] Körner, S. 404; A L G 15, S. 400. Wieland hat das Manuskript vor der Drucklegung wohl gar nicht gelesen, denn er schrieb am 8. Juli 1796 aus Zürich an Böttiger: »Wenn Sie nicht sehr wesentliche Gründe haben, mir das MSC (von Schlegels Epitaphios) hieher zu schicken (dergleichen ich mir keine vorstellen kann), so dächte ich, Sie ließen Hrn. S's Arbeit abdrucken, wie sie ist; ich würde mir doch niemals anmaßen, etwas daran zu ändern« (K. W. Böttiger, Literarische Zustände und Zeitgenossen, Leipzig 1838, Bd. 2, S. 156). Zum weiteren Verhältnis zwischen Schlegel und Wieland vgl. Albert R. Schmitt, Wielands Urteil über die Brüder Schlegel. Mit ungedruckten Briefen des Dichters an Carl August Böttiger, in: Journal of English and German Philology 65 (1966), S. 637—661.
[8] Creuzer, S. 111.
[9] Körner, S. 10.
[10] F. A. Wolf, Bd. 1, S. 209.

Die Drucklegung erfolgte während Wielands Abwesenheit unter Böttigers Aufsicht, und dieser stieß bei der Überprüfung des Manuskripts auf eine Stelle des berühmten Gräzisten Johann Jakob Reiske, wonach diese Rede unecht sei und nicht dem Lysias zugesprochen werden dürfe[1]. Auch der Leidener Philologe Lodewyk Kaspar Valkkenaer hatte in der Herodotausgabe von Peter Wesseling die Zugehörigkeit dieser Rede zum Werk des Lysias bestritten[2]. Schließlich hatte F. A. Wolf in seiner LEPTINEA[3] die Echtheit des Textes zurückgewiesen. Schlegel selbst war auf diese Frage mit Absicht nur beiläufig eingegangen, um Kontroversen bei diesem diffizilen Problem zu vermeiden. Die einzige in dieser Hinsicht mißverständliche Stelle seines Manuskripts änderte er auf Böttigers Nachricht über die mögliche Unechtheit des Textes hin so um, »daß das Ganze allenfalls auch für sich ohne Anstoß von Stapel laufen darf[4].«

Böttiger bat Schlegel nun, sich zusätzlich über die Authentizität des Textes zu äußern, aber Schlegel fühlte sich »ohne die nötigen Hülfsmittel« dieser Aufgabe nicht gewachsen, selbst wenn er sich in dieser Sache, »wo schon solche Häupter der Kritik geurteilt haben, eine Stimme anmaßen wollte.« Er schlug deshalb vor, Böttiger solle diese Aufgabe selber übernehmen und meinte, daß dieser den Wert seiner Arbeit »durch eine επιχρισις der Art sehr erhöhen« würde[5]. Böttiger fühlte jedoch ebenfalls keine Neigung zu dieser Aufgabe und bat F. A. Wolf in Halle, etwas über die Unechtheit des Epitaphios des Lysias zu schreiben. Aber dieser verspürte erstens keine Lust dazu, und zweitens fragte er sich, ob die »Trockniß, in die eine solche Kritik gehen muß, für das Museum paßt[6].« Schließlich wurde der Plan einer nachträglichen textkritischen Anmerkung fallen gelassen. August Wilhelm Schlegel fragte am 6. August 1796 nach dem von Böttiger erwarteten Nachwort zur Arbeit seines Bruders und erhielt am 10. August 1796 von diesem die Antwort:

> Ich finde, daß es sehr anmaßend wäre, wenn ich der meisterhaften Bearbeitung einer griechischen Prunkrede noch einen Lappen von mir anheften wollte. Was Ihr HE. Bruder in den *Emendandis* darüber gesagt hat, ist vor

[1] Oratorum Graecorum volumen quintum, Lysiae primum, ed. Joannes Jacobus Reiske, Lipsiae 1772, p. 64. Vgl. F. A. Wolf, Bd. 3, S. 74—75.
[2] Amsterdam 1762, S. 579, 58a; 566, 36b.
[3] S. 363. F. A. Wolf, Bd. 3, S. 74—75.
[4] A L G 15, S. 407.
[5] Ebd.
[6] F. A. Wolf, Bd. 1, S. 208—209.

> der Hand gnüglich und hinreichend. Convivis, non coquis, ista parantur feriata[1].

Am 4. Januar 1797 deutete Böttiger auch das Urteil Wielands über diese Arbeit in einem Brief an August Wilhelm Schlegel an: »Wieland will Ihrem HE. Bruder nächstens selbst seine Meinung über seine Lysiata sagen, womit er sehr zufrieden scheint[2].«

KUNSTURTEIL DES DIONYSIOS ÜBER DEN ISOKRATES: Bei dem vorhergehenden Beitrag handelte es sich um einen regelrechten Auftrag, oder eine Bestellung, die Schlegel wenig Wahl in bezug auf den Text und die von ihm bevorzugten Autoren und Themen ließ[3]. Nach F. A. Wolfs Auffassung war dies sogar eine recht langweilige Aufgabe gewesen, für die er Schlegel bedauerte. Wir gehen aber mit der Annahme sicher nicht fehl, daß sich Schlegel dieser Arbeit unterzog, um Zugang zum ATTISCHEN MUSEUM zu finden und darin mit Themen auftreten zu können, die seiner eigenen Interessenrichtung entsprachen. Daß diese nicht notwendigerweise von der klassischen Rhetorik getrennt war, ja mit der Redekunst in einem engen Zusammenhang stand, und daß der frühromantische Poesiebegriff darüber hinaus aus der klassischen Rhetorik entscheidende Impulse empfing, wurde bereits erwähnt[4]. In bezug auf Schlegels damalige Auffassung der Kritik ist ferner bekannt, daß er sich in enger Verwandtschaft zu Dionysios von Halikarnassus sah und von diesem nicht nur die Theorie des »Kunsturteils«, sondern ebenfalls den grundlegenden Gedanken eines Überganges bestimmter Werke der Prosa, namentlich aus der Rhetorik, Historie und Philosophie in den Bereich echter Poesie übernahm[5]. So ist es nicht verwunderlich, daß Schlegels nächster Beitrag zum ATTISCHEN MUSEUM, den er nun selbst vorschlug, die Bearbeitung des *Kunsturteils des Dionysios über den Isokrates* war. Und es ist ebensowenig erstaunlich, daß er in dem vorhergehenden Beitrag über Lysias sozusagen den niederen Begriff der Rhetorik, also der zweckgebundenen Rede, die nicht frei spielen darf, zugrundelegte, während er jetzt, von Dionysios und Isokrates ausgehend, den gehobenen Stil der Rhetorik,

[1] A. W. Schlegel, Briefe, Bd. 1, S. 37.
[2] A. W. Schlegel, Briefe, Bd. 1, S. 49.
[3] F. A. Wolf, Bd. 3, S. 74—75.
[4] S. oben, S. CXXIII. Zum Thema der Rhetorik bei Friedrich Schlegel vgl. Helmut Schanze Romantik und Rhetorik. Rhetorische Komponenten der Literaturprogrammatik um 1800, in: Rhetorik. Beiträge zu ihrer Geschichte in Deutschland, hrsg. von Helmut Schanze, Frankfurt 1974, S. 126—145.
[5] Vgl. oben, S. CII.

also die in Poesie übergehende Kunst der schönen Prosa behandelte. Dionysios hatte den Sinn für solche Werke und schärfte Schlegels Auge auch für die Kunst der schönen Prosa in der Neuzeit, unter bürgerlichen Schriftstellern wie Forster und Lessing, womit sich ein grundlegender Wandel in der frühromantischen Poetik verband[1].

Schlegel war inzwischen in das Haus seines Bruders nach Jena umgezogen und mit Wieland in Weimar in persönlichen Kontakt getreten. Am 10. Oktober 1796 bedankte er sich bei diesem für die »gütige Aufnahme, mit der Sie mich und meinen Bruder neulich beehrten, und für die glückliche Stunde, die wir bei Ihnen zubrachten.« Er war »voll Eifers für das Attische Museum«, wollte mit der »angefangnen Bearbeitung des Isokrates des Dionysios fortfahren« und hoffte, diesen Beitrag noch in das dritte Heft aufgenommen zu sehen[2]«, wo es auch tatsächlich termingerecht erschienen ist. Er nahm sich während des Sommers 1796 in Jena die für die Bearbeitung erforderliche Muße, legte der Übersetzung die Ausgabe von Reiske statt der von Sylberg zugrunde, die ihm Böttiger aus seiner Privatbibliothek überließ, geriet jedoch im März und April 1797 mit der Fertigstellung des Manuskriptes in zeitliche Schwierigkeiten, das dann aber im Mai endlich gesetzt wurde[3]. Wieland hatte im ersten Heft die Festrede des Isokrates übersetzt, und Schlegel knüpfte an diesen Beitrag direkt an, indem er die Bestimmung des isokratischen Stils durch Dionysios erschließen wollte.

Ein weiterer Beitrag, den Schlegel unter dem Titel *Die alten Athener* für das Attische Museum vorschlug, kam nicht zur Ausführung. Dabei sollte es sich, wie Schlegel am 10. März 1796 an Böttiger schrieb, um ein »historisches Gemälde« handeln, eine »Charakteristik der Athener in der weniger bekannten, oft übersehenen Periode, welche doch die Grundlage aller nachfolgenden ist, von dem Punkt, da der Attizismus aus einem bloß nuancierten Jonismus ein spezifisch verschiedner Nationalcharakter wurde, bis zur ακμη des Attischen Staates[4].« Als zusätzliche Möglichkeiten zog er »eine Übersetzung des Platonischen Gorgias mit einem Kommentar über das Verhältnis der Griechischen Philosophen und Rhetoren« oder »eins der berühmten rhetorischen Symplegmen von Aeschines und Demosthenes in Betracht[5].« Er dachte auch daran, auf

[1] Vgl. hierzu Franz Norbert Mennemeier, Friedrich Schlegels Poesiebegriff, München 1971, S. 181—220.
[2] Körner, S. 404.
[3] A L G 15, S. 406, 413—414, 419, 422; Körner, S. 15.
[4] A L G 15, S. 403.
[5] Ebd.

Böttigers Aufsatz über die Athenerinnen zu antworten, falls dies die Freundschaft mit diesem nicht beeinträchtigen würde[1]. Aber alle diese Pläne traten in den Hintergrund, als sich Friedrich Schlegel Mitte Juni 1797 als Mitarbeiter von Reichardts Lyceum der Schönen Künste nach Berlin begab.

Rezension von P. Terentii Afri Comoediae. Novae Editionis Specimen Proposut Carl Aug. Böttiger: Daß Schlegel der Autor dieser kurzen Gefälligkeitsrezension ist, geht aus seinem Brief an Böttiger vom 13. März 1797 hervor, in dem er diesem versichert, »eine Anzeige Ihres Specimens« noch vor seiner Replik auf Böttigers Athenerinnen zu verfertigen[2]. Am 11. April 1797 konnte er Böttiger »mit Gewißheit sagen, daß ich eine Anzeige Ihres Specimens, teuerster Freund, in diesen Tagen einliefern werde[3].« Der mit diesen Versprechungen verbundene Wunsch: »Möchten Sie uns nur bald das Werk selbst schenken!« hat sich nicht erfüllt, denn eine eigene Terenzausgabe hat Böttiger nicht veranstaltet[4].

Die Griechen und Römer. Historische und Kritische Versuche über das klassische Altertum: Mit diesem Band erschien 1797 endlich der erste Teil von dem geplanten umfassenden Werk über das klassische Altertum, demzuliebe Schlegel die Veröffentlichung einer Vielzahl von kleineren Detailuntersuchungen zurückgestellt hatte und mit dem er sich als Autorität sowohl auf dem Gebiet der Ästhetik und Literaturtheorie wie auch der klassischen Literaturgeschichtsschreibung etablieren wollte. Wie er in der Vorrede zu Band 5 der Sämtlichen Werke selbst sagte, bildete die »Abhandlung über das Studium der antiken Dichtkunst« für ihn »den Anfang und die Grundlage aller meiner Arbeiten und Studien über das klassische Altertum[5].« Wie Dilthey es formulierte, erwuchs diese Arbeit aus dem Bedürfnis dieser Generation, »sich mit der griechischen Poesie die wie ein Gestirn über ihren Häuptern stand, auseinanderzusetzen[6].« Ursprünglich wollte Schlegel im Februar 1796 für Schillers Horen eine Abhandlung »vom Verhältnis der Griechischen Bildung zur modernen« verfassen, die ihrerseits auf einem früheren Entwurf zu demselben Thema beruhte.

[1] Körner, S. 15; A L G 15, S. 419.
[2] A L G 15, S. 420.
[3] A L G 15, S. 421.
[4] Vgl. hierzu Leonhard Lier, Eine unbekannte Kritik Friedrich Schlegels, in: A L G 13, S. 564—565.
[5] KA I, S. 573.
[6] Dilthey, S. 220.

Aber diese Arbeit wuchs ihm unter den Händen zu einem Buch an, und er sah sich in der Verlegenheit, Schiller statt dessen »ein paar Blätter Caesar und Alexander« anzubieten[1]. August Wilhelm Schlegel schrieb am 23. April 1796 von Dresden aus an Schiller:

> Schon vor geraumer Zeit hat er [mein Bruder] gewünscht, einen Aufsatz für die Horen auszuarbeiten. Er hatte dazu Betrachtungen über das Verhältnis der modernen zur antiken Bildung gewählt, aber bei näherer Untersuchung fand er, das, was er über diesen Gegenstand zu sagen hatte, werde eine zu weitläuftige Abhandlung ausmachen, als sie in den Horen Platz finden könnte. Seitdem hat ihn die Eile, womit er das Manuskript seiner Versuche über das Griechische Altertum hat abliefern müssen, deren Druck jetzt durch einen Zufall verzögert worden, abgehalten etwas dafür auszuarbeiten. Sobald ihm meine Entfernung von hier wieder freie Muße schaffen wird, hat er sich vorgenommen eine historische Parallele von einigen Blättern zwischen Alexander und Caesar zu schreiben[2].

Obwohl in diesem Werk in entscheidendem Maße von der Geschichte der griechischen Literatur die Rede ist, kann seine Ausrichtung durchaus nicht als literaturgeschichtlich aufgefaßt werden. Vor allem in dem später als »Ideal des Schönen in der Griechischen Dichtkunst« betitelten Mittelteil[3] entwickelt Schlegel seine besondere Sehweise der griechischen Literatur vom Erwachsen aus dem Mythus bis zur höchsten Blüte in Sophokles und ihrem Zerfall mit Euripides, den er in anderen Beiträgen des vorliegenden Bandes vom Gesichtspunkt der Schulen oder dem der Weiblichkeit bereits vorgetragen hatte, nun aber rein aus der Sehweise des Menschlichen und Schönen, d. h. der ästhetischen Humanität variierte. In der nachträglich geschriebenen Vorrede bat er den Leser jedoch, diese »kurze Charakteristik der Griechischen Poesie« nicht zu prüfen, »ohne den Grundriß einer Geschichte der Griechischen Poesie, welcher den zweiten Band dieser Sammlung ausmachen wird, damit zu vergleichen[4].«

Wenn man Schlegels damals stets variierende und in beinahe unüberschaulicher Vielheit vorliegende Aussagen über die endgültige Gestalt seines geplanten Werkes über das klassische Altertum auf einen einfachen Nenner bringen will, dann läßt sich sagen, daß er mit dem ersten Band seiner Die Griechen und Römer, vor allem mit dem darin enthaltenen und diesen Band dominierenden Studium-Aufsatz, die historische Ästhetik der Antike und Moderne, Klassik und Romantik entwickeln wollte, während der zweite Band für die griechische Literaturgeschichte in ihrer konkreten Entwicklung vorgesehen war. Zu Anfang der Vorrede skizziert Schlegel auch, wie die griechische Literaturgeschichte zu behandeln sei. Daß dem ersten Band von Die Griechen und Römer der Aufsatz *Über die Diotima* und ferner die als »Anhang« bezeichnete Studie *Über die Darstellung der Weiblichkeit in den Griechischen Dichtern*[1] angehängt wurden, erscheint ziemlich unmotiviert und ohne klares Gliederungsschema. Auch scheint der Begriff »Römer« im Titel des Buches Die Griechen und Römer nach den Ausführungen der Vorrede wenig Berechtigung zu haben. Der vorgesehene »Grundriß einer Geschichte der Griechischen Poesie[2]« erschien auch nicht als zweiter Band von Die Griechen und Römer, sondern als erster Band des neuen Werkes Geschichte der Poesie der Griechen und Römer (1798). Trotz dieser unordentlichen Erscheinungsweise von zwei ersten Bänden treten hier aber die zwei grundlegenden Tendenzen der Schlegelschen Altertumswissenschaft deutlich vor Augen.

Genauer gesprochen ist die Tendenz des ersten Bandes von Die Griechen und Römer, wenn man sich auf den Studium-Aufsatz konzentriert, vermittelnder Natur. Er geht aus von einer Konfrontierung der klassischen und der modernen Poesie und charakterisiert die erste als objektive, schöne Poesie, während das Wesen der letzteren im rastlosen Streben nach interessanter Subjektivität besteht. Wie aber zuerst von Josef Körner gesehen und dann im einzelnen von Hans Robert Jauß herausgearbeitet wurde, ist die ganze Abhandlung »ein Hauptdokument, ja vielleicht *das* deutsche Hauptdokument der ›Querelle des anciens et modernes‹ und gibt sich ausdrücklich[3] als dessen Lösung[4].« Zweck der Abhandlung ist es in Schlegels eigenen Worten, »den langen Streit der einseitigen Freunde der alten und der neuen Dichter zu schlichten, und im Gebiete des Schönen durch eine scharfe Grenzbestimmung die Eintracht zwischen der natürlichen und der künstlichen Bildung wieder herzustellen[5].« Schlegel glaubte, »dem Gange der ästhetischen Kultur auf die Spur gekommen zu sein«, und mit diesem Grund-

[1] Walzel, S. 268—269; KA VII, S. XXXIV.
[2] Schillers Werke, Briefwechsel Bd. 36, S. 190.
[3] KA I, S. 275—308.
[4] KA I, S. 207.

[1] KA I, S. 368.
[2] KA I, S. 207.
[3] KA I, S. 206—207, 354.
[4] Josef Körner Nachlaß, Nr. 978 a/3; Hans Robert Jauß, Schlegels und Schillers Replik auf die ‚Querelle des Anciens et des Modernes', in: Hans Robert Jauß, Literaturgeschichte als Provokation, Edition Suhrkamp, 2. Aufl. 1970, S. 67—106.
[5] KA I, S. 207.

riß in der Hand war es seine feste Überzeugung, »daß nach dieser Ansicht der Streit der antiken und modernen aesthetischen Bildung wegfällt; daß das Ganze der alten und neuen Kunstgeschichte durch seinen innigen Zusammenhang überrascht, und durch seine vollkommene Zweckmäßigkeit völlig befriedigt[1].« Er sah die moderne Poesie am Anfang einer dritten entscheidenden Bildungsepoche, in der »Krise des Übergangs von der zweiten zur dritten Periode«, in der das Objektive wieder zur Vorherrschaft gelangen würde[2]. In diesem Sinne entspricht der Grundriß des Studium-Aufsatzes dem bereits zitierten Fragment über Winckelmann, in dem nach Fichtes Modell der Wechselbestimmung, oder nach dem Standpunkt der Identitätsphilosophie aus der »Wahrnehmung der absoluten Verschiedenheit des Antiken und Modernen« die »absolute Identität des Antiken und Modernen, die war, ist oder sein wird« hergeleitet wird[3]. Die Proportionen in diesem »Grundriß« sind freilich so einseitig zugunsten der Alten ausgefallen, daß Schlegel in seiner nachträglich verfaßten Vorrede einen eigenen Balanceakt vorführen mußte, um seinen Lesern zu versichern: »Ich meine es ehrlich mit der modernen Poesie, ich habe mehrere moderne Dichter von Jugend auf geliebt, viele studiert und ich glaube einige zu kennen[4].« Dies schließt nicht aus, daß sich in Schlegels damaligen Bewertungen des Klassischen und Romantischen Verschiebungen einstellen, sogar eine vorübergehende Krise eintritt. Aber wie Raymond Immerwahr richtig bemerkt, »ist diese Krise kein entscheidender Wendepunkt, sondern ein vorübergehender, sozusagen fieberhafter Zustand[5].«

Die literarkritischen, geschichtsphilosophischen und ideologischen Aussagen und Zusammenhänge des Studium-Aufsatzes sind in der vorliegenden Ausgabe schon bei verschiedenen Gelegenheiten behandelt worden[6], so daß wir uns hier auf die Fragen des Zustandekommens dieser grundlegenden Arbeit, ihre Wirkung und Aufnahme bei den Zeitgenossen und das in der Literaturgeschichte über und über behandelte

[1] KA I, S. 354. Wie Reinhard Brand nachgewiesen hat, folgte Schlegel in seinen geschichtsphilosophischen Ansichten in beträchtlichem Maße Kant: Reinhard Brand, Zur Dichtungstheorie des frühen Schlegel, in: Zeitschrift für Philosophische Forschung 32 (1978), S. 567—577.

[2] KA I, S. 355.

[3] KA II, S. 188—189, Nr. 149.

[4] KA I, S. 207—208.

[5] Raymond Immerwahr, Friedrich Schlegel. Der Dichter als Journalist und Essayist, in: Jb. für internationale Germanistik, Bd. 8, S. 156, 151, 160.

[6] KA I, S. LXXX—LXXXVI, KA II, S. XLVI—L; KA VIII, S. XCV—XCVII.

Thema des Verhältnisses dieser Arbeit zu Schillers theoretischen Schriften beschränken können.

Wenn man die Entstehungsgeschichte des Studium-Aufsatzes genauer ins Auge faßt, dann zeigt sich, daß diese Arbeit in drei Versionen entstand. Im Hinblick auf ihre Wirkungsgeschichte könnte man sogar die 1796 in der Zeitschrift DEUTSCHLAND veröffentlichten Auszüge daraus[1] und die von Schlegel an Zeitgenossen versandten zehn ersten Bogen der Schrift als weitere Stufen des Aufsatzes bis zu seinem Erscheinen ansehen.

Bei der ersten Version handelt es sich um das bei der Görresgesellschaft verloren gegangene Manuskript *Über das Studium der Griechen und Harmonie desselben mit modernem Studium* (1794—1795)[2], dessen Inhalt sich nur vage durch Äußerungen Wilhelm von Humboldts und Christian Gottfried Körners erschließen läßt. Schlegel unterhielt zur Zeit seiner Dresdner Studien einen wissenschaftlichen Briefwechsel mit dem damals in Berlin lebenden Wilhelm von Humboldt, der aber verschollen ist[3]. Er hat Humboldt zu diesem Zweck Einblick in seine Manuskripte gegeben und diese kurzfristig nach Berlin übersandt. Mit Körner stand Schlegel in Dresden in direktem persönlichen Gedankenaustausch. Selbst intensiv mit ästhetischen Themen beschäftigt[4], nahm Körner lebhaften Anteil an dem Entstehen der Arbeiten seines jungen Freundes und verfaßte eingehende schriftliche Kommentare dazu, die erhalten sind und ediert wurden[5]. Wenn Körner in seinen kritischen Anmerkungen zu Schlegels Entwürfen meint: »Das Resultat dieser Aufsätze ist die Erhebung der Griechischen Dichtkunst auf Kosten der neueren«, wenn er die Frage aufwirft, »daß das höchste Ideal der Kunst weder von den Neueren noch von den Griechen erreicht wäre«, und der von Schlegel angeprangerten »falschen Nachahmung der Griechen« die »echte Nachahmung«, nämlich die im Geiste konfrontiert, ja bereits auf Goethe als einen Repräsentanten der Neueren verweist, »der sich auf innere poetische Form verstanden hätte[6]«, dann scheint es, daß von

[1] KA I, S. 204.

[2] Vgl. oben, S. LXVII.

[3] Körner, S. 429; Wilhelm von Humboldt, Ansichten über Ästhetik und Literatur. Seine Briefe an C. G. Körner, hrsg. von F. Jonas, Berlin 1880, S. 37.

[4] Marie Braeker, Christian G. Körners ästhetische Anschauungen, Hagen 1928.

[5] Vgl. Bauke.

[6] Bauke, S. 30.

ihm auf die endgültige Fassung des Studium-Aufsatzes nicht unbeträchtliche Impulse ausgegangen sind. Wilhelm von Humboldt stand Schlegels Manuskript nur wenige Tage zur Verfügung, wie er Schiller in einem Brief vom 29. Dezember 1795 aus Berlin mitteilte[1]. Es handelte sich, wie Humboldt es formuliert, um eine Handschrift »Beiträge zur Kenntnis der Griechen«, die »einen Teil einer Abhandlung über moderne Poesie enthält.« Obwohl er das Manuskript nur kurze Zeit studieren konnte, war Humboldts »Totaleindruck«, daß es von allem, das er bislang von Schlegel zur Kenntnis genommen hatte, »das am wenigsten deutlich gedachte, und klar auseinandergesetzte ist.« Jedoch fand er die Studie »reich an Ideen«, und das Bemerkenswerteste sah er mit scharfsichtigem Blick darin, daß der Verfasser offenbar eine von Schiller und der »Kantischen Theorie über das Schöne« abweichende Ästhetik mit »Fichtischen Ideen« zu entwickeln bemüht war[2]. »Ich wollte viel darum geben, daß er einige ihn jetzt hindernde Schwierigkeiten des Vortrags überwinden könnte«, fügte Humboldt hinzu: »Denn ich kann nicht leugnen, daß ich ihn schätze[3].«

Bei der zweiten Version des Studium-Aufsatzes handelt es sich um den in diesem Band als Beilage edierten Aufsatz *Vom Wert des Studiums der Griechen und Römer* mit dem Anhang *Die Geschichte der Griechen und Römer ist die wichtigste Hälfte zur Geschichte der Menschheit*[4]. Die geschichtsphilosophischen Aspekte von Schlegels Versuch, die alte und die neue Welt in Einklang zu bringen, stehen hier im Vordergrund, wie auch der Schlegels damaligen Bildungsbegriff bestimmende Antagonismus von Freiheit und Natur (Schicksal). Wie der endgültige Studium-Aufsatz gipfelt diese Studie in der Erwartung, daß die Zeichen der Zeit nichts anderes sind »als die furchtbaren Wehen der kreißenden Natur, aus deren Schoße ein neues, besseres Zeitalter sich entwindet[5].«

Die von Schlegel veröffentlichte Fassung des Studium-Aufsatzes kam im Herbst 1795 zustande, und am 2. Oktober berichtete er Caroline, daß er sich an dem Manuskript »die Hand fast lahm« schreibe[6]. Das Manuskript wurde dem Verleger Michaelis stoßweise übergeben und lag diesem Anfang Dezember 1795 vollständig vor[7]. Die ersten zehn

[1] Schillers Werke, Briefwechsel, Bd. 36, S. 73.
[2] Vgl. zu diesem Thema A L G 15, S. 426—429.
[3] Schillers Werke, Briefwechsel, Bd. 36, S. 73.
[4] KA I, S. 621—642.
[5] KA I, S. 641.
[6] Caroline I, S. 374.
[7] Walzel, S. 246; Körner, S. 14.

Bogen wurden im Frühjahr 1796 ausgedruckt[1]. Eine unerwartete Krankheit des Druckers verzögerte dann die weitere Drucklegung[2], und außerdem wurde den Brüdern Schlegel damals bekannt, daß »Michaelis auf der Kippe stehe[3]«, d. h. sich in beträchtlichen finanziellen Schwierigkeiten befand[4]. »Hier ist endlich der erste Teil meines Werkes«, schrieb Schlegel am 30. Januar 1797 aus Jena an Christian G. Körner: »Ich bitte so vorlieb zu nehmen. Die gute Folge Ihrer Kritik müssen Sie erst in den nächsten Bänden erwarten. Sie werden nichts Neues finden, als die Vorrede[5].« Schlegel versandte weitere Exemplare der Schrift an Böttiger und Herder[6] und sagte im Begleitbrief seines Dedikationsexemplars an Christian Gottlob Heyne vom 24. Februar 1797, daß dies »die erste, noch ziemlich herbe Frucht von einem mehrjährigen Studium der Alten« sei. Nach der langen Wartezeit meinte er auch: »Es würde jetzt manches anders geschrieben werden[7].« Den Plan, den Grundriß der Geschichte der griechischen Literatur nun als zweiten Band folgen zu lassen, hatte er nach den Erfahrungen mit Michaelis aufgegeben und dies Manuskript dem Verleger Unger angeboten. Falls ein zweiter Band von DIE GRIECHEN UND RÖMER bei Michaelis zustande kommen sollte, wollte er darin Aufsätze veröffentlichen, »die zur Geschichte der politischen Kultur der Alten gehören[8].«

Während dieser siebzehnmonatigen Wartezeit waren aber im sechsten Stück der Zeitschrift DEUTSCHLAND von 1796 ausführliche Auszüge aus dem Studium-Aufsatz erschienen, welche die Grundansichten des Verfassers über die klassische Poesie bekannt machten, und außerdem hatte das zweite Stück dieser Zeitschrift einen Vorabdruck des markanten Abschnittes über Goethe gebracht[9]. Der Verleger dieser Zeitschrift, Johann Friedrich Reichardt, hatte die ersten zehn Bogen F. A. Wolf übergeben »und dadurch dem Autor das lebhafte Interesse

[1] Josef Körner, Romantiker und Klassiker, Berlin 1924, S. 45[3]; Körner, S. 430.
[2] A L G 15, S. 404—405.
[3] Walzel, S. 274.
[4] A L G 15, S. 433; Körner, S. 436.
[5] Körner, S. 11, was Josef Körner zu der korrekten Bemerkung veranlaßte: »Also kann nur diese [die Vorrede] unter direktem Einfluß von Schillers Abhandlung stehen.« Körner Nachlaß, Nr. 977.
[6] Körner, Nachlaß, Nr. 977.
[7] A L G 15, S. 418.
[8] Körner, S. 13—14.
[9] KA I, S. 204.

ihm auf die endgültige Fassung des Studium-Aufsatzes nicht unbeträchtliche Impulse ausgegangen sind. Wilhelm von Humboldt stand Schlegels Manuskript nur wenige Tage zur Verfügung, wie er Schiller in einem Brief vom 29. Dezember 1795 aus Berlin mitteilte[1]. Es handelte sich, wie Humboldt es formuliert, um eine Handschrift »Beiträge zur Kenntnis der Griechen«, die »einen Teil einer Abhandlung über moderne Poesie enthält.« Obwohl er das Manuskript nur kurze Zeit studieren konnte, war Humboldts »Totaleindruck«, daß es von allem, das er bislang von Schlegel zur Kenntnis genommen hatte, »das am wenigsten deutlich gedachte, und klar auseinandergesetzte ist.« Jedoch fand er die Studie »reich an Ideen«, und das Bemerkenswerteste sah er mit scharfsichtigem Blick darin, daß der Verfasser offenbar eine von Schiller und der »Kantischen Theorie über das Schöne« abweichende Ästhetik mit »Fichtischen Ideen« zu entwickeln bemüht war[2]. »Ich wollte viel darum geben, daß er einige ihn jetzt hindernde Schwierigkeiten des Vortrags überwinden könnte«, fügte Humboldt hinzu: »Denn ich kann nicht leugnen, daß ich ihn schätze[3].«

Bei der zweiten Version des Studium-Aufsatzes handelt es sich um den in diesem Band als Beilage edierten Aufsatz *Vom Wert des Studiums der Griechen und Römer* mit dem Anhang *Die Geschichte der Griechen und Römer ist die wichtigste Hälfte zur Geschichte der Menschheit*[4]. Die geschichtsphilosophischen Aspekte von Schlegels Versuch, die alte und die neue Welt in Einklang zu bringen, stehen hier im Vordergrund, wie auch der Schlegels damaligen Bildungsbegriff bestimmende Antagonismus von Freiheit und Natur (Schicksal). Wie der endgültige Studium-Aufsatz gipfelt diese Studie in der Erwartung, daß die Zeichen der Zeit nichts anderes sind »als die furchtbaren Wehen der kreißenden Natur, aus deren Schoße ein neues, besseres Zeitalter sich entwindet[5].«

Die von Schlegel veröffentlichte Fassung des Studium-Aufsatzes kam im Herbst 1795 zustande, und am 2. Oktober berichtete er Caroline, daß er sich an dem Manuskript »die Hand fast lahm« schreibe[6]. Das Manuskript wurde dem Verleger Michaelis stoßweise übergeben und lag diesem Anfang Dezember 1795 vollständig vor[7]. Die ersten zehn

[1] Schillers Werke, Briefwechsel, Bd. 36, S. 73.
[2] Vgl. zu diesem Thema A L G 15, S. 426—429.
[3] Schillers Werke, Briefwechsel, Bd. 36, S. 73.
[4] KA I, S. 621—642.
[5] KA I, S. 641.
[6] Caroline I, S. 374.
[7] Walzel, S. 246; Körner, S. 14.

Bogen wurden im Frühjahr 1796 ausgedruckt[1]. Eine unerwartete Krankheit des Druckers verzögerte dann die weitere Drucklegung[2], und außerdem wurde den Brüdern Schlegel damals bekannt, daß »Michaelis auf der Kippe stehe[3]«, d. h. sich in beträchtlichen finanziellen Schwierigkeiten befand[4]. »Hier ist endlich der erste Teil meines Werkes«, schrieb Schlegel am 30. Januar 1797 aus Jena an Christian G. Körner: »Ich bitte so vorlieb zu nehmen. Die gute Folge Ihrer Kritik müssen Sie erst in den nächsten Bänden erwarten. Sie werden nichts Neues finden, als die Vorrede[5].« Schlegel versandte weitere Exemplare der Schrift an Böttiger und Herder[6] und sagte im Begleitbrief seines Dedikationsexemplars an Christian Gottlob Heyne vom 24. Februar 1797, daß dies »die erste, noch ziemlich herbe Frucht von einem mehrjährigen Studium der Alten« sei. Nach der langen Wartezeit meinte er auch: »Es würde jetzt manches anders geschrieben werden[7].« Den Plan, den Grundriß der Geschichte der griechischen Literatur nun als zweiten Band folgen zu lassen, hatte er nach den Erfahrungen mit Michaelis aufgegeben und dies Manuskript dem Verleger Unger angeboten. Falls ein zweiter Band von DIE GRIECHEN UND RÖMER bei Michaelis zustande kommen sollte, wollte er darin Aufsätze veröffentlichen, »die zur Geschichte der politischen Kultur der Alten gehören[8].«

Während dieser siebzehnmonatigen Wartezeit waren aber im sechsten Stück der Zeitschrift DEUTSCHLAND von 1796 ausführliche Auszüge aus dem Studium-Aufsatz erschienen, welche die Grundansichten des Verfassers über die klassische Poesie bekannt machten, und außerdem hatte das zweite Stück dieser Zeitschrift einen Vorabdruck des markanten Abschnittes über Goethe gebracht[9]. Der Verleger dieser Zeitschrift, Johann Friedrich Reichardt, hatte die ersten zehn Bogen F. A. Wolf übergeben »und dadurch dem Autor das lebhafte Interesse

[1] Josef Körner, Romantiker und Klassiker, Berlin 1924, S. 45[3]; Körner, S. 430.
[2] A L G 15, S. 404—405.
[3] Walzel, S. 274.
[4] A L G 15, S. 433; Körner, S. 436.
[5] Körner, S. 11, was Josef Körner zu der korrekten Bemerkung veranlaßte: »Also kann nur diese [die Vorrede] unter direktem Einfluß von Schillers Abhandlung stehen.« Körner Nachlaß, Nr. 977.
[6] Körner, Nachlaß, Nr. 977.
[7] A L G 15, S. 418.
[8] Körner, S. 13—14.
[9] KA I, S. 204.

des großen Philologen gewonnen[1].« Schlegel ließ diese Bogen auch durch Böttiger an Wieland versenden. Denn inzwischen hatten die Vorabdrucke in der Zeitschrift DEUTSCHLAND ihre Wirkung getan. »Eigentlich zwar hielt ich sie [die Schrift] nicht für gut genug, sie Ihnen zu überreichen«, schrieb er am 10. Oktober 1796 an Wieland: »aber jetzt wünschte ich doch, daß Sie dieselbe durchblättern möchten; wäre es auch nur, um Schillers Epigramme auf mich in den Xenien zu verstehen; wobei ich auch das VI. Stück des Journals Deutschland anzusehen bitte, welches aber durch Druckfehler schrecklich entstellt ist[2].«

Der Erfolg dieses ersten Schlegelschen Buches war beachtlich, und Anfang 1798 war die erste Auflage, die freilich nur gering war, bereits vergriffen. »Michaelis ist bei mir gewesen, und fließt über von löblichen Anerbietungen«, schrieb Friedrich Schlegel zu dieser Zeit seinem Bruder aus Berlin. Der Verleger, den Schlegel freilich als einen »Windbeutel« bezeichnete, versprach nicht nur eine Erhöhung des Honorars für den zweiten Band, sondern bei einem »unveränderten Abdruck« des ersten Bandes ebenfalls eine Nachzahlung auf die bereits verkaufte Auflage[3]. Einen bloßen Nachdruck wollte Schlegel zu dieser Zeit »freilich auf keine Weise zulassen[4].« Im Lyceumsfragment 7 hatte er sein Werk bereits auf selbstkritische Weise einen »manierierten Hymnus in Prosa auf das Objektive in der Poesie« bezeichnet[5]. So gab er Michaelis für den ersten Band von DIE GRIECHEN UND RÖMER eine »aufschiebende Antwort« und setzte seine Hoffnung zuerst auf den geplanten zweiten Band, den er Ostern 1799 fertig zu haben hoffte[6]. Aber kurz danach kam es zum Bankrott dieses Verlagshauses. »Sein [Michaelis'] Comptoir in Strelitz selbst, ist, wie ich so eben höre, auf Befehl der dortigen Kanzlei versiegelt«, berichtete Schlegel am 6. Mai 1798 dem Philosophen Niethammer nach Jena: »Er hat sich den halben Winter hier herumgetrieben, aber wenig bei mir sehen lassen[7].«

Bei den Zeitgenossen fand das Werk intensive Beachtung. F. A. Wolf bekundete großes Interesse an dem Studium-Aufsatz[8], und L. Th. Kosegarten schrieb am 18. Mai 1797 an Schiller:

[1] Körner, S. 428—429.
[2] Körner, S. 405.
[3] Walzel, S. 363—364.
[4] Ebd.
[5] KA II, S. 147—148.
[6] Walzel, S. 364.
[7] A L G 15, S. 433.
[8] Körner, S. 430, 436.

Ich habe Friedrich Schlegels denkwürdiges Buch gelesen und muß bekennen, daß deshalb alle meine bisherigen ästhetischen Prinzipien und Ideen erschüttert, daß es mich schüchterner und blöder denn je gemacht, und mir fast die Lust verleidet hat, etwas hervorzubringen, was doch nur provisorische Gültigkeit haben dürfte. In der Tat, die Behauptungen dieses Kunstrichters sind schneidend. . . Und sollte nicht Schlegel auch allzuviel in die Griechen hineintragen? Der Charakter ihrer Kunstwerke scheint mir nicht so wohl reine Menschlichkeit zu sein als reine Griechheit. Schlegeln freilich fällt beides zusammen[1].

Arnold H. Ludwig Heeren schrieb am 17. Juni 1798 aus Göttingen an Nicolai:

Ich fürchte, daß mir alle Freude, wenigstens auf einige Zeit, an ihnen [den Griechen] verdorben wird, wenn man mir sie in der kritischen Uniform vorführt, da ich gewohnt bin, sie in ihrer natürlichen Gestalt zu sehn. Übrigens ist es schade um diesen Herrn Schlegel. Ich kenne ihn persönlich; er ist ein guter Kopf aus dem etwas werden könnte, wenn er seinen eignen Weg ging[2].

Nicolai tadelte in seiner Vorrede zu Christian Schwabs NEUN GESPRÄCHE ZWISCHEN CHRISTIAN WOLF UND EINEM KANTIANER an Schlegels Schrift, daß der Verfasser die Geschichte seinen kritischen Spekulationen anpasse, aber er hob auch hervor, wie hier »manche Idee als ein einzelner glücklicher Gedanke frappieren und auch wohl zu irgendeiner glücklichen Folgerung leiten kann[3].« Wilhelm von Humboldts Urteil gründet sich hauptsächlich auf die ihm im Manuskript zugekommenen Beiträge und kondensiert sich in dem Satz: »Überall großer Gehalt an vielen z. T. trefflichen Ideen, aber Mangel an Klarheit, Entwicklung und Ordnung«, wobei er selbstkritisch hinzufügte: »ich stehe in Vortrag und Stil leider mit ihm in einer Kategorie[4].«

Schlegel hatte zahlreiche Exemplare mit dem Zweck versandt, Rezensionen seines Werkes zu veranlassen. So schickte er z. B. im Februar 1797 ein Exemplar an den Altphilologen Friedrich Karl Morgenstern, aus dessen Kommentaren zur Platonischen Republik er gelernt hatte[5] und mit dem er während der Zeit des Entstehens des Werkes

[1] Schwäbischer Schillerverein, Marbach 1925, S. 35—36.
[2] Carl Robert Lessings Bücher- und Handschriftensammlung, hrsg. von Gotthold Lessing, 3 Bde., Berlin 1914—1916, Bd. 2, S. 96—97.
[3] Berlin 1798, S. 65.
[4] Wilhelm von Humboldt, Ansichten über Ästhetik und Literatur. Seine Briefe an C. G. Körner, hrsg. von F. Jonas, Berlin 1880, S. 56.
[5] Caroli Morgenstern De Platonis respublica commentationes tres, Halis Sax. 1794.

»freundschaftlichen Umgang« pflegte. Schlegel erhoffte sich von Morgenstern Verständnis für eine Arbeit, von der er befürchtete, daß sie »vielen Philologen zu philosophisch, fast allen Philosophen zu philologisch« sein möge[1]. Morgenstern hat das Werk jedoch nicht rezensiert, und ebensowenig kamen die geplanten Rezensionen der Schrift durch Tieck in der Jenaer Literaturzeitung oder durch Hülsen in Niethammers philosophischem Journal zustande[2]. Die zwei uns bekannt gewordenen Rezensionen stammen von Böttiger, der sich im NEUEN TEUTSCHEN MERKUR sehr anerkennend über Schlegels Werk äußerte[3], und von Schlegels Göttinger Lehrer in der griechischen Literatur, Christian Gottlieb Heyne, der in den GÖTTINGISCHEN GELEHRTEN ANZEIGEN das Werk mit großem Lob anzeigte, freilich auch gegen Ende eine Polemik gegen den Aufsatz *Über die Diotima* damit verband[4].

Am meisten hat zweifellos Schiller zum Bekanntwerden von Schlegels Studium-Aufsatz beigetragen. Schlegel kündigte Schiller bereits am 2. Mai 1796, also lange vor dem Erscheinen des Werkes, ein Exemplar an und bat ihn im voraus, »beim Lesen nicht zu vergessen, daß das Manuskript schon im vorigen Herbst abgeliefert wurde.« Denn wie er höflich hinzufügte, war die Philosophie der Kunst seitdem durch Schillers Schriften »in wenigen Monaten um viele Jahre älter geworden.« Er dankte Schiller für die Belehrung, die er besonders aus dessen ästhetischen Abhandlungen empfangen hatte[5], und ließ ihm nach einem Brief vom 20. Juli 1796 durch seinen Bruder auch die ersten zehn Bogen des Studium-Aufsatzes übergeben, obwohl er damals bereits so unzufrieden mit dieser Schrift war, daß er sich beinahe bereit zeigte, »sie noch vom Druck wieder zurückzunehmen[6].« Schiller hat die von Schlegel im Studium-Aufsatz vertretene Haltung bekanntlich in der Xenienreihe *Neueste Behauptung, Griechische und moderne Tragödie, Entgegengesetzte Wirkung, Die höchste Harmonie, Aufgelöstes Rätsel* und *Gefährliche Nachfolge* zum Zielpunkt seines Spotts gemacht, was von Schlegel aber mit lakonischem Gleichmut und einer urbanen Freude an literarischen Fehden aufgenommen wurde[7].

[1] Krisenjahre I, S. 3—4.
[2] Walzel, S. 327—328.
[3] 1797, März, S. 224—233.
[4] Nr. 133, 21. August, S. 1321—28. A. W. Schlegel bedankte sich für die Rezension im Namen seines Bruders: Krisenjahre I, S. 5.
[5] Schillers Werke, Briefwechsel, Bd. 36, S. 200.
[6] Schillers Werke, Briefwechsel, Bd. 36, S. 276.
[7] Vgl. KA VII, S. XXXVI. A. W. Schlegel warf Schiller später vor, er hätte damit »allen Grundsätzen der literarischen Rechtlichkeit« zuwidergehandelt, insofern er die »vertrauliche Mitteilung« der ersten zehn Bogen zu spottenden Epigrammen gegen eine Schrift verwandte, die »dem Publikum noch nicht vorgelegt war«: Romantiker und Klassiker, S. 45[3]. Es lagen damals aber bereits die Auszüge aus dem Studium-Aufsatz im sechsten Heft der Zeitschrift Deutschland von 1796 vor. Insgesamt richten sich die Nummern 825—844 des Xenienmanuskriptes gegen Friedrich Schlegel: Romantiker und Klassiker, S. 46.

In der älteren kritischen Literatur wurde verschiedentlich die Auffassung vertreten, Schlegels Studium-Aufsatz sei unter dem Einfluß von Schillers Essay *Über naive und sentimentalische Dichtung* verfaßt, der 1795—96 in den HOREN erschien, und die Unterscheidung der objektiven und interessanten Poesie z. B. wäre nur eine Variation der Schillerschen Dichotomie der naiven und sentimentalischen Dichtung[1]. Wie Dilthey zuerst bemerkte liegt der Anlaß für diese Auffassung in einer ungenauen Angabe in Eckermanns Gesprächen mit Goethe[2]. Es heißt dort:

»Der Begriff von klassischer und romantischer Poesie, der jetzt über die ganze Welt geht und so viel Streit und Spaltungen verursacht«, fuhr Goethe fort, »ist ursprünglich von mir und Schiller ausgegangen. Ich hatte in der Poesie die Maxime des objektiven Verfahrens und wollte nur dieses gelten lassen. Schiller aber, der ganz subjektiv wirkte, hielt seine Art für die rechte, und um sich gegen mich zu wehren, schrieb er den Aufsatz über naive und sentimentale Dichtung. Er bewies nur, daß ich selber, wider Willen, romantisch sei und meine Iphigenie, durch das Vorwalten der Empfindung, keineswegs so klassisch und im antiken Sinne sei, als man vielleicht glauben möchte. Die Schlegel ergriffen die Idee und trieben sie weiter, so daß sie sich denn jetzt über die ganze Welt ausgedehnt hat und nun jedermann von Klassizismus und Romantizismus redet, woran vor fünfzehn Jahren niemand dachte«[3].

Die Annahme, daß der Studium-Aufsatz von Schillers Essay abhängig sei, konnte aber nur in Unkenntnis der Tatsache entwickelt werden, daß Schlegel das Manuskript bereits Anfang Dezember 1795 bei seinem Verleger abgeliefert hatte[4] und Anfang 1796 schon die zehn ersten Bogen ausgedruckt waren, die damals von Schlegel verschiedenen Zeitgenossen unterbreitet wurden. Rudolf Haym wies deshalb in seinem Werk DIE ROMANTISCHE SCHULE von 1870 diese Auffassung zwar als unhalt-

[1] Z. B. A. Koberstein, Grundriß der Geschichte der deutschen Nationalliteratur, 1827, Bd. 2, S. 1838; Bd. 3, S. 2209—10; K. Tomaschek, Schiller in seinem Verhältnis zur Wissenschaft, Wien 1862, S. 446 ff.
[2] Dilthey, S. 220[12].
[3] Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, hrsg. von Ernst Beutler, Bd. 24, S. 405—406.
[4] Walzel, S. 246.

bar zurück, vertrat aber statt dessen die Meinung, daß Schlegel die letzten Bogen des Studium-Aufsatzes, welche die »Wiedergeburt« der modernen Poesie behandeln und die in einem deutlichen Kontrast zu der anfänglichen Konfrontierung der interessanten und der schönen Poesie stehen, unter dem Eindruck des Schillerschen Essays geändert habe[1]. Andere Kritiker sind Haym in dieser Auffassung gefolgt[2], und Josef Körner interpretierte die lobende Verneigung vor Schiller gegen Ende des Studium-Aufsatzes[3] sogar als Ausdruck von Schlegels Bestreben, Mitarbeiter an Schillers HOREN zu werden[4].

Bereits Dilthey sah aber auf Grund seiner Kenntnis der Briefdokumente und eines gründlichen Vergleichs der beiden Abhandlungen keinen Grund dafür, »Schlegels Erklärung zu bezweifeln, daß er die Abhandlung über die sentimentale Poesie erst nach Vollendung seiner Schrift gelesen[5].« Dilthey fügt hinzu: »Die Möglichkeit bliebe, daß einige Gedanken über die naive Dichtung [die als erster Teil der Abhandlung bereits 1796 erschienen war] auf seine Ausführung eingewirkt hätten; ich kann aber nichts finden was nicht natürlicher aus seinen an Winckelmann angeschlossenen Studien hervorgegangen wäre.« In jüngerer Zeit hat Hans Eichner auf Grund einer exakten Chronologie nachgewiesen, daß Schlegel die letzten Bogen des Manuskriptes nach ihrer Ablieferung an den Verleger nicht geändert hat. Er teilte nämlich bei der Übersendung des fertiggestellten ersten Bandes von DIE GRIECHEN UND RÖMER am 30. Januar 1797 Christian Gottfried Körner mit, daß dieser hier nichts Neues finden würde als die Vorrede[6], woraus hervorzugehen scheint, daß die gedruckte Version mit dem Manuskript identisch ist, das Körner im Oktober 1795 zur kritischen Durchsicht unterbreitet wurde[7]. Joseph P. Bauke hat diese Resultate inzwischen noch weiter spezifieren können, insofern er nachwies, daß Körner zuerst nicht die endgültige Fassung, sondern Vorstudien des Studium-Aufsatzes vorlagen und er auf die endgültige Fassung sehr wohl Einfluß

[1] Haym, S. 192.

[2] Vgl. hierzu Hans Eichner, The Supposed Influence of Schiller's Über naive and sentimentalische Dichtung on F. Schlegel's Über das Studium der griechischen Poesie, in: The Germanic Review 30 (1955), S. 260.

[3] KA I, S. 366.

[4] Romantiker und Klassiker, Berlin 1924. S. 37—38.

[5] Dilthey, S. 220[12]. Über den gewaltigen Eindruck, den die Lektüre der Schrift Schillers auf Schlegel ausübte und das dadurch veranlaßte Entstehen der Vorrede vgl. KA II, S. L—LI.

[6] Vgl. oben, S. CLVII.

[7] Hans Eichner, The Supposed Influence. . ., S. 264.

nahm. Diese Einflußnahme zeigt sich bei der Idee der unendlichen Perfektibilität der Kunst, wie auch in der außergewöhnlich positiven Beurteilung Schillers gegen Ende der Abhandlung[1]. Am 2. Oktober 1795 schrieb Schlegel z. B. an Caroline: » . . . heute ist das Manuskript ohnehin bei Körner, der einmal wieder ungeschickt ist, weil ich Schiller nicht genug gelobt habe[2].« Daß dem Verleger Michaelis aber im Dezember 1795 jener Text vollständig vorlag, der dann im Januar 1797 als Studium-Aufsatz erschien, steht heute außer Frage[3].

Der bedeutendste Unterschied des Schlegelschen Studium-Aufsatzes im Vergleich mit Schillers Essay *Über naive und sentimentalische Dichtung* ist seit Dilthey vor allem in der geschichtlichen, ja geschichtsphilosophischen Sehweise, in der von Richard Brinkmann so bezeichneten »Emanzipation des Historischen« gesehen worden[4]. »So unvollkommen, ja gänzlich unreif sein [Friedrich Schlegels] Versuch war«, sagte Dilthey, »so hat sich doch dieser geschichtliche Ansatz fruchtbarer erwiesen als der philosophische Schillers. Der Anfang der folgenreichen Unterscheidung klassischer und romantischer Dichtung lag in ihm[5].« Während Schiller in der »Zeitlosigkeit der Klassik« lebte, ist Schlegel für Richard Brinkmann »von vornherein bewegt vom Geist der bewegten konkreten Geschichte[6].« Hans Robert Jauß, der in dieser Auffassung eine Verkürzung des geschichtsphilosophischen Ansatzes in Schiller sieht und Schillers Schrift *Über naive und sentimentalische Dichtung* bereits als ersten Akt der »ästhetischen Revolution« der Romantik auffaßt, erblickt einen ironischen Aspekt dieses Zeitalters darin, daß »die große historische Wende zur Romantik« von dem zunächst altertumswissenschaftlich orientierten Schlegel eingeleitet wurde, während der auf die Modernität pochende und »progressiv im Geiste der Aufklärung« lebende Schiller »in den Parnaß des rückwärtsgewandten Weimarer Klassizismus eingegangen ist[7].«

[1] Bauke, S. 41.

[2] Caroline I, S. 372.

[3] Bauke, S. 41.

[4] Richard Brinkmann, Romantische Dichtungstheorie in Friedrich Schlegels Frühschriften und Schillers Begriffe des Naiven und Sentimentalischen, in: DVJ 32 (1958), S. 344.

[5] Dilthey, S. 221. Über die geschichtsphilosophische Dimension in Schillers Essay vgl. Klaus L. Berghahn, Schiller und die Tradition, in: Monatshefte 67 (1975), S. 403—416.

[6] Richard Brinkmann, Romantische Dichtungstheorie. . ., S. 361.

[7] Hans Robert Jauß, Literaturgeschichte als Provokation, 2. Aufl., Edition Suhrkamp 1970, bes. S. 104—105.

Ein weitere Unterschied zwischen Schlegels und Schillers Einstellungen, der ebenfalls mit dem bei ihnen verschieden ausgebildeten historischen Bewußtsein zu tun hat, betrifft ihr wirkliches Verhältnis zur Welt der Griechen. Während es Schlegel auf Grund seiner intimen Vertrautheit mit der griechischen und römischen Literatur ein leichtes war, gleichsam mit den Alten zu leben[1], und er sich später wenigstens »nach Belieben« klassisch »stimmen« konnte[2], hat Schiller bekanntlich einen schwierigeren Kontakt mit den Griechen und Römern gehabt, insofern er zu ihren Werken keinen direkten Zugang hatte und sie nur in Übersetzungen las[3]. Wie er Wilhelm von Humboldt am 26. Oktober 1796 mitteilte, hatte er sich »in dem entscheidenden Alter, wo die Gemütsform vielleicht für das ganze Leben bestimmt wird, von 14 bis 24 ausschließend nur aus modernen Quellen genährt, die griechische Literatur (soweit sie über das Neue Testament sich erstreckt) völlig verabsäumt, und selbst aus der lateinischen sehr sparsam geschöpft[4].« Dieser Unterschied klingt noch in den nach seines Bruders Tod von August Wilhelm Schlegel verfaßten Versen *An Schiller* nach, die er nach der Veröffentlichung des Briefwechsels zwischen Schiller und Goethe verfaßte, in dem Schiller Friedrich Schlegels Bildung in Zweifel gezogen hatte:

> Unwissend darfst du Friedrich Schlegel schelten?
> Wie? meinst du selber für gelehrt zu gelten?
> Du warst verblendet, daß es Gott erbarm!
> Der Bettler Irus schilt den Krösus arm[5].

ELEGIEN AUS DEM GRIECHISCHEN: Dieser und der folgende Beitrag erschienen im ATHENÄUM, d. h. in der eigenen Zeitschrift der Brüder Schlegel, mit der sich gewöhnlich die Vorstellung der modernen, romantischen Poesie verbindet. Diese beiden Beiträge sind deshalb ein deutliches Beispiel für das Ineinandergreifen der beiden Kunstwelten der Klassik und Romantik im ästhetischen Denken von Friedrich und August Wilhelm Schlegel. Als besonderes Beispiel, wie die Welt der

[1] KA I, S. 398.
[2] KA II, S. 154, Nr. 55.
[3] Teichmann, S. 29.
[4] Schillers Werke, Briefausgabe, Bd. 28, S. 84. Diese Distanz gab Schiller freilich den Eindruck, daß er »eine größere Affinität zu den Griechen haben muß, als viele andre, weil ich sie, ohne einen unmittelbaren Zugang zu ihnen doch noch immer in meinen Kreis ziehen und mit meinen Fühlhörnern erfassen kann«: Ebd.
[5] A. W. Schlegel, SW II, S. 206.

antiken Poesie im modernen Zeitalter wiederbelebt werden kann, wird Goethe angeführt, der »zu seinen frühern unverwelklichen Lorbeern auch den Namen eines Wiederherstellers der alten Elegie« gesellt habe[1].

Vom dichtungstheorischen Aspekt aus wird hier ein konkretes Beispiel der historisch betriebenen Gattungspoetik gegeben und Vorsicht geboten vor »allen nicht geschichtlichen Begriffen von der Elegie«, wie z. B. bei modernen Kritikern, welche »das Wesen der Elegie in klagende Empfindsamkeit« versetzen, welche bei der alten Elegie »nur eine sehr kleine Stelle einnimmt[2].« Der Blick beschränkt sich in dem Beitrag von der »großen Aussicht auf das unermeßliche Weltall der alten Poesie« auf »eine Gattung«, die aber selbst unendlich wandlungsreich und vielfältig ist[3] und für Schlegel ihren Höhepunkt in der Gestaltung des Klagegesangs der Danae durch Simonides hat[4]. Diese gattungstheoretische Beschäftigung mit der Elegie geht bei Schlegel bis in die Jahre 1794—96 zurück, und bei der Behandlung dieser Dichtart schrieb er im Februar 1796 an seinen Bruder die bemerkenswerten Sätze:

> Die Einteilung der Dichtarten scheint mir überhaupt der fruchtbarste aber auch der schwierigste Teil der Theorie zu sein — wenn nicht alles ist, wie es sollte, aber auch der gefährlichste. Wehe dem Kenner, der sein System mehr liebt als die Schönheit, wehe dem Theoristen, dessen System so unvollständig und schlecht ist, daß er die Geschichte zerstören muß, um es aufrecht zu erhalten[5].

Die Theorie der Elegie war jedoch nur als Nebenprodukt dieses Beitrages gedacht, dessen vorzüglicher Aspekt in der Übersetzung von charakteristischen Beispielen alter Elegien bestand. Diese Übersetzungen wurden aber von August Wilhelm Schlegel geschaffen, der sich dabei unter anderem, wie er Goethe am 9. Mai 1798 mitteilte, die »Bearbeitung des Pentameters« angelegen sein ließ[6] während Friedrich Schlegel seinen Bruder bei der Auswahl, Anordnung und Festlegung des Titels beriet[7]. August Wilhelm Schlegel übersetzte das Bruchstück von Phanokles nach Richard F. Ph. Bruncks ANALECTA VETERUM POETARUM GRAECORUM (Argentorati 1772—76, I, 414); das Bruchstück des Hermesianax nach ATHENAEI DEIPNOS (XIII, 597); und das *Bad der Pallas* von Kallimachos nach Brunck (I, 451). Das Werk, das Friedrich

[1] KA I, S. 370.
[2] KA I, S. 371.
[3] KA I, S. 370—371.
[4] KA I, S. 617.
[5] Walzel, S. 263.
[6] Briefwechsel mit Schiller und Goethe, S. 107.
[7] Walzel, S. 355—356, 370, 383.

Schlegel bei der Beratung seines Bruders benutzte, ist die Ausgabe PHILETAE COI FRAGMENTA, QUAE REPERIUNTUR. COLL. ET NOTIS ILL. C. PHIL. KAYSER. PRAEFIXA EST EP. CH. G. HEYNII AD. J. G.SCHLOSSERUM[1]. Da er von der alten Elegie »noch ganz frisch« kam[2], glaubte Friedrich Schlegel genug zu wissen, um über die Elegie der Griechen »überall gut darüber reden zu können.« Auch in bezug auf die Liebesauffassung der Dichter fühlte er sich kompetent, und über spezielle Liebesanekdoten wollte er sich aus dem Athenaios informieren[3].

Die Übersetzungen August Wilhelm Schlegels kamen Ende März 1798 und etwas eher als die kurzen Einleitungen Friedrich Schlegels zustande[4]. Friedrich Schlegel, der damals zur Herausgabe des ATHENÄUMS in Berlin lebte, erhielt das Manuskript mit der Bitte zur Überarbeitung am 25. März 1798 und war von der »mehr als in einem Sinn klassischen Übersetzung« tief beeindruckt. Er verkehrte damals mit dem jungen Philologen Ludwig Friedrich Heindorf, den er als »Wolfs Lieblingsschüler«, den »sinnigsten aller Philologen« und den »geistreichsten unter der Berlinischen Jugend« charakterisierte, und übergab diesem das Manuskript zur Überprüfung. Auch der Theologe Johann Joachim Spalding sollte sich damit beschäftigen, und Schlegel hatte anschließend eine »Konferenz« über das Manuskript mit Heindorf verabredet, um dann selbst noch einmal die Übersetzung mit dem Original zu vergleichen[5]. Über die kritische Erörterung der »Elegie der Alten« glaubte er »große Vorschläge zu tun« zu haben[6], aber seinen Namen wagte er dennoch nicht zusammen mit dem seines Bruders unter die Veröffentlichung zu setzen. »Das wäre wie — Elegien von Properz und Burman«, meinte er[7].

Heindorf konnte nach Schlegels Bericht »nicht Worte genug finden«, die Vortrefflichkeit der Übersetzung zu preisen. Freilich teilte Friedrich Schlegel seinem Bruder auch einen Ausruf Heindorfs mit, nämlich »Du voßiertest ja«, von dem er meinte, daß man »das noch oft zu hören« gefaßt zu sein müßte[8]. In einem Brief vom 8. Juni 1798 an Friedrich Schlegel sagte F. A. Wolf:

[1] Göttingen 1793. Vgl. Walzel, S. 356[1].
[2] Walzel, S. 370: 25. März 1798.
[3] Walzel, S. 368.
[4] Walzel, S. 370: 20. April 1798.
[5] Walzel, S. 370.
[6] Walzel, S. 384: 13. April 1798.
[7] Walzel, S. 371: 25. März 1798. Die Veröffentlichung erschien schließlich ohne jede Namensangabe.
[8] Walzel, S. 379: 25. März 1798.

Durch Spalding, der mir neulich einige angenehme Tage gemacht hat (möchten Sie ihm doch bald nachahmen!) erhielt ich das erste Stück Ihres Athenäums, wo Sie mich durch die Elegischen Fragmente in Wahrheit entzückt haben. Das sind Verse, die einer nordischen Seele das griechische Getön einschmeicheln, obgleich ein paar ganz Voßisch sind; doch wußte sie Spalding zu verteidigen[1].

Creuzer rügte in seiner Rezension, daß in die älteste Poesie der Elegie »nur ein flüchtiger Blick geworfen« wurde und daß Schlegel die »Untersuchungen von Konrad Schneider und Franke (im Callinus)« nicht berücksichtigt hatte. Doch begrüßte er die »schöne Anspielung auf Goethes Elegien[2].«

IDYLLEN AUS DEM GRIECHISCHEN: Daß sich die aktive Beschäftigung mit der klassischen Poesie bei den Brüdern Schlegel nicht nur im ersten Band des ATHENÄUMS von 1798 bekundet, sondern bis in das Ende der Athenäumsperiode erstreckt, beweist dieser Beitrag. Die Initiative für ihn ist von August Wilhelm Schlegel ausgegangen, der nach seines Bruders Bemerkung in dieser Zeit »teufelsmäßig antik« war, während sich Friedrich Schlegel bereit zeigte, die Veröffentlichung der »Griechischen Sachen« zu verschieben und seinen Bruder zur Übersetzung eines Gesanges von Ariost veranlaßte der auch zustande kam[3]. August Wilhelm Schlegel hatte bereits im Februar 1799 durch Caroline bei seinem Bruder anfragen lassen, ob diese Texte, vor allem die Ὀαριστύς, d. h. das Bion zugeschriebene Liebesgespräch, das in Hexametern, Vers um Vers, bis zu völliger erotischer Vereinigung führt, wohl für das ATHENÄUM geeignet sei, und Friedrich Schlegel hatte am 19. Februar 1799 geantwortet: »Die Gedichte aus dem Griechischen schicke Wilhelm recht bald: das ist gut und köstlich. Gegen die οαριστυς kann ich nichts haben fürs Athenäum: überlegen Sie es also mit Wilhelm. Warum denn nicht[4]?« Wie bei der vorhergehenden Veröffentlichung beschränkte sich Friedrich Schlegels Anteilnahme auf die theoretische Behandlung der klassischen Idylle.

GESCHICHTE DER POESIE DER GRIECHEN UND RÖMER: Wie bereits erwähnt wurde, hatte sich Schlegel nach seinen enttäuschenden Erfahrungen mit dem Verleger Michaelis für die Drucklegung des literaturgeschichtlichen

[1] F. A. Wolf I, S. 252—253. Dies Lob gebührt aber A. W. Schlegel.
[2] Creuzer, S. 108—109.
[3] Walzel, S. 409: März 1798. Vgl. Athenäum 2 (1799), 2, S. 247: Der rasende Roland. Elfter Gesang.
[4] Caroline I, S. 502.

Teils seines Werkes über die Klassik an das Verlagshaus Unger gewandt, wobei ihm der Kontakt durch Johann Friedrich Reichardt, dem Herausgeber der dort erscheinenden Zeitschrift DEUTSCHLAND vermittelt wurde[1]. Schlegel stand bald mit dem Ehepaar Unger in freundschaftlichem Verhältnis und soll nach Meinungen von Zeitgenossen mit der Ehefrau Helene sogar intimere Beziehungen gehabt haben[2]. In diesem Verlagshaus erschien Ostern 1798 der erste Teil jenes Werkes, an dem Schlegel seit Januar 1794 zunächst in Dresden »in der Moritzstraße beim Postsekretär Neumann, drei Treppen hoch[3]« ununterbrochen »gesammelt, gedacht, geordnet, und von neuem gesammelt« hatte mit dem Zweck, »eine Geschichte der Griechischen Dichtkunst zu bilden[4].« Die Arbeit daran war ihm nicht leicht gefallen, da er vor allem mit den Schwierigkeiten der sprachlichen Gestaltung zu kämpfen hatte und ihm, wie er seinem Bruder im Februar 1798 mitteilte, »keine Schreibart ganz natürlich und leicht« war als die in seinen Fragmenten[5]. Bereits am 20. Januar 1795 schrieb er an August Wilhelm Schlegel:

> Ob ich von den vielen künstlerischen und philosophischen Entwürfen, die als Embryonen in meinem Kopfe ruhen, einige ausführen werde, das ruht im Schoße des Schicksals. Diese Werke werden nicht in der Zeit geboren, es bedarf keiner Arbeit sie zu bilden, aber Muße, reine Stimmung, ungetrübte Heiterkeit, Ruhe, kurz alles was ich noch hoffe und zu verdienen suche. Bis dahin will ich *nur* arbeiten und zugleich mich in den Waffen üben, mit denen ich dann um den Lorbeer kämpfen will. Ich meine Sprache, Manier; alles was Werkzeug ist[6].

Nachdem er sich im Sommer 1796 intensiv mit der Geschichte der Griechischen Poesie beschäftigt hatte[7], begab er sich im Winter nach Halle, und August Wilhelm Schlegel berichtete am 5. Januar 1797 an Böttiger, daß sein Bruder dort »fleißig an der letzten Redaktion seines Grundrisses der Griechischen Poesie« arbeite. August Wilhelm Schlegel begrüßte diese Ortswahl, weil sein Bruder dort »Wolf über manches konsultieren kann«, mit dem Friedrich Schlegel auch »gleich sehr gute Bekanntschaft gestiftet« hatte[8].

[1] Vgl. oben, S. CLXVIII.
[2] Aus dem Nachlaß Varnhagens von Ense. Briefwechsel zwischen Varnhagen und Rahel, Leipzig 1874, Bd. I, S. 40; Zur Erinnerung an F. L. W. Meyer, Braunschweig 1847, Bd. II, S. 41.
[3] Walzel, S. 162.
[4] Walzel, S. 163.
[5] Walzel, S. 356.
[6] Walzel, S. 210—211.
[7] Walzel, S. 283.
[8] ALG 3, S. 158.

Im Frühling 1797 war Friedrich Schlegel wieder in Jena und schrieb am 13. März 1797 an Böttiger: »Seit drei Wochen bin ich Tag und Nacht in Schlaf und Wachen mit der Geschichte der Griechischen Poesie beschäftigt. Mit andern Worten: ich schreibe das Werk ins Reine, welches noch zur Oster Messe bei Unger erscheint[1].« Novalis berichtete er am 5. Mai 1797, daß er mit dieser Literaturgeschichte, die er damals noch als »Grundriß« bezeichnete, im Gegensatz zur Zwecklosigkeit der philosophischen Spekulation etwas praktisch Nützliches leisten wollte und meinte: »Indessen scheint es mir doch ganz unter der Würde der Philosophie, sie ernstlich zu treiben, oder gar etwas Brauchbares und Ganzes dabei zu beabsichtigen. — Was ich jetzt ackere, der Grundriß der Griechischen Poesie nämlich, das wird nun etwas Ganzes, im vollsten Sinne des Wortes und auch höchst brauchbar[2].«

Aber die Arbeit an diesem Werk zog sich noch bis in das folgende Jahr hinein, in dem die ersten Hefte des ATHENÄUMS vorzubereiten waren, und bei diesen neuen Aufgaben lastete die »Griechische Poesie«, wie Schlegel im Februar 1798 seinem Bruder mitteilte, »zentnerschwer« auf ihm[3]. Im März 1798 entschuldigte er sich bei August Wilhelm Schlegel, daß er mit seinen Beiträgen für das Athenäum im Rückstand blieb und bat ihn, nicht darüber zu erschrecken, daß er bei dem anderen Werk »noch im Epos« war. Er fügte hinzu: »Das Buch wird nicht Grundriß sondern gleich Geschichte heißen. Es kann nicht weniger als drei Bände werden. Ich werde wohl mit den Lyrikern den ersten Band schließen[4].« Endlich konnte er August Wilhelm Schlegel am 13. April 1798 die Mitteilung machen: »Übermorgen bin ich mit der ersten Abteilung des ersten Bandes der Griechischen Poesie fertig. Die zweite kommt Ostern [17]99[5].« Aber beinahe dieselbe Äußerung wird noch am 20. April 1798 wiederholt: »Morgen oder übermorgen wird die Poesie fertig sein«, was sich mit dem erlösten Zusatz verbindet: »Den Sommer können wir um die Wette arbeiten fürs Athenäum, da wir dann beide ganz frei sind[6].« Am 3. Juni 1798 übersandte Schlegel das erste Exemplar an Goethe, dem er vor dem Erscheinen schon einige Bogen des Werkes zur Lektüre überlassen hatte[7], und weitere Exemplare wurden

[1] ALG 15, S. 419.
[2] Novalis, Schriften IV, S. 481.
[3] Walzel, S. 356.
[4] Walzel, S. 369.
[5] Walzel, S. 384.
[6] Walzel, S. 386—387.
[7] Briefwechsel mit Schiller und Goethe, S. 170.

an Karl Philipp Moritz, Christian Gottfried Körner[1], Johann Dominicus Fiorillo[2] und zahlreiche weitere Zeitgenossen versandt.

Das Werk blieb unvollendet, und der abschließende Teil der ersten Abteilung über die Lyrik wirkt unfertig, skizzenhaft und läßt das Buch ins Leere auslaufen. Schlegel hat deshalb auch das letzte Kapitel *Jonischer Stil der lyrischen Kunst* bei der Umarbeitung für die SÄMTLICHEN WERKE herausgelöst und unter die Bruchstücke zur Fortsetzung des Bandes aufgenommen, womit sich die erste Abteilung deutlicher auf die Herausarbeitung der epischen Gattung konzentriert. Wie bei so vielen anderen Werken scheint er das Interesse an dem Gegenstand verloren zu haben, nachdem ihm selbst die Konzeption des gesamten Werkes klar war und er seine Bemeisterung des Themas wenigstens an einem Beispiel erwiesen hatte.

Trotz ihres unfertigen Zustandes ist die GESCHICHTE DER POESIE DER GRIECHEN UND RÖMER nicht nur als eines der bedeutendsten Werke Friedrich Schlegels, sondern der Literaturgeschichtsschreibung und Dichtungstheorie überhaupt anerkannt worden. Dilthey sagte darüber: »Er schlug damit den fruchtbarsten Weg zur Begründung unserer Einsicht in die Natur des dichterischen Vermögens ein[3].« Gundolf rechnete dies Buch neben dem *Gespräch über die Poesie* zu dem »Gewichtigsten«, was Schlegel je geschrieben hat und sah in ihm »noch immer die geistig höchste und sinnlich feinste griechische Literaturgeschichte der behandelten Zeit, vom althellenischen Zauber stärker angeweht als die stofflicheren und kritischeren Werke der meisten Nachfahren[4].« Er meinte, Schlegels GESCHICHTE DER POESIE DER GRIECHEN UND RÖMER sei »die erste strenge und geistige Literaturgeschichte in deutscher Sprache überhaupt« und erblickte in ihr »als Griechenkunde die literarhistorische Ergänzung Winckelmanns und die wichtigste Vorstufe Nietzsches in der Erkenntnis der dionysischen Phänomene[5].«

Bei den Zeitgenossen und noch lange darüber hinaus hat das Werk die ihm gebührende Beachtung gefunden. Dilthey erwähnt noch 1870 die »große Förderung«, welche die »Begründer unsrer gegenwärtigen griechischen Literaturgeschichte« Schlegel gegenüber bekundeten, wobei er besonders auf Boeckh verweist, der in seiner Jugendschrift über

[1] Walzel, S. 390.
[2] Körner, S. 16.
[3] Dilthey, S. 218.
[4] Gundolf, S. 25, 29.
[5] Gundolf, S. 45. Über Schlegel als Literaturhistoriker vgl. KA VI, S. XXXI—XLVIII.

die Versmaße des Pindaros sagte: »Nachstehende Ideen von der nationellen Stellung der verschiedenen lyrischen Gattungen verdanken die erste Anregung Friedrich Schlegels Geschichte der Poesie der Griechen und Römer und verdienen eine genauere Entwicklung als sie neuerlich irgendwo gefunden haben[1].« Gentz schrieb im Sommer 1798 an Brinckmann:

> Es ist ein außerordentliches Buch, wirklich das respektabelste, was mir seit Jahren vorgekommen ist, voll großer einzelner Ideen und ein großes Ganzes; so schön geschrieben, als es bei einem solchen Tiefsinn und einer solchen Neuheit möglich war. Welcher Umfang von Kenntnissen gehörte dazu, ein solches Buch schreiben zu *dürfen*! Und welcher Verstand, es schreiben zu *können*! Das ist freilich mehr wie Humboldt[2].

Ein paar Monate später, am 13. September 1798, wurde Brinckmann von Gentz berichtet, daß Schlegels Werk »von allen Seiten Bewunderung« erfahre. Gentz zog für sich persönlich die »berühmte Abhandlung«, d. h. den Studium-Aufsatz vor, der ihm thematisch »unendlich interessanter« war als die Literaturgeschichte. Der Stil erschien ihm in beiden Werken »imponierend und in seiner Art vortrefflich.« Nur hatte er Schwierigkeiten mit dem »allerersten Perioden des Buchs (der zum Glück auf den ganzen neun Bogen nicht seinesgleichen hat)« und bei dem es ihm schlechthin unmöglich war, »einen Sinn herauszulesen[3].«

Auch F. A. Wolf hatte Schwierigkeiten mit dieser »ersten Periode«, wie er Schlegel am 8. Juni 1798 mitteilte und sah ebenfalls in den übrigen ersten vier Zeilen »nicht recht helle.« Doch war dies nur ein geringfügiger Tadel in dem positiven Urteil dieses Altphilologen, der Schlegel schrieb:

> Ihre Schrift ist das erste Buch, das ich seit langer Zeit mit vorzüglichem Attachement und Eifer gelesen habe: es hat durch Sachen, Vortrag und Ton etwas (wie ein hiesiger Professor sagt) so Anzügliches, daß ich auch öfter dazu zurückkehren werde. Möchten Sie nur bald alles, was Sie bereits vor sich liegen haben, so verarbeiten, daß man das Ganze übersehen könnte! Denn ohne eine Vorrede, die bei meinem Exemplar nicht ist, kann ich die Endpunkte schwer erraten, wo Sie stehen bleiben wollen, zumal Sie die Römer mitaufgenommen haben. Doch es sind andere wichtigere Sachen, worüber ich gern noch Ihnen schreiben möchte, wenn Sie, wie ich hoffe, meine freimütigste Art zu schreiben für die freundschaftlichste halten werden. Denn so innig ich Ihren tief eindringenden Blick ehre, so scheinen Sie mir

[1] Dilthey, S. 218.
[2] Briefe von und an Gentz, Bd. 2, S. 54. Dort irrtümlich mit Sommer 1797 datiert.
[3] Briefe von und an Gentz, Bd. 2, S. 55. Wieder irrtümlich 1797 datiert. Dieser erste Satz: KA I, S. 397.

doch hie und da weiter zu blicken, als ich die Möglichkeit eines sichern Erfolgs einsehe; an diesem und jenem andern Ort entging Ihnen vielleicht ein Datum, das dem Räsonnement eine andere Richtung gegeben hätte; zuweilen muß ich auch bloß fragen, wie Sie gewisse Stellen meinen. . .[1].

Wie Caroline Schlegel nach ihrer Unterredung mit Goethe dem jungen Autor am 14.—15. Oktober 1798 berichtete, kam das Gespräch auch auf dessen »griechische Poesie«, und Goethe zeigte, daß er diese »redlich« gelesen hatte. Hier und da hätte er sich »eine mündliche Unterredung und Erläuterung dazu gewünscht, um etwa ein längeres oder breiteres Licht zu erhalten[2].« Noch während der beginnenden Entfremdung von Friedrich Schlegel schrieb Caroline am 12. Juni 1801 an August Wilhelm Schlegel in Berlin: »Immer jammerts mich, daß Friedrich statt allem fast, was er seitdem getan, nicht die Geschichte der griechischen und römischen Poesie vollendet hat. Das ist doch seine rechte Bestimmung und ich habe jetzt wieder das Fragment mit Freuden gelesen[3].« Daß Ludwig Tieck die Geschichte der griechischen Poesie noch nach Schlegels Tod als die ihm liebste Schrift des Freundes bezeichnete, wurde bereits in einem anderen Zusammenhang erwähnt[4]. Creuzer hob in seiner Rezension vor allem die bei der Umarbeitung für die SÄMTLICHEN WERKE hinzugefügte Abhandlung *Über die Natur des alten Hymnus* als »geistreiche und scharfsinnige Ansicht« hervor, die in ihrer »ganzen Tiefe und Genialität« nur verstanden werden könne, wenn man sie mit entsprechenden Stellen aus dem *Gespräch über die Poesie* über den Zusammenhang von Poesie und Mythologie vergleiche[5].

VORARBEITEN ZUR GESCHICHTE DER VERSCHIEDENEN SCHULEN UND EPOCHEN DER LYRISCHEN DICHTKUNST BEI DEN HELLENEN: Dieses aus dem Jahre 1795 stammende Manuskript, von dem eine andere Version im elften Band der vorliegenden Ausgabe ediert wurde[6], hat Schlegel bei der Zusammenstellung des dritten Bandes der SÄMTLICHEN WERKE für den Druck überarbeitet und als zweiten Teil der Sektion *Bruchstücke zur Geschichte der lyrischen Dichtkunst* eingegliedert, die er der Geschichte der Poesie der Griechen und Römer anschloß und deren

[1] F. A. Wolf, Bd. 1, S. 252—253.
[2] Caroline I, S. 455—456. Schleiermachers Urteil findet sich in einem Brief an Brinckmann vom 4. Januar 1800: Aus Schleiermachers Leben, Band 4, S. 54—55.
[3] Caroline II, S. 171.
[4] Vgl. oben, S. XL—XLI.
[5] Creuzer, S. 106. Creuzer bezieht sich auf die Stellen KA II, S. 352—362.
[6] KA XI, S. 226—263.

erster Teil das Schlußkapitel der Erstausgabe *Jonischer Stil der lyrischen Kunst* bildet. Obwohl er der Meinung war, daß diese Vorarbeiten »besonders in ihren historischen Partien Grundlagen auch zu manchen Fragen und Zweifeln Stoff darbieten«, fand Creuzer eine »Fülle der gehaltreichsten Gedanken« darin und sagte: »Die Tiefe der Forschung, die Originalität und der Reichtum der Ideen, womit hier zur Begründung einer Geschichte der Griechischen Lyrik das Wesen des Aeolismus, des Jonismus und des Dorismus im Volkscharakter, in Leben, Sitte, Staat und in der Kunst dargelegt ist, wird diesem Aufsatz einen bleibenden Wert sichern[1].«

VOM WERT DES STUDIUMS DER GRIECHEN UND RÖMER: Diesen Aufsatz hat Schlegel selbst nicht veröffentlichen können, und er erwähnt ihn zum erstenmal in einem Brief an seinen Bruder vom 4. Juli 1795 aus Pillnitz: »Du wirst leicht bemerken«, sagt er darin, »daß ein Teil nur skizziert ist: die Einleitung ist zu lang und der Schluß zu kurz. Die Perioden werden Dir hoffentlich lang genug sein, solltest Du es aber laut lesen, so wünsche ich Dir eine gute Brust[2].« Über die Wiederentdeckung des Manuskriptes und die Bedeutung des Textes für den Studium-Aufsatz und die Geschichtsphilosophie des frühen Schlegel ist an einer anderen Stellen dieser Einleitung berichtet worden[3]. Obwohl es sich um eine Nachlaßschrift handelt, wurde sie in diesen Band aufgenommen, weil sie in einem direkten Zusammenhang mit der im Studium-Aufsatz entwickelten Problematik steht.

ANMERKUNGEN UND AUSZÜGE ZU DEN STUDIEN DES ALTERTUMS: Es handelt sich um von Schlegel eigenhändig verfertigte Niederschriften in ein Heft, von dem aber nur die ersten 3 Seiten beschrieben sind und das dem Nachlaß der Görresgesellschaft zugehört. Schlegel legte dies Heft zu der Zeit an, als er mit der Umarbeitung seiner Frühschriften für die STUDIEN DES KLASSISCHEN ALTERTUMS begann. Das Datum der Niederschrift läßt sich damit eindeutig auf das Jahr 1822 festlegen. Die wenigen Niederschriften enthalten Berichtigungen des Textes der Erstausgaben, aber ihr hauptsächlicher Wert besteht darin, daß in ihnen der Standpunkt Schlegels, d. h. die von ihm auch in den Vorworten zu den SÄMTLICHEN WERKEN betonte[4] künstlerische Perspektive und rein ästhetische Gesinnung hervorgehoben wird.

[1] Creuzer, S. 106—107.
[2] Walzel, S. 224.
[3] Vgl. oben, S. LXII, CLXVI.
[4] KA I, S. 569—573, bes. 571—572.

ZUR TEXTGESTALTUNG

Die im vorliegenden Band edierten Texte folgen wie in den anderen Bänden der ersten Abteilung jeweils den Erstdrucken[1]. Wenn spätere Druckfassungen vorlagen, sind die Varianten in Fußnoten verzeichnet. Wie bei einigen Texten aus Band 2 der vorliegenden Ausgabe sind die Umarbeitungen beträchtlich[2]. Creuzer spricht von »bedeutenden Zusätzen und Änderungen« welche diese Schriften »unter den pflegenden Händen« des »gereiften Kritikers« erfahren haben[3]. Schlegel selbst spricht von einer »gänzlichen Umarbeitung[4]«, wobei er sich aber darum bemühte, seine Schriften »im ganzen und wesentlichen, was nämlich die darin herrschende und zum Grunde liegende Idee und kritische oder geschichtliche Auffassung betrifft, durchaus unverändert zu lassen[5].« Die ihn dabei leitende Idee bestimmte er als das Bestreben, »daß alles, was in der Altertumswissenschaft einigen Wert haben soll, diesen vor allen auch durch eine große Sorgfalt im eignen Ausdruck, wie durch ein Gepräge von Stil und Kunst in der ganzen Behandlungsweise, bewähren muß[6].«

Die Orthographie der Erstdrucke wurde geringfügig modernisiert, ohne jedoch das Lautbild zu verändern[7]. Schlegels ursprüngliche Zeichensetzung wurde bewahrt und nur bei offenkundigen Irrtümern an den SÄMTLICHEN WERKEN überprüft. Schlegels charakteristische Zitierweise der alten Quellen wurde absichtlich beibehalten und nicht auf moderne Ausgaben umgestellt. Diese Zitierweise verleiht seinen Schriften nämlich ein charakteristisches Gepräge, und dem an besonderen Nachweisen interessierten Fachmann wird es ohnehin ein leichtes sein, die betreffenden Stellen aufzufinden. Nur in wenigen Fällen und hauptsächlich bei zeitgenössischen Werken, wurden Autor und Werktitel ergänzt, wenn sich das Verständnis aus dem Zusammenhang nicht von selbst ergab. Derartige Ergänzungen sind durch eckige Klammern und Kursivsatz als Zusätze des Herausgebers gekennzeichnet. Bei den Aufsätzen *Elegien aus dem Griechischen* und *Idyllen aus dem Griechischen* wurden die von August Wilhelm Schlegel stammenden Übersetzungen unter

[1] Vgl. oben, S. LXIX.
[2] Vgl. oben, S. LXIX.
[3] Creuzer, S. 97, 114.
[4] Walzel, S. 638.
[5] KA I, S. 572.
[6] Ebd.
[7] Zu den Gründen vgl. oben, S. LXX.

Angabe der korrekten Autorschaft mit aufgenommen, weil sich Friedrich Schlegel in seinen Einleitungen und Kommentaren auf diese übersetzten Texte bezieht, und seine Ausführungen sonst unverständlich bleiben[1]. Aus denselben Gründen wurden die von Friedrich Schlegel stammenden Übersetzungen in den Beiträgen *Der Epitaphios des Lysias* und Kunsturteil des *Dionysios über den Isokrates* mit aufgenommen. Die Texte sind in chronologischer Abfolge ediert, wobei Schlegels eigener Anordnung in den SÄMTLICHEN WERKEN gefolgt wurde. Dies geschah mit Ausnahme der GESCHICHTE DER POESIE DER GRIECHEN UND RÖMER (1798), welche zeitlich zwischen den Beiträgen *Elegien aus dem Griechischen* (1798) und *Idyllen aus dem Griechischen* (1800) entstand. Es erschien angebracht, diese gattungstheoretisch zusammengehörigen Beiträge nicht auseinanderzureißen und den Hauptteil der Texte mit dem großen, synthetischen Werk abzuschließen.

Obwohl die vorliegende Ausgabe eine andere Reihenfolge der Texte hat als die Edition Jakob Minors, sind am Rand in eckigen Klammern die Seitenzahlen der Minorschen Ausgabe angegeben.

Der Titel des vorliegenden Bandes wurde von den SÄMTLICHEN WERKEN übernommen. Er läßt sich in Schlegels Plänen bis in das Jahr 1807 zurückverfolgen[2].

Der mit der vorhergehenden Schlegelforschung vertraute Benutzer der Ausgabe wird in diesem Band vergeblich nach dem Aufsatz *Über Gedächtniskunst*[3] und der Rezension von HORATIUS ERSTE SATYRE, LATEINISCH UND DEUTSCH, Berlin 1913 suchen[4]. Der Aufsatz *Über Gedächtniskunst* wurde Friedrich Schlegel von Josef Körner ohne zureichende Begründung zugesprochen[5]. Bei genauerer Überprüfung der Sachlage und sorgfältiger Analyse des Stils ergab sich aber, daß kein Grund vorliegt, Schlegel als Verfasser dieses Aufsatzes anzusehen. Die Rezension der Horazsatire wurde Schlegel auf Grund eines Briefes von F. A. Wolf an Kopitar vom 23. November 1813 zugesprochen, in dem es heißt: »Möchten Sie mir hierauf recht bald direkt mit der Post

[1] Entsprechend hat Eduard Böcking in seiner Ausgabe der Sämtlichen Werke August Wilhelm Schlegels auch die erläuternden Prosatexte Friedrich Schlegels aufgenommen: SW III, S. 103—128, 161—173, und im Inhaltsverzeichnis Friedrich Schlegel als Autor angegeben.
[2] S. oben, S. XVIII, Nr. 4.
[3] In: Friedensblätter. Eine Zeitschrift für Leben, Literatur und Kunst 1815, Nr. 122, 123, 124, 125, 126.
[4] Wiener Allgemeine Literaturzeitung 1 (1813), Nr. 60, S. 945—954.
[5] Vgl. Die Friedensblätter, in: Zeitschrift für Bücherfreunde, N. F. XIV, S. 90 ff.

schreiben, zugleich (wo es etwa durch meinen edeln Freund Schlegel möglich ist) mir das Stück der Allg. Litt. Zeit. beizulegen, wo er mich über Horaz. 1 Satire noch etwas Neues ohne Zweifel gelehrt hat. Bloß durch Ihre Güte weiß ich davon[1].« Eine sorgfältige Analyse dieser mit »X. Y. Z.« unterzeichneten Rezension zeigt aber ohne Zweifel, daß sie auf Grund ihres Stils und ihrer Argumentationsweise nicht von Schlegel stammen kann. Kopitars Nachricht an Wolf mag auf einer bloßen Annahme beruht haben, da damals weithin die Meinung verbreitet war, Schlegel wäre ein aktiver Mitarbeiter an der WIENER ALLGEMEINEN LITERATURZEITUNG[2].

ZU DEN BILDBEILAGEN

Das hier zusammen mit den anderen Titelbildern reproduzierte Jugendbildnis Friedrich Schlegels von Caroline Rehberg wurde zuerst von Carl Enders mitgeteilt[3]. Enders fand es im Auktionskatalog der Leipziger Firma C. G. Boerner vom 6. November 1909 angezeigt. Danach handelt es sich um ein Brustbild auf grauem Papier in Blei, schwarzer und weißer Kreide gezeichnet im Format 29 : 35 cm. Nach den Angaben des Katalogs enthält der Untersatzbogen von alter Hand die Auskunft: »Friedrich Schlegel, dam. 22 Jahr alt (gez. v. Caroline Rehberg)[4].« Seit dieser Zeit galt dies Porträt als verschollen und wurde verschiedentlich nach der von Enders publizierten Fotografie reproduziert. Die hier veröffentlichte Wiedergabe beruht auf dem Original und wurde im Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin (Ostberlin) angefertigt, wo es sich heute befindet.

Es handelt sich nicht allein um ein für die Biographie Friedrich Schlegels interessantes Dokument, welches das erste von ihm erhaltene Bildnis ist, sondern auch um ein in sich höchst reizvolles Porträt, das artistisches Können verrät. Caroline Rehberg war die Tochter einer Hannoveraner Beamtenfamilie, die mit der Familie des Generalsuperintendenten Johann Adolf Schlegel aufs engste befreundet war. Von den vier Kindern dieser Familie sind uns heute nur noch die beiden Söhne August Wilhelm und Friedrich Rehberg bekannt. Der erste

[1] F. A. Wolf, Bd. 2, S. 164; Bd. 3, S. 197.
[2] Vgl. Hans Eichner, Friedrich Ast und die Wiener Allgemeine Literaturzeitung, in: Jb. der Deutschen Schillergesellschaft 4 (1960), S. 343—357.
[3] Enders, Titelbild.
[4] Enders, S. 385.

trat vor allem als politischer Schriftsteller hervor und war in seiner Jugendzeit der Autor der auf Edmund Burkes REFLEXIONS ON THE REVOLUTION IN FRANCE beruhenden Schrift UNTERSUCHUNGEN ÜBER DIE FRANZÖSISCHE REVOLUTION von 1793, die Fichte zu seinem heftigen polemischen BEITRAG ZUR BERICHTIGUNG DER URTEILE DES PUBLIKUMS ÜBER DIE FRANZÖSISCHE REVOLUTION (1973) herausforderte. Friedrich Rehberg war Maler und Graphiker, der unter dem Einfluß von Mengs und in Bewunderung zu Louis David stand. Als Friedrich Schlegel im Jahre 1819 mit dem österreichischen Kaiser und Metternich nach Rom reiste und die zu Ehren dieses Besuches veranstaltete deutsche Kunstausstellung würdigte[1], traf er mit dem Hannoveraner Jugendfreund wieder zusammen und plante für den ÖSTERREICHISCHEN BEOBACHTER eine »Ankündigung von Rehberg«, die aber nicht zustande kam.

Das künstlerische Talent ihres Bruders scheint Caroline Rehberg geteilt zu haben, über deren weitere Arbeiten uns jedoch nichts bekannt geworden ist. Caroline Rehberg ist die in Schlegels Briefen aus den Jahren 1791—1792 häufig genannte C. R., und gleichzeitig ist sie die »liebliche Luise« aus der LUCINDE, die Julius beinahe verführt. »Meine erste Liebe war die R. [Caroline Rehberg]«, schrieb Schlegel am 21. November 1792 von Leipzig an seinen Bruder nach Amsterdam: » . . . War gleich der Anfang linkisch, das Ganze sehr jugendlich, so verdanke ich ihr doch unvergeßliche Augenblicke in stiller Empfindung zu Hannover oder in zügelloser Ausgelassenheit in Dresden. Und endlich stürzte größtenteils sie mich in die tiefste Melancholie, in der ich ein Jahr in Göttingen immer tiefer sank, und aus der ich nur langsam und mit Mühe auferstand. — Das dürfte nicht Liebe heißen[2]?« In Schlegels Leben tritt Caroline Rehberg kurz danach zurück, und die Beziehung mit Luise ist auch in den *Lehrjahren der Männlichkeit* aus der LUCINDE nur eine vorübergehende Episode. Dennoch haben beide diese Stunden festzuhalten versucht: Friedrich Schlegel mit der dichterischen Darstellung jenes »lieblichen Kindes« mit »goldenen Haaren« und »frommen dunkelblauen Augen« von »ungewöhnlichem Feuer[3]«, und Caroline Rehberg mit diesem sympathischen Jünglingsporträt, das mit bemerkenswerter Sicherheit schon die eindrucksvollen Augen Schlegels herausgearbeitet hat.

[1] KA IV, S. 233—262.
[2] Walzel, S. 67.
[3] KA V, S. 37—38.

Bei der Auktion von 1909 entstammte das Porträt der Autographensammlung von Carl Gustav Wenzel aus Dresden und Carl Ullrich, dem Pflegebruder Theodor Körners[1]. Schlegel weilte während seines 22. Lebensjahres, d. h. im Jahre 1794 in Dresden und verkehrte zu dieser Zeit mit Christian Gottfried Körner, dem Freund Schillers und Vater Theodor Körners. Dies ist genau der Zeitraum, in dem die meisten der in diesem Band veröffentlichten Schriften zur klassischen Literatur entstanden. Enders leitete aus diesen Daten und der Angabe »damals 22 Jahre alt« die Vermutung ab, daß Schlegel zu dieser Zeit das Bild seiner in Dresden lebenden Lieblingsschwester Charlotte Ernst oder Körners Vater geschenkt hatte. Er war auch der Meinung, daß die Angabe »damals 22 Jahre alt« auf einem Irrtum beruhte, weil das Porträt »knabenhafte Züge, kaum die eines Zweiundzwanzigjährigen« zeige. Seiner Auffassung nach wurde diese Aufschrift später aus der Erinnerung hinzugefügt und »von dem Besitzer die Zeit des Geschenks nachträglich auch für die der Darstellung gehalten[2].«

Diese Auffassung ist vielleicht der Korrektur bedürftig. Caroline Rehberg ist wahrscheinlich jünger als Friedrich Schlegel gewesen, wie dies auch in der dichterischen Darstellung dieser Liebesbeziehung in der LUCINDE ganz deutlich der Fall ist. Schlegel selbst war zur Zeit seiner Liebe mit Caroline Rehberg achtzehn oder neunzehn Jahre alt. Es ist kaum anzunehmen, daß ein Porträt von dieser Meisterschaft, das ebenfalls beträchtliche Schulung verrät, von einer solch jungen Künstlerin angefertigt wurde. Aus diesen Gründen scheint es angebracht, die Aufschrift wörtlich zu nehmen, d. h. die Entstehung des Porträts für das Jahr 1794, also die Zeit von Schlegels altertumswissenschaftlichen Studien in Dresden anzusetzen. Dabei ist es nicht ausgeschlossen, daß sich Caroline Rehberg in ihrer Darstellung Schlegels von ihren früheren Eindrücken leiten ließ.

Als Friedrich Schlegel am 12. Januar 1812 in Dresden starb, wurde unmittelbar nach seinem Tod eine Totenmaske von ihm angefertigt, die auch als Grundlage für eine Büste dienen sollte. Tieck schrieb am 28. Mai 1829 von Dresden an Dorothea Schlegel in Wien: »Der Freund, der Friedrichs Gesicht hat abformen lassen, ist schon seit einigen Monaten verreiset, ich werde aber dafür sorgen, daß Sie einen Abguß der Maske erhalten[3].« Tieck entschied schließlich gegen die Anfertigung

[1] Enders, S. 385.
[2] Enders, S. 385—386.
[3] Lohner, S. 196.

einer Büste, weil damals kein Künstler in Dresden vorhanden war, der sie ihm gut genug gemacht hätte[1]. Dorothea Schlegel war ganz derselben Ansicht, hauptsächlich wohl, weil sie befürchtete, »daß die Larve nicht gelungen ist, oder daß sie wohl gar verzerrt, und den Ausdruck des Todeskampfes trägt.« Sollte dies der Fall sein, so schrieb sie Tieck am 13. Juni 1829, wollte sie die Maske sogar »lieber gar nicht sehn[2].« Schlegels Nichte Auguste von Buttlar, in deren Armen Schlegel verstorben war, mußte ihr wohl von dessen schrecklichem Todeskampf berichtet haben. »Seine Züge noch wenige Stunden vorher das Bild des frischesten Lebens, waren gräßlich entstellt«, so hatte sie am 16. Februar 1829 ihrem Onkel August Wilhelm Schlegel nach Bonn mitgeteilt[3]. Kurz vor der Beerdigung sah Auguste von Buttlar die Leiche Friedrich Schlegels aber noch einmal und »fand die Züge vorteilhaft verändert, sein Ausdruck war ruhig und ernst[4].«

Weitere Nachrichten über den Verbleib der Totenmaske sind aus dieser Zeit nicht erhalten. Sie galt gewöhnlich als verschollen, und Josef Körner zog ihre Herstellung überhaupt in Zweifel[5]. Es ist durchaus möglich, daß die Maske gar nicht zu Dorothea Schlegel nach Wien gelangte, denn in diesem Fall wäre sie wohl von ihren Nachkommen aufbewahrt worden. Für Dorothea Schlegel war das von Auguste von Buttlar nach ihrer Rückkehr aus Dresden »nach dem Gedächtnis vollendete« Porträt[6] von allen das gelungenste[7]. Im übrigen war sie der der Meinung, daß ein Bildnis von denjenigen Menschen wohl nie recht genügen würde, »deren Bild man im Herzen trägt«: »Friedrichs Handschrift, das Lesen seiner Gedanken, gibt mir eine weit lebhaftere Erinnerung an ihn, als alle Porträte von ihm[8].«

Der neue Bildniskatalog Singers zeigt an, daß eine Totenmaske Friedrich Schlegels aus der Sammlung W. Krieg in den Berliner Galerien aufbewahrt wurde[9]. Auf eine Anfrage bei der National-Galerie der Staatlichen Museen zu Berlin wurde mir aber mitgeteilt, daß diese dort

[1] Ebd.
[2] Lohner, S. 199.
[3] Briefe von und an A. W. Schlegel. Hrsg. von Josef Körner, 2 Bände, Zürich-Leipzig-Wien 1930, Band 1, S. 479.
[4] Ebd.
[5] Körner, S. 605.
[6] KA IX, Titelbild.
[7] Lohner, S. 199.
[8] Ebd.
[9] Hans Wolfgang Singer, Neuer Bildniskatalog, Leipzig 1937—1938, Band IV, S. 207, Nr. 32127.

nicht mehr vorhanden sei. Vor dieser Veröffentlichung hatte Richard Langer eine recht schwache Abbildung einer Totenmaske Friedrich Schlegels publiziert und als Fundort die Staatliche Kunstakademie Düsseldorf angegeben[1]. Nach Langers Bericht bildete sie einen Bestandteil der Karl von Lilienthalschen Sammlung dieser Akademie, wobei es sich um eine Sammlung von Kunstgegenständen des Großindustriellen von Lilienthal handelt, die dessen Erben nach seinem Tode der Akademie geschenkt hatten[2]. Dort ist tatsächlich ein Exemplar von Friedrich Schlegels Totenmaske weiterhin in Verwahrung, wobei es sich aber nach Auskunft der Akademie nicht um das Original sondern um einen verhältnismäßig guten weiteren Abguß handelt. Die hier veröffentlichten Reproduktionen dieses Exemplars der Totenmaske in der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf erfolgen auf Grund von Fotografien die auf meine Veranlassung hin angefertigt wurden. Obwohl in ihnen die Folgen des Schlaganfalles in Schlegels Gesicht deutlich wahrnehmbar sind, bestätigen diese Wiedergaben Auguste von Buttlars Bericht vom ruhigen und ernsten Ausdruck des toten Friedrich Schlegel und vermitteln außerdem einen eigentümlichen Eindruck von Frieden und Wohlbefinden.

Eine weitere hier veröffentlichte Darstellung Friedrich Schlegels entstand in den Jahren 1860—63 und ist heute nicht mehr erhalten. Sie wurde von dem bedeutenden Freskenmaler Eduard von Steinle ausgeführt, als dieser für das Treppenhaus des Wallraf-Richartz-Museums in Köln die großen Fresken schuf, welche die Kulturentwicklung der Rheinlande zum Gegenstand haben. Die dritte Freske, Renaissance und Zeitalter der Romantik darstellend, rückt Friedrich Schlegel in den Mittelpunkt der Komposition.

Die Darstellung Friedrich Schlegels folgt offenbar einem von Philipp Veit im Jahre 1811 angefertigten Porträt, bzw. einem Kupferstich, der von diesem Porträt hergestellt wurde[3]. Ferdinand von Steinle, der auf der Wiener Akademie ausgebildet wurde, ging 1828 nach Rom und schloß sich dort eng an Philipp Veit und Overbeck an. In der hier abgebildeten Freske folgt er in einem gewissen Maße Raffaels *Schule von Athen*, in der bekanntlich Michelangelo im Vordergrund abgebildet ist. Die Annahme ist vielleicht nicht von der Hand zu weisen, daß der hier in den Vordergrund aufgenommene zeichnende Knabe eine Darstellung Philipp Veits ist, mit der Eduard von Steinle seine Verehrung für diesen

[1] Richard Langer, Totenmasken, Leipzig 1927, S. 26.
[2] Richard Langer, S. 15, 18.
[3] KA III, S. LXIV—LXV und XCV.

bekunden wollte. Philipp Veit war während Schlegels Aufenthalt in Köln ungefähr zwölf Jahre alt und dankte diesem die Grundlagen seiner überragenden geistigen Ausbildung[1].

Die Freske bezieht sich deutlich auf Schlegels Vorlesungstätigkeit in Köln während der Jahre 1804—1806. Damals formulierte er die ersten zusammenhängenden Darstellungen seiner Literaturgeschichte und Literaturtheorie, seiner Philosophie und seiner historisch-politischen Anschauungen[2] im Übergang vom Standpunkt des absoluten Idealismus zu einer christlich orientierten Lebensphilosophie. Die Faszination, welche die im rechten Teil der Freske abgebildeten Kölner wie Wallraf, die Brüder Boisserée, Johann Baptist Bertram u. a. kennzeichnet, scheint aber auch von Schlegels Bedeutung für die Belebung des künstlerischen und kunsthistorischen Interesses in den Rheinlanden zu Beginn des 19. Jahrhunderts herzurühren. Schließlich war er es, der die Kölner bereits 1803 in Paris in die Welt der Literatur einführte[3] und später in Köln ihre Sammlertätigkeit durch seine Gemäldebeschreibungen[4], sowie das Dombauprojekt durch seine Aufsätze über die gotische Baukunst förderte. Goethe wird in der Freske Eduard von Steinles in seiner Bedeutung für diesen Aspekt der rheinischen Kulturgeschichte durchaus von Schlegel überragt und steht in kühl distanzierter Haltung hinter diesem.

Eduard von Steinle hat für den Katalog des Wallraf-Richartz-Museums eine eingehende Darstellung der von ihm geschaffenen Fresken verfaßt. Die hier wiedergegebene Freske wird darin als »das dritte kleinere Bild links vor der mittlern Eingangstür« bezeichnet und trägt den Titel *Die Periode der neuesten Renaissance in der Kunst.* 1550—1825. Sie ist vom Künstler folgendermaßen beschrieben:

DAS DRITTE KLEINERE BILD LINKS
VOR DER MITTLEREN EINGANGSTÜR

Die Periode der neuesten Renaissance
in der Kunst 1550—1825.

Die linke Seite dieses Bildes bildet den Übergang der mittelalterlichen Kunst in die moderne, Rubens steht im Vordergrunde mit dem kölnischen Patrizier Jabach. Zwischen beiden der Maler Geldorp, der Vermittler von

[1] Philipp Veit kehrte am 29. Juli 1806 zu seinem Vater nach Berlin zurück: KA VIII, S. CXXIII.
[2] KA, Bände XI—XV.
[3] KA XI, S. XXX.
[4] KA IV, S. XXII—XXX; KA IV, S. XXX—XXXIII.

Jabach's Auftrag an Rubens, das Altarbild der St. Peterskirche betreffend. Hinter ihnen steht van Vondel, der berühmte holländische Dichter, ein geborener Kölner, im Gespräche mit der gelehrten Anna Maria von Schurman. Auf erhöhtem Boden steht links Winckelmann, in die Beschreibung der Laokoon-Gruppe vertieft, und neben ihm aufschreitend Goethe. Die Mitte des Bildes nimmt hier Friedrich von Schlegel ein, welcher zuerst wieder den Wert mittelalterlicher Kunst erkannt hat und anregend durch die Gebrüder Boisserée und Bertram dieselbe in ein neues Leben einführte. Die beiden Boisserée umgeben ihn mit Bertram, und sind dieselben, Sulpiz durch sein Domwerk und Melchior durch ein altdeutsches Bild gekennzeichnet. Im Vordergrunde, der Rubensgruppe gegenüber steht der Gründer der Sammlung, Wallraf, und die Hand auf seine Schulter legend der großmütige Erbauer des Museums, Heinrich Richartz; Wallraf horcht auf Schlegel, und Richartz hält den Bauplan des Museums in seiner Linken. In der Mitte des Vordergrundes sitzt ein Knabe, vertieft zeichnend; er repräsentiert die neu aufblühende Kunst und hat an seiner Seite das Symbol des Phönix und seinen Fuß auf einem abgeschnittenen Zopfe stehen.

Das Sockelbild stellt den kölnischen Karneval mit seinen charakteristischen Figuren dar[1].

Die Fresken Eduard von Steinles im ehemaligen Gebäude des Wallraf-Richartz-Museums sind im letzten Krieg mit diesem alten Bau zerstört worden. Fotos der Fresken sind aber noch im Rheinischen Bildarchiv vorhanden. Die Ausgabe Eduard von Steinle. Des Meisters Gesamtwerk in Abbildung[2] enthält darüber hinaus Reproduktionen nach Steinles Kartons für die Fresken.

---

[1] Johann Jacob Merlos, Kölnische Künstler in alter und neuer Zeit. Hrsg. von Eduard Firmenich-Richartz, 1966 (Unveränderter Nachdruck der Ausgabe Düsseldorf 1895), Sp. 824—825.

[2] München 1910.



Eduard Steinle: Die Periode der neuesten Renaissance in der Kunst. 1550—1825

(Freske im Treppenhaus des ehemaligen Wallraf-Richartz Museums. 1860—1863. Photo: Rheinisches Bildarchiv, Kölnisches Stadtmuseum.)

CHRONOLOGISCHES VERZEICHNIS DER PORTRÄTS FRIEDRICH SCHLEGELS IN DER KRITISCHEN FRIEDRICH SCHLEGEL AUSGABE

Friedrich Schlegel 1794, Zeichnung von Caroline Rehberg: KA I, Titelbild.

Friedrich Schlegel ca. 1796—1797, Schattenriß eines Unbekannten: KA V, Titelbild.

Friedrich Schlegel am 4. März 1798, Bleistiftzeichnung eines Unbekannten: KA II, S. LXIV—LXV.

Friedrich Schlegel 1798, Gemälde von Franz P. P. Gareis: KA II, Titelbild.

Friedrich Schlegel 1810, Zeichnung von Philipp Veit: KA XI, Titelbild.

Friedrich Schlegel 1811, Zeichnung von Philipp Veit: KA VI, Titelbild.

Friedrich Schlegel, 1811, Kupferstich von Carl Barth nach einer Zeichnung von Philipp Veit (1811): KA III, S. XXXII—XXXIII.

Friedrich Schlegel 1811, Radierung von Johannes Casper Eißenhardt nach Carl Barths Kupferstich einer Zeichnung von Philipp Veit (1811): KA III, S. LXIV—LXV.

Friedrich Schlegel 1811, Zeichnung von Adolf Menzel nach der Radierung von Johannes Casper Eißenhardt auf Grund einer Zeichnung von Philipp Veit (1811): KA III, Titelbild.

Friedrich Schlegel 1815, Lithographie nach einer Zeichnung von Philipp Veit: KA VII, Titelbild.

Friedrich Schlegel 1817, Gemälde von der Gräfin Delphine de Custine: KA VII, S. XVI—XVII.

Friedrich Schlegel ca. 1820, Stich von L. Buchhorn nach einer Zeichnung von Johannes Veit: KA IX, S. XXXII—XXXIII.

Friedrich Schlegel am 21. Juni 1821, Zeichnung von Ludwig Schnorr von Carolsfeld: KA VIII, Titelbild.

Friedrich Schlegel 1826, Zeichnung von Auguste von Buttlar: KA X, S. XVI—XVII.

Friedrich Schlegel 1824—1829, Gemälde von Auguste von Buttlar: KA IX, Titelbild.

Friedrich Schlegel 1824—1829, Kupferstich von J. Axmann nach einem Gemälde von Auguste von Buttlar (1824—1829): KA X, Titelbild.

Friedrich Schlegel 1824—1829, Holzschnitt von Hugo Bürkner nach einem Gemälde von Auguste von Buttlar (1824—1829): KA VIII, S. CXLIV—CXLV.

Friedrich Schlegel am 12. Januar 1829, Totenmaske: KA I, Titelbild.

Friedrich Schlegel 1829, Stich von S. Langer nach einer Zeichnung von Auguste von Buttlar: KA X, S. LXIV—LXV.

Friedrich Schlegel, Gemälde von Philipp Veit auf Grund älterer Bildnisse (1860): KA VIII, S. CLX—CLXI.

Friedrich Schlegel, Freske von Eduard von Steinle (1860—1863): KA I, S. CXCII—CXCIII.

TEXTTEIL

1. VON DEN SCHULEN DER GRIECHISCHEN POESIE[1] [1794]

Der erste Blick des Forschers auf alle noch vorhandenen[2] ganzen Werke und Bruchstücke der Griechischen Poesie verliert sich in ihre unübersehliche Menge und Verschiedenheit, und verzweifelt[3] an der Möglichkeit, in ihnen ein Ganzes finden zu können. Ohne[4] dieses wird seine Kenntnis immer dürftig und unsicher bleiben müssen; und dennoch darf er es nicht wagen, durch willkürliche Einteilungen der Wahrheit Gewalt anzutun, um einen künstlichen Zusammenhang zu erzwingen. Aber es bedarf[5] dieser willkürlichen Einteilungen nicht. Die Natur selbst, welche die Griechische Poesie als ein Ganzes erzeugte, teilte auch dieses Ganze in wenige große Massen, und verknüpfte sie mit leichter Ordnung in Eins. — Diese Unterschiede und Verknüpfungen aufzusuchen, die natürlichen Klassen[6] der Griechischen Poesie, den Zusammenhang dieser[7] Klassen, ihren Charakter, ihre Gränzen und Gründe genau zu bestimmen:[8] ist der Gegenstand dieses Versuchs.

Es sei zu diesem Behufe erlaubt, den Ausdruck: »Schule« von der bildenden Kunst zu entlehnen. Dieser Ausdruck bezeichnet hier, wie

---

A: Berlinische Monatsschrift. Herausgegeben von Biester, Vierundzwanzigster Band, Julius bis Dezember, Dessau 1794. Nr. 3 (November), S. 378—400.

W: Friedrich Schlegels Sämtliche Werke. Vierter Band, Wien 1822, S. 5—24. *(Die Varianten nach W).*

[1] Poesie 1794. *Mit folgender Anmerkung:* Inwiefern die hier gegebne Einteilung und anordnende Übersicht des Ganzen der Kunstgeschichte der griechischen Poesie, in diesem ersten Umriß noch viel zu beschränkt vorgezeichnet worden, und in einem ungleich größeren Maßstabe aufgefaßt werden muß; das wird aus den ausführlichen, späteren Ausarbeitungen über denselben Gegenstand hinreichend hervorgehen. Weil aber die Idee des Ganzen hier zuerst aufgestellt worden, so habe ich diesen Aufsatz, mit welchem meine literarische Laufbahn 1794 begonnen hat, nicht gänzlich umgestalten, wenigstens einzelne kleine Berichtigungen ausgenommen, nichts darin verändern oder hinzusetzen wollen, wodurch jene Grund-Idee wesentlich berührt würde. Es mag derselbe hier, als Denkmal zur Erinnerung jener früheren Zeit, seine Stelle finden, und auch noch jetzt für die Freunde kunstgeschichtlicher Forschungen in dieser Beziehung einigen Wert haben.

[2] vorhandne ganze *A* [3] verzweifelt an] erregt fast Zweifel an [4] Ohne . . ., wird] Ohne die Einsicht in dieses aber wird [5] bedarf auch [6] Gattungen und Stufen [7] dieser Klassen,] derselben, [8] bestimmen; das

dort, eine *regelmäßige Gleichartigkeit des Stils*, durch welche eine Klasse[1] von Künstlern sich von den übrigen absondert, und ein ästhetisches[2] Ganzes wird. Diese Gleichartigkeit des Stils braucht aber nicht[3], wie bei der bildenden Kunst, durch *Unterricht* fortgepflanzt zu sein (jedoch[4] muß bei den Griechischen Dichtern selbst eine Art von Unterricht in der Kunst stattgefunden haben[5]: wir finden bei vielen berühmtesten, neben ihren Lehrern in andern Künsten, oft auch ihre Lehrer in der Poesie
[2] genannt)[6]; nur zufällig darf sie nicht sein, sondern sie muß aus einem *Prinzip*[7] entspringen, und unter gewissen Voraussetzungen *notwendig* sein. Der Zusammenhang nach Zeit und Ort führt uns auf die Regelmäßigkeit der Übereinstimmung: und diese gibt uns den Leitfaden an die Hand, ihre innere Notwendigkeit zu entdecken.

Die Bestimmung der Schulen und ihrer Gränzen (die Kriterien dessen was einer jeden Schule angehört, und die Aufzählung der Werke, welche sie umfaßt), ihre Charakteristik, die Entwicklung der Prinzipien[8] welche sie beherrschten und lenkten, der Gründe, aus welchen ihr Charakter und ihr Ton entsprang: ist[9] das erste und notwendigste Erfordernis zu einer gründlichen Kenntnis der Griechischen Poesie. Durch das Zusammennehmen alles Gleichartigen, wird das Einzelne verständlicher; viele von den Dunkelheiten, welche auch bei dem anhaltendsten Studium des Einzelnen über dessen Charakter übrig bleiben, werden aufgehellt; die gefundne Regelmäßigkeit hilft die Gründe, die innere[10] Notwendigkeit entdecken, gibt uns einen festen Standpunkt, aus welchem wir es wagen dürfen, aus dem Bekannten auf das Unbekannte zu schließen. Wir dürfen selbst verlornen Teilen des Ganzen ihren[11] historischen Zusammenhang in diesem bestimmen; und gelangen endlich (welches nur auf diesem Wege möglich ist) zur Erkenntnis des Ganzen[12]. — Die vollständige[13] Ausführung überschreitet bei weitem die engen Gränzen dieser Abhandlung, und würde nichts anders sein als eine vollendete Geschichte der Grie-

[1] Gattung oder Reihenfolge [2] ästhetisches . . . wird.] künstlerisches Ganzes bildet. [3] nicht immer so, [4] jedoch . . . bei] obwohl bei [5] haben . . . bei] haben muß, indem wir bei [6] genannt); nur] genannt finden. Nur [7] Prinzip . . . unter] natürlichem innerm Grunde entspringen, und also naturgemäß und unter [8] Prinzipien . . . Gründe] Idee, welche Sie beherrschte und lenkte, der wesentlichen Eigenschaften und innern Gründe [9] dieses ist [10] innre . . . gibt] wesentliche Beschaffenheit und naturgemäße innre Notwendigkeit einer jeden Kunstform und Art entdecken, und gibt [11] ihren . . . Zusammenhang] ihre künstlerische Bedeutung und Geltung nach dem geschichtlichen Zusammenhang [12] des Ganzen.] des großen Ganzen der gesamten alten Kunstentwicklung. [13] Die . . . vollendete] Bis zur vollständigen Ausführung einer vollendeten

chischen Poesie[1]. Bis ich dem Publikum diese darlege, welche allein die völlige Rechtfertigung einiger Behauptungen enthalten kann, empfehle ich das Folgende bloß als eine brauchbare Hypothese der strengsten Prüfung der Kenner.

Die Charakteristik einer Schule der Griechischen Poesie beurteilt und charakterisiert erstlich die Darstellung: entweder an und für sich, ihre Vollkommenheit und Richtigkeit[2], ihre Reinheit und Objektivität; oder ihre Organe. Diese sind Formen (die Dichtarten); oder sie sind materiell, und deren sind drei: Mythus[3], Diktion, und Metrum. Ferner bestimmt sie, ob und inwiefern das[4] darstellende Genie das Dargestellte empfangen oder erzeugt hat; sie bestimmt das Natürliche und das Ideale[5] in der Darstellung. Es gibt zwei Elemente der Kunst: Darstellung, und Schönheit. Nächst der Kunst, wird also die Schönheit charakterisiert und beurteilt, ihre Teile, ihr Inhalt oder Sinn, die Erscheinung desselben, und die Verhältnisse beider. Zu der vollständigen Kenntnis einer poetischen[6] Schule gehört aber, außer der Kenntnis ihres Charakters, auch noch die Kenntnis der Gründe, aus welchen dieser entsprang, dauerte[7], und unterging; und[8] des historischen Zusammenhanges im Ganzen.

Es gibt in der Griechischen Poesie *vier* Hauptschulen: die Jonische, die Dorische, die Athenische, und die Alexandrinische. Es gibt noch außer diesen Künstler, welche durch homogenen[9] Stil Klassen bilden, die aber ästhetisch[10] nicht wichtig genug sind[11], um den Namen einer Schule zu verdienen; es gibt einzelne Künstler, welche sich nicht leicht [3]
unter irgendeine Schule ordnen lassen; es gibt eine Periode, wo es keinen[12] Stil, also auch keine Schule, gab[13]; es gibt endlich Perioden, über welche sich mit Sicherheit fast gar nichts festsetzen läßt. Dies gilt vorzüglich von der vorhomerischen Zeit, die deshalb hier mit Stillschweigen übergangen wird.

Die Homerischen Werke, Hesiodus, und einige Fragmente, nebst den Römischen oder Alexandrinischen Nachbildungen verlorner epischer Dichter dieser Zeit und Gattung, sind, was wir noch von der *Jonischen*

[1] Poesie . . . Kenner.] Poesie, möge der nachfolgende erste Umriß diese Idee der Prüfung der Kenner empfehlen. [2] Richtigkeit . . . Objektivität.] Richtigkeit, und strenge, naturgemäße Allgemeinheit; [3] Mythus . . . und] Sage und Mythus, Dichtersprache und [4] das . . . Genie] der darstellende Kunstgeist [5] Ideale oder Erdichtete [6] poetischen Schule] Dichter-Schule [7] fortdauerte, [8] und die [9] homogenen . . . Klassen] Gleichartigkeit des Stils wohl eine Klasse [10] künstlerisch [11] ist, [12] gar keinen [13] mehr gab;

Schule besitzen. Die Darstellung in den Werken derselben ist noch nicht reine schöne Kunst; Poesie, Geschichte, und Philosophie waren noch nicht getrennt. Es gab, statt dieser, nur eins[1]: den Mythus[2], den Keim aus welchem sich später alle drei allmählich entwickelten. Der Mythus war nicht[3] Organ der Poesie, sondern selbst Zweck; sein notwendiger Begleiter vor der Bildung der Prosa, war das Metrum, ursprünglich nichts als ein[4] Medium des Gedächtnisses[5]. Man kannte nur eines, den *Hexameter*, welcher dem Sinne am leichtesten und dem Gedächtnisse am faßlichsten ist. Es gab nur zwei Formen: *Epos*[6] und *Hymnus;* oder eigentlich nur eine (denn[7] der Hymnus war episch, — den ältern Orpheischen Hymnus würde ich nicht zu dieser Schule rechnen)[8], und zwar die einfachste leichteste: die *Erzählung;* und[9] diese war früher Medium des Mythus, als (was doch Formen der Poesie sein sollten) reines Medium der Schönheit und der Darstellung[10]. Die Organe der Poesie waren unter den Griechen früher vorhanden als die letztere selbst; aber in den Werken[11] der Jonischen Schule, war doch Poesie schon bei weitem das Überwiegende, wenn man sie auch zu Zeiten bloß[12] als Mythen betrachten muß. Der Mythus selbst[13] ist im hohen Grade poetisiert, das Metrum erhebt sich oft zur musikalischen Schönheit oder zum pathetischen Ausdrucke, die Diktion[14] ist höchst anschaulich und leicht. Die Darstellung ist objektiv[15], richtig und unübertrefflich wahr. Die gegenseitige Beziehung der Teile, der innre Zusammenhang des Ganzen im Epos, verkündigt die künftige ästhetische[16] Selbständigkeit des Drama. Vergebens bemüht man sich aus innern Gründen die Ordnung der ILIADE für neuer und unächt zu erklären, wenn man es nicht aus äußern dar-

[1] Eines: [2] Mythus, den] Mythus oder die Sage, als den
[3] nicht Organ] nicht bloß Stoff [4] ein natürliches
[5] Gedächtnisses und Träger der gemeinsamen Erinnerung aller Sage bei den alten Völkern.
[6] Epos . . . Hymnus] das Epos und den Hymnus [7] denn auch
[8] rechnen . . . die] rechnen. Diese Form war die
[9] und . . . reines] die epische Erzählung aber war früher Medium und Träger des Mythus und der Sage, als reines
[10] Darstellung, was doch Formen der Poesie sein sollten.
[11] Hervorbringungen
[12] bloß . . . muß.] noch nicht als Werke der Kunst betrachten kann und sie bloß als mythische Erzeugnisse und Bruchstücke der Sage ansehn und auffassen muß.
[13] selbst . . . poetisiert,] oder der Stoff der Sage ist in diesen alten Gedichten im hohen Maße poetisiert, [14] Sprache
[15] objektiv, richtig] durchaus naturgemäß, und daher allgemeingültig, richtig [16] künstlerische

tut[1]. Das Ideale im Stoff ist[2] viel später, als das in der Form; und doch findet sich auch das erste im Homer, in der Naturvollkommenheit seiner heroischen Charaktere. Jeder Held ist bei ihm der höchste in seiner Art; und dies ist nicht Natur, sondern Ideal. Allein im Ganzen war freilich das Überwiegende in der Darstellung, Natur vor dem Ideal; ebenso überwog, im[3] Genie und Geschmack, die Empfänglichkeit die Selbsttätigkeit; und in dem Schönen, die Erscheinung den Inhalt. Daher ist in den Produkten[4] dieser Schule soviel Reichtum und Wechsel und Spannung[5], soviel natürliche Anmut und Leichtigkeit, kurz so viel schönes Leben; das höhere Geistige[6] durchschimmert nur sanft seine Hülle, wie das sittliche Gefühl eines seelenvollen Knaben. Die äußern [4]
Verhältnisse des Künstlers, die günstigen Anlagen der Natur, welche in dieser Periode den Trieb des Schönen erzeugten und nährten, darf[7] ich als bekannt mit Stillschweigen übergehen.

Die Kennzeichen, nach welchen man die Gränzen der Jonischen Schule leicht bestimmen kann, sind Zeit und Charakter, epische[8] Form, und das Jonische in Dialekt, Sitten[9] und Stil. Nur abwärts sind diese Gränzen nicht so leicht zu bestimmen: denn zwischen der Jonischen und der darauf folgenden Schule fällt ein großer[10] Zwischenraum, welcher[11] ebensoviel Merkwürdiges als Dunkles enthält. Der Charakter der Jonischen und der Dorischen Schule müssen die beiden festen Punkte sein, von denen man bei der Untersuchung ausgeht; aber kaum läßt sich hoffen, alle Schwierigkeiten zu lösen, und alle Kunstwerke auf eine befriedigende Art zu klassifizieren[12]. — In diese Zwischenzeit fallen zwei Klassen von Dichtern, von denen sich vermuten läßt, daß ihr Stil homogen[13] war, die mir aber den Namen: Schule, nicht zu verdienen scheinen. Die ersten sind die Gnomiker: Theognis, Phocylides, u.s.w. (meistens Jonier); die andern, die sogenannten Physiologen: Empedokles, Xeno-

[1] dartut; denn in der einzelnen Rhapsodie ist schon dieselbe schöne Einheit, harmonische Fortgleitung und Zusammenstimmung, oder wohlbemeßne und künstlerisch empfundne klare Ordnung der Darstellung, wie in dem Ganzen. [2] ist überhaupt
[3] im . . . Geschmack,] in dem hervorbringenden Dichtergeiste, wie in dem vernehmenden Kunstsinn, [4] Erzeugnissen
[5] Fülle der reizenden sinnlichen Erscheinung;
[6] Geistige . . . Hülle] Geistige aber durchschimmert nur noch sanft jene Hülle [7] darf . . . übergehen.] sind zur Genüge bekannt. [8] die epische
[9] Sitten und Stil.] den Sitten und im Stil. [10] bedeutender
[11] welcher . . . enthält.] welcher wohl viel Merkwürdiges aber auch viel Unbekanntes und manches Dunkle enthält.
[12] ordnen. [13] gleichartig

phanes, Parmenides. Sie dichteten jonisch, und Empedokles vorzüglich homerisch. Vielleicht besitzen wir im Lukrez[1] eine Nachbildung von dem Stile des Zuletztgenannten.

Ganz verschieden von dem Jonischen Geiste war der *Dorische.* Diese Verschiedenheit äußerte sich in Gebräuchen, Sitten, Gesetzen, Mythen[2], Dialekt, Musik, und auch in der Poesie. Die Eigentümlichkeiten und der Umfang dieser letztern sind so bedeutend, ihre Unterschiede von der übrigen Griechischen Poesie so auszeichnend[3] und zusammenhängend, sie entspringen so ganz aus dem Dorischen Nationalcharakter[4] und der Dorischen Nationalkultur, daß wir genötigt sind, eine eigne Dorische Schule in der Griechischen Poesie anzunehmen. Die Dorier waren[5] gewissermaßen der ältere, reinere, nationalste[6] Griechische Stamm; und die beiden eigentümlichsten Produkte des Griechischen Geistes: Gymnastik und Musik, sind größtenteils ein Werk der Dorier. Es ist nicht von der ersten Erfindung die Rede; aber die Dorier vorzüglich gaben[7] ihnen Gestalt, Bildung, Vollendung: auch blühten sie vorzüglich unter den Doriern, welche ihre Tätigkeit mehr auf sie einschränkten, nicht so zerstreuten, wie die Jonier. Gymnastik und Musik machte[8] die ganze ursprüngliche Griechische Erziehung und Kultur[9] aus: und der Dorische Geist ging nie weit über die[10] Gränzen hinaus. Unter Musik im alten Sinne des Worts, war auch lyrische Poesie begriffen; dieser poetische Teil der Musik erhielt ganz Dorische Bildung und Dorischen Ton: und diese gesamte Dorische Lyrik macht eben die Dorische Schule aus. Die Elegie, das Epigramm und das Idyll gehört aber nicht zu dieser Lyrik, sondern nur das[11] Melos. Daß dieses ein Dorisches Produkt sei,[12] das be-
[5] weisen: die vorhandnen Werke und Fragmente selbst; die bestimmtesten Nachrichten, daß die meisten lyrischen Dichter dorisch geschrieben

[1] Lukretius

[2] Mythen ... Musik,] in dem Charakter der Sagen und Mythen, im Dialekt, der Musikart, [3] ausgezeichnet

[4] Nationalcharakter ... Nationalkultur,] Stammcharakter und der besondern dorischen Sittenbildung, [5] waren ... der] waren der

[6] nationalste Griechische] vorzüglich hellenische

[7] gaben ... vorzüglich] gaben diesen beiden wesentlichen Formen und Bestandteilen der hellenischen Erziehung, Gestalt, Bildung und Vollendung. Sie entfalteten sich am vollständigsten und blühten am schönsten vorzüglich

[8] machten

[9] Kultur ... und] Bildung aus, die von Anfang mehr nur eine Sitten- und Gefühlsbildung, als eine eigentliche Geistesbildung war; und

[10] diese [11] das Melos.] das gesungene Lied, oder Melos.

[12] sei ... beweisen] sei, beweisen

haben; unter andern aber auch die Tatsache, daß[1] der Chor der Athenischen Dramen sich[2] mehr oder weniger des Dorischen Dialekts bedient.

Die Kriterien um die Gränzen dieser Schule zu bestimmen, sind erstlich die Dichtart, nämlich eigentliche Lyrik im alten Sinne des Worts; und[3] das Dorische im Dialekt und im Charakter. Doch wird man eigentliche lyrische Werke aus der Zeit, in welcher Dorische Kunst blühte, wenn jene auch Äolisch wie die des Alcäus und der Sappho, oder selbst Jonisch, wie die des Anakreon, geschrieben sind, vielleicht am besten zu dieser Schule rechnen können; denn sie gehören zur eigentlichen Lyrik, und diese ist im Ganzen ein Dorisches Produkt[4]. Die Zeit ist wohl ein Kennzeichen, um von dieser Schule auszuschließen, wie den Leonidas und Theokrit (welche[5] aber, ungeachtet des Dialektes, auch deshalb nicht dazu gerechnet werden könnten, weil ihre Werke[6] keine eigentliche lyrische Poesien sind), aber kein gültiges Kennzeichen, um ein Werk dazu zu rechnen. Denn es gibt zu gleicher Zeit Poesien und Poeten, welche man weder zur Jonischen, noch zur Dorischen, noch zur Athenischen Schule rechnen kann[7], wie die Elegiker, Mimnermus, Tyrtäus, Stesichorus, Archilochus, Simonides, Solon. Ferner, die Erfindung der Jamben, Epicharm, und überhaupt die Anfänge des Drama unter den Doriern. — Da diese sich aber fast ausschließlich mit Lyrik beschäftigt, ihr ihre eigentümliche Gestalt auf immer gegeben und sie vollendet haben, so gebühret nur ihr der Name[8]: Dorische Kunst; im Epos und Drama werden[9] sie den Joniern[10] gefolgt, oder von den Athenern weit übertroffen sein. Die ältesten *Elegiker* sind Jonier, vermutlich also die Elegie selbst eine Jonische Erfindung, besonders da das Metrum nur ein veränderter Hexameter ist. — Der[11] Anfang der Dorischen Schule

[1] daß selbst

[2] sich ... bedient.] sich in Form und Mundart noch zum Dorischen hinneigt. [3] und dann [4] Gebilde. [5] welche beide

[6] Werke ... kein] Werke nicht zur eigentlichen lyrischen Gattung gehören; aber sie ist kein

[7] kann ... immer gegeben] kann, sondern die mehr allein stehen, wie die jonischen Jambendichter und Meister der älteren Elegie eine besondere Abteilung der jonischen Dichtkunst bilden, noch mehr Epicharmus und die dorischen Anfänger des Drama, welche sich nicht in jene Ordnung der vier Hauptschulen und Kunststufen einreihen lassen. Da die übrigen und größten dorischen Dichter sich aber fast ausschließlich der lyrischen Kunst gewidmet und dieser ihre eigentümliche Gestalt und kunstreiche Form gegeben

[8] Name: Dorische] Name einer dorischen [9] müssen

[10] Ioniern ... sein.] Ioniern, oder den Athenern den Preis überlassen.

[11] Der ... verhüllt.] Bei der Betrachtung der lyrischen Kunst der Hellenen ist aber vorzüglich nur von dem Melos, dem gesungenen strophischen Liede,

ist in undurchdringliches Dunkel verhüllt. Das Ende der Dorischen Lyrik und Musik fällt[1], allem Vermuten nach, mit[2] dem Verderben ihrer Sitten und Staaten (eine[3] Folge des Ehrgeizes beider[4] Stämme) zusammen. Während ihrer Blüte scheint ihre[5] Kunst sich selbst gleich gewesen zu sein; es ist keine beträchtliche Verschiedenheit[6], wie etwa ein regelmäßiger, stufenweiser Fortgang sichtbar. — Außer Pindar[7], besitzen wir von den Werken dieser Schule noch eine sehr beträchtliche Anzahl Fragmente[8] und Römische[9] Nachbildungen. Berühmte Dichter dieser[10] Schule waren: Backchylides, Ibykus, Korinna, u.s.w.

Der beste Kommentar zum Studium dieser Schule ist der Charakter der Dorier selbst während ihrer schönsten Zeit, welchen man aus dem Thucydides und auch aus dem Pindar kennen lernt. Der Ton[11] ihrer Sittlichkeit[12] war Größe, Einfalt[13], Ruhe; friedlich und doch heldenmütig, lebten sie in einer edeln Freude. Eben dieser Geist[14]: Größe, Einfalt und Ruhe, beseelte auch ihre Verfassungen und ihr bürgerliches Leben, erzeugte ihre gerühmte Eunomie. Die Grundlage ihres Charakters war eine schöne Anhänglichkeit an väterliche Sitte und väterlichen Glauben. Ihre Bildung, ihre Tugend selbst war eine väterliche Sitte. Aber, da der Ehrgeiz und Luxus[15], welcher ganz Griechenland ergriff, auch die Dorischen Verfassungen und Sitten verderbte, so verschwand auch ihre Tugend, und mit dieser ihre Kunst, welche nur ein[16] Organ ihrer einfachen Tugend war. Die Athener haben noch nach ihrem Falle das menschliche Geschlecht durch ihre Philosophie umgestaltet, aber die Dorier waren forthin gar nichts mehr wert; mit einem Streich fiel[17] Alles. (Wenn eine oder die andere Tatsache oder Meinung dieser Darstellung zu widersprechen scheinen sollte, so vergesse man nicht, wie verfälscht von allen Seiten die Geschichte, besonders die der Lacedämonier, ist.)

[6]

---

und dem Chor, als dem gemeinsamen größeren Melos die Rede; und diese sind ein Erzeugnis der dorischen Schule. Der Anfang derselben ist sehr in Dunkel verhüllt.

[1] aber fällt, [2] zusammen mit [3] einer

[4] beider ... zusammen.] beider feindlich gegen einander stehenden Griechen-Stämme. [5] ihre Kunst] die dorische Kunst

[6] Verschiedenheit ... sichtbar.] Verschiedenheit getrennter Kunstepochen und wesentlicher Hauptveränderungen im Stil, sondern nur ein steter regelmäßiger und stufenweiser Fortgang der harmonischen Ausbildung in ihr sichtbar. [7] dem Pindar, [8] Bruchstücke [9] römischer

[10] dieser Schule] derselben [11] Stil [12] Sitten [13] Einfalt und [14] Geist der

[15] Hang zur Verschwendung und Ausschweifung,

[16] ein Organ] der Abdruck

[17] fiel Alles. *Der nachfolgende Satz in Klammern fehlt in W.*

Eben diesen Charakter[1]: Größe, Einfalt und Ruhe, finden wir in der Schönheit der Dorischen Dichtkunst ganz wieder. Die Dorische Schönheit ist nicht die höchste innere Selbständigkeit des Genies[2], sondern ein freies Erzeugnis einer edlen und gebildeten Natur. Dieses freie Entstehen[3] aber erzeugt Ruhe, Gleichgewicht in der Haltung aller Teile, und dadurch den Schein der Vollendung. In dem Dorischen Genie[4] ist Empfänglichkeit und Selbsttätigkeit auch[5] in einer Art von Gleichgewicht; die[6] Empfänglichkeit ist zwar das erste, gibt den ersten Anlaß, aber ist mehr auf die Form, auf das Geistige gerichtet. Das Prinzip[7] der Darstellung liegt[8] in der Mitte zwischen Natur und Ideal; es ist Auswahl edler Natur: daher sind die Gränzen der poetischen[9] Sphäre enger beschränkt, als in der vorigen und in der folgenden Schule. Die Darstellung des Sinnlichen ist weniger anschaulich als in der Jonischen Schule, und die Darstellung des Geistigen weniger klar als in der Athenischen; der Grund liegt in der Richtung[10] und in der Ruhe des Genies. Zur Reinheit hat die Poesie große Fortschritte gemacht, und nur selten darf ein poetisches Werk als[11] Mythus angesehen werden. Die einzige[12] Form ist Lyrik (so wie Epos ausschließlich Jonische Form, und Drama Athenische ist); und man darf nie vergessen, daß diese nichts anders ist als der poetische Teil der Musik. Die Dorische Lyrik ist eine veranlaßte Poesie, oder eine Kunst des Angenehmen, welche ihren Zweck durch das Schöne erreicht. Sie ist der Mund des Ruhmes, und die Sprache der Freude. Eben weil[13] Lyrik angenehme Kunst ist, ist Metrum und Diktion[14] nicht bloß Mittel[15], sondern für sich schön[16]: das Metrum ist musikalische Schönheit; sein Ton, wie der Ton der Diktion[17], ist sanfte Pracht. Der Dorische Mythus[18] ist edler, der Jonische reicher. Die Bildung der Edlen und die väterliche Sitte beherrschten und lenkten die Kunst; und inner-

---

[1] Charakter der

[2] erfindenden und dichtenden Geistes,

[3] Entstehen aber] Entstehen aus bloßer Entfaltung der Natur, ohne Absicht und Zwang, aber [4] Geiste

[5] auch ... Gleichgewicht;] im Gleichgewicht.

[6] die Empfänglichkeit ... gerichtet.] *fehlt W.* [7] Wesen [8] steht hier

[9] poetischen Sphäre] dichterischen Welt und Sphäre

[10] Richtung ... Genies.] sittlichen Richtung und in der anschauenden Ruhe des sinnigen Kunstgeistes. [11] als Mythus] bloß als mythisches Erzeugnis

[12] einzige ... Athenische] einzig vorherrschende Form ist Lyrik, so wie das Epos eine ausschließlich jonische Form, und als Drama die athenische

[13] weil ... angenehme] weil die Lyrik eine bloß angenehme [14] Sprache

[15] Mittel ... für] Mittel in ihr, sondern muß an und für [16] schön sein;

[17] Sprache [18] Mythus und Sagenstil

halb dem Raume, welchen diese der Kunst anwiesen, ward das Schöne erkannt und begünstigt: um diese Gränzen zu überschreiten, hätte die Kunst eher Widerstand als Begünstigung erwarten dürfen.

[7] Im Epischen und Lyrischen blieb den spätern Künstlern wenig mehr übrig, als den Joniern und Doriern zu folgen; aber die vollkommenste Form der Poesie, das *Drama*, war noch so gut als gar nicht vorhanden. Es ist das eigentümliche Produkt[1] der *Athenischen Schule*. Sollten auch die Athener die ersten Anfänge des Drama nicht erfunden haben, so waren sie es doch, die ihm Gestalt, Bildung und Vollendung gaben. Nur[2] dramatische Werke können zur Athenischen Schule gerechnet werden; denn es ist sehr unwahrscheinlich, daß sie im Epischen oder[3] Lyrischen bedeutend oder eigentümlich genug gewesen sein sollten, um eine eigene Schule darin zu bilden: sie werden[4] mehr den Joniern und Doriern gefolgt sein. Die Gränzen dieser Schule bestimmen sich daher von selbst, und haben nicht die Schwierigkeit wie die Gränzen der vorigen Schulen. Die Werke die wir noch besitzen sind:[5] Äschylus, Sophokles, Euripides[6], Aristophanes, Fragmente komischer und tragischer Dichter, und die Römischen Übersetzungen und Nachbildungen im Plautus und Terenz, von ganzen Werken der neuern Komiker, des Menander, Apollodor, Philemon, Demophilus, Diphilus.

In Athen ward die Poesie zu einer reinen Kunst des Schönen; die Darstellung war ganz ideal, und die[7] Materie der Kunst nichts als Organ und als solches[8] vollkommen. Das Metrum, die Vereinigung der Jamben und des Melos, war ein Medium des höchsten pathetischen und ethischen Ausdrucks. Ebenso die Diktion, welche bei der höchsten sittlichen und gesellschaftlichen Regsamkeit und Ausbildung des Menschen die feinsten und verborgensten Äußerungen seiner Natur bezeichnen lernte. Wenn sie im Anfang weniger schön war, so vereinigte sie in ihrer Vollendung, mit der

---

[1] Werk und Erzeugnis [2] Vornehmlich nur

[3] oder . . . bedeutend] oder selbst im Lyrischen, die einzige dithyrambische Gattung vielleicht ausgenommen, bedeutend [4] werden darin

[5] sind: Äschylus,] sind, die tragischen Gebilde des Aeschylus,

[6] Euripides . . . komischer] Euripides, dann Aristophanes, die Fragmente andrer komischer [7] die Materie] der Stoff und alles Äußerliche

[8] solches . . . Eben so] solches zur höchsten Vollkommenheit in der Form und nach dem Ideal aufstrebend. Die metrische Kunst der dramatischen Silbenmaße, sowohl in dem mehrenteils jambischen, dialogischen, als in dem strophisch gesungenen und chorischen Bestandteil, ward nun ein Mittel und Werkzeug des höchsten leidenschaftlichen, sowie des höchsten sittlichen Ausdrucks für Charakterhoheit und Würde. Ebenso

Schönheit[1] der Dorischen, Präzision und Umfang welche dieser fehlten. Außer dem Mythus[2], gehörte nun auch das wirkliche, öffentliche und häusliche Leben[3] zur Sphäre der Poesie. Und dadurch erhielt[4] schönes Pathos und schönes Ethos, das eigentliche Objekt der Poesie, bei den Athenern seinen weitesten Spielraum; von ihnen allein empfing es die ideale Behandlung, die sein ästhetisches[5] Gesetz ist. Die Athener sind die Erfinder des Tragischen und Komischen[6]: sie gaben den tragischen und komischen Darstellungen die Form, welche allein den vollständigsten Umfang mit der höchsten ästhetischen[7] Selbständigkeit vereinigt; sie sind die Erfinder des Dramas. — Das[8] belebende Prinzip der Kunst war der Charakter der Athener überhaupt[9], die freieste Regsamkeit und höchste Energie[10] der ganzen menschlichen Natur, die äußerste moralische[11] und intellektuelle Schnellkraft, ihrem eigenen Gange ganz ungehemmt überlassen. Das lenkende oder vielmehr herrschende Prinzip vom Anfange der Athenischen Schulen[12] bis zu Ende[13] war der öffentliche Geschmack[14], und dieser war nichts als reine Äußerung der öffentlichen Sittlichkeit[15]. Aber [8] er bestimmte weiter nichts als das Ideal des Schönen, und gab über nichts Zufälliges willkürliche Gesetze. Unter den Athenern allein[16] (sonst bei keinem Volke in der alten und neuen Geschichte) genoß die Poesie während einer kurzen Zeit ihr ursprüngliches[17] vollgültiges Recht an gränzenlose[18] äußre Freiheit und unbeschränkte Autonomie. Besonders die poetische Darstellung des öffentlichen Lebens, die alte Komödie, ist davon ein erhabenes[19] Beispiel. Das herrschende Prinzip der Kunst war ein[20] Ideal des Schönen; und der öffentliche Geschmack welcher

---

[1] Schönheit . . . fehlten.] Hoheit und dem Adel der Dorischen, noch jene scharfe Bestimmtheit und den umfassenden Reichtum, welcher dieser fehlten. [2] Mythus im tragischen Sagenkreise,

[3] Leben zur] Leben, für die Komödie und das spätere Drama zur

[4] erhielt . . . Poesie,] erhielt jede erhabene, schöne und hinreißende Leidenschaft, oder auch erhabener und schöner Charakter, was die Alten Ethos und Pathos nennen, als der eigentliche Gegenstand der Poesie,

[5] ästhetisches Gesetz] Kunstgesetz [6] Komischen in der Dichtkunst;

[7] künstlerischen

[8] Das . . . Charakter] Der belebende Trieb und die beseelende Kraft der Kunst war hier der Charakter [9] selbst, [10] Entfaltung

[11] moralische . . . intellektuelle] sittliche und geistige

[12] Schule [13] Ende derselben [14] Geschmack und Kunstsinn,

[15] Sittlichkeit, deren treuer Abdruck auf jeder Stufe der Kunstsinn war.

[16] allein, wie [17] ursprüngliches und [18] unbegränzte [19] merkwürdiges

[20] ein Ideal] ein für die besondre Form einer jeden Gattung näher bestimmtes Ideal

dieses bestimmte[1], eine reine Äußerung der öffentlichen Sittlichkeit: der Gang der Poesie und der Sitten war sich also vollkommen gleich und regelmäßig, weil beide ungehemmt der Entwicklung eigner[2] Natur überlassen waren. Auch[3] erhält die Geschichte der Athenischen Poesie[4] durch die Geschichte der Athenischen Sitten reichhaltige Bestätigungen und Erläuterungen; der Gang der Kunst indes erscheint einfacher und ist viel leichter zu fassen und zu beobachten, als der Gang der Sitten: denn es ist äußerst schwer, oft unmöglich, aus der öffentlichen Geschichte, nach Absonderung alles Fremdartigen, mit Sicherheit die reine öffentliche Sittlichkeit herauszuziehen. Der[5] beste Leitfaden dazu ist der Gang der Kunst und des[6] Geschmacks; man findet die vier vorzüglichen[7] Perioden desselben in der politischen und sittlichen Geschichte wieder, und beide erläutern sich gegenseitig. Aber[8] die ästhetische Geschichte der Athenischen Poesie durch die Geschichte zu erläutern, muß ich mir für eine andere Zeit vorbehalten.

Es[9] gibt vier Stufen des Athenischen Geschmacks. Der Charakter der ersten Stufe ist harte Größe, ein gewaltsames Streben nach dem Höchsten, welches nicht ganz befriedigt wird. Der Schönheit[10] des Äschylus fehlt es an Anmut[11], seiner Darstellung an Leichtigkeit, seinem Drama an innrer Vollständigkeit; das Tragische hat das Übergewicht über das Schöne. Das höchste Streben des Kunsttriebes[12] (des Genies) erreichte in der zweiten Periode sein äußerstes Ziel, das höchste Schöne; in den Werken des Sophokles verschwindet die vollendete Kunst, und seine Schönheit ist das[13] Maximum der Griechischen Poesie. Nur die Absicht kann die Werke des Triebes verewigen, isoliert[14] erzeugt der[15] Trieb nichts Beharrliches. Das[16] Griechische Genie verlor die Harmonie und versank in der dritten Periode in eine kraftvolle, aber gesetzlose Schwelgerei. Nicht bloß der Mensch, auch die Kunst vergaß ihre Gesetze, und erlaubte der Rhetorik und Philosophie einen schädlichen Einfluß auf die Tragödie, wie persönlichen Absichten auf die Komödie. Die Komödie mißbrauchte ihre Freiheit, und da raubte man der Kunst ihr angebornes göttliches[1] Recht: Niemand zu gehorchen als sich selbst. Die gesetzlose Schönheit des Euripides und Aristophanes ist hinreißend, verführerisch, glänzend; aber bald folgte auf Schwelgerei in der vierten Periode Ermattung, welche sich nicht mehr über das Feine und Liebenswürdige erheben konnte: nur aus Schwäche ist sie mäßiger und scheint[2] sittlicher als die vorige Periode. Die poetische Grazie[3] der neuern Komiker ist die letzte Stufe der Schönheit. [9]

Nachdem die Schönheit aufhörte das Ziel der Kunst zu sein, bildete sich ein ganz neuer Stil der Poesie, die *Alexandrinische Schule*. Denn Alexandrien ward nun der Sitz der *Gelehrsamkeit* und der Gelehrten überhaupt, und auch vorzüglich der Sitz dieser neuen Poesie. Da indes in allen poetischen Werken dieses Zeitalters im Ganzen derselbe Stil herrscht, so begreife ich alle diese unter jenem Namen. Die Eigentümlichkeit der eigentlichen Alexandriner wie Apollonius, Kallimachus, Lykophron, scheint Schwerfälligkeit und überladne Gelehrsamkeit in noch höherm Grade[4] als sie schon allgemein herrschend war. Die Leichtigkeit des Aratus erklärt sich am besten aus seinem Aufenthalte zu Athen; und die Natürlichkeit des Theokrit scheint mehr ein ländliches Leben in Sizilien als Alexandrinische Bildung vorauszusetzen. Die Kriterien[5], oder Gränzen dieser Schule sind erstlich das Zeitalter; dieses Kennzeichen ist indes nicht ganz sicher, weil der Anfang und das Ende desselben sich nicht völlig bestimmt angeben lassen. Desto sicherer aber ist das andere Kennzeichen: der Stil; weil er sich so bestimmt und charakteristisch[6] von dem vorhergehenden und nachfolgenden auszeichnet. Außer den schon genannten Dichtern, einigen andern weniger bedeutenden, Fragmenten[7] von andern, besitzen wir auch eine beträchtliche Menge Römischer Nachbildungen Alexandrinischer Vorbilder, welche aber nicht leicht aus dem übrigen herauszufinden sind; der Stil[8] Ovids, Properzens, Virgils ist im ganzen Alexandrinisch.

Die in gewisser Rücksicht so unnatürliche Trennung der Kunst und des Schönen, auf welche sich anwenden läßt, was Sokrates von der

---

[1] bestimmte ... der Gang] bestimmte, war eine reine und getreue Äußerung der öffentlichen Sittlichkeit, deren Abbild uns selbst in der Geschichte zum Maßstab für die Steigerung oder den Verfall der letzteren dienen kann. Der Gang [2] der eignen [3] Auch erhält] So erhält auch
[4] Poesie durch] Dichtkunst von der andern Seite durch
[5] *In W neuer Absatz.* [6] des Geschmacks; man] des in ihren Darstellungen herrschenden verschiedenen Stils. Man
[7] vorzüglichsten [8] Aber ... vorbehalten.] *fehlt W*
[9] *Kein Absatz in W.* [10] Erhabenheit [11] schöner Anmut,
[12] Kunsttriebes ... Genies)] Kunstgeistes seiner natürlichen Entfaltung
[13] das Maximum] der Gipfel [14] für sich [15] der natürliche
[16] Das ... verlor] Der griechische Geist wie der Kunstsinn verlor

[1] göttliches Recht:] Götter-Recht, [2] scheint sie
[3] Grazie der] Anmut und geistreiche Feinheit der
[4] Grade ... allgemein] Maße, als sie auch bei allen andern Dichtern derselben Zeit allgemein [5] entscheidenden Merkmale [6] entschieden
[7] den Fragmenten [8] Stil ... Alexandrinisch.] Stil des Ovid, noch mehr der des Properz, stellenweise und in einzelnen Beziehungen auch der des Virgil hat einen alexandrinischen Anstrich.

Trennung des Guten und Nützlichen lehrte, ist doch[1] auch das ganz natürliche Ende der Kunst, wie alle Formen ihren Geist überleben. Dies war auch das Schicksal der Griechischen Kunst. Der[2] Geschmack der Gelehrten und die Eitelkeit[3] der Virtuosen beherrschte die Kunst. Kunst war[4] der Zweck der Kunst; an die Stelle der Schönheit trat die Künstlichkeit, man suchte seine Geschicklichkeit in der Überwindung großer Schwierigkeiten zu zeigen: daher die Wahl solcher toten Stoffe, wie[5] Nikanders. Eben daher absichtliche Dunkelheit, gesuchte Gelehrsamkeit, und künstliche Spielereien. Außer dem Schwierigen, war alsdann Prinzip[6] der Kunst das Pikante[7], dasjenige was dem stumpfen Sinne noch Aufmerksamkeit abnötigen kann. Dergleichen ist das Seltne, Alte und Überladene in den ernsthaften Werken, Schlüpfrigkeit der lyrischen Gedichte, oder auch sogar das Rohe[8]. Es ist der Verderbtheit ganz natürlich in dieses zurückzufallen, und Theokrit ist eine sehr begreifliche Erscheinung
[10] dieser Schule: seine Einfalt ist nicht ungebildete Natur, auch nicht Schönheit, denn sie ist ohne Gefühl für das Sittliche; sondern sie ist der Rückfall der Verderbtheit in Rohigkeit. Es ist zwar in den Alexandrinischen Werken ein eigentümlicher und neuer Stil, aber dieser ist doch eigentlich nichts Erfundnes, sondern nur Nachahmung und eine neue Mischung des schon Vorhandnen: man brauchte die Formen, die Metra und die Diktion[9] aller vorigen Schulen und Zeiten, vorzüglich der ältesten[10]. Die Werke der Alexandriner sind zwar trocken, schwerfällig, tot, ohne inneres Leben, Schwung und Größe; so wie mit der Freiheit die öffentliche Sittlichkeit verschwand, so gab es auch in der Poesie eigentlich kein Pathos und Ethos mehr; diese wurden[11] ebenso behandelt, wie die toten Stoffe, welche die Künstler am liebsten zu wählen schienen (doch findet in dieser Rücksicht vielleicht eine geringe Abstufung nach Maßgabe der Zeit statt). Allein obgleich von Schönheit gar[12] nicht die Rede sein kann, so haben sie doch einen sehr bedeutenden ästhetischen[13] Wert; die Darstellung ist[14] rein, objektiv, richtig und vollkommen, und

[1] doch . . . das] auch das [2] Der überladne
[3] Eitelkeit . . . Kunst.] Eitelkeit eines unsicher herumschweifenden Geistes einzelner Wort- und Gedicht-Virtuosen oder Poesiegaukler beherrschte die Kunst. [4] ward
[5] wie Nikanders.] wie in Nikanders medizinischem Gedicht. [6] Ziel
[7] Pikante . . . dem] Auffallende oder, was irgend dem
[8] Rohe einer ungebildeten Natur. [9] Sprachmanier
[10] ältesten, nach Gutdünken durcheinander.
[11] wurden . . . behandelt,] wurden nun auch ebenso trocken behandelt,
[12] gar . . . die] hier gar nicht mehr die [13] künstlerischen
[14] ist . . . wie] ist mit festem Sinn und Fleiß vollkommen ausgearbeitet

insofern für alle Zeiten bleibendes Muster, wie die Griechische Kunst überhaupt[1].

In den Alexandrinischen Werken gab es doch noch einen Stil; der Charakter und der Ton derselben ist homogen[2] und regelmäßig; er läßt sich auf[3] Prinzipien zurückführen. Jetzt folgt eine Zeit ohne *Stil*, ohne Regelmäßigkeit; ihr Charakter ist Charakterlosigkeit, ihr Name Barbarei. Daß Alexandrinische Gelehrsamkeit und Künstelei sich ein anderes Feld wählte, konnte sehr zufällige Ursachen haben, welche uns nichts angehen, denn innre Gründe aus der Natur der Kunst waren es nicht. Im Alexandrinischen Stil hätte die Kunst ewig[4] bestehen mögen, wenn die Geduld des Publikums eben so[5] ewig gewesen wäre. Der[6] Zeitpunkt, wo Alexandrinische Poesie aufhörte, scheint mit dem Anfange der Alexandrinischen Philosophie und mit dem Ende des Griechischen Reichs in Ägypten zusammenzufallen. Sie ward alsdann noch eine zeitlang in Rom fortgesetzt. Unter den Griechischen Poeten aber gab es nun keinen Stil mehr, also auch keine Schule; jeder ist einzeln: und so ist es begreiflich, daß sich in dieser Zeit ein Oppian findet, der so viel mehr poetischen Wert hat, als die Alexandrinischen Lehrdichter. In der lyrischen Poesie erhielt sich noch am längsten einige Manier[7], aber sie sank noch unter die Schlüpfrigkeit zu einem elenden Kitzel erschlaffter Wollust.

Der Gang der Griechischen Poesie war also folgender: Sie ging von der Natur aus[8] (Jonische Schule), und gelangte durch Bildung[9] (Dorische Schule) zur Schönheit. Diese stieg[10] von der Erhabenheit zur Vollkommenheit, und sank wieder[11] zum Luxus, und dann zur Eleganz hinab. Nach-

und durchgebildet, und insofern für alle Zeiten ein bleibendes und gewissermaßen vollendetes Beispiel solcher Art oder Abart, wie

[1] überhaupt in jedem Fache und auf jeder Stufe ihrer Entwicklung.
[2] gleichartig [3] auf . . . zurückführen.] auf allgemeine Eigenschaften, feste Kunstmaximen und einen bestimmten Charakter zurückführen.
[4] ewig fort [5] so . . . wäre.] so unermüdlich gewesen wäre, oder wenn nicht der Kunstsinn der Zeit von einer andern Seite her eine neue und bessere Richtung bekommen hätte. [6] *In W neuer Absatz.*
[7] Manier . . . Wollust.] Manier und angenehme Form, aber sie versank in den spätern Epigrammendichtern der Anthologie größtenteils ganz in das Schlüpfrige und Gemeine einer bloß sinnlich wollüstigen Darstellung.
[8] aus . . . und] aus; dies war die jonische Schule, und
[9] Bildung (Dorische] Bildung in der dorischen
[10] stieg von] stieg in der attischen Kunst von
[11] wieder . . . hinab.] wieder zur schwelgerischen Fülle und Ausschweifung, und dann zur bloßen Anmut und zierlichen Feinheit hinab.

dem die Schönheit nicht mehr vorhanden war, ward die Kunst[1] zur Künstelei, und verlor sich endlich in Barbarei.

Dresden.[2]

Friedrich Schlegel.

---

[1] Kunst bei den Alexandrinern
[2] *Die Unterschrift fehlt in W.*

2. VOM ÄSTHETISCHEN WERTE DER GRIECHISCHEN KOMÖDIE [1794][1]

Nichts ist seltner, als eine schöne Komödie. Das[2] komische Genie[3] ist [11]
nicht mehr frei, es[4] schämt sich seiner Fröhlichkeit, und fürchtet durch seine Kraft zu beleidigen. Es[5] erzeugt daher kein vollständiges und reines

---

A: Berlinische Monatsschrift. Herausgegeben von Biester. Vierundzwanzigster Band. Julius bis Dezember, Dessau 1794. Nr. 3, S. 485—505.
W: Friedrich Schlegels Sämtliche Werke. Vierter Band, Wien 1822, S. 25—45. *(Die Varianten nach W).*

[1] Vom künstlerischen Werte der alten griechischen Komödie. 1794. *Mit folgender Anmerkung:* Daß Aristophanes, dessen dithyrambischen Reichtum dichterischer Erfindung Plato so wohl kennt und in verwandter Geistesart mitempfindend oftmals anerkennt; dessen poetische Kraft auch der heil. Hieronymus, noch in den letzten Zeiten des Altertums, nach dem ihm eignen klassischen Sinn, hoch und wert hielt; als ein Urkünstler der ersten Größe, in andrer und ganz eigentümlicher Art, neben den erhabensten Meistern der alten tragischen Kunst seine Stelle einnehme und verdiene; das war damals, als dieser kleine Aufsatz, die Frucht einer langen, einsamen Durchdenkung der Werke jenes Dichters, zuerst erschien, noch durchaus nicht so allgemein anerkannt, als dieses jetzt überall zu vernehmen ist; nachdem uns auch der innige Zusammenhang dieser überschäumenden poetischen Lebensfülle mit den fröhlichen Volksfesten des alten, heidnischen Naturglaubens seither vielfältig, mythisch und geschichtlich, anschaulich und belehrend ist entwickelt worden.

Nur Eines, was sich mehr auf die Philosophie bezieht, finde ich noch zur Einleitung zu erinnern nötig, über die Idee der Freude und der Freiheit, welche in dieser künstlerischen Betrachtung der alten Komödie und Dionysos-Spiele hier überall zum Grunde liegt. Es beruhet dieses auf dem Gedanken, daß nicht bloß die vollkommne Einheit und vollendete Harmonie als das allein Gute zu ehren, sondern daß auch die unendliche Fülle des Lebens, in ihrer Würde als göttlich zu erkennen und heilig zu achten sei. Und darin weicht diese sonst in der künstlerischen Begeisterung für die Idee und das Ideal zu der Platonischen hinneigende Betrachtungsart, noch wesentlich von derselben ab; da nach der Platonischen Denkweise, welche hierin viel zu sehr zum Parmenides hinüberneigt, nur das Eine und die Einheit als gut und vollkommen aufgestellt und anerkannt, alle Mannigfaltigkeit, dagegen als vom Übel und als ungöttlich bezeichnet wird. Die Idee der göttlichen Fülle aber, als der lebendigen Entfaltung jenes ewigen Einen, in immer anwachsender Schöne, wie diese Idee hier vorausgesetzt, und als das Zweite

[2] Der [3] Dichtergeist [4] er [5] Er

Werk aus sich selbst, sondern begnügt sich, ernsthafte dramatische Handlungen aus dem häuslichen Leben mit seinen Reizen zu schmücken. Aber damit hört die eigentliche Komödie auf; komische[1] Energie wird unvermeidlich durch tragische[2] Energie ersetzt: und es entsteht eine neue Gattung, eine Mischung des komischen und des tragischen Drama, welche sich gewöhnlich mit bescheidnem Stolz den ersten Platz über beide anmaßt. Was ihre Ansprüche gelten, ist eine andre Frage; aber die Natur des Komischen kann man nur in der unvermischten reinen Gattung kennen lernen: und nichts entspricht so ganz dem Ideal des reinen Komischen, als die alte Griechische[3] Komödie. Sie ist eins der wichtigsten Dokumente[4] für die Theorie der Kunst; denn in der ganzen Geschichte der Kunst sind ihre Schönheiten einzig, und vielleicht eben deswegen allgemein verkannt. Es ist schwer, nicht ungerecht gegen sie zu sein; sie nur zu verstehen, erfordert eine vollendete Kenntnis der Griechen; und mit unbestechlicher Strenge ihre wirklichen Vergehungen von dem abzusondern, was nur uns beleidigt, erfordert einen Geschmack[5], der, über alle fremde Einflüsse erhaben, auf das Schöne allein gerichtet ist.

---

neben und nach dem Ersten, anerkannt und angenommen wird, beruht an sich auf einem eignen, andern und tieferen Grunde der Erkenntnis. Im Altertum wird sie besonders in der früheren, noch unverderbten, jonischen Philosophie gefunden; wie sie auch dem Geiste der alten Mythologie überhaupt entspricht, so wie dieser in dem Ganzen derselben sich kund gibt. Denn obwohl es auch in dieser nicht an einzelnen Mythen und Sinnbildern fehlt, in denen ebenfalls die Vielheit selbst als ein Übel und unglücklicher Zwiespalt oder verderblicher Abfall von der ewigen Einheit bezeichnet wird; so ist doch die gesamte Mythologie schon ihrem Wesen nach, auf die Mannigfaltigkeit des göttlichen Daseins gerichtet, und kann der Sinn des Ganzen nicht anders bestehen als im lebendigen Gefühl von der anerkannten Schönheit der ewigen Fülle.

Sehen wir aber auf die drei verschiedenen Stufen und Sphären oder Reiche der Mythologie, in ihrer Beziehung auf die Kunst der Poesie, so ist einleuchtend, daß die Idee der furchtbaren alten Götter in den Werken der großen tragischen Dichter vorwaltet. Die Macht der neuen, jüngeren Götter, die volle Herrlichkeit der Heldenwelt, in den heroischen Taten und Schicksalen zahlreicher Göttersöhne, wird in den epischen Gesängen, schon von den homerischen anzufangen, in reichem, dichterischem Glanz entfaltet. Die alte Komödie aber bezieht sich am meisten auf die geheime Feier der fremden und verborgnen Götter, besonders des Dionysos, als des Gottes der unsterblichen Freude, der wunderbaren Fülle und ewigen Befreiung.

[1] komische Energie] die komische Kraft
[2] tragische Energie] eine mehr oder minder tragische Wirkung
[3] Griechische Komödie.] athenische Volks-Komödie.
[4] Denkmale [5] Kunstsinn,

Die Griechen hielten die Freude für heilig, wie die Lebenskraft; nach ihrem Glauben liebten auch die Götter den Scherz. Ihre Komödie ist ein Rausch der Fröhlichkeit, und zugleich ein Erguß heiliger Begeisterung: [12]
ursprünglich nichts anders als eine öffentliche[1] religiöse Handlung, ein Teil von dem Feste[2] des *Bakchus*, welcher Gott ein Bild der[3] Lebenskraft und des Genusses war. Diese Vermählung des Leichtesten mit dem Höchsten, des Fröhlichen mit dem Göttlichen, enthält eine große Wahrheit. Die Freude ist an[4] sich gut, auch die sinnlichste enthält einen unmittelbaren Genuß höhern menschlichen Daseins. Sie ist der eigentümliche, natürliche und ursprüngliche Zustand der höhern Natur des Menschen[5]; der Schmerz erreicht ihn nur durch den geringeren[6] Teil seines Wesens. Rein-sittlicher Schmerz ist nichts als entbehrte Freude, und rein-sinnliche Freude nichts als gestillter Schmerz; denn der Grund des tierischen Daseins ist Schmerz. Aber Beides sind nur Begriffe[7]; in der Wirklichkeit, bilden beide heterogene[8] Naturen in durchgängiger Gemeinschaft ein Ganzes — den Menschen, verschmelzen in einen Trieb — den menschlichen; der Schmerz wird sittlich, und die Freude wird sinnlich.

Weil reine menschliche Kraft sich in Freude äußert, so ist sie ein Symbol[9] des Guten, eine Schönheit der Natur. Sie verkündigt nicht bloß Leben, sondern auch Seele. Leben und unbeschränkte[10] Freude bedeuten Liebe. Denn alles Leben deutet auf seine Wurzel und auf die Frucht

---

[1] öffentliche . . . Handlung,] öffentliche, dem heidnischen Götterdienst gewidmete und geheiligte Darstellung und Handlung,
[2] Feste . . . Bakchus] Volks-Feste des Dionysos
[3] der Lebenskraft . . . war.] der innern verborgnen Lebenskraft und aller Lebensfreude, für die Eingeweihten aber zugleich die Pforte und der Wegweiser eines höheren und reinen, unsterblichen Daseins, und der allgemeine Befreier von allen trüben irdischen Banden war.
[4] an . . . ist der] an und für sich gut, selbst die sinnliche enthält ursprünglich nur ein unmittelbares Gefühl des gesunden Lebens und organischen Wohlseins. Die geistige Freude aber ist nichts anders als das begeisterte Gefühl und Mitgefühl von der unendlichen Lebensfülle und überströmenden Schöpferkraft der Natur. Von dieser überströmenden Fülle des freiesten Lebens nun, gibt uns die Dionysoskunst der alten Komödie das treueste und eigentümlichste Bild und Sinnbild. Diese Freude ist der
[5] Menschen;] Menschen im gesunden geistigen Zustand;
[6] geringeren Teil] geringeren oder kranken und verderbten Teil
[7] Begriffe der Absonderung; [8] ungleichartige
[9] Symbol . . . Natur.] Symbol oder die sinnbildliche äußere Erscheinung des Guten, des gesunden Lebens oder des ungestörten vollkommnen Daseins; sie ist das Schöne der Natur.
[10] unbegränzte, reine

seiner Vollendung; und der höchste Moment der Lebenskraft ist seine Verdoppelung[1], der Genuß eines homogenen Lebens. Leben und Geist aber sind im Menschen unzertrennlich, und die Bande des Lebens vereinigen die Geister. Nur der Schmerz trennt und vereinzelt; in der Freude verlieren sich alle Gränzen. Mit der Hoffnung ungehinderter Vereinigung, scheint die letzte Hülle der Tierheit zu verschwinden; der Mensch[2] errät den völligen Genuß, nach welchem er nur streben kann ohne ihn zu besitzen. Es gibt für jedes empfindende Wesen eine Freude, welche keinen Zusatz zu leiden scheint, weil sie keine Gränzen hat, als die beschränkte Empfänglichkeit des Subjekts[3]. In dem Höchsten, was er fassen kann, erscheint dem Menschen das Unbedingt-Höchste; seine höchste[4] Freude ist ihm ein Bild von dem[5] Genusse des unendlichen Wesens. — Der Schmerz kann ein höchst wirksames Medium[6] des Schönen sein; aber die Freude ist schon an sich schön. Schöne Freude[7] ist der höchste Gegenstand der schönen Kunst.

Die Poesie kann diese Freude auf zweierlei Art behandeln; sie ist entweder Äußerung eines schönen Zustandes im Subjekte, in der *lyrischen* Darstellung; oder sie ist eine vollendete selbständige Nachahmung in der *dramatischen* Darstellung. Schöne lyrische Freude muß edel und natürlich sein: die Äußerung einer unedlen Freude würde häßlich, die einer erkünstelten würde unwirksam sein. Was wäre eine Freude, die nicht von selbst schön wäre, sondern wie einem Gesetze, der Schönheit aus Pflicht gehorchte[8]? Sie darf sich nicht einmal selbst zwingen;
[13] fremder Zwang aber vernichtet sie unvermeidlich. Schöne Freude muß frei sein, unbedingt frei. Auch die kleinste Beschränkung raubt der[9] Freude ihre hohe Bedeutung, und damit ihre Schönheit; Zwang der[10] Freude ist immer häßlich, ein Bild der Vernichtung und der[11] Schlechtheit. Eine bloße Äußerung des Gefühls, die lyrische Darstellung der Freude, kommt nicht so leicht in Gefahr, ihre äußre Freiheit zu verlieren, — desto mehr die dramatische. Sie nimmt den Stoff zu ihren Schöpfungen aus der Wirklichkeit, ihre Bestimmung ist eine öffentliche laute Darstellung des Lächerlichen, und ihre Freiheit ist dem Laster,

[1] Verdoppelung . . . Lebens.] Verdoppelung, die Vereinigung mit einem gleichartigen Leben.

[2] Mensch . . . Genuß,] Mensch ahndet den Zustand des völlig befriedigten Daseins, [3] Sinnes. [4] höchste Freude] höchste Geistes- und Seelen-Freude

[5] dem Genusse] dem vollkommnen innern Dasein

[6] Mittel und Element [7] Freude also [8] gehorcht? [9] der reinen

[10] der . . . immer] der innern, geistigen Freude ist in der Darstellung immer [11] der Schlechtheit.] des Schlechten.

der Torheit, dem[1] geheiligten Irrtume fürchterlich. Aber eben dadurch wird sie einer neuen hohen Bedeutung, einer neuen Schönheit fähig; wenn die Freude, wo wir Schranken erwarteten, uns mit Freiheit überrascht, so wird sie[2] das schönste Symbol der bürgerlichen Freiheit[3].

Überhaupt wird Freiheit durch das Hinwegnehmen aller Schranken dargestellt. Eine Person also, die sich bloß durch ihren eignen Willen bestimmt, und die es offenbar macht daß sie weder innern noch äußern Schranken unterworfen ist, stellt die vollkommne innre und äußre persönliche Freiheit dar. Dadurch daß sie im frohen Genusse ihrer selbst nur aus reiner Willkür und Laune handelt, absichtlich ohne Grund oder wider[4] Gründe, wird die innre Freiheit sichtbar; die äußre[5] in dem Mutwillen, mit dem sie äußre Schranken verletzt, während das Gesetz großmütig seinem Rechte entsagt. So stellten sich die Römer in den Saturnalien die Freiheit dar[6]; ein ähnlicher Gedanke lag vielleicht bei dem Karneval zum Grunde. Daß die Verletzung der Schranken nur[7] scheinbar sei, nichts wirklich Schlechtes und Häßliches enthalte, und dennoch die Freiheit unbedingt sei[8]: das ist die eigentliche Aufgabe einer jeden solchen Darstellung, und[9] also auch der *alten Griechischen Komödie.*

Eine solch gränzenlose Freiheit genoß sie zu Athen. Schon ihr religiöser Ursprung erzog und bildete die komische Muse zur Freiheit, der Dichter und sein Chor waren heilige Personen: aus ihnen redete der Gott der Freude, und unter diesem Schutze waren sie unverletzlich. Aber bald ward aus einem religiösen Institut auch ein politisches, aus

[1] dem geheiligten] dem Vorurteil und geheiligten [2] sie zugleich

[3] Freiheit, wie sie nach weisen Gesetzen geordnet, in der wahren auf Recht und Sitten gegründeten Republik waltet; und jederzeit hat eine tiefere Staatskunst, hie und da selbst in monarchischen Staaten, solche festliche Freudenspiele in sinnbildlicher Freiheit, nach altem gleichsam zum Recht gewordnen Gebrauch, gern bestehen lassen, oder auch selbst zur Erheiterung und Anfrischung des öffentlichen Lebens veranlaßt und befördert. [4] gegen alle

[5] äußre . . . Mutwillen,] äußre aber in dem fröhlichen Mutwillen,

[6] dar, wo alle Bande auch für die Sklaven gelöst waren, und die sonst Herren waren, ihnen zum Schein dienten, in dem bedeutsamen sinnbildlichen Lebensspiel dieser festlichen Tage; ein ähnlicher Gedanke liegt noch jezt bei dem römischen Karneval zum Grunde, in welchem noch ein Rest jener alten Saturnalien zur Erinnerung aufbehalten ist. Diese festlichen Tage sind gleichsam ein komisches Spiel der Wirklichkeit, ganz im Geist der alten athenischen Volksfeste, aus denen jene eigentümliche Dionysus-Kunst und Poesie des Witzes hervorging.

[7] dabei nur [8] erscheine

[9] und . . . Komödie.] und war es also auch für die alte griechische Komödie.

dem Feste eine öffentliche Angelegenheit, aus der Unverletzlichkeit des Priesters eine symbolische Darstellung der bürgerlichen Freiheit. Der Chor besonders deutete auf das Athenische Volk, welches in der Schönheit eines Spiels seine eigne[1] Heiligkeit erblickte. Unter dem Deckmantel[2] der Religion und der Politik, erschlich[3] sich die Kunst das, worauf sie ein ewiges Recht hat, und was ihr der unglückliche Scharfsinn der Menschen raubte — unbeschränkte Autonomie. Wie die Wahrheit und die Tugend, ist die Schönheit ein ächtes erstgebornes Kind der menschlichen Natur, und hat mit jenen ein gleiches vollgültiges Recht, niemand
[14] zu gehorchen als sich selbst. Die Poesie kommt leichter in Gefahr, dies Recht zu verlieren, als andre Künste; am meisten die komische Muse, welche nur bei einem Volke, und bei diesem einem Volke nur[4] eine kurze Zeit, frei war. — Wenn irgend etwas in menschlichen[5] Werken göttlich genannt werden darf, so ist es die schöne Fröhlichkeit und die erhabne Freiheit in den Werken des *Aristophanes*[6]. Aber was die Schönheit der alten Griechischen[7] Komödie möglich machte, veranlaßte und erzeugte auch ihre Fehler, welche den Verlust ihrer Freiheit und ihrer Schönheit nach sich zogen.

Daß die Freude frei und in ihrer Natürlichkeit schön sei, setzt eine Bildung des Menschen durch Freiheit und Natur voraus, wo alle seine Kräfte ihrem freien Spiel und ihrer eignen Entwicklung ungehemmt überlassen sind. Dann wird der Mensch, seine Bildung und seine Geschichte, ein gemeinschaftliches Resultat seiner beiden heterogenen[8] Naturen; beide sind in unzertrennlicher Gemeinschaft, die Tugend ist[9] reizend, und die Sinnlichkeit schön. Aber freie menschliche Bildung findet in sich selbst ihr Ende, weil früher oder später die Sinnlichkeit das Übergewicht gewinnen muß. Wie alle reinen[10] Produkte des freien

[1] eigne . . . erblickte.] eigne, nach alter Verfassung der freiesten Republik geheiligte, Idee und oberste Gewalt erblickte. [2] Schutze
[3] erschlich . . . Autonomie.] erhielt die Kunst des Schönen das, worauf sie eigentlich an und für sich schon ein unverlierbares Recht hat, und was ihr nur der ängstliche, stets an der Oberfläche klebende Scharfsinn der Menschen so oft zu rauben geneigt ist; die Freiheit, sich ihrer Natur gemäß nach ihrem eignen Gesetz zu bewegen und zu entfalten. [4] nur auf
[5] menschlichen . . . göttlich] dichterischen Werken, in Hinsicht auf Ursprung und Bedeutung, göttlich
[6] Arsitophanes. Aber] Aristophanes; nicht minder als das höchste Schöne der tragischen Kunst. Aber [7] athenischen
[8] heterogenen Naturen;] ungleichartigen Bestandteile und Naturen;
[9] ist reizend,] ist mit Anmut und Reiz umkleidet,
[10] reinen Produkte] bloßen Erzeugnisse

menschlichen Triebes, kann auch die freie Komödie höchstens nur einen Moment vollkommner Schönheit haben; nachher wird aus Freude Ausschweifung, aus Freiheit zügelloser Frevel. Allein auch diesen Moment hat die Griechische Komödie nicht erreicht; dazu hätten zwei Zeitpunkte zusammentreffen müssen: der wo die Sitten noch nicht verderbt, und der wo der komische Geschmack[1] und die komische Kunst schon völlig gebildet waren. Es ging aber zu Athen gerade umgekehrt; die Sitten waren schon sehr verderbt, und der komische Geschmack[2] noch roh. Der Künstler Aristophanes schließt sich an die Geschichte vom Anfange der Kunst, der Mensch Aristophanes findet seinen Platz in der Geschichte vom Verfalle. Dies ist aus zwei Gründen sehr begreiflich; die komische Kunst bildet sich später als die tragische, und das Publikum der Komödie verdirbt früher. Weil sie mehr die Empfänglichkeit beschäftigt, als die Selbsttätigkeit in Anspruch nimmt, und weil sie in Athen nicht die gebildetere Erziehung voraussetzte wie die Tragödie, so war ihr Publikum schlechter als das tragische, wie die öffentliche Meinung der Alten und die Lehren der Philosophen ausdrücklich bestätigen. Die Tragödie spannt und erhebt ihr Publikum[3], hält also das Verderben des Geschmacks so lange als möglich ab. Die Komödie hingegen verführt ihr Publikum, beschleunigt das[4] Verderben des Geschmacks. Denn die Freude ist überhaupt etwas Verführerisches; sie macht leicht die Kraft nachlässig, die Sinnlichkeit berauscht und überwiegend. Die komische Kunst der Griechen ward später gebildet als die tragische: diese fand ihren Stoff in den epischen und lyrischen Dichtern schon höchst gebildet und poetisiert; jene mußte einen ganz neuen[5] Stoff erst zur Poesie erheben, das wirkliche gesellige Leben, welches sich selbst sehr spät ausbildete, nach ihrem Ideal poetisieren[6]. Überhaupt [15]
scheint das[7] tragische Genie früher rege zu werden, als das[8] komische; das[9] erste erfordert nur die großen Hauptmassen und Grundzüge der menschlichen Bildung und des menschlichen Schicksals; zu dem letztern muß der menschliche Geist und das menschliche Leben, wenn ich mich so ausdrücken darf, schon bis in die kleinsten Details[10] ausgeführt sein.

Aus der Natur des freien Komischen überhaupt, und aus dem Ursprunge und Charakter der alten Griechischen Komödie, erklären sich sehr leicht ihre vorzüglichen Fehler: Rohigkeit, ehe der öffentliche[11]

[1] Sinn [2] Sinn [3] Publikum . . . das] Publikum, und hält schon dadurch das [4] das . . . Geschmacks.] die Ausartung des Kunstsinns. [5] rohen
[6] dichterisch gestalten. [7] das . . . Genie] der tragische Dichtergeist [8] der
[9] der [10] Details ausgeführt] Einzelheiten durchgebildet und ausgeführt
[11] öffentliche . . . gebildet;] allgemeine Sinn künstlerisch gebildet,

Geschmack gebildet; Verderbtheit, nachdem die öffentliche Sittlichkeit schon entartet war. Beides findet sich im Aristophanes; aber es ist weit weniger zu befürchten, daß wir uns an seinen Fehlern, welche unsre Sitten noch weit mehr beleidigen als die Gesetze der Kunst, den Geschmack verderben, als daß wir seine einzigen[1] und göttlichen Schönheiten über jene verkennen möchten.

Nichts verdient Tadel in einem Kunstwerke als Vergehungen wider[2] die Schönheit und wider[3] die Darstellung: das Häßliche und das Fehlerhafte. Was nur konventionellen[4] Begriffen und Forderungen[5] gewisser Stände, Nationen und Zeitalter widerspricht, ist darum nicht schlechthin verwerflich. Wir insbesondre müssen unsre ästhetischen[6] Vorurteile in diesem Punkte vergessen; wir müssen uns erinnern daß die schöne Kunst mehr ist als die Geschicklichkeit, einer verzärtelten Sinnlichkeit[7] zu schmeicheln; wir müssen aufhören, eine Beleidigung der[8] physischen Delikatesse für strafbarer zu halten als eine Verletzung der Schönheit und der Kunst. Gewiß ist diese übertriebne[9] physische Reizbarkeit, der Kunst weit nachteiliger als[10] Rohigkeit; diese erzeugt nur einzelne Fehler, jene macht aller Kunst ein Ende und würdigt sie[11] zu einem Kitzel der Sinnlichkeit herab. Es ist uns anstößig, daß die Griechische Komödie zu dem Volke in seiner Sprache redet; wir verlangen daß die Kunst vornehm sei. Aber die Freude und die Schönheit ist kein Privilegium der Gelehrten, der Adligen und der Reichen; sie ist ein heiliges Eigentum der Menschheit. Die Griechen ehrten das Volk; und es ist nicht die kleinste Vortrefflichkeit der Griechischen Muse, daß sie auch dem ungebildeten Verstande, dem gemeinen Manne die höchste Schönheit verständlich zu machen wußte. Freilich übertraf auch der gemeine Mann zu Athen, nicht bloß an natürlichem Geist und geselliger Bildung, sondern noch weit mehr an Freiheit und[12] Energie des sittlichen Gefühls, alle seinesgleichen. Das beweist uns unter andern eben der Aristophanes, welcher uns oft so deutlich überführt, daß es auch zu Athen Pöbel gab. Das Komische richtet sich, weit mehr als das Tragische, nach dem

[1] einzigen ... Schönheiten] unübertrefflichen, dichterischen Schönheiten
[2] gegen [3] gegen [4] angenommen [5] Forderungen gewisser] Forderungen oder Vorurteilen gewisser [6] künstlerischen [7] Empfindlichkeit
[8] der ... Delikatesse] eines bloß auf Gewohnheit beruhenden Zartgefühls
[9] übertriebne ... Reizbarkeit,] übertriebene und eigensinnige Empfindlichkeit, [10] als Rohigkeit;] als der kräftige Naturausdruck der Alten.
[11] sie ... herab.] sie wie mehrenteils bei den Neuern, zu einem bloßen Spiel der Eitelkeit nach dem Eigensinn der Mode herab.
[12] und ... Gefühls,] und Schnellkraft des sittlichen Charakters und Gefühls,

Grade der Reizbarkeit und der Fassungskraft seines Publikums; und diese hängen wieder von dem Maße der geselligen Ausbildung und aller Seelenkräfte ab: daher der Unterschied unter dem Niedern und Edlen Komischen. Um eine nicht so reizbare Empfänglichkeit zu beleben, [16] werden stärkere Reize, heftigere Erschütterungen erfordert; die Widersprüche und Kontraste[1], überhaupt die Verhältnisse, welche der ungebildete Verstand fassen soll, müssen gröber und faßlicher sein. Wie wandelbar überhaupt diese Verhältnisse sind, erläutert das Beispiel der Kinder, der Wilden, des gemeinen Mannes. Der rohere Mensch ist gegen das Widrige, welches das Komische oft enthält, nicht so empfindlich: ihn kann auch wohl das Komische eines leidenden oder schlechten Gegenstandes ergötzen. Es ist die eigentliche Aufgabe der Komödie, das Unvollkommne, welches[2] allein der Freude dramatische Energie verleihen kann, so viel als möglich zu entfernen, zu vergüten oder zu mildern, ohne jedoch die Energie[3] zu vernichten, oder den Mangel der komischen durch tragische Energie[4] zu ersetzen — eine Forderung, die noch nie ganz befriedigt ist. An Energie[5] fehlt es der komischen Kunst im Anfange nicht, aber sie ist beleidigend: von dem einen wesentlichen Element des Komischen, dem Unvollkommnen und Unangenehmen, enthält sie weit mehr[6], und doch nicht mehr von dem andern, der Freude. Für ihr roheres Publikum muß freilich das Schöne in ihrem[7] Werke über das Häßliche das Übergewicht haben, sonst könnte[8] es ihm nicht gefallen. Aber wenn der öffentliche[9] Geschmack sich bildet, wenn der Verstand und die Reizbarkeit des Publikums sich verfeinern, so wird es die Werke, die es ehedem schön fand[10], beleidigend finden. Die[11] Rohigkeit, welche oft auch[12] unsittlich ist, muß man sich hüten mit der ästhetischen[13] Unsittlichkeit zu verwechseln: diese ist nichts als Mangel an Harmonie[14], Zügellosigkeit der einzelnen Kräfte[15] aus Übergewicht der Sinnlichkeit[16].

[1] Gegensätze,
[2] welches ... so] welches ihr als Beimischung unentbehrlich ist, um der Freude dramatische Kraft und Wirksamkeit zu verleihen, so
[3] Wirkung [4] Eindrücke [5] Kraft
[6] mehr ... Freude.] mehr als nötig wäre zur Beimischung und als Träger der heitern Lust und geistigen Freude. [7] ihrem Werke] ihren Werken
[8] könnte es] könnten sie [9] öffentliche Geschmack] allgemeine Kunstsinn
[10] fand, nur [11] Die Rohigkeit,] Diese Rohigkeit aber, [12] auch unsittlich] auch in praktischer Beziehung wahrhaft und reell unsittlich
[13] künstlerischen [14] Harmonie, Zügellosigkeit] Harmonie und gesetzlicher Ordnung im Ganzen, Zügellosigkeit
[15] Kräfte aus] Kräfte, die jenem Ganzen nur dienen sollen, aus
[16] *In W folgende Anmerkung:* So ist zum Beispiel Euripides nach jenem

Man darf nicht glauben, daß die Griechische[1] Komödie dadurch, daß sie, wie ich vorhin erwähnte, die[2] Sprache ihres Publikums redete, ihre Objektivität[3] verloren habe, und zu einer individuellen[4] Geschicklichkeit herabgesunken sei. Überhaupt widersprechen sich vollkommne Allgemeingültigkeit und höchste Individualität der Kunst nicht: sie muß[5] beide vereinigen. Als Organ der Natur und der Schönheit, hat sie kein andres Publikum als die Menschheit; mag ihr sichtbares Publikum noch so bestimmt und beschränkt sein, sie hat es in ihm nur mit dem Menschlichen, mit dem Unveränderlichen zu tun. Aber die Materie, die Sprache der Kunst, kann nicht zu individuell sein, weil sie dadurch immer an Verständlichkeit und Energie[6] gewinnt: die komische Muse insbesondre kann ihre Schöpfungen nur in das Detail[7] eines wirklichen Lebens bilden[8]; der Grund ihrer Gemälde, der Schauplatz auf dem ihre Personen handeln sollen, muß[9] Wirklichkeit, höchste Individualität sein.

Noch ein andrer Fehler des Aristophanes, nicht wider[10] die Schönheit,
[17] sondern wider[11] Reinheit der Kunst, erklärt sich ganz natürlich aus den politischen[12] Verhältnissen der Griechischen[13] Komödie. Bis[14] die Rechte der Kunst vielleicht[15] bei einem spätern Geschlechte einmal freiwillig anerkannt werden, kann der Komödie die Freiheit nur durch ein Institut gesichert werden. So war es bei den Griechen; aber noch ehe sie sich aus ihrem fremdartigen Ursprunge zu reiner Poesie entwickelte und

---

künstlerischen Begriff der Alten von Sittlichkeit ein unsittlicher Dichter; weil er gegen die strenge Harmonie fehlt, als dem höchsten Gesetz erhabener Schönheit, und sich ganz von der Leidenschaft hinreißen läßt; wie jene neuere ausschweifende Musik, deren Emporkommen die Pythagoräer und nach ihnen Plato in so vielen Stellen seiner Schriften als ein Kennzeichen von dem Verfall des Staats und der Sitten bezeichnet. In dem andern Sinne aber, der nur auf die einzelnen praktischen Lehren sieht, ist Euripides keineswegs ein unsittlicher Dichter, da er vielmehr von Moral und Sentenzen, so gut die Alten sie irgend hatten und kannten, reichlich überfließt.

[1] Griechische Komödie] attische Volks-Komödie

[2] die Sprache] ganz die besondre Sprache

[3] objektive Allgemeinheit

[4] individuellen ... herabgesunken] bloßen Darstellungsmanier und besondern Charakteristik herabgesunken [5] muß vielmehr

[6] wirksamer Kraft [7] Einzelne [8] hineinbilden;

[9] muß ... höchste] die lebendigste Wirklichkeit und höchste

[10] gegen [11] gegen die [12] bürgerlichen [13] attischen

[14] Bis die] Entweder müßten die

[15] vielleicht ... kann] durch die allgemein verbreitete Einsicht in die Würde ihrer Bestimmung anerkannt werden, oder es kann

völlig bildete, entartete sie schon in persönliche und politische Nebenabsichten. Die Satire des Aristophanes ist sehr oft nicht poetisch sondern persönlich, und ebenso demagogisch als die Art, mit der er den Wünschen und den Meinungen des Volks schmeichelt. — Zügellosigkeit hat zur natürlichen Folge, Erschlaffung; Mißbrauch der Freiheit, den Verlust derselben. Nach diesem, welcher sehr bald erfolgte, war der Griechischen Komödie noch weit weniger möglich, was sie selbst während ihrer schönsten Blüte und freisten Regsamkeit nicht erreicht hat — das höchste komische Schöne. Hätte die Griechische Kunst es auch erreicht, so hätte sie es nicht bewahren können, hätte es bald verlieren müssen, wie das höchste Schöne im Tragischen, welches sie wirklich erreicht hat. Denn sie war ein Produkt[1] des freien Genies; und im freien Laufe der sich selbst überlassnen menschlichen Natur, ist die Vollkommenheit nur ein Moment. Wenn aber nicht[2] freie Natur, sondern Absicht, das Prinzip der menschlichen Bildung ist, wie unter uns; so wird ganz natürlich der Anfang damit[3] gemacht, den Menschen zu zerspalten, seine höhere Natur zu isolieren[4]. Die Sinnlichkeit ist alsdann im Stande der Unterdrückung oder der Empörung; das Natürliche ist ohne Bildung nicht schön, die Freude darf nicht frei sein.

In andern Kunstwerken ist das[5] Genie von seiner äußern Lage unabhängig: seine innere Freiheit kann ihm niemand rauben. Aber das[6] komische Genie verlangt auch äußre Freiheit, kann ohne diese sich nur bis zur Grazie[7], nie bis zum höchsten Schönen erheben. Sie wird es erreichen, wenn die[8] Absicht vielleicht in einer späten Zukunft ihr Geschäft vollendet und mit Natur endigt, wenn aus Gesetzmäßigkeit Freiheit wird, wenn die Würde und die Freiheit der Kunst[9] ohne Schutz sicher, wenn jede Kraft[10] des Menschen frei und[11] jeder Mißbrauch der Freiheit unmöglich sein wird. Alsdann würde auch die reine Freude,

---

[1] Produkt ... Genies;] Erzeugnis des freien Kunstvermögens;

[2] nicht ... menschlichen] nicht die freie Natur in ihrer eignen, vollen Entwicklung, wie bei den Alten, sondern Absicht, ein gedachter Zweck und bestimmter Verstandesbegriff, das eigentümliche Wesen und der bestimmende Grund der menschlichen [3] zuerst damit [4] vereinzeln.

[5] das Genie] der Geist [6] das ... Genie] die komische Kunst

[7] Anmut und geistreichen Feinheit,

[8] die ... wenn] die vollendete Verstandesbildung wieder zur Anerkenntnis und dem freien Leben der Natur auch im Gebiete der Kunst zurückkehrt und wieder endigt, wo sie einst angefangen hatte; wenn

[9] Kunst ... sicher,] Kunst auch ohne den Schutz eines verjährten Vorrechts nach alter Sitte sicher, [10] geistige Kraft

[11] und jeder] und doch der

ohne den Zusatz des Schlechten, welcher itzt[1] dem Komischen notwendig ist, an sich genug dramatische Energie[2] haben; die Komödie würde das vollkommenste aller poetischen Kunstwerke sein: oder vielmehr an die Stelle des Komischen würde das Entzückende[3] treten, und wenn es einmal vorhanden wäre, ewig beharren. Die Poesie kann dies gemeinschaftliche Ziel nicht[4] allein erreichen, aber sie kann[5] ohne fremde Hülfe sich ihrem Ideal nähern. Das Schauspiel muß so viel als möglich mit der dramatischen Vollkommenheit die alte Fröhlichkeit vereinigen, zur Natürlichkeit zurückkehren und sich der Freiheit nähern.
[18] Wenn auf einem solchen Wege nur einige Schritte getan sind, so läßt sich alles hoffen; und auf diesem Wege gibt es keinen bessern Wegweiser, kein vollkommneres Vorbild, als die alte Griechische Komödie. Sie ist ein unübertreffliches Muster schöner Fröhlichkeit, erhabener Freiheit, und komischer Kraft, bei allen Fehlern[6].

Aber noch außer denen, die ich schon entwickelt habe, wirft man dem Aristophanes vor: seine Stücke seien ohne dramatischen Zusammenhang und Einheit, seine Darstellungen in Karikatur[7] und unwahr, er unterbreche oft die Täuschung. — Der letzte Tadel ist nicht ohne allen Grund[8]: nicht bloß in dem politischen Intermezzo, der Parekbase, wo der Chor mit dem Volke redete, sondern auch außerdem kommen in häufigen Anspielungen der Dichter und das Publikum zum Vorschein. Der Anlaß liegt in den politischen Verhältnissen der Komödie, aber eine Art[9] von Rechtfertigung scheint mir auch in der Natur der komischen Begeisterung zu liegen. Diese Verletzung ist nicht Ungeschicklichkeit, sondern besonnener Mutwille, überschäumende Lebensfülle, und tut oft gar keine üble Wirkung, erhöht sie vielmehr, denn vernichten kann sie die Täuschung doch nicht. Die höchste Regsamkeit des Lebens muß wirken, muß zerstören; findet sie nichts außer sich, so wendet sie sich zurück auf einen geliebten Gegenstand, auf sich selbst, ihr eigen Werk; sie verletzt[10] dann, um zu reizen, ohne zu zerstören. Dieser charak-

[1] jetzt [2] Wirksamkeit

[3] *In W folgende Anmerkung:* Hier liegt die Ahndung jener Idee, welche ich in der Darstellung der Literatur bei Gelegenheit des Calderon, als christliche Verklärung der erleuchteten Fantasie bezeichnet habe, in welcher das eigentümliche Wesen des romantischen Lustspiels besteht.

[4] nicht allein] nicht für sich allein [5] kann auch

[6] Fehlern.] Fehlern, die sie übrigens haben mag.

[7] bis zur äußersten Karikatur übertrieben

[8] Grund . . . Parekbase] Grund; nicht bloß in jenem politischen Zwischenspiel der Parekbase [9] Art von Rechtfertigung] andere Rechtfertigung

[10] verletzt . . . Dieser] verletzt nur, um mehr zu reizen, ohne wirklich zu zerstören. In der Begeisterung des poetischen Witzes, schadet und stört es nicht, wenn die Täuschung scheinbar vernichtet wird; weil das Wesentliche des Eindrucks einer solchen Darstellung, nicht in dem geordneten Zusammenhange dieser und in der Täuschung besteht, sondern in eben jener Begeisterung des Witzes, welche alle Schranken durchbricht. Dieser

teristische Zug des Lebens und der Freude wird in der Komödie noch[1] überdem bedeutend durch die Beziehung auf die Freiheit.

Dramatische Vollständigkeit ist in der reinen Komödie, deren Bestimmung öffentliche Darstellung und deren Prinzip[2] der öffentliche Geschmack ist, nicht möglich; wenigstens so lange nicht möglich, bis sich das Verhältnis der Empfänglichkeit zur Selbsttätigkeit im Menschen ganz ändert, bis reine Freude, ohne allen Zusatz von Schmerz, hinreicht, seinen Trieb aufs höchste zu spannen. Bis dahin wird die komische Kunst, um die Energie[3] zu erreichen, ohne welche alle dramatische Darstellung unnatürlich und unwirksam ist, das Schlechte und den Schmerz zu Hülfe nehmen müssen: bis dahin bleibt also auch die[4] Erbsünde der komischen Energie die notwendige Lust am Schlechten. Die reine Lust ist selten lächerlich, aber das Lächerliche (sehr oft nichts anders als die Lust am Schlechten) ist weit wirksamer und lebendiger. Die eigentliche Aufgabe der Komödie ist: mit dem kleinsten Schmerz das höchste Leben zu bewirken; ihr bestes Mittel dazu ist die Stellung, z. B. in einer überraschenden Plötzlichkeit der Kontraste[5]. Ohne Nachteil der Energie[6], hat sie noch nicht allen Zusatz des Häßlichen entbehren können; wie denn auch, nach der Meinung fast aller Philosophen, Unvollkommenheit ein wesentliches[7] Ingrediens des Lächerlichen in der Natur ist, welchem [19] das Komische in der Kunst entspricht. Geistige Freude ist rein und ruhig; eine Freude aber, die so heftig, unruhig, vermischt ist, wie die, welche das Komische bewirkt, ist höchst sinnlich. Sie erzeugt einen Rausch des Lebens, welcher den Geist mit sich fortreißt; und Schönheiten welche die Selbsttätigkeit zu sehr in Anspruch nehmen, gehen verloren. Die[8] vollkommne Kausalverknüpfung, die innere dramatische

[1] noch . . . Freiheit.] noch bedeutender, durch die bildliche Beziehung auf die höchste Freiheit, als den eigentlichen Sinn und belebenden Geist dieser Dionysosspiele.

[2] Prinzip . . . ist] bestimmende Macht und leitendes Gestirn der künstlerische und sittliche Sinn der Menge ist [3] Kraft und Lebendigkeit

[4] die . . . notwendige] der Erbfehler der komischen Kunst und Wirkung, die unvermeidliche [5] Gegensätze. [6] lebendigen Kraft und Wirkung,

[7] wesentliches Ingrediens] wesentlicher Bestandteil

[8] Die . . . Kausalverknüpfung,] Eine vollkommen durchgeführte ursächliche Verknüpfung,

Notwendigkeit und Vollständigkeit, sind viel zu schwerfällig für einen leichten zerstreuenden Rausch; und der Genuß der Harmonie erfordert Besonnenheit, Beisammensein der ganzen Seele. Vollkommne tragische Ganze, oder auch wohl epische und philosophische Ganze im dramatischen Gewande, welche mit allen Reizen des Komischen geschmückt sind, sind gar nicht selten; aber ich zweifle, daß sich ein vollkommnes dramatisches Kunstwerk findet, in welchem die Einheit des Ganzen poetisch, und zwar nicht tragisch, sondern reinkomisch wäre[1].

Nachdem die Griechische Komödie nicht mehr frei, die komische Kraft[2] des Genies erloschen (wäre sie noch vorhanden gewesen, so würde sie nur den zärtlicheren Geschmack beleidigt haben), aus Sittenlosigkeit Erschlaffung entstanden war, nachdem ferner die dramatische Kunst, die Sprache der Poesie, der Philosophie und des geselligen Lebens, auch das gesellige Leben selbst den[3] höchsten Grad der Ausbildung erreicht hatte; da entstand die *neuere* Griechische Komödie. Sie hatte die Schönheiten, welche die Komödie ohne Freiheit und ohne komische Kraft[4] haben kann: Grazie im Stil, Humanität in den Charakteren, Anmut der Diktion, und Feinheit des Dialogs. Der Mangel der komischen Energie[5] ward (wie es überhaupt unvermeidlich geschieht) durch[6] tragische Energie[7] ersetzt; die Tragödie[8] war auch verfallen, und die neue Mischung mußte beide ersetzen. Von der Tragödie entlehnte sie: die sanfte Wärme der Leidenschaft, welche sich oft dem tragischen Ernst nähert, und den eigentümlichen Zauber der dramatischen Kunst, das[9] Interesse durch die leichte Entwicklung einer schöngeordneten vollständigen Handlung zu spannen. Der Ausbildung und Verschönerung dieser neuen Gattung war vieles sehr günstig: die Attische Urbanität[10] und Diktion, die Vor-

[1] wäre. Diese Aufgabe kann nur dadurch gelöst werden, daß der Knoten zerhauen wird; indem die Poesie des Witzes in der Fülle ihrer Begeisterung alle Schranken durchbricht, wie in den dichterischen Dionysosspielen des Aristophanes, und den Unzusammenhang der kühnsten Fantasie selbst an die Stelle der Einheit des gewöhnlichen Zusammenhanges setzt.

[2] Kraft ... aus] Kraft und Begeisterung der alten Dionysoskunst erloschen war, die wenn sie noch vorhanden gewesen wäre, nur den zärtlicheren Sinn beleidigt haben würde, nachdem aus

[3] den ... Grad] die höchste Stufe

[4] Kraft ... Dialogs.] Kraft noch haben kann; Anmut im Stil, Liebenswürdigkeit in den Charakteren, eine zierlich gebildete Sprache und Feinheiten im Dialog. [5] Kraft und Wirkung

[6] mehr oder minder durch [7] Eindrücke

[8] Tragödie ... verfallen,] Tragödie selbst war damals auch schon im Verfall, [9] das Interesse] den Sinn der Hörer

[10] Urbanität ... Diktion, die] Geistesbildung, der natürlich entwickelte

bilder der alten Komödie und Tragödie[1], die Reminiszenzen der ehemaligen Freiheit; aber auf der andern Seite setzte der öffentliche[2] Geschmack, welcher schon sehr verderbt war, der Kunst enge Gränzen. Er war nur noch für Grazie[3] und Eleganz empfänglich. Bei einem Volke, wo der[4] öffentliche Geschmack noch nicht so erschlafft ist, oder wo er[5] überhaupt die Kunst nicht leitet, kann das[6] Genie im gemischten Drama sich ohne Zweifel weit höher schwingen. Im Stoff der neuern Griechischen Komödie herrscht nicht weniger Monotonie[7], als im Ideal. Die moralische[8] Grazie des Menander war das höchste, was der öffentliche[9] Geschmack noch zu fassen fähig war. Aber dieser Dichter liebte die Philosophie, und war[10] eine Ausnahme; seine Zeitgenossen selbst zogen ihm ja andre Dichter vor, in welchen sie ihre eigne erschlaffte Sinnlichkeit[11] im anmutigsten Gewande wiederfanden.

Die Natur dieser Mischung der Tragödie und der Komödie[12] selbst zu untersuchen, sie mit den Gesetzen der Schönheit und der Kunst zu vergleichen, und die Frage zu entscheiden, ob die Reinheit des Tragischen und des Komischen eine Bedingung ihrer Vollkommenheit ist oder nicht; das ist eine[13] rein-theoretische Aufgabe, und liegt außer den Gränzen dieses Aufsatzes.

Dresden[14].

Friedrich Schlegel.

Witz und die eigentümliche Sprachfeinheit, alles was die Alten mit dem Ausdrucke der Urbanität bezeichnen, dann die

[1] Tragödie ... Reminiszenzen] Tragödie, und selbst die übergebliebenen Erinnerungen

[2] öffentliche Geschmack,] herrschende Sinn,

[3] Grazie und Eleganz] Anmut und zierliche Feinheit

[4] der ... Geschmack] das Gefühl und Urteil der Menge [5] es

[6] das Genie] der dichterische Geist

[7] Monotonie ... im] Einförmigkeit als in ihrem

[8] moralische Grazie] sittliche Anmut

[9] öffentliche Geschmack] damalige Sinn [10] bildete

[11] Sinnlichkeit ... Gewande] Sinnlichkeit und Weichlichkeit der Sitten im fein gebildeten Ausdruck und einschmeichelnden Gewande

[12] Komödie ... zu] Komödie zu

[13] eine ... Aufsatzes.] eine Aufgabe, die auch rein nach der Theorie betrachtet und erörtert werden könnte. Für das Gebiet der klassischen Dichtkunst aber hat die Kunstgeschichte der Alten hier schon entschieden, indem alle großen, höchsten und eigentümlichsten Erscheinungen und Hervorbringungen der Poesie in die Epoche der Trennung beider Gattungen fallen; die Periode der Mischung aber nur einen schwachen, matten Nachhall der alten Dichtergröße im Komischen wie im Tragischen bildet.

[14] *Die Unterschrift fehlt in W.*

3. ÜBER[1] DIE GRENZEN DES SCHÖNEN [1794]

[21] Der Verstand verknüpft das Einzelne und trennt das Ganze nicht willkürlich. Die *Grenzen* aller Vorstellungen und Bestrebungen sind durch zwei entgegengesetzte[2] Gesetzgebungen notwendig[3] bestimmt. Von innen die ewigen Richtungen des strebenden Gemüts: von außen die unwandelbaren Gesetze der Natur. Unsicher schwankt die Neigung zwischen der Stimme der Freiheit und dem Gebote des Schicksals; mühsam bildet der Verstand am Einzelnen, verliert[4] sich vom Ganzen endlich

---

A: Der neue Teutsche Merkur vom Jahre 1795. 5. Stück. Mai, Nr. V, S. 79—92.

W: Friedrich Schlegels Sämtliche Werke. Vierter Band, Wien 1822, S. 151—165. *(Die Varianten nach W).*

[1] Über die Gränzen des Schönen. 1794. *Mit folgender Anmerkung:*

Diese kleine Abhandlung bemüht sich, die Idee des Schönen in ihrem Zwiespalt mit dem Wesen der Kunst zu betrachten; indem nämlich zuerst Klage darüber geführt wird, wie das Schöne in der Kunst immer nur unvollständig, einseitig, getrennt und in seine Elemente zerspalten, zur Erscheinung und zur Wirklichkeit gelangt; dann aber auch nachgewiesen und angedeutet wird, wie das Schöne und seine Bestandteile nicht bloß in der Kunst, sondern ursprünglich auch in der Natur und in der Liebe gefunden werden, und wie erst im vollendeten Einklang dieser drei Elemente das vollständige, wahre und höchste Schöne hervorgeht, wo die Fülle der Natur und die Einheit der Liebe zum Ebenmaß der Kunst zusammenstimmen. So genommen, ist die Idee des Schönen nicht mehr getrennt von der des Wahren, als der Fülle alles lebendig Wirklichen, noch auch von der Idee des Guten, als der geordneten Liebe; und darauf eben ist dieser Versuch gerichtet, jene griechische Idee des Schönen in ihrer ganzen Vollständigkeit und höchsten Vollkommenheit zu ergreifen. Die Fülle aber und die Einheit sind hier in einem viel höhern Sinne zu nehmen, als wie es damals in unserer Deutschen Philosophie üblich war, wo sie bloß als Elemente des Denkens, des Begriffs, oder des beschränkten Daseins betrachtet werden. Unter der Fülle wird hier verstanden, die unendliche Fülle des Lebens der schöpferischen Natur, in der anwachsenden Schöne ihrer unermeßlich herrlichen Entfaltung; unter der Einheit aber ist nicht irgendeine äußre Einheit gemeint, sondern die innere, ewige Einheit der Seele, oder der Liebe; und so ist auch die Ordnung und das Ebenmaß in diesem Sinne nicht bloß auf die Kunst beschränkt, sondern es ist der ordnende Geist, der alle Bildung, bewußt oder unbewußt, leitet und bestimmt, und selbst ihr Wesen ist.

[2] entgegenstehende [3] unabänderlich [4] und verliert

so weit, daß es scheinen könnte, als sei dem Menschen Maßstab und Wagschale seines Lebens entrissen. — Jene doppelten[1] zarten Grenzen richtig zu treffen und treu zu bewahren, den Kampf des Schicksals und der Freiheit in volle *Eintracht* aufzulösen, ist der verschlungenste Knoten des menschlichen Lebens. Ist das Ungefähr weiser als die Kunst? Kann die schwerste Aufgabe nur von selbst erfüllt werden?

Wenn nicht Kunst[2], sondern der Trieb[3] die Bildung lenket, so entwickelt sich gleichmäßig der ganze Mensch. *Vollständigkeit und Bestimmtheit* sind die unterscheidenden Merkmale der[4] Alten. Alles Einzelne ist hier in durchgängiger Wechselwirkung; offen und deutlich liegen in[5] ihrer Geschichte die großen Umrisse der Freiheit und des Schicksals vor uns; in[6] den verschiedenen Stufen ihrer[7] Bildung sind die reinen ursprünglichen Arten aller möglichen[8] Verhältnisse zwischen[9] Mensch und Natur erschöpft, in der höchsten Stufe ist mehr oder weniger die[10] Eintracht erreicht[1,11] Dieser Zusammenhang gegen unsere Zerstückelung, diese reinen Massen gegen unsere unendlichen Mischungen, diese einfache Bestimmtheit gegen unsere kleinliche Verworrenheit sind[12] Ursache, daß[13] die *Alten* Menschen im höhern Stil zu sein scheinen. Doch [22] dürfen wir sie nicht als Günstlinge eines willkürlichen Glücks beneiden. Unsere Mängel selbst[14] sind unsere Hoffnungen: denn sie entspringen eben aus der Herrschaft des Verstandes, dessen zwar langsame Vervollkommnung gar keine Schranken kennt. Und wenn er das Geschäft, dem Menschen eine beharrliche Grundlage zu sichern, und eine unwandelbare Richtung zu bestimmen, beendigt hat, so wird es nicht mehr zweifelhaft sein, ob die Geschichte des Menschen wie[15] ein Zirkel ewig in sich selbst zurückkehre, oder ins Unendliche zum Bessern fortschreite. Ebenso

---

[1] Je nachdem Vorstellungen oder Bestrebungen die erste Bedingung einer ursprünglichen Aufgabe (wie Schönheit, Tugend u.s.w.) des Menschen sind.

[1] zwiefachen [2] absichtliche Kunst, [3] Naturtrieb

[4] der Alten.] des Altertums, und seiner organischen Entwicklung.

[5] in . . . Geschichte] in der antiken Geschichte [6] auf

[7] ihrer Bildung] der alten Bildung [8] wesentlichen

[9] zwischen . . . der] zwischen dem Menschen und der Natur erschöpft, auf der [10] die . . . erreicht.] die harmonische Eintracht und eine natürliche Vollendung und höchste Blüte erreicht. [11] *Die Anmerkung fehlt in W.*

[12] gehalten, sind [13] daß uns

[14] selbst . . . gar] selbst bewähren und sichern unsere Hoffnung; denn sie entspringen eben aus der Oberherrschaft des geistigen Vermögens und des freien Verstandes, dessen obwohl langsame Vervollkommnung dagegen auch gar [15] wie . . . in] gleich einem Kreise ewig nur in

ist die Herrlichkeit der Alten von ihrem tiefen Falle unzertrennlich; beide entspringen aus der Herrschaft des Triebes[1]. Der Verstand bleibt zurück, verbannt die Mittel, verwechselt Mittel und Zweck. Der Trieb[2] fängt an mit Natur und endigt in Natur; nur in der Mitte vereinigt er die Natur und den Menschen. Selbst die Griechische Kunst, welche die Vollkommenheit erreichte, endigte in sich selbst, und beweiset die Hinfälligkeit der alten Größe. Und eben in der Kunst ist auch unsere Verworrenheit und Zerstückelung am offenbarsten. Eine Kunst schweift in das Gebiet der andern, und eine Gattung in das Gebiet der andern[3]. Darstellung und Erkenntnis, Einbildungskraft und Anschauung, Zeichen und Wirklichkeit, Zeit und Raum verwechseln ihre Bestimmung. Der Künstler strebt auf Kosten der Einheit nur nach Natürlichkeit; der Kenner schätzt in der Natur nur das Künstliche; der Schwärmer[4] schmeichelt sich mit einer erträumten Gegenliebe in der Natur; der lieblose Schwelger erfrecht sich den freien Menschen wie äußere Natur zu genießen. Dieser lebt nur für das Schöne[5], jener weiß das Schöne nur[6] zu *brauchen*. Nicht genug, daß der Frevel alle Teile der Menschheit verwirrt; er muß sie auch noch vereinzeln und verstümmeln. Wer in Musik allein schwelgt, verschwebt in Unbestimmtheit; wer[7] in Marmor ausschweift, erstarrt; wer nur in Poesie lebt, verliert beides, Kraft und Bestimmtheit, wird endlich zu einem Traume. Selbst Poesie und Wirklichkeit vereinigt, lassen eine große Lücke, welche nur durch die sinnlichen Künste ausgefüllt werden kann, in welchen die Gesetzmäßigkeit bestimmter und lebendiger als in der Dichtkunst, die Wirklichkeit gesetzmäßiger als in der Natur ist. Durch Kunst[8] allein wird der Mensch zu einer leeren Form; durch Natur[9] allein wird er wild und lieblos. — Es ist ein beweinenswerter Anblick, einen Schatz der trefflichsten und seltensten Kunstwerke wie eine gemeine Sammlung von Kostbarkeiten zusammen aufgehäuft zu sehen. Trostlos und ungeheuer steht die Lücke

[1] Triebes . . . verwechelt] Triebes und einer sich aus sich selbst frei entwickelnden Natur. Der Verstand, wo er den Gang der menschlichen Bildung leitet, bleibt allerdings oft hinter der Natur zurück, und verkennt die Mittel, oder verwechselt

[2] Trieb . . . Natur;] Trieb dagegen fängt an mit der Natur und endigt auch wieder in der Natur; [3] andern hinüber.

[4] Schwärmer . . . Gegenliebe] Schwärmer nur nach dem Wiederschein seiner eignen Träume verlangend, sucht die Liebe

[5] Schöne, jener] Schöne allein, unbekümmert um das Gute und Wahre, jener [6] nur zu] nur zum Nutzen zu

[7] wer . . . lebt,] wer nur den Marmor liebt, wird endlich selbst zu Stein; wer in der Poesie allein lebt, [8] die Kunst [9] die Natur

vor uns: der Mensch ist zerrissen, die Kunst und das Leben sind getrennt. — Und dies Gerippe war einst Leben! Es gab eine Zeit, es gab ein Volk, wo das himmlische Feuer der Kunst, wie die sanfte Glut des [23] Lebens beseelte Leiber durchdringt, das All der regen Menschheit durchströmte! —

Nicht weniger unnatürlich wie jener[1] verkünstelte Schwelger sind die Schlachtopfer der Anstrengung, die Sklaven des Nutzens, in denen steter Zwang zuletzt alle Schnellkraft des Triebes vernichtet. Im Denken und Handeln bewegt sich[2] die Maschine wie ein leidlicher Mensch; im Genusse zeigt sich unverhohlen das reine Tier. Diese Unglücklichen[3] erröten endlich bei dem Namen der Schönheit. Die leiseste Erinnerung an Kunst, Natur, Liebe erregt[4] ihre Scham und Verlegenheit, wie die ernsthafte Erwähnung eines Gespenstes[5]. *Genuß* ist notwendig, er erfrischt und belebt die Kraft zu neuem Kampfe. Stete Anstrengung zerrüttet und zerstöret unvermeidlich, wie steter Genuß erschlafft und auflöst. Es ist widersprechend, den Genuß zum Zweck des Lebens zu machen: denn der Mensch gelangt nur in der Natur zum Dasein, deren Gesetze[6] den seinigen unendlich widersprechen. Das Leben ist ein ernster Kampf. Die kleinste Unmäßigkeit im Genusse bestraft sich selbst. Nach diesem Gesetz der Natur müssen Menschen, die sich zum Genuß[7] der Liebe verbinden[8], ihren kurzen Rausch so hart bestrafen. Andre, die sich zu ernster Tat verknüpfen, und im Genuß nur ausruhen, werden durch die Reinheit und Beständigkeit ihres Genusses belohnt. — Der Genuß hat um so mehr Wert, je selbsttätiger er ist, je mehr er sich dem *Schönen* nähert, in welchem sich das Gute mit dem Angenehmen vermählt. Er muß frei, darf nicht Mittel zu einem Zwecke sein. Absichtlicher Genuß wäre Geschäft und nicht Genuß. Das Heilige *brauchen*, heißt es entweihen; das Schöne aber ist heilig. Ihr[9] könnt durch Darstellungen den Verstand, durch Schönheiten[10] die Sitten bilden, die Kunst kann Stoff

[1] jener . . . sind] jene verkünstelten Schwelger der Einbildungskraft und eines ganz einseitigen Kunstsinns, sind

[2] sich . . . Mensch;] sich der Mechanismus einer solchen Sinnesart und eines solchen Lebens noch leidentlich wie ein Mensch;

[3] verwahrlosten Naturen [4] erregt . . . Verlegenheit,] erregt ihnen eine sichtbare Scheu und innre Verlegenheit,

[5] Gespenstes . . . notwendig] Gespenstes. *In W neuer Absatz.* Auch der geistige Genuß ist der Seele notwendig

[6] Gesetze . . . widersprechen.] Gesetze mit den seinigen fast überall in Widerspruch stehen. [7] Seelengenuß

[8] verbinden, ihren] verbinden, wo dieser Genuß keinen tiefern Grund und keine höhere Weihe hat, ihren [9] Ihr könnt] Man kann [10] das Schöne

für den Denker werden: aber der Geschmack[1] gewinnt dabei nichts. Wie jede Kraft sich nur in freiem Spiele umtreibt[2], so bildet sich auch der[3] *Geschmack*[1]/[4] oder das Vermögen des Schönen, nur im freien Genusse des Schönen[5]. — Die Grenze des Genusses, wo er anfangen darf und wo er aufhören muß, ist leicht zu bestimmen, aber äußerst zart zu treffen. Eben das gilt auch von den Grenzen der einzelnen Arten des Schönen. Deren gibt es drei, wie drei ursprüngliche Gegenstände des[6] Genusses: die Natur, der Mensch, und die Mischung[7] beider oder die Darstellung.

Das Vorrecht der *Natur* ist Fülle[8] und Leben; das Vorrecht der *Kunst* ist[9] Einheit. Wer das letzte läugnet, wer die Kunst nur für Erinnerung an die schönste Natur hält, der spricht ihr alles selbständige Dasein ab.
[24] Hätte sie nicht ihre eigene[10] Gesetzmäßigkeit, wäre sie nur Natur, so wäre sie nicht viel mehr als ein dürftiger Behelf[11] des Alters. Wem Jugend und Kraft noch nicht ganz versagte, der würde zur Wahrheit eilen, würde[12] es Greisen[13] überlassen, sich an der Mumie des Lebens zu erquicken, und Schwachen[14], in wesenlosen Schatten zu schwelgen. Andre Frevler[15] läugnen die Natur, indem sie sie eine Künstlerin nennen. Als wenn nicht alle Kunst beschränkt[16] und alle Natur unendlich wäre! Nicht nur das Ganze breitet sich nach allen Seiten grenzenlos aus; das kleinste Einzelne[17] ist doppelt[18] unerschöpflich. Die[19] durchgängige Bestimmtheit

[I] Der reine Geschmack ist weder erzeugend noch empfangend. Genie oder das Vermögen der Kunst ist erzeugend: ihm steht eine Empfänglichkeit gegenüber, Darstellung und Erscheinung zu fassen.

[1] Geschmack . . . nichts.] Sinn gewinnt wenig oder nichts dabei.
[2] entwickelt, [3] der Geschmack oder] das liebende Gefühl und der innere Sinn der Seele oder [4] *Die Anmerkung fehlt in W.*
[5] Schönen . . . Genusses, wo] Schönen. Dieser innre Sinn der Seele für das Schöne, ist noch verschieden von dem bloßen Kunstsinn, welcher dem erzeugenden und hervorbringenden Kunstvermögen, als die Empfänglichkeit, Darstellung und Erscheingung zu fassen, gegenübersteht; denn das Schöne waltet nicht bloß in dem Scheine oder in der Darstellung und Kunst, sondern auch in der Natur und im Menschen, oder in der Liebe. Die Gränze des geistigen Genusses der Seele, wo [6] des geistigen
[7] Mischung . . . Darstellung.] Kunst, in deren Darstellungen alles vereint wird. [8] Fülle . . . Leben;] die Fülle und das unendliche Leben;
[9] ist Einheit.] ist die geistige Einheit und das harmonische Ebenmaß.
[10] eigene . . . Natur,] eigenes Gesetz, wäre sie nichts als Natur,
[11] Befehl *A* . . . Alters.] Behelf des Alters, um die erlöschende Kraft des eignen Lebens im matten Widerhall noch zu verlängern oder zu ersetzen.
[12] und würde [13] den Greisen [14] den Schwachen, [15] Irrende
[16] beschränkt . . . unendlich] beschränkt, die Natur aber überall unendlich
[17] Einzelne in ihr [18] zwiefach [19] Es ist die

des Gestalteten, die[1] durchgängige Regsamkeit des Lebendigen ist unendlich: denn jeder Punkt des Raumes, jeder Moment der Zeit (deren unendlich viele sind) ist erfüllt. Nicht genug, daß die Kunst alle Mannigfaltigkeit nur von der Natur entlehnt; sie zerschneidet auch Gestalt und Leben, sie zerreißt die Natur. Die einzige Schauspielkunst[I]/[2] vereinigt sie zwar, aber auch sie reißt doch nur gewalttätig ein bestimmtes Einzelnes aus der unendlichen Fülle. Notdürftig[3] gewährt sie euch zwei Seiten der Natur von vieren. Vergleicht damit einen Blick an den[4] freundlichen Himmelsbogen, der das Unendliche gleichsam ergreift; einen Augenblick des Frühlings, wo das verschiedenste Leben durch alle Sinne[5] in euer[6] Innerstes dringt; den Anblick eines furchtbar- schönen Kampfes, wo die Fülle der gedrängten Kraft in Zerstörung überschäumt. In dieser Anschauung scheint der Mensch die ewige[7] Zeit zu fassen, die, verschwistert mit der Mannigfaltigkeit des Raumes, aus dem reichen Füllhorn der Natur[8] strömt. »Das Ganze bleibt immer jung[9]; nur die Vergänglichen wechseln flüchtig. Völker kommen, Völker gehen; eilig wie im Wettlauf reichen sie die Fackel des Lebens weiter.«[II] — Entfliehe, scheint sie dem Menschen verführerisch zuzurufen, entfliehe deiner kleinlichen Ordnung, deiner armseligen Kunst; huldige der ehrwürdigen Einfalt, der heiligen Verwirrung[10] deiner reichen Mutter, aus deren vollen Brüsten alles ächte Leben quillet! Das furchtbare und doch fruchtlose Verlangen sich ins Unendliche zu verbreiten; der heiße Durst das Einzelne zu durchdringen,

[I] Der plastische Teil dieser plastischen Musik ist sehr unvollkommen. Die Alten opferten durch ihre idealischen Masken der Schönheit und Wahrheit Leben und Täuschung auf. Die Neuern opfern umgekehrt die Schönheit und Wahrheit dem Leben und der Täuschung auf.
[II] Lucret. II. 75.

[1] die . . . unendlich:] wie die allbewegliche Regsamkeit des Lebendigen unendlich; [2] *Die Anmerkung fehlt in W.*
[3] Notdürftig . . . Vergleicht damit] Notdürftig gibt sie uns zwei Seiten der Natur zugleich und vereint, welche in den andern Künsten getrennt bleiben, das bewegliche Leben und die feste Gestaltung. Aber die Vereinigung ist mangelhaft und es bleibt ein Gefühl von der Unvollkommenheit der Elemente, die nicht zusammengehn; vorzüglich ist der plastische Teil dieser plastischen Musik sehr unvollkommen. Die Alten opferten durch ihre idealischen Masken der Schönheit und Wahrheit Leben und Täuschung auf; die Neuern opfern umgekehrt die Schönheit und Wahrheit dem Leben und der Täuschung auf. Man vergleiche damit
[4] dem *A* [5] Sinnen *A* [6] unser
[7] ewige . . . zu] ganze Fülle des Daseins und die endlose Zeit selbst zu
[8] Natur strömt.] ewigen Natur hervorströmt.
[9] jung; nur], singt der Dichter der Natur; nur [10] Begeisterung

überwältigen den Menschen so gewaltsam, daß die Macht der Natur ihm oft alle Freiheit entreißt. Wild verachtet er alles Gesetz; lieblos entweiht er die Würde seiner Natur. Kein Volk war größer im[1] Genusse der Natur und in der Ausschweifung in diesem[2] Genusse, kein Volk war kraftvoller und unmäßiger, gesetzloser, grausamer als die *Römer*, von der Zeit, da ein Brutus durch die ersten Fechterspiele seinen Namen
[25] befleckte, bis zum Nero. Kraft und Mittel zum Genusse waren hier so groß, daß die Fülle eines Römischen Lebens die Grenzen unserer Einbildungskraft übersteigt. Die Selbständigkeit, der große Stil ihrer Laster mischt selbst in unsern[3] Haß und Zorn Ehrfurcht. Aber mit flammender Schrift ist in ihre Jahrbücher die Geschichte der Ausschweifung[4] für alle Zeiten eingegraben. Alles, was die Erde gewähren mag, vermochte nicht, an sich unersättliche Begierden zu befriedigen; auch Römische Kraft konnte der Schwelgerei, die selbst die stärkste Kraft[5] zerstört, nicht widerstehen, und endigte mit völliger Erschlaffung und Auflösung.

Die *Liebe* ist der Genuß[6] des freien Menschen, und nur der Mensch ist ihr Gegenstand. Denn wie in Einem allein keine Wechselwirkung sein kann, so gibt es keine Liebe ohne Gegenliebe. Zwar ist es kein Wahn, alles mit Liebe zu umfassen, und Eins mit der Natur zu sein. — Der menschliche Trieb hat[7] einen Überfluß von Güte, Geist und Fülle; der menschliche Verstand hat[8] eine Lücke jenseits der Grenzen des Wissens. Jener Überfluß erfüllt diese Lücke, und erzeugt die Vorstellungen von höhern Wesen, und die Neigung zu Gott[9]. — Nur der Wahn der Gegen-

[1] im lebendigen [2] diesem Genusse,] dieser sinnlich und geistig schwelgenden Lebensweise, [3] unsern . . . Ehrfurcht.] unsern gerechten Unwillen über ihre namenlosen Frevel noch ein Gefühl von Bewunderung solcher allumfassenden und durch nichts zu erschütternden Willenskraft.

[4] Ausschweifung für] sittlichen Ausschweifung im Großen für

[5] Kraft zerstört,] Kraft am Ende unausbleiblich zerstört,

[6] Genuß . . . . ihr] Seelengenuß des freien Geistes, und der Mensch ist zunächst ihr [7] ahndet [8] fühlt

[9] Gott . . . Genuß.] Gott, als dem höchsten Urbilde des unvergänglichen Schönen. Aber auch in der geistigsten Liebe ist die Schwelgerei der Seele schädlich. Erkenntnis ist Anstrengung des Geistes; Glauben ist Genuß der Seele. *Mit folgender Anmerkung:*

Nur als solches, als höchstes Urbild des ewigen Schönen, kann und mag der begeisterte Gedanke das Wesen der Gottheit erfassen, auf diesem hier vorwaltenden Standpunkte des Altertums, nach seiner Idee des höchsten Schönen, welche den Geist desselben bildet. Und hier zeigt sich klar der große Unterschied zwischen der idealen Begeisterung, oder der nur aus sich selbst denkenden Vernunft, und einer höher erleuchteten Offenbarung, in der

liebe ist verwerflich; nur Absicht ist töricht; nur Schwelgerei ist schädlich. Erkenntnis ist Anstrengung; Glauben ist Genuß. Die Früchte des Glaubens seien der Lohn für die Anstrengung des Denkers! Unverdient genossen werden sie sonst wie jede Unmäßigkeit sich selbst bestrafen. Die elende[1] Ausschweifung, in Allem nur seinen Widerschein zu suchen, findet nur in den gemeinen Gemütern statt, die viel[2] Empfänglichkeit und wenig Reizbarkeit haben. Bei einer andern Richtung würden sie Kunst für Liebe nehmen, da doch Absicht das Freie entweihet. Die Kunst einer *Aspasia* kann vollkommen, die Natur höchst schön sein; aber nie kann ihre absichtliche Gunst den Namen der Liebe verdienen. — In rasender Hoffnung größern Gewinnes vernichtet ein anderer[3] Liebender sein Selbst in unbedingter Hingebung. Der Unglückliche[4]! Mit der Selbständigkeit riß er die Wurzel der Liebe aus seiner Brust. Denn die Liebe ist der Wechselgenuß freier Naturen, und eben darum ist sie allein voll und ganz, und hat ihren unvergänglichen Quell in sich selbst. Aller Genuß der Natur ist halb und unbefriedigend. Wie schnell flieht das Schönste und drückt den Stachel der Sehnsucht nur tiefer in die Brust! Und nach einer kurzen Täuschung von Leben erstarrt das Bleibende[5] in eurem Arm zum Gerippe. Vergebens breitest[6] du die sehn-

Erkenntnis des göttlichen Wesens und seines Verhältnisses zu uns. Die Liebe, welche aus der Begeisterung des höchsten Schönen hervorgeht, ist mehr eine künstlerische Bewunderung, als eigentliche Liebe zu nennen; wo das vollkommenste Wesen, als das ewige Urbild des höchsten Schönen, zwar wohl als Maßstab der Würdigung für jede andre Liebe gelten mag, ohne jedoch uns selbst auch wiederum mit der Hoffnung und Versicherung der gegenseitigen göttlichen Liebe erfüllen zu können; welche Gegenliebe Gottes gegen den Menschen vielmehr auf diesem Standpunkt, nur als eine Täuschung der Einbildungskraft erscheinen muß. Die Vernunft aber, indem sie den leeren Raum des eiteln Denkens mit dem Widerschein der eignen Ichheit im erkünstelten Glauben ausfüllt: gelangt nicht zum lebendigen Gefühl der ewigen Liebe, geschweige denn zur Hoffnung der göttlichen Gegenliebe; welche Idee des unversieglichen Lebens wir nur im Lichte der Offenbarung finden konnten, und zu erkennen im Stande sind.

[1] elende . . . suchen,] kleinliche Verirrung, in Allem nur sich und seinen Widerschein und die Gebilde der eignen, eitlen Vernunft zu suchen,

[2] viel . . . rasender Hoffnung] wohl eine rege Empfänglichkeit im Denken, Bilden und Dichten, aber wenig Reizbarkeit und schöpferische Tiefe der Seele haben. Solche Naturen werden auch in anderm, menschlichen Verhältnis, die Kunst mit der Liebe verwechseln, da doch jede Absicht das freie Seelengefühl entweiht, welches sich nicht erkünsteln läßt, da keine absichtliche Kunst den Namen der Liebe verdienen kann. In irrer Hoffnung

[3] anderer geistig [4] Arme! [5] Bleibende . . . Arm] zurückbleibende uns in den Armen [6] breitest du] breiten wir

überwältigen den Menschen so gewaltsam, daß die Macht der Natur ihm oft alle Freiheit entreißt. Wild verachtet er alles Gesetz; lieblos entweiht er die Würde seiner Natur. Kein Volk war größer im[1] Genusse der Natur und in der Ausschweifung in diesem[2] Genusse, kein Volk war kraftvoller und unmäßiger, gesetzloser, grausamer als die *Römer*, von der Zeit, da ein Brutus durch die ersten Fechterspiele seinen Namen
[25] befleckte, bis zum Nero. Kraft und Mittel zum Genusse waren hier so groß, daß die Fülle eines Römischen Lebens die Grenzen unserer Einbildungskraft übersteigt. Die Selbständigkeit, der große Stil ihrer Laster mischt selbst in unsern[3] Haß und Zorn Ehrfurcht. Aber mit flammender Schrift ist in ihre Jahrbücher die Geschichte der Ausschweifung[4] für alle Zeiten eingegraben. Alles, was die Erde gewähren mag, vermochte nicht, an sich unersättliche Begierden zu befriedigen; auch Römische Kraft konnte der Schwelgerei, die selbst die stärkste Kraft[5] zerstört, nicht widerstehen, und endigte mit völliger Erschlaffung und Auflösung.

Die *Liebe* ist der Genuß[6] des freien Menschen, und nur der Mensch ist ihr Gegenstand. Denn wie in Einem allein keine Wechselwirkung sein kann, so gibt es keine Liebe ohne Gegenliebe. Zwar ist es kein Wahn, alles mit Liebe zu umfassen, und Eins mit der Natur zu sein. — Der menschliche Trieb hat[7] einen Überfluß von Güte, Geist und Fülle; der menschliche Verstand hat[8] eine Lücke jenseits der Grenzen des Wissens. Jener Überfluß erfüllt diese Lücke, und erzeugt die Vorstellungen von höhern Wesen, und die Neigung zu Gott[9]. — Nur der Wahn der Gegen-

---

[1] im lebendigen [2] diesem Genusse,] dieser sinnlich und geistig schwelgenden Lebensweise, [3] unsern . . . Ehrfurcht.] unsern gerechten Unwillen über ihre namenlosen Frevel noch ein Gefühl von Bewunderung solcher allumfassenden und durch nichts zu erschütternden Willenskraft.

[4] Ausschweifung für] sittlichen Ausschweifung im Großen für

[5] Kraft zerstört,] Kraft am Ende unausbleiblich zerstört,

[6] Genuß . . . ihr] Seelengenuß des freien Geistes, und der Mensch ist zunächst ihr [7] ahndet [8] fühlt

[9] Gott . . . Genuß.] Gott, als dem höchsten Urbilde des unvergänglichen Schönen. Aber auch in der geistigsten Liebe ist die Schwelgerei der Seele schädlich. Erkenntnis ist Anstrengung des Geistes; Glauben ist Genuß der Seele. *Mit folgender Anmerkung:*

Nur als solches, als höchstes Urbild des ewigen Schönen, kann und mag der begeisterte Gedanke das Wesen der Gottheit erfassen, auf diesem hier vorwaltenden Standpunkte des Altertums, nach seiner Idee des höchsten Schönen, welche den Geist desselben bildet. Und hier zeigt sich klar der große Unterschied zwischen der idealen Begeisterung, oder der nur aus sich selbst denkenden Vernunft, und einer höher erleuchteten Offenbarung, in der

liebe ist verwerflich; nur Absicht ist töricht; nur Schwelgerei ist schädlich. Erkenntnis ist Anstrengung; Glauben ist Genuß. Die Früchte des Glaubens seien der Lohn für die Anstrengung des Denkers! Unverdient genossen werden sie sonst wie jede Unmäßigkeit sich selbst bestrafen. Die elende[1] Ausschweifung, in Allem nur seinen Widerschein zu suchen, findet nur in den gemeinen Gemütern statt, die viel[2] Empfänglichkeit und wenig Reizbarkeit haben. Bei einer andern Richtung würden sie Kunst für Liebe nehmen, da doch Absicht das Freie entweihet. Die Kunst einer *Aspasia* kann vollkommen, die Natur höchst schön sein; aber nie kann ihre absichtliche Gunst den Namen der Liebe verdienen. — In rasender Hoffnung größern Gewinnes vernichtet ein anderer[3] Liebender sein Selbst in unbedingter Hingebung. Der Unglückliche[4]! Mit der Selbständigkeit riß er die Wurzel der Liebe aus seiner Brust. Denn die Liebe ist der Wechselgenuß freier Naturen, und eben darum ist sie allein voll und ganz, und hat ihren unvergänglichen Quell in sich selbst. Aller Genuß der Natur ist halb und unbefriedigend. Wie schnell flieht das Schönste und drückt den Stachel der Sehnsucht nur tiefer in die Brust! Und nach einer kurzen Täuschung von Leben erstarrt das Bleibende[5] in eurem Arm zum Gerippe. Vergebens breitest[6] du die sehn-

---

Erkenntnis des göttlichen Wesens und seines Verhältnisses zu uns. Die Liebe, welche aus der Begeisterung des höchsten Schönen hervorgeht, ist mehr eine künstlerische Bewunderung, als eigentliche Liebe zu nennen; wo das vollkommenste Wesen, als das ewige Urbild des höchsten Schönen, zwar wohl als Maßstab der Würdigung für jede andre Liebe gelten mag, ohne jedoch uns selbst auch wiederum mit der Hoffnung und Versicherung der gegenseitigen göttlichen Liebe erfüllen zu können; welche Gegenliebe Gottes gegen den Menschen vielmehr auf diesem Standpunkt, nur als eine Täuschung der Einbildungskraft erscheinen muß. Die Vernunft aber, indem sie den leeren Raum des eiteln Denkens mit dem Widerschein der eignen Ichheit im erkünstelten Glauben ausfüllt: gelangt nicht zum lebendigen Gefühl der ewigen Liebe, geschweige denn zur Hoffnung der göttlichen Gegenliebe; welche Idee des unversieglichen Lebens wir nur im Lichte der Offenbarung finden konnten, und zu erkennen im Stande sind.

[1] elende . . . suchen,] kleinliche Verirrung, in Allem nur sich und seinen Widerschein und die Gebilde der eignen, eitlen Vernunft zu suchen,

[2] viel . . . rasender Hoffnung] wohl eine rege Empfänglichkeit im Denken, Bilden und Dichten, aber wenig Reizbarkeit und schöpferische Tiefe der Seele haben. Solche Naturen werden auch in anderm, menschlichen Verhältnis, die Kunst mit der Liebe verwechseln, da doch jede Absicht das freie Seelengefühl entweiht, welches sich nicht erkünsteln läßt, da keine absichtliche Kunst den Namen der Liebe verdienen kann. In irrer Hoffnung

[3] anderer geistig [4] Arme! [5] Bleibende . . . Arm] zurückbleibende uns in den Armen [6] breitest du] breiten wir

suchtsvollen Arme in[1] die weite Natur; ihre ermüdende Unermeßlichkeit bleibt ewig[2] stumm, dir[3] unbegreiflich und ewig fremd. Der höchste Genuß[4] ist die Liebe, und die höchste[5] Liebe ist die *Vaterlandsliebe*. Ich rede nicht von dem starken Triebe, der die Heldenbrust des Römers
[26] beseelte. Regulus, welcher den Blick niederwirft, sich den Seinen entreißt, sich von Rom wendet, und auf herrlicher Flucht zu den Feinden eilt; Decius, welcher sein Haupt verwünscht, sich den unterirdischen Gottheiten weiht und in die offenen Arme des Todes stürzt, scheinen euch[6] Halbgötter. Vergleicht[7] sie mit der himmlischen Einfalt des Bulis und Sperthias[I]; vergleicht[8] sie mit der leichten[9] Fröhlichkeit des Leonidas! Sie sind Barbaren: sie erfüllten das Gesetz, aber ohne Liebe. Die Vaterlandsliebe war nicht die Triebfeder derer, die bei Thermopylä starben — denn sie starben für das Gesetz — sondern ihre Belohnung. Ihr heiliger Tod war der Gipfel aller Freude. Im ächten Staate, dessen Zweck Vollständigkeit in der Gemeinschaft mehrerer freier Wesen ist, gibt es eine öffentliche Liebe, einen unendlichen Wechselgenuß Aller in allen. *Das* war es, dessen Verlust der unglückliche Lacedämonier, den[10] das Gesetz mit Schande belegte, nicht überleben konnte; das unterschied die *Dorier* durch milde Großheit von den Römern[II], das[11] verbreitet über das Leben des[12] *Brasidas* den Glanz selbstgenugsamer Freudigkeit[13]. — Vielleicht[14] wurde die Vaterlandsliebe in Kreta und zu Thebä Ausschweifung, und der Genuß Zweck des Staates. Diese Völker sanken endlich so tief, daß sie dem Reize, der nur Hülle des Schönen sein sollte, huldigten, und sich an der Natur vergingen. Überhaupt ist[15]

I Herod. Erat. cap. 132—137.

II Die Römer nähern sich hingegen an hoher Selbständigkeit dem Attischen Stil, und sie übertreffen Dorier und Athener an Kraft nach außen sehr weit. Der heftigste Kampf riß gewaltsam ihr Inneres bis zum Schwulst heraus. Sie sind die Athleten der Tugend.

1 hinaus in 2 immer 3 uns
4 Seelengenuß 5 höchste menschliche 6 uns
7 Vergleicht . . . Einfalt] Man vergleiche sie mit der himmlisch freudigen Einfalt 8 vergleicht sie] man vergleiche sie 9 heitern
10 welchen 11 dies 12 eines
13 *Die Anmerkung in A wurde an dieser Stelle in W in den Text aufgenommen.*
14 Vielleicht . . . Zweck] In Kreta und zu Thebae schwelgte man in den Gefühlen der begeisterten Vaterlandsliebe und männlichen Freundschaft; und der Genuß und das Gefühl dieser schwelgenden Begeisterung wurde recht eigentlich der Zweck
15 ist . . . wie] ist die Reizbarkeit der Seele das gefährlichste, wie

Reizbarkeit das gefährlichste wie das schönste Geschenk der Götter. Setzt[1] in einem Gemüt die Empfänglichkeit sehr gering, die Reizbarkeit[2] so grenzenlos, daß die leiseste Berührung ihre ganze Schnellkraft anregt; die Selbsttätigkeit[3] sei so stark, daß sie die Herrlichkeit[4] des Lebens mit der Reizbarkeit teile. Sein[5] Dasein würde ein stetes Schwanken sein, wie die stürmische Woge; — eben schien sie noch die ewigen Sterne zu berühren, und schon stürzte[6] sie in den furchtbaren Abgrund des Meeres. Diesem Gemüte fiel aus der Urne des Lebens das höchste und das tiefste Los der Menschheit; innigst vereinigt ist es dennoch ganz getrennt, und im Überfluß von Harmonie unendlich zerrissen. So[7] denkt euch die *Sappho*, und alle Widersprüche in den Nachrichten über diese größte aller Griechischen Frauen sind erklärt. Auch wir können sagen: »Noch lebt die Glut der Aeolischen Frau; noch atmet die Liebe, die sie den Saiten vertraute.« Einige ihrer Gesänge und mehrere Bruchstücke gehören unter die köstlichsten Perlen, die der Strom der Zeit vom Schiffbruch der Vorwelt an das öde Ufer auswarf. Ihre hohe Zärtlichkeit ist von Schwermut wie umflossen. Zahllose Lieder ähnlicher Art, die bewundert, aber gemein und matt sind, sind[8] gegen sie, was trübes irdisches Feuer [27]
gegen den reinen Strahl der unsterblichen Sonne.

Reine[9] Liebe ist schlechthin arm; alle ihre Fülle ist eine Gabe der Natur. Reine[10] Natur ist nichts als Fülle; alle Harmonie ist ein Geschenk der Liebe. In der *Kunst* vermählen sich Fülle und Harmonie. Freundlich begegnen sich in ihr beide Unendlichkeiten, und bilden ein neues Ganzes, welches als die Krone des Lebens Freiheit und Schicksal vereinigt; welches nicht zerrüttend in das innere Mark der Seele dringt, sondern wohltätig allen Streit löset. Die Natur gibt dem[11] Geschmack Umfang, die Liebe Kraft, die Kunst Ordnung und Gesetz. Nur vereinigt voll-

1 Setzt in] Man setze in
2 Reizbarkeit . . . grenzenlos,] Reizbarkeit der Seele aber so gränzenlos,
3 Selbsttätigkeit sei] Selbständigkeit des Willens aber sei 4 Leitung
5 Sein . . . würde] Das Dasein einer solchen Natur würde 6 stürzt
7 So . . . Sappho,] So denke man sich die Sappho,
8 sind . . . was] erscheinen gegen diese, wie
9 Reine . . . arm;] Die Liebe ist an sich arm und bedürftig;
10 Reine . . . ein] Die Natur dagegen, für sich genommen, ist nichts als Fülle und Leben; alle Harmonie in ihr und an ihr, so wie die innre Einheit, ist ein
11 dem . . . Gesetz.] dem geistigen Sinne die Fülle und den Umfang, und die lebendige Kraft; die Liebe gibt ihm die innere Tiefe und Einheit, als die Seele jenes reichen Lebens, die Kunst aber die harmonische Ordnung und das Gesetz des Schönen.

enden[1] sie die Bildung des Geschmacks; einzeln erhöhen sie nur die Empfänglichkeit, die Reizbarkeit[2], die Urteilskraft. — Im *Sophokles*[3] vereinigen sich die Kraft der Liebe und die Fülle der Natur, und ordnen sich[4] unter das Gesetz der Kunst. Hier vollendet der Mensch sein Dasein, und ruhet in befriedigter Eintracht.

Also die zartesten Grenzen, das feinste Gleichgewicht, der[5] Sinn jenes bedeutenden Götterwinkes [1]/[6], *Maß* ist der Gipfel der Lebenskunst. Nur durch *Vollständigkeit* kann er erreicht werden. Und diese kann[7] wie alles Göttliche nicht geradezu erreicht werden. Zwar pflegt der Mensch nur gleich nach der Palme zu greifen; aber wir sehen auch, daß dann der ernsteste Wille, die stärkste Kraft, die scharfsinnigste Kunst nur die krampfhaftesten Verzerrungen erregen[8]. Wie könnte auch aus lauter Einzelnen[9] das schlechthin[10] Ganze hervorgehen? Der Mensch, der nach dem Göttlichen strebt, vermag nichts als unverrückt gegen alle Hindernisse zu kämpfen. Eben darum ist die Rückkehr auch nie unmöglich, wenn auch[11] die Eintracht in einer Brust noch so zerrüttet ist; wenn auch ein verfinstert[12] Volk schon lange Jahrhunderte elend und verworren durch das Leben taumelte. Tritt dann Vollständigkeit plötzlich und unbegreiflich wie ein Fund ins Dasein, so schwankt der Mensch nach dem ersten Schrecken der Freude, gegen wen er sich seines Dankes entladen solle[13]. Er darf sich[14] nicht zueignen, was seine eifrigsten Bestrebungen nicht wirkten, dessen äußere Veranlassung vielleicht so deutlich scheint; er kann einem fremden Wesen nicht das zueignen, dessen er sich als seines innigsten Eigentums bewußt ist. Er hat ein neues Stück seines unbekannten Selbst gewonnen; Er danke dem unbekannten Gotte! Die gefundne Eintracht ist nicht sein Verdienst, aber seine Tat.

Friedrich Schlegel[15].

---

[1] Die Delphische Sinnschrift: Μηδεν αγαν.

---

[1] vollenden ... Geschmacks;] vollenden diese drei die Bildung des geistigen Sinnes und des innern Lebens; [2] Reizbarkeit, oder
[3] Sophokles ... der] Sophokles vereinigt sich die Tiefe und Beseelung der
[4] sich beide [5] der Sinn] nach dem Sinne [6] Götterspruches
[7] kann ... werden.] kann man wie alles Göttliche nicht geradezu erfassen.
[8] hervorbringen. [9] Einzelnheiten [10] vollendete [11] gleich
[12] verfinstertes [13] soll. [14] sich nicht] nicht sich
[15] *Die Unterschrift fehlt in W.*

4. ÜBER DIE WEIBLICHEN CHARAKTERE IN DEN GRIECHISCHEN DICHTERN [1794]

Nichts[1] befreiet den menschlichen Geist so sicher und dennoch so [28]
sanft von Einseitigkeit der Meinung und des Geschmacks, als Beschäftigung mit dem Geiste andrer Nationen und andrer Zeitalter. Sie erhebt ihn allmählich zu einer rein-menschlichen Denkart, zu einem rein-menschlichen Gefühl, indem aus dem Konflikt der streitenden Meinungen die bleibende Wahrheit hervortritt. Gleichsam von selbst reinigt sich

---

A: Leipziger Monatsschrift für Damen. Viertes Bändchen, Leipzig 1794, bei Voss und Compagnie, Oktober, I., S. 3—25; November, II., S. 103—121.

G: Die Griechen und Römer. Historische und kritische Versuche über das klassische Altertum, von Friedrich Schlegel. Erster Band. Neustrelitz, beim Hofbuchhändler Michaelis, 1797, S. 327—358. *Unter dem Titel:* Anhang. Über die Darstellung der Weiblichkeit in den Griechischen Dichtern.

W: Friedrich Schlegels Sämtliche Werke. Vierter Band, Wien 1822, S. 66—89. *Unter dem Titel:* Über die Darstellung der weiblichen Charaktere in den griechischen Dichtern.

Der Text nach A, die Varianten nach G und W.

[1] *Anstelle der drei ersten Abschnitte:* Nichts befreiet ... wahr und ächt. *finden sich in G und W nur kurze Zusammenfassungen.*

G: Die Art, wie Weiblichkeit in den Griechischen Dichtern behandelt wird, gibt mit Licht über den sittlichen Zustand der Griechischen Frauen. Aus dem Bilde kann man das Original kennen lernen. Eine Reihe der interessantesten weiblichen Charaktere, aus den größten Dichtern, der Zeitfolge nach entworfen, wird uns ein Gemälde des griechischen Ideals der Schönheit im weiblichen Charakter, wie es sich allmählich bildete, vollendete, und wieder ausartete geben. Wem indessen einfache Natur und bescheidne Schönheit nicht genügen, der wird weder die Charaktere, noch die poetische Darstellung derselben pikant finden. Beide sind nur einfach, wahr und ächt.

W: Die Art, wie die Weiblichkeit in den griechischen Dichtern behandelt wird, gibt viel Licht über den sittlichen Zustand der griechischen Frauen. Aus dem Bilde kann man das Urbild kennen und beurteilen lernen. Eine Reihe der ausgezeichnetsten weiblichen Charaktere, aus den größten Dichtern, der Zeitfolge nach entworfen, wird uns ein Gemälde des griechischen Ideals der Schönheit im weiblichen Charakter geben, wie es sich allmählich bildete, vollendete, und wieder ausgeartet ist. Wem indessen einfache Natur und bescheidne Schönheit nicht genügen, der wird weder die Charaktere, noch die poetische Darstellung derselben sehr anziehend finden. Beide sind nur einfach, wahr und naturgemäß.

das Urteil über den Wert der Dinge von allen konventionellen Zusätzen; diese verschwinden, der Gesichtspunkt wird immer weiter und freyer, und endlich erkennt und umfaßt der Mensch das ächte Gute und Schöne, welches immer und allenthalben dasselbige ist und bleibt. Dieser große Zweck eines philosophischen Studiums der Geschichte kann aber auch auf einem leichteren Wege wenigstens vorbereitet werden; durch die Lektüre die zunächst zur Erholung, zu einem anständigen Vergnügen bestimmt ist. Treue Sittengemälde sind fast immer reizend und anziehend, und sie können reichhaltig und lehrreich sein, ohne schwerfällig zu werden. Die Lektüre des weiblichen Geschlechts kann hiervon keine Ausnahme machen, wenn es anders auch seine Bestimmung ist, frei und richtig zu denken, besonders über sich selbst und seine nächsten und wichtigsten Verhältnisse. Sittengemälde des weiblichen Geschlechts und Beiträge dazu, verdienen also wohl einen Platz in einer für Damen bestimmten Sammlung. Sittengemälde sind um so lehrreicher, je mehr, nicht das Frappante, Seltene und Neue, sondern das an sich Interessante
[29] und Schöne die Wahl des Stoffes bestimmt hat; und in dieser Rücksicht darf man vielleicht einiges in den Kreis der weiblichen Lektüre ziehen, was auf den ersten Anblick, außer demselben zu liegen scheint.

Die Geschichte des weiblichen Geschlechts unter den Griechen ist in vieler Rücksicht äußerst merkwürdig und noch wenig bearbeitet. Vielleicht ist also auch dieser kleine Beitrag zu derselben nicht unwillkommen — einige Bemerkungen über die weiblichen Charaktere in den griechischen Dichtern. Zuvor muß ich aber einige Worte über die Griechen überhaupt und ihre Poesie voranschicken.

Die Bildung der Griechen war durchaus einfach, ihr Geist entwickelte und vollendete sich ganz frei aus eigner Natur. Bei keinem andern Volke konnten alle Kräfte und Anlagen des Menschen sich so frei, rein und bestimmt äußern und üben, und durch alle Stufen der Bildung, aufwärts und abwärts, den Kreislauf der sich selbst überlaßnen Natur vollenden. Ihre Geschichte ist die Geschichte der menschlichen Natur. Die Poesie war bei ihnen einheimisch, wenn ich mich so ausdrücken darf, ein Teil ihres Charakters selbst, ein wichtiges Werkzeug ihrer Bildung, immer ein treuer Abdruck der öffentlichen Sitten und der öffentlichen Denkart, und deshalb eine reichhaltige Quelle für die Geschichte ihres Geistes. Die griechische Poesie ging von der treusten Darstellung der Natur aus, und nahm ihre Richtung auf die Schönheit, welche sie erreicht aber nicht bewahrt hat. Die Art wie Weiblichkeit und weibliche Charaktere in den griechischen Dichtern behandelt werden, ist dem Liebhaber der Poesie schon wegen der großen Verschiedenheit dieser Be-

handlung von der unsrigen merkwürdig, um den Geschmack vom Konventionellen auf das Wesentliche zu führen. Sie wird uns aber auch häufige Winke und Belehrungen über den sittlichen Zustand des Geschlechts selbst geben. In dem Bilde werden wir das Original wiederfinden. Eine Reihe der interessantesten weiblichen Charaktere, aus den noch vorhandnen Dichtern, der Zeitfolge nach entwickelt, wird uns ein vollständiges Gemälde geben — das griechische Ideal der Schönheit im weiblichen Charakter, wie es sich allmählich bildete, vollendete, und wieder ausartete. Wem indessen einfache Natur und bescheidne Schönheit nicht genügen, der wird weder die Charaktere, noch die poetische Darstellung derselben pikant finden. Beide sind nur einfach, wahr und ächt.

In[1] dem heroischen Zeitalter, von dessen Sitten uns die Gedichte[2] [30]
Homers ein so reichhaltiges[3], beinahe vollständiges Gemälde geben, war das weibliche Geschlecht in einer weniger günstigen Lage, als das männliche, im Ganzen ungebildet und unterdrückt. Die Kräfte des Mannes hatten einen ungleich größern Spielraum, zu wirken und sich zu entwickeln. Auf Abenteuern und in fast unaufhörlichen Fehden[4] zwang ihn die Not, in sich selbst Hülfe zu suchen, und so erlangte er Kühnheit, schnelle Erfindungskraft, Selbständigkeit, und Zuversicht. Die ältesten, tapfersten und reichsten Männer einer kleinen Völkerschaft beratschlagten gemeinschaftlich über ihre Angelegenheiten. Eine neue Gelegenheit den Verstand und das moralische[5] Gefühl zu entwickeln! An religiösen[6] und andern Festen wurde durch Musik und Poesie das Herz des Mannes gebildet, Helden- und Götter-Sagen erfüllten seine Phantasie[7] mit großen Bildern, die oft die großen Gedanken patriarchalischer[8] Weisheit umhüllten. Aus[9] der gemeinschaftlichen Freude entsprang Geselligkeit, und in dieser lag schon Humanität verborgen. — Dem[10] weiblichen Geschlechte fehlten alle diese Veranlassungen zur Bildung; selbst vom Umgange und[11] Geselligkeit entfernter[12], war es auf das[13] engste

---

[1] In dem] Schon im *G W*
[2] Gedichte Homers] Homerische Poesie *G* homerischen Gedichte *W*
[3] reichhaltiges, und *W* [4] Fehden begriffen *W* [5] sittliche *G W*
[6] religiösen ... Festen] heiligen Festen *G* geheiligten Festen *W*
[7] Einbildungskraft *G W* [8] alter *G W*
[9] Aus ... verborgen.] Gemeinschaftliche Freude war der Keim, aus dem sich die Blume schöner Geselligkeit bald entfalten sollte. *G W*
[10] Dem ... Geschlechte] Dem Weibe *G* Den Frauen *W*
[11] und der *W* [12] entfernter ... es] entfernt, waren sie *W*
[13] das ... häusliche] das häusliche *G W*

häusliche Leben beschränkt. Unterdrückung und Geringschätzung zwang[1] es zu entarten, und diese Mißhandlung vielleicht endlich zu verdienen[2]. Daher erklärt sich so mancher auffallende Zug im Homer und[3] *Hesiodus*, der uns vermuten läßt, daß Geringschätzung des weiblichen Geschlechts[4] in diesem Zeitalter[5] allgemeine Denkart war[6]; und von dieser Denkart findet man noch in sehr späten Zeiten einzelne Spuren. Die Homerischen Helden scheinen von keiner andern Vollkommenheit eines Weibes zu wissen, als Jugend, Reize, Geschicklichkeit in weiblichen Arbeiten, und Verständigkeit. Denn so kann man vielleicht am besten einen sehr unbestimmten Ausdruck des Dichters übersetzen, mit welchem er aber mehr Abwesenheit großer Torheiten und Laster, als positive[7] Vollkommenheit zu bezeichnen scheint. Er ist so reich an Ausdrücken für männliche Größe, und männliche Tugenden; wie äußerst selten aber redet er so von seinen Heldinnen? — Am besten kann man sich von der Überlegenheit des männlichen Geschlechts über das weibliche in[8] diesem Zeitalter überzeugen, durch die Vergleichung der Liebe und der
[31] Freundschaft desselben. Man vergleiche nur alles, was Homer von jener dargestellt hat, mit der Freundschaft des Achilles und Patroklus! Es ist dieses auch nicht etwan[9] Eigentümlichkeit des Dichters, sondern[10] Charakter des[11] Zeitalters. Im Ganzen — denn allerdings finden sich einzelne schöne Züge vom Gegenteil — ist die Liebe der Homerischen Helden nichts als eigennützige Sinnlichkeit und[12] Geringschätzung; sie reden von ihren Geliebten nicht selten wie von Sklavinnen[13], wie von

[1] zwang . . . zu] brachten das weibliche Geschlecht dahin, zu *W*

[2] verdienen. Daher] verdienen. Wenn die weibliche Seele nicht durch einen höhern Geist edel erhoben wird, so sinkt sie leicht in Erniedrigung. Daher *W*

[3] und Hesiodus,] und besonders im Hesiodus, *G W In G mit folgender Anmerkung:* Denn in der Hesiodischen Periode des epischen Zeitalters war der Heroismus schon völlig entartet.

[4] Geschlechts in] Geschlechts und Mißtrauen gegen dasselbe schon in *G W*

[5] Zeitalter beinahe *G W*

[6] war . . . Die] war. Die *G* war; denn in der hesiodischen Periode des epischen Zeitalters war die Lebensordnung und Sittenverfassung der alten heroischen Zeit schon völlig entartet. Die *W*

[7] positive . . . zu] eigentliche Sittlichkeit und höhere Eigenschaften des Gemüts zu *W* [8] schon in *GW*

[9] etwan Eigentümlichkeit] etwa bloß eine Eigentümlichkeit *W*

[10] sondern es ist *W*

[11] des . . . Liebe] des ganzen Zeitalters. Allerdings finden sich einzelne schöne Züge vom Gegenteil, im Ganzen aber ist die Frauen-Liebe *W*

[12] und daneben *W* [13] Sklavinnen, und *W*

einer Ware. Nur übertreibe man diese Vorstellung nicht, und vergesse nicht, daß dies nicht bloß die[1] Denkart der Rohheit, sondern auch der Depravation ist! Der Geist der weiblichen Liebe scheint[2] im Ganzen[3] nicht edler gewesen zu sein. — So[4] die Liebe dieses Zeitalters. Die heroische Freundschaft hingegen ist die schönste Vermählung rauher[5] Größe und zarten Gefühls. Sie ist die edelste Frucht dieses Zeitalters, und so sehr Charakter desselben, daß schon aus dem Dunkel der ältesten Sagen, die Helden uns paarweise entgegen strahlen, Kastor und Pollux, Herkules und Jolaus, Theseus und Pirithous. Alle hervorstechenden Helden der ILIADE sind von einem tapfern Genossen freundlich begleitet. Daß solche Heldenverbrüderungen erhaben und mächtig sind, versteht[6] sich von selbst; wie edel und zart sie waren, davon hat uns Homer ein ewiges Gemälde hinterlassen — die[7] Freundschaft des Achilles und Patroklus.

Die Poesie[8] Homers ist weniger eine ideale Schönheit, als ein getreues Abbild der Natur; so wie diese selbst[9] damals, so ist auch[10] er der Schönheit in männlichen Charakteren ungleich näher, als in weiblichen. In diesen finden sich nicht selten beleidigende Züge von Rohheit und Gemeinheit, besonders an seinen Göttinnen[I]/[11]. Es ist[12] unedel, wie Minerva die Venus im Zank schlägt, ihr die Hände zusammenhält, und Köcher und Pfeile ums Gesicht schlägt[13], sie bitter verhöhnend. Es ist aber auch wieder edel[14] und reizend, wie die weinende Schöne schüchtern zum ehrwürdigen Vater flüchtet, ihr Leiden klagend; und dieser sie lächelnd tröstet, ihr sagt, daß nicht Krieg und Streit, sondern die Werke der Liebe

[I] Der Grund dieses auffallenden, aber sehr erklärbaren Phänomens würde eine zu weitläuftige Entwicklung erfordern.

[1] die . . . ist!] die herrschende Denkart in einem noch rohen Zustande menschlicher Entwicklung, sondern daß es auch die der Sittenverderbtheit ist! *W* [2] war *W*

[3] Ganzen . . . sein.] Ganzen in diesem Zeitalter noch nicht zum Edlen und Schönen entfaltet. *W* [4] So . . . Zeitalters.] *fehlt W*

[5] rauher Größe] männlicher und kriegerischer Größe *W*

[6] versteht . . . selbst;] liegt schon in der Natur der Sache; *W* [7] in der *W*

[8] Poesie . . . eine] homerische Poesie ist nicht sowohl eine *G W*

[9] selbst damals,] selbst in der Wirklichkeit damals, *W*

[10] auch . . . der] auch der Dichter, als wahrhafter Widerschein seiner damaligen Welt und ganzen Umgebung, der *W*

[11] *Die Anmerkung fehlt in G W.*

[12] ist . . . im] erinnert an unedle Sitten, und dünkt uns gemein nach unsern Begriffen, wie Pallas die Aphrodite im *W* [13] wirft, *W*

[14] edel . . . reizend,] rührend und anmutig, *W*

ihr Amt seien. Es ist mehr[1] als unschicklich, es ist an sich niedrig, wenn Juno ihren Gemahl, der auf dem Ida sitzend den kämpfenden Trojanern Glück und Sieg sendet, durch heuchlerische Liebkosungen absichtlich in ihre Arme lockt, und dann hämisch[2] den Augenblick seiner Schwäche nutzt, um den Trojanern den Sieg zu entreißen[3]. Der sonderbare[4] Eigennutz der Penelope, die ihren Liebhabern durch[5] Künste Geschenke abzulocken weiß, erhält[6] den Schein kindlicher Unschuld, durch die Un-
[32] befangenheit, mit der sie sich ihrer Klugheit rühmt[7]. In der Tat, Homers Heldinnen sind selten edel, aber[8] wenn sie es sind[9], sind sie hinreißend. Eben weil sie[10] so ganz beschränkt und[11] arm sind, so ist der kleine[12] zarte oder schöne Zug[13] gewiß aus reiner Weiblichkeit entsprungen, und nicht von fremder Bildung entlehnt. Ihre Tugend ist freie Natur, ihre Einfalt ist vollendet[14], und ihre Armut ist göttlich. Hier ist kaum[15] durch Bildung zerstörte Weiblichkeit! Die ungewisse Hoffnung vollkommner Schönheit[16] hatte die Menschen noch nicht verführt. — Einige Leser des Homers haben bemerken wollen, er stelle die Trojaner feiner, gebildeter und liebenswürdiger dar, als die Griechen. Und gewiß![17] man fühlt sich geneigt, dies zu glauben bei dem Abschiede der Andromache, welche alle Wonne und Rührung treuer Liebe und mütterlicher Zärtlichkeit in

[1] mehr ... ihren] nicht lobenswert, und beleidigt das sittliche Gefühl, wenn Here ihren *W* [2] schlau *W*

[3] entreißen. Der] entreißen. Bei solchen Zügen und Szenen, welche Göttinnen zugeschrieben und in die Götterwelt verlegt sind, könnte man wohl leicht durch die symbolische Bedeutung das wegnehmen oder mildern, was sonst dem feineren Sinn rauh auffällt; aber es findet sich ähnliches auch in der Menschenwelt und dem Sittengemälde der heroischen Frauen. Der *W*

[4] unverhohlene *W* [5] durch allerlei *W*

[6] erhält ... Unschuld] erscheint fast nur als eine kindliche Schalkheit *W*

[7] rühmt. In] rühmt. Um so mehr sieht man daraus, wie die allgemeine Sitte, und wie fern vom Ideal diese ganze Heldennatur noch war. *W, neuer Absatz.* Es finden sich aber auch sehr schöne weibliche Charakterschilderungen und Züge in diesem Gemälde der Heldenzeit. In *W* [8] doch *W*

[9] sind ... hinreißend.] sind, so sind sie dann um so mehr hinreißend. *W*

[10] sie so] ihr Wesen so *W*

[11] und ... so] und ihr Charakter sich selbst überlassen war, so *W*

[12] kleinste *G W*

[13] Zug gewiß] Zug, den wir hier finden, gewiß *W*

[14] vollendet ... göttlich.] vollkommen, und bezaubernd diese ungezwungene Anmut der Seelen. *W* [15] keine *G W*

[16] Schönheit ... bemerken] Charakter-Schönheit durch eine ideale Seelen- und Sittenbildung hatte die Menschen noch nicht von dem Wege der Natur abgeführt. Einige haben in der Sittenschilderung Homers bemerken *W*

[17] gewiß ... sich] wohl fühlt man sich *W*

einen [1] Punkt vereinigt. Hektor geht in den gefahrvollen Kampf, und nimmt Abschied von seiner Gemahlin, und von seinem kleinen Sohne. Wie reizend und wie bedeutend ist der[2] Zug des Kleinen![3] Er fürchtet sich vor dem Helmbusch des Vaters und flieht schüchtern in den Schoß seiner Amme. Der Vater entwaffnet sich, nimmt ihn, spielt mit ihm und küßt ihn. Hier werden beider Herzen[4] getroffen und begegnen sich; alle zärtlichen und rührenden Gefühle werden rege in unaussprechlich schöner Mischung und ergießen sich in ein wehmütiges Lächeln, in[5] freudige Tränen. Es war dem Hektor bestimmt, von der Hand des Achilles zu sterben[6], und die Klagen der Andromache, die Klagen der Mutter Hekuba bei seinem Tode sind so wahr und kraftvoll, wie die Ausbrüche der Leidenschaften beim Homer überhaupt. Aber in der Wahrheit[7] und Kraft pathetischer[8] Darstellungen sind ihm vielleicht andre Dichter gleich. Weit mehr ihm allein eigen ist die Delikatesse[9], mit der er[10] die feinsten Eigentümlichkeiten[11] des weiblichen Charakters ergriffen, den leisesten Laut der Natur verstanden, oft[12] erraten hat, und die Schonung, mit der er das Verstandne andeutet. Der weibliche Charakter wird so oft nicht verstanden, eben weil es die[13] Natur des Weibes ist, seine Seele zu verhüllen, wie seine Reize; selbst die offenste weibliche Hingebung ist[14] leise. Aus diesem Hange und dem Unbewußtsein der Unschuld entspringt[15] weibliche Naivität; welche in der Nausikaa, durch den Zusatz von Reiz[16] und Güte zur Schönheit[17] erhoben ist. Der irrende Ulysses[18] ist von dem stürmischen Meere erschöpft und hülflos, an eine fremde Insel ausgeworfen. Er bereitet sich für die rauhe Nacht ein armseliges Lager im Walde: und so verläßt ihn der Dichter. Diese Insel bewohnte ein glückliches, gastfreies Volk, Freunde und Lieblinge der Götter, die in Spielen [33]
und Festen ihr Dasein leicht und fröhlich verscherzen. Die Tochter des

[1] einen Punkt] einem lebendigen Gemälde *W*

[2] der Zug] die Schilderung *W*

[3] Kleinen! Er] Kleinen! und wie bezeichnet der besondere Zug so natürlich den Charakter des Knaben! Er *W*

[4] Herzen getroffen] Herzen des Helden selbst, wie der seiner edlen Gemahlin getroffen *W*

[5] In ... Tränen.] liebevoller Tränen. *W* [6] fallen, *W*

[7] Mehrheit *A* [8] leidenschaftlicher *W*

[9] Zartheit der Weiblichkeit, *G* Zartheit, *W* [10] er oft *W*

[11] Eigentümlichkeiten ... ergriffen,] Eigentümlichkeiten ergriffen, *G* Eigentümlichkeiten der Weiblichkeit ergriffen, *W* [12] oder *W*

[13] die schöne *W* [14] ist leise.] ist noch scheu und zart. *W*

[15] entspringt ... welche] entspringt eben jene sittliche Anmut und Liebenswürdigkeit, welche *W* [16] Verständigkeit *W*

[17] Schönheit der Seele *W* [18] Odysseus, *W*

Königs, Nausikaa ist nach[1] patriarchalischer Sitte, gerade mit ihren Jungfrauen zu einer großen Wäsche ans Ufer des Meeres gefahren, wie sie ihrem Vater sagte, für ihre zwölf Brüder, die täglich zu Tanze gingen; wie uns aber der Dichter verrät, dachte sie an die Zeit, die ihr vielleicht nahe war, und an eine schöne reinliche Aussteuer. Sie ist am Ufer mit ihren Mädchen im fröhlichen Spiel beschäftigt; ihr Geräusch weckt den Ulysses[2], er nähert sich ihnen, ihre Gespielinnen fliehen bei seinem Anblick schüchtern zurück, sie allein bleibt mit unbefangner Zuversicht. Er fleht sie um Hülfe an, und weiß[3] ihr sehr zu gefallen; sie rät und hilft ihm, wie sie kann. In allem was Nausikaa sagt, und in ihrem ganzen Benehmen ist die schönste Mischung von Offenheit und Furchtsamkeit, von[4] heimlichem Verlangen und Delikatesse. Ohne an sich zu denken, und um sich zu wissen, ohne die geringste Absicht, handelt sie nach dem reinen Eindrucke auf ein unschuldiges Herz.

Homer ist[5] sehr reich und abwechselnd an Charakteren[6] überhaupt; der Ton der weiblichen im allgemeinen ist schon durch das vorhergehende hinlänglich bestimmt. In jedem einzelnen Charakter wird er näher bestimmt, durch den[7] Platz, den er im Gedichte einnimmt; und wenn man einzelne Charaktere aus einem Gedichte heraushebt, darf man nicht vergessen, daß der Dichter die Erfordernisse[8] des Platzes befriedigen muß, daß er viele Angaben und Umrisse der Mythologie[9] nicht ändern darf, und daß er also nicht ganz frei ist, den Charakter zu dichten, wie er will. Hier kann der Dichter vorzüglich seine überlegne Kraft zeigen, wenn er auch in diesen Grenzen frei zu sein weiß, und mit[10] der Notwendigkeit die Schönheit vereinigt. Der Charakter der Helena war, wenn ich mich so ausdrücken darf, eine äußerst schwierige Aufgabe, die[11] durch das[12] Genie des Dichters vollkommen befriedigend aufgelöst

[1] nach . . . gerade] nach den Sitten der Einfalt in der Zeit der Altvordern, gerade *W* [2] Odysseus *W*

[3] weiß . . . gefallen;] erscheint ihr wohlgefallend; *W*

[4] von . . . Delikatesse.] von sich entwickelndem Verlangen und von zartem Gefühl. *W* [5] ist überhaupt *W*

[6] Charakteren . . . im] Charakteren; der Geist und die ganze Art seiner weiblichen Charaktere ist im *W*

[7] den . . . einnimmt;] die Stelle, welche dieser im Gedichte und in dem Ganzen desselben einnimmt; *W*

[8] Erfordernisse . . . befriedigen] Erfordernisse dieser einem jeden zugeteilten Stelle befriedigen *W* [9] Sage *G W*

[10] mit . . . Schönheit] mit dem, was die Notwendigkeit erfordert, noch die sittliche Schönheit *W* [11] welche *W*

[12] das . . . Dichters] die Geschicklichkeit des Dichters. *G* die Kunst und den glücklichen Sinn des Dichters *W*

ist. Die Heldin des Gedichts lief Gefahr, verächtlich zu werden, und dadurch die Teilnahme zu verlieren; sie entläuft mit dem Paris ihrem Manne und ihrem Vaterlande. Der Dichter[1] hat sie nicht versteckt, nicht verschönert, und auch nicht verschleiert, und dennoch beleidigt sie nie unser Gefühl. Sie ist ganz wie sie sein muß, um unsre Teilnahme erregen zu können — unglücklich; denn das Herz der Armen ist geteilt; sie kann von den alten Freunden nicht lassen, und hängt doch an den neuen; welche auch fallen, es fallen die Ihrigen. Ihre Schwäche und tiefe Reue ist mit so wunderbarer Schonung behandelt, daß sie nicht nur nicht verächtlich dadurch wird, sondern gerade dadurch unsre ganze Teilnahme, und Rührung erregt. Wie schön wird ihre Reue[2] erregt, durch [34]
Rückerinnerung an das Vaterland, bei dem Anblick des ganzen[3] griechischen Heeres! Die trojanischen Greise schauen dahin[4], sitzend auf Trojas Mauern, unter ihnen Priamus. Er ruft die liebe Tochter Helena zu sich, und fragt nach dem Namen, Geschlecht, Charakter und den Taten dieses und jenes Helden. Noch zuvor, wie Helena unter sie tritt, erregt ihre Schönheit das Erstaunen der ehrlichen Greise. Troja habe unendlich viel erlitten, meinen sie, und daran sei Helena Schuld; aber sie sei auch schön wie eine Göttin, es verlohne sich ihr Besitz des großen Kampfes. In diesem Zuge liegt[5] vielleicht eine Spur von der beinahe abgöttischen[6] Verehrung der weiblichen Schönheit verborgen, welche heroischen Zeitaltern so natürlich[7], und der wesentlichste Charakterzug des romantischen Rittergeistes ist. Man erinnert sich hiebei an die Nymphe Kalypso, und die Zauberin Circe, die den Ulysses[8] auf seiner wundervollen Fahrt aufhalten, und an ihre Liebe fesseln. Es scheint nicht ohne Bedeutung, daß beide übermenschliche Wesen sind, um zu bezeichnen, daß die Macht weiblicher Reize, und die Bande weiblicher Liebe stärker als[9] der Mensch, ja selbst über seine Fassung und unbegreiflich sind. Noch bedeutender und schöner scheint es mir, daß

[1] Dichter . . . verschönert,] Dichter konnte dies nicht verstecken; er hat es nicht beschönigt, *W*

[2] Reue erregt,] Klage und ihr Bedauern erregt, *W* [3] gesamten *W*

[4] eben dorthin, *W* [5] liegt . . . eine] liegt eine *W*

[6] abgöttischen . . . so] grenzenlosen Bewunderung und Verehrung weiblicher Schönheit, welche den Heldenvölkern der alten Zeit so *W*

[7] natürlich . . . ist.] natürlich ist. *G* natürlich und gleichsam eingeboren ist, und überall in das Sagenhafte hinüberschreitet. *W, neuer Absatz.*

[8] Odysseus [9] als . . . Ulysses] als alle irdische Gewalt und Einwirkung und von durchaus wunderbarer und magischer Art sind, wie es sich an diesem märchenhaften Wesen zeigt. Noch schöner aber und sinnvoll für das Gefühl des Menschlichen erscheint es dagegen, daß Odysseus *W*

Ulysses in den Armen der Göttin Kalypso nicht zufrieden[1] ist, und sich nach seiner sterblichen Genossin, Penelope, sehnt. Alle ihre Freuden und ihre Unsterblichkeit bleiben ihm fremd, am Felsenufer sitzend, schaut er weinend und klagend über das unermeßliche Meer nach seiner geliebten Heimat. Diese geliebte Heimat und die treue Penelope geben allen Schicksalen und Wundern des Ulysses[2], (dem Inhalt der ODYSSEE) erst einen festen Punkt, gleichsam eine Basis, worauf sie ruhen. Sie geben dem Gedichte Bestandheit und Zusammenhang. Der friedliche und häusliche Genuß des ruhigen Lebens an eignem Herd, und die reizenden Wunder und anziehendsten Gefahren des umherirrenden Helden leihen sich gegenseitig die schönsten Reize. Die Sehnsucht des großen[3] Dulders wird endlich befriedigt; er kehrt zu dem Besitz seines Hauses und seiner Penelope zurück. Ihr[4] Charakter besteht nur aus wenigen einfachen Zügen[5] der Beharrlichkeit und der Häuslichkeit; man darf sie nicht trennen von der häuslichen Welt, in der sie lebt, und diese nicht von dem ganzen Gedichte[6].

Nach[7] dem Homer ist ein sehr langer Zeitraum verflossen, von dem
[35] wir nichts vollständiges wissen. Sowohl für die Sitten-Geschichte als für die Kunst-Geschichte finden wir nur hie und da eine einzelne Nachricht, oder ein unvollständiges Bruchstück. Die ganze Geschichte dieses Zeitraums ist nur ein Fragment. Und wie zuerst wieder die Nachrichten vollständiger, die Gestalten deutlicher, die Umrisse bestimmter werden, und ein ganzes Bild sich unserm geistigen Auge darstellt, kennen wir

[1] zufrieden, und nicht glücklich, *W*

[2] Ulysses ... worauf] Odysseus erst einen umgrenzenden Hintergrund, gleichsam einen heimatlichen Boden, worauf *W* [3] herrlichen *W*

[4] Ihr ... besteht] Der Charakter derselben besteht *W*

[5] Zügen ... nicht] Zügen beharrlicher Treue, häuslicher Vorsorge, und weiblicher Klugheit; man darf die verständige Ehefrau nicht *W*

[6] Gedichte und Gemälde altväterlicher Heldensitten. *W*

[7] *Von hier bis S. 56, Z. 1—2:* tragische Größe war vorhanden., *in G und W folgende Zusammenfassungen:*

G: Die lyrische Kunst der Griechen, welche nach der epischen blühte, war die Äußerung festlicher Freude, oft holder Frauen, und der Genuß der Glücklichen mit der ihm eignen Weichheit und freundlichen Hoheit, auch die Göttersprache einer schönen Liebe. Selbst der erhabene Pindarus besucht die Anmut.

W: Die lyrische Dichtkunst der Griechen, welche erst nach der epischen zur Blüte gelangte, war die Äußerung festlicher Freude, oft auch die Göttersprache einer schönen Liebe. Selbst der erhabene Pindarus besingt die Anmut holder Frauen, im zarten Gefühl des Schönen, mit der ihm eignen Weichheit und freundlichen Hoheit. Doch bilden diesen einzelnen Zug lyrischer Anmut und Schönheit keine vollständigen Charakterschilderungen.

die Griechen kaum wieder. Wir verließen sie als noch rohe Günstlinge der Natur, zwar voll schöner Hoffnungen und mit einigen kleinen Anfängen der Bildung; aber im Ganzen waren sie wenig mehr als liebenswürdige Wilde. Wir finden sie wieder, unendlich bereichert an Geschicklichkeiten, Kenntnissen, Bildung aller Art; reich, handelnd, mit sich und andern Völkern bekannter und verbundner; fast durchgängig frei, oder wenigstens in einer gesetzlichen Verfassung, die hohe moralische Bildung voraussetzte und wieder beförderte. Der Keim der Geselligkeit und Humanität, den wir schon im Homer bemerkten, hatte sich zur schönsten Blume entfaltet. Feste, Spiele, Geselligkeit und Liebe dieses Zeitalters atmen einen Geist — mächtige Bildung und freundliche Hoheit. Alle geistigen Kräfte und Bedürfnisse waren rege und wirksam, und bildeten mit üppigem Reichtum neue Gestalten in Wissenschaften und Künsten. Keine Art der Poesie blühte so sehr, als die lyrische; sie war weniger Kunst, als das Organ des Ruhms, oder oft auch der Fröhlichkeit und einer höhern Liebe. Selbst im Pindar ist Schönheit und Genuß der Liebe mit sanfter Hoheit besungen. Neben den Poeten dieser Zeit finden wir eine große Anzahl berühmter Dichterinnen, unter ihnen die göttliche Sappho. Dies allein könnte uns beweisen, wie ganz verändert der Zustand des weiblichen Geschlechts war. Eine vollständige Geschichte desselben in diesem Zeitraume, seiner Veränderungen und ihrer Ursachen, würde eine eigne Behandlung erfordern, welche ich mir für eine andre Zeit vorbehalte. — Dieser Schwung der griechischen Nation hatte noch nichts von seiner ersten Kraft verloren, als der Persische Krieg sie zwang, alle ihre Kräfte aufs äußerste zu spannen, und zu vereinigen, um ihre Freiheit zu behaupten. Es gelang; vorzüglich durch die Athenienser, ein Volk, dem an tiefer Reizbarkeit und Wirksamkeit aller menschlichen Kräfte, kein andres gleichgekommen ist. Ihr Charakter war schon vorhin Freiheitsliebe, und rastlose Tätigkeit aller Art; der Sieg erhöhte ihn zum erhabensten Ehrgeiz. Der Ton des menschlichen Geistes, und aller seiner, auch der kleinsten Äußerungen wurde ernster Enthusiasmus, ein gewaltsames Streben, und harte Größe. Der Mensch schien vor seiner eignen plötzlichen Größe zu erschrecken. — Bei den Atheniensern blühte [36]
keine Art der Dichtkunst so sehr, als dramatische Vorstellungen, welche sie bald anfingen leidenschaftlich zu lieben. Sie allein haben das griechische Drama gebildet und vollendet. Die höchste Täuschung der Darstellung erfordert die höchste pathetische Kraft des Stoffes, und beides ist Charakter der griechischen Tragödie. Sie wählte ihren Stoff aus der Mythologie, und fand hier schon vorbereitet, was sie bedurfte. In die kolossalischen Umrisse schrecklicher Helden-Sagen durfte der Dichter

oft nur einen höhern moralischen Sinn legen, und ächte tragische Größe war vorhanden. So wie Homer ganz Natur ist, so ist die Tragödie[1] ganz ideal und geht durchaus auf die Schönheit[2]. In[3] dieser Rücksicht können wir drei Perioden derselben festsetzen; die der Größe, der vollendeten Schönheit, und zügelloser Kraft und Reichtums. Wir können vorzüglich aus[4] der Tragödie das griechische Ideal der Schönheit in weiblichen Charaktern kennenlernen. Wir dürfen aber dabei den wichtigen Unterschied der Charakter-Schönheit und der Charakter-Güte nicht vergessen. Nur im zweiten Stil der Tragödie sind beide in Harmonie, das höchste[5] Schöne setzt Güte voraus. In dem ersten und dritten Stil[6] finden wir[7] nicht selten den schneidendsten Widerspruch. — Die[8] weiblichen Charaktere des Äschylus, sind wie seine Werke überhaupt, hart aber groß. Außer einigen nur wenig angedeuteten Charakteren, ist nur ein ganz durchgeführter auf uns gekommen[9]. — Klytämnästra — er ist[10] schrecklich und schauderhaft. In dem Trauerspiele AGAMEMNON ermordet sie ihren von Troja siegreich rückkehrenden Gemahl, am Tage seiner Rückkehr. Ihre Beweggründe sind Rache für die vom Vater geopferte Tochter Iphigenia, Eifersucht über die Kassandra, Furcht wegen ihrer heimlichen Verbindung mit[11] Aegisth, und Herrschsucht. Die überlegne Kraft, mit welcher sie ihr Verbrechen nicht nur ausführt, sondern auch erträgt, machen sie zu einer großen heroischen Verbrecherin. Zwar ist das Weib in ihr vertilgt; nachdem sie den Gemahl mit freundlicher Würde heuchlerisch empfangen und in das Netz gelockt hat, zückt sie selbst das Schwert. Ruhig und kühn offenbart sie ihre Tat, wie sie ist, ohne sie zu verschleiern. Aber sie ist wenigstens menschlich geblieben; sie triumphiert nicht, wie der feigherzige elende Aegisth[12]. In[13] einem andern Stücke desselben Dichters kehrt ihr verstoßner Sohn Orestes (er war von frühester Kindheit an verstoßen, weil sie seine Rache fürchtete) auf das Geheiß des Apollo in das väterliche Haus heimlich und unbekannt zurück, und ermordet sie und ihren neuen Gemahl Aegisth[14].

[1] attische Tragödie *G W* [2] sittliche Schönheit. *W*
[3] In . . . Reichtums.] *fehlt G W.* [4] aus . . . das] aus ihr das *G W*
[5] höchste . . . voraus.] höchste und vollkommene Schöne des Charakters kann nicht ohne sittliche Güte stattfinden. *W* [6] Stil aber *W*
[7] wir zwischen beiden *W* [8] *In G W neuer Absatz.*
[9] gekommen . . . Klytämnästra] gekommen: der Klytämnästra; *G* gekommen, nämlich der der Klytemnästra; *W* [10] erst *A*
[11] mit dem Aegisthus, *W* [12] Aegisthus. *W*
[13] In . . . weil] In dem darauffolgenden Stücke derselben tragischen Trilogie kehrt der verstoßne Sohn Orestes, der von frühster Kindheit an verbannt war, weil *W* [14] Aegisthus. *W*

Auch in diesem[1] Stücke hat der Dichter ihre schreckliche Größe mit mächtiger Hand dargestellt. Die stärkste Rolle[2] des Stücks ist das erschütternde Flehen der knienden Mutter vor dem rasenden Sohne, der schon das Schwert schwingt, um seinen Vater zu rächen. Vom Apollo gesandt, an dem Grabe des Ermordeten von Unwillen und Rachlust entflammt und überwältigt, stürzt er sinnlos in die schreckliche Tat. Umsonst ist das mütterliche Flehen! Aber kaum ist es vollbracht, so erscheinen ihm auch die Eumeniden, immer näher und schrecklicher dringen sie auf ihn, und fassen endlich ihren Raub. — Die[3] übrigen weiblichen Charaktere des Aeschylus sind nicht[4] ausgeführt, es sind nur wenige[5] große Umrisse, wie die erhabene Weissagung der sterbenden Kassandra, die königliche Würde der Atossa, die weibliche Heftigkeit des Chors in den SIEBEN HELDEN u.s.w.[6] — Vielleicht sind wir mit den weiblichen Charakteren dieses Dichters nicht glücklich gewesen; es ist möglich, daß die Zeit uns das Beste geraubt hat; die NIOBE des Aeschylus ist verloren. War sie vielleicht ein Gegenstück zum PROMETHEUS? Wie jener, hat sie nach der Fabel[7], im Bewußtsein ihrer Kraft den Göttern getrotzt. Der Dichter wird also in ihr ein Bild göttlichen[8] Übermutes entworfen haben, der Überlegenheit menschlicher Kraft über das Schicksal im höchsten Schmerz[9]. [37]

Die Größe ist der Anfang der Schönheit — wenn die Natur in ihrem Gange nicht gestört wird, so geht aus harter Erhabenheit Vollendung hervor. Nach dem Aeschylus läßt sich Sophokles gleichsam erwarten. In ihm hat die Griechische Dichtkunst das äußerste Ziel ihrer Kräfte erreicht. In ihm finden wir also[10] auch das höchste Schöne des weiblichen Charakters[11] überhaupt, nicht bloß des tragischen[12]. Wenn einige seiner weiblichen Charaktere, wie Jokaste, Dejanira nicht so sehr hervortreten, so sind sie dennoch nicht weniger[13] nach demselben Ideal gedacht und entworfen. Aber das Schöne ist in seinen[14] Tragödien über das Ganze der Handlung und aller Personen[15] verbreitet; kein einzelner Teil ist schöner

[1] diesem Stücke] dieser Tragödie *W* [2] Stelle *W* [3] *W neuer Absatz.*
[4] nicht so vollständig *W*
[5] einzelne *W* [6] u.s.w.] und andere. *W* [7] Sage *G W*
[8] erhabnen *G W*
[9] Schmerz; und hatte hier wohl Veranlassung einen großen Charakter zu schildern. *W* [10] daher *W*
[11] Charakters . . . nicht] Charakters, und zwar nicht *W*
[12] tragischen, sondern selbst in ganz allgemeinem Sinne. *W*
[13] minder *W*
[14] seinen . . . über] den Tragödien des Sophokles über *W*
[15] Personen gleichmäßig *W*

als er[1] sein darf; mit erhabener Leichtigkeit dient er[2] dem Gesetz des Ganzen und ist doch für sich bestehend, frei. In dieser Verteilung des Schönen, in der Harmonie des Ganzen ist Sophokles durchaus vollkommen. Zum Beispiele kann der Charakter der Dejanira dienen, welcher auf das Schönste durchs Ganze bestimmt ist. Die kleinste Änderung selbst willkürlich scheinender Züge würde unsre Rührung[3], oder die Schönheit schwächen[4]. Grade daß der Dichter ihr nicht mehr gab, als verständige Gutherzigkeit[5], Treue und redliche[6] Humanität, macht für diese Lage die stärkste Wirkung. Ihr rührendes Mitleid mit der Jole, welches bald schrecklich auf sie selbst zurückkehren soll, und ihr Tod, welcher den tiefsten Schmerz mit der höchsten Wonne vereinigt, gehört zu dem, was nur dem Sophokles eigen[7] ist. Der Charakter der Elektra
[38] ist eine bezaubernde[8] Mischung[9] leidenschaftlicher jugendlicher Wildheit[10], tiefer Indignation über ihr eignes und des Vaters erlittenes Unrecht[11], ernster Größe, und zärtlicher Empfindsamkeit. Wie tief dringen ihre hohen Klagen in das Herz! Man versuche es nur, den kleinsten Zug anders zu denken, ohne das Ganze zu zerstören. Die höchste Anmut weiblicher Unschuld und Sanftheit hat der Dichter in der Ismene erreicht; sie dient ihrer Schwester Antigone wie zum Gegensatz. Ismene leidet im Stillen bei dem Unglück ihrer[12] Familie, bei der Beschimpfung eines unglücklichen erschlagenen Bruders. Antigone handelt; sie will nur das reine Gute, und vollbringt es ohne Anstrengung; mit Leichtigkeit geht sie selbst in den Tod. Alle Kräfte sind in ihr vollendet und unter sich eins; ihr Charakter ist[13] die Göttlichkeit; und wenn das Göttliche dem Menschen sichtbar wird, so erscheint die höchste Schönheit[14].

Das poetische[15] Ideal des weiblichen Charakters hat bei den Griechen im Sophokles seine Vollkommenheit erreicht. Seine[16] Werke sind überhaupt der Standpunkt, von welchem man alle übrigen poetischen Werke

---

[1] er . . . darf.] er im gegenseitigen Verhältnis zu den andern sein darf; *W*
[2] jeder *W* [3] Rührung schwächen, *W* [4] stören. *W*
[5] Gutmütigkeit, *W* [6] redliche Humanität,] ein redliches Herz, *W*
[7] eigen ist.] eigentümlich ist, und sich in diesem Maße von sittlicher Schönheit unter allen alten Dichtern, nur bei ihm findet. W
[8] hinreißende *W* [9] Mischung von *W*
[10] Wildheit . . . über] Erzürnung, tiefem verhaltnen Unwillen über *W*
[11] Unrecht, von *W* [12] ihrer Familie,] ihres Hauses, *W*
[13] ist . . . und] ist der einer Heldin von göttergleicher Güte; und *W*
[14] *Hier endet in A der erste Teil des Aufsatzes mit der Unterschrift* Friedrich Schlegel. (Die Fortsetzung folgt.). *Die Fortsetzung erschien unter demselben Titel im Novemberheft mit dem Zusatz* (Fortsetzung.).
[15] dichterische *W* [16] *Von hier bis S. 60, Z. 6* Wert der Diotima., *fehlt G W.*

der Griechen betrachten muß; der Wert, der Charakter eines griechischen Dichters ist, könnte man sagen, nichts anders als sein Verhältnis zum Sophokles. In diesem Mittelpunkte vereinigt sich alles, was einzeln über alle übrigen Produkte der griechischen Muse zerstreut ist. Bei dem Sophokles muß man allemal stehen bleiben, um zu bestimmen, wie weit griechische Poesie überhaupt, oder in einem einzelnen Stücke gekommen ist, und wie sie sich zu unsrer Poesie verhält.

Unsre Poesie ist nicht immer schöne Kunst, sehr häufig auch angenehme Kunst, oder poetisierende Darstellung zu einem philosophischen Zweck. Die griechische Poesie ist reine Kunst des Schönen. Die schöne Kunst aber darf nicht weniger, und braucht auch nicht mehr als Schönheit zu leisten. Mit dieser endigen sich alle Forderungen und Ansprüche an sie. Diese Forderung erstreckt sich auf das Ganze, und auf die einzelnen Teile, insoweit die Bedingungen des Ganzen, dem sie untergeordnet sind, es erlauben; also auch auf die poetischen Charaktere und Leidenschaften, als Teile eines poetischen Kunstwerkes. Die Charakter-Schönheit ist die Erscheinung der Charakter-Güte. Die Güte oder Vollkommenheit des Charakters, welche der Sinn und Inhalt des Schönen sein soll, darf aber nicht relativ und individuell, sondern muß allgemeingültig sein. Die ursprüngliche reine Vollkommenheit des Charakters (es ist nicht von Sittlichkeit allein die Rede) an sich betrachtet, ohne alle Rücksicht auf äußere Verhältnisse, hat drei Teile; Reichtum, Harmonie, [39]
und Vollendung. Die letztere äußert sich als Selbständigkeit, oder als sittliche Liebe. Sind alle diese drei Teile in einem Charakter vereinigt, und wird dieser dann vollkommen dargestellt, so entsteht das höchste Schöne des Charakters. Dieser Grad ist im Sophokles erreicht, in männlichen wie in weiblichen Charakteren: denn die Vollkommenheit und Schönheit des männlichen Charakters ist im Wesen nicht verschieden von der des weiblichen; nur die Art der Äußerung ist ganz heterogen. — Das höchste Schöne ist das äußerste Ziel der schönen Kunst, und dieses hat die griechische Poesie im weiblichen Charakter erreicht. — Aber wir dürfen nicht Forderungen an sie machen, welche sie gar nicht erfüllen konnte und wollte; Forderungen, welche die philosophische Kunst, oder eine philosophische Geschichte der Sitten angehn. Es ist nicht der Zweck der schönen Kunst, einzelne interessante Menschen treu darzustellen; sie darf nicht immer vollkommen treue Kopie der Natur, sie muß sehr oft Ideal sein. — Freilich wäre es zu wünschen, daß wir treue Darstellungen interessanter weiblicher Charaktere aus diesem Zeitalter besäßen. Dies Zeitalter war die höchste Stufe, auf welcher der griechische Geist gestanden hat; und wenn man aus wenigen auf uns gekommenen Zügen

sicher genug die verlorne Gestalt erraten kann, so galt dies auch für das weibliche Geschlecht. Die Bewunderung der größten Männer von der verschiedensten Art für die Aspasia, der manche unter ihnen nach ihrem eignen Geständnisse, das beste ihrer Bildung zu verdanken hatten, läßt sehr viel vermuten. Der Enthusiasmus des Sokrates ist ein Bürge für den Wert der Diotima.

Nicht lange erhielt sich der[1] griechische Geist auf dieser Höhe; die Sitten und die Kunst verloren Maß und Ruhe, und mit diesen[2] reine Tugend und das höchste Schöne. Der Übergang von der Vollkommenheit zur äußersten Zügellosigkeit, zu der üppigsten Schwelgerei der Seele geschah nicht allmählich und stufenweise, sondern mit einem Male und plötzlich. Es war ein Sprung, nach welchem[3] jede Rückkehr unmöglich war. Den Charakter dieser Periode[4], besonders unter den Atheniensern, kann man am besten im Alcibiades studieren[5]. Sein Charakter ist gewissermaßen der Charakter seiner Zeit; so wie er selbst der Abgott und das Ideal seiner Zeit war. Und für alle Zeiten kann er als ein Ideal eines sittlichen Schwelgers gelten; er vereinigte mit der Zügellosigkeit so viel Güte und Kraft, als möglich ist; er verlieh dem Laster verführerische Reize, ja er wußte[6] es bewunderungswürdig zu machen. An Bildung und Kraft fehlte es seinen Zeitgenossen noch nicht; im Gegenteil blühten alle Kräfte des Menschen
[40] in der üppigsten Fülle; nur[7] Maß, Harmonie und Gesetz fehlten. Mit den öffentlichen Sitten und der öffentlichen Meinung änderte sich auch der öffentliche[8] Geschmack. Dieser beherrschte bei den Atheniensern die Poesie so sehr, daß sie immer den Sitten folgen mußte[9], daß auch kein einzelner Künstler sich über seine Zeit erheben konnte. Das Ideal des öffentlichen Geschmacks und der Dichtkunst wurde ästhetischer[10] Luxus, und dies ist der Charakter des Euripides, des dritten großen Tragödiendichters der Griechen, von dem wir noch Werke besitzen. Unter einer ganz heterogenen[11] Außenseite, finden wir dennoch das Wesentliche aus

[1] der . . . Geist] die griechische Bildung *G W* [2] diesen . . . Schöne.] diesen die strenge Tugend im Leben und das höchste Schöne im Stil der Kunst. *W*
[3] welchem . . . war.] welchem kaum noch eine Rückkehr zu der strengen Harmonie der großen Zeit möglich war. *W*
[4] Periode . . . kann] Periode kann *G W* [5] studieren.] kennenlernen. *W*
[6] wußte . . . machen.] wußte ihm durch seine großen Eigenschaften Bewunderung zu erregen. *W*
[7] nur . . . Harmonie] nur das rechte Maß und die geordnete Ruhe, Harmonie *W* [8] öffentliche Geschmack.] allgemeine Sinn der Kunst. *W*
[9] mußte . . . Künstler] mußte, und nicht leicht der einzelne Künstler *W*
[10] ästhetischer Luxus,] ein künstlerischer Überfluß, *W*
[11] verschiedenen *W*

dem Charakter des Alcibiades[1] in dem seinigen wieder. In seinem Ideal[2], seinem Genie[3] und seiner Kunst ist alles übrige im größten Überflusse vorhanden; nur Übereinstimmung, Gesetzmäßigkeit fehlt. Mit Kraft und Leichtigkeit weiß er uns zu rühren und zu spannen, bis ins Mark der Seele zu dringen, und durch den reichsten Wechsel zu reizen. Die Leidenschaft, ihr Steigen und Fallen, besonders ihre heftigen Ausbrüche stellt er unübertrefflich dar. Charakter enthält er weniger als Leidenschaft; nur in leidenschaftlichen Charakteren gefällt er sich[4]: eine Medea, welche aus Eifersucht und Rache ihre eignen Kinder ermordet: eine[5] Phaedra, welche eine rasende Liebe zu ihrem Stiefsohn faßt, und nach der unglücklichen Entdeckung durch eine unvorsichtige Vertraute, sich selbst umbringt, und durch einen zurückgelassenen Brief, voll falscher Beschuldigungen, ihrem Geliebten den Tod zuzieht. — Selbst Edelmut und Größe ist bei[6] ihm nicht beharrliche Natur, wie beim Sophokles, sondern heftiger Ausbruch einer Leidenschaft, plötzliche Begeisterung. So stürzt sich Evadne, trunken von[7] Enthusiasmus, mit dem Schmucke einer Siegerin, in den Scheiterhaufen ihres Gemahls. So geht Alcestis für ihren Gemahl in den Tod, freudig und mit Einfalt; mit jugendlichem Widerstreben trennt sie sich von dem schönen Leben, dessen letzten Hauch sie schon an der Schwelle des Todes, noch mit Liebe einatmet. Auch die Hingebung und Standhaftigkeit der Polyxena, welche von den Griechen am Grabe des Achilles geopfert wurde, ist mehr Leidenschaft als Charakter. Aber nicht selten verdirbt er selbst solche schöne Stellen. Denn so wie seinem Ideale, so fehlt es auch seinem[8] Genie an Harmonie und Gesetzmäßigkeit. Er weiß sich selbst als Künstler nicht zu zügeln und zu beherrschen, vergißt sich oft in der Ausführung eines einzelnen Teiles, eines Lieblingsstoffes so sehr, daß er darüber das Ganze völlig aus den Augen verliert. Er läßt zum Beispiel seine Personen gern philosophieren, und tut es zu oft; denn nicht selten hört man aus ihnen nur den philosophischen Dichter reden. Er liebte lange, glänzende Reden;
sie sind immer schön, aber er verschwendet sie oft am unrechten Orte. [41]
Zum Beispiel, Makaria, welche sich freiwillig für ihre Geschwister dem Tode hingibt, kann gar nicht aufhören zu reden, und Abschied zu neh-

[1] Alcibiades . . . wieder.] Alcibiades und dieser ganzen Zeit, auch durch den eigentümlichen Kunstgeist und sittlichen Stil seiner Werke bestätigt. *W*
[2] Ideal, in *W* [3] Dichtergeiste *W*
[4] sich . . . Medea] sich; wie in dem der Medea *W* [5] oder einer *W*
[6] bei ihm] bei dem Euripides *W*
[7] von Enthusiasmus] von dem sie ergreifenden Gefühl *W*
[8] seinem . . . an] seinem bildenden Geiste und der Darstellung selbst an *W*

men. Am meisten verführt ihn seine Neigung, so viel Leidenschaft als nur möglich in sein Werk zu bringen, bis zu Unwahrscheinlichkeiten. So ist es widersprechend, daß Kreusa, deren zärtliche Betrübnis und Sehnsucht nach dem verlornen Sohn, so edel dargestellt ist, den Sohn, der ihr als Stiefsohn aufgedrungen wird, gleich ermorden will. Dieser grausame Entschluß ist nicht hinlänglich motiviert[1]; auch geht der Dichter leicht und flüchtig darüber hin, um den Widerspruch zu verhüllen. Das[2] schöne Detail, die Verzweiflung der Kreusa über das Mißlingen dieser Absicht, und die freudige Überraschung bei der Entdeckung, daß Jon ihr rechter Sohn sei, verführten den Dichter zu diesem Widerspruch[3]. Sophokles verlieh seinen Charakteren so viel Schönheit, als das Gesetz des Ganzen und die Bedingungen der Kunst erlaubten; Euripides legt in seine Personen so viel Leidenschaft als möglich, gleichviel ob diese edel oder unedel ist; oft ohne Rücksicht auf das Ganze und die Foderungen[4] der Kunst. Am vortrefflichsten ist er, wenn er in seinem Stoffe[5] Schönheit des Charakters[6] findet, oder wenn er gezwungen ist, schön zu sein, um zu rühren. So ist in der IPHIGENIE IN AULIS die Leidenschaft edel, und die Rührung schön; weil mit der Liebenswürdigkeit der leidenden Unschuld das Mitleid steigt. Eine beleidigte Göttin forderte von dem Heerführer der Griechen, Agamemnon, seine Tochter zum Opfer, und nur unter dieser Bedingung ward der griechischen Flotte der günstige Wind verheißen, auf welchen sie schon so lange umsonst gehofft hatten. Agamemnon läßt Mutter und Tochter ins Lager kommen, unter dem Vorwande, die letztere mit dem Achilles zu vermählen. Bei dem Wiedersehen des Vaters ergießt sich ihr reines und zärtliches Herz in die liebenswürdigsten Liebkosungen, die den unterrichteten Zuschauer, zusammengenommen mit der Beklommenheit des Vaters, schon ganz mit Wehmut erfüllen. Sein Herz ist geöffnet, damit ihr heißes Flehen um ihre Jugend und um das schöne Leben es ganz durchdringen könne. Da sie endlich einsieht, daß ein Versuch zu ihrer Rettung nur ihren großmütigen Freund Achilles mit in ihr Verderben ziehen würde, entschließt[7] sie sich zu leiden, edel und frei für ihr Vaterland zu sterben. So löset sich Mitleiden in Bewunderung, Rührung in Schönheit auf. Es ist ein feiner[8]

[1] begründet und herbeigeführt; *W*

[2] Das . . . die] Die schönen einzelnen Stellen, die er da glänzend ausführen wollte, die *W*

[3] Widerspruch und haben ihn mehrenteils über das Ziel fortgerissen. *W*

[4] Forderungen *G W* [5] Stoffe die *W*

[6] Charakters findet,] Charakters schon gegeben findet, *W*

[7] entschloß *G* [8] feiner . . . daß] edler Zug und tief gedacht, daß *W*

Zug, daß grade die Gegenwart des Achilles, dem sie gewogen scheint, und die Hülfe, die er ihr auf seine Gefahr bietet[1], ihre Energie rege macht. Aber Schönheit des Charakters gehört bei[2] Euripides unter die Ausnahmen; sein eigentliches Gebiet[3] ist Leidenschaft, deren Tiefen er ganz kannte. Wie wahr und wirksam ist nicht die Unentschlossenheit der [42]
Medea, ihr Hin- und Her-Wanken zwischen dem Entschluß, ihre Kinder zu ermorden, bis zur Ausführung! Der plötzliche Übergang der Hermione von der heftigsten Wut gegen ihre Nebenbuhlerin, welche sie mit ihrem Kinde ermorden will, zur tiefsten Beschämung und Reue, in welcher sie kaum vom Selbstmorde abgehalten werden kann! Es kann kein reicheres und erschütternderes Gemälde des weiblichen Schmerzes geben, als die TROJANERINNEN. Die Klagen der Königin und ihrer Frauen über den Fall des einst blühenden Troja; die Klagen der alten Mutter über alle die erschlagenen Helden — ihre Söhne; die prophetische Raserei der Kassandra, der Schmerz der Andromache, der ihr kleiner Sohn genommen und getötet wird; die Klagen der Großmutter über die Leiche des Kindes; und dann das Ende, die Wegführung in Sklaverei und Schande, die emporsteigenden Flammen von Troja, und das allgemeine Wehklagen![4] Aber in demselben Stücke ist der Streit der Hekuba mit der Helena äußerst unedel. Dies sind solche Zank-Szenen fast allemal beim Euripides, und doch liebt er sie sehr, als Anlaß zu Leidenschaften[5] und zu langen kunstvollen Reden. Es gibt Stellen der Art, welche alle[6] ästhetische Langmut erschöpfen; besonders trifft die Hekuba immer das Schicksal gemein zu sein. Aber eigentlich sind doch selbst diese Stellen nach demselben Ideal entworfen, die schönsten; der Dichter scheint nur sich selbst ungleich zu sein, er ist es nicht. Zur Charakter-Schönheit hat er sich nie erhoben, in der Leidenschaft ist er aber immer unübertrefflich.

Nur[7] ein charakteristischer[8] Zug des Euripides darf hier nicht übergangen werden, über den man sehr viel gesagt[9], nur das nicht, warum er eigentlich merkwürdig ist. Euripides ist ein Weiberfeind, und nimmt,

[1] bietet . . . macht.] bietet, die ganze Kraft ihrer Seele rege macht und hervorruft. *W* [2] beim *W*

[3] Gebiet . . . Leidenschaft,] Gebiet und Wesen ist die Leidenschaft, *W*

[4] Wehklagen! Aber] Wehklagen! Es bildet das alles ein herrliches Ganzes in diesem elegischen Trauerspiel. Aber *W*

[5] Leidenschaften und] leidenschaftlichen Ausbrüchen, worin er sich vor allem gefällt, und *W*

[6] alle . . . erschöpfen;] alle Langmut des aufmerkenden Kunstsinnes erschöpfen; *W* [7] Noch *G W*

[8] charakteristischer Zug] besonderer Charakterzug *W* [9] gesagt hat *W*

wo er kann, Gelegenheit, gegen das weibliche Geschlecht auf die härteste Weise zu deklamieren. Diese[1] Eigentümlichkeit wäre an sich sehr unbedeutend, aber daß überhaupt die schöne Kunst im Euripides sich so etwas erlaubte, das ist äußerst charakteristisch, und in der ganzen Geschichte der griechischen Poesie beinahe einzig; denn in dieser ist sonst nichts zufällig und individuell. Der Grund dieses Fehlers liegt in dem Ideal und Charakter des Dichters; denn natürlich machte ihn allgemeine Gesetzlosigkeit auch gegen seine persönlichen Eigentümlichkeiten nachgiebiger. Er gab dadurch seinem[2] Zeitgenossen und Feinde, dem[3] Komödiendichter Aristophanes, Gelegenheit zu den bittersten Spöttereien. Aber beinahe möchte man sagen, die Werke des Aristophanes[4] seien die Rechtfertigung des Euripides. Sehr viele Gründe lassen uns im voraus vermuten, das allgemeine Verderben des Zeitalters habe sich bei dem weiblichen Geschlechte vorzüglich frühe und heftig ge-
[43] äußert. Aber der[5] Grad von weiblicher Zügellosigkeit und Verderbtheit[6], den uns Aristophanes darstellt, überrascht uns[7] und übersteigt allen Glauben. Zwar ist die Natur in seinen Darstellungen nach dem Bedürfnisse der Komödie verändert, ins Komische[8] (also ins Schlimmere) idealisiert. Aber dennoch ist die Komödie des Aristophanes[9] eine Kopie der Natur, oft sogar Portrait eines individuellen Originals; enthält unzählige Züge, die aus der Wirklichkeit entlehnt sind, und ist[10] ein unverwerfliches Dokument für die Sitten-Geschichte. Vollständig durchgeführte weibliche Charaktere fanden in der alten Komödie nicht statt, und finden sich nicht in ihm; aber die Sitten der Weiber, die er aufführt, so manche einzelne Züge, das[11] Kolorit des Ganzen geben ein nur zu

[1] Diese . . . Eigentümlichkeiten nachgiebiger.] *fehlt G W.*

[2] seinem . . . Feinde,] seinem gewaltigen Feinde, *W* [3] dem großen *W*

[4] Aristophanes . . . die] Aristophanes enthalten selbst die *W*

[5] der Grad] dieses Maß *W* [6] Verderbtheit . . . uns] Sittenverderbnis, wie uns *W* [7] uns doch *W*

[8] Komische . . . idealisiert.] Komische idealisiert, also mit Übertreibung und Karikatur ins Schlimmere ausgemalt. *W*

[9] Aristophanes . . . unzählige] Aristophanes in allen Einzelheiten ein Spiegel des öffentlichen Lebens und insofern wie ein Gemälde nach der Natur zu betrachten. Wenngleich die persönlichen Anspielungen und Nachbildungen darin zur Parodie umgestaltet und das Ganze, nur als ein Spiel der kühnsten Fantasie angeordnet ist, oder vielmehr scheinbar ungeordnet überströmt aus der Fülle des dichterischen Witzes; die Darstellung enthält dennoch unzählige *W*

[10] ist . . . Sitten-Geschichte.] ist in vielen Stücken ein Denkmal für die Sittengeschichte der damaligen Zeit. *W*

[11] das Kolorit] Geist und Farbe *W*

vollständiges Gemälde weiblicher Zügellosigkeit[1]. Der bloße Inhalt einiger Stücke mag[2] erraten lassen, was unsre Sprache nicht[3] genau ausführen darf[4]. In einem derselben rottieren[5] sich alle Weiber einer Stadt zusammen, unzufrieden über den schon lange geführten Krieg, verschwören sich zu einer[6] heroischen Enthaltsamkeit und zwingen[7] ihre Männer Frieden zu schließen[8], durch das große Mittel, durch welches kluge Frauen sinnliche Männer zu beherrschen pflegen. In der weiblichen Volksversammlung bemächtigen sich die Weiber, als Männer verkleidet, durch List des Marktplatzes und der Regierung, dekretieren[9] die Herrschaft der Weiber und Gehorsam der Männer, Freiheit und Gleichheit auch in der Liebe, Gemeinschaft der Güter und der Männer; durch ein andres Dekret[10] erhalten[11] Häßlichkeit und Alter[12] (vermutlich die Majorität) gleiche Rechte auf die Liebe und den Besitz der Männer, als Schönheit und Jugend[13].

Durch[14] diese grenzenlose Zügellosigkeit und Sinnlichkeit, welche allgemein herrschend wurde, mußte auch die üppigste Kraft sehr bald sich selbst schwächen. Dies geschah mit überraschender aber natürlicher ja notwendiger Schnelligkeit. Auf jene erste Stufe des Verderbens folgt eine zweite, welche an Kraft der ersten weit nachsteht. Sie scheint beim ersten Anblicke sittlicher; aber sie scheint es auch nur: nur aus Mangel an Kraft ist die Ausschweifung weniger üppig, mäßiger, und das Sinnliche ist ebensowohl als in der vorigen Periode das Herrschende. In ihr waren die sittlichen Kräfte zwar ohne Harmonie, aber hatten doch noch ihre volle Energie, welche in der zweiten Periode schon sehr geschwächt war. Gewiß ist Alkibiades besser und schöner, als so ein mäßiger er-

[1] Zügellosigkeit. Der] Sittenlosigkeit. Denn wenigstens die einzelnen Züge zu diesem hat der Dichter aus der Wirklichkeit entlehnt, wovon sie auch das unverkennbare Gepräge an sich tragen; wenn auch die komisch erfundenen Begebenheiten selbst, welche jenem Sittengemälde zur dichterischen Einfassung dienen, und denen schwerlich etwas in der Wirklichkeit entsprechen konnte, auf die Rechnung des Dichters kommen, als ein mutwilliges Spiel seiner Fantasie. Der *W*

[2] mag erraten] kann schon erraten *W* [3] nicht genau] kaum genauer *W*

[4] dürfte. *W* [5] rotten *W* [6] einer heroischen] der strengsten *W*

[7] zwingen . . . Männer] zwingen durch die standhafte Befolgung ihres Beschlusses die Männer *W* [8] schließen . . . pflegen.] schließen. *W*

[9] beschließen *W* [10] Gesetz *W* [11] erhalten die *W*

[12] Alter . . . gleiche] Alter gleiche *W*

[13] Jugend; und hier wie dort gewinnt der poetische Mutwille des Dichters den freiesten Spielraum, dem er sich auch in reichlichem Maße überlassen hat. *W* [14] Durch diese grenzenlose Zügellosigkeit . . . Bearbeitungen besitzen.] *(S. 66, Z. 8) fehlt G W.*

matteter Wollüstling, wie er nun das Ideal der öffentlichen Meinung wurde, und von welchem sich wohl Darstellungen in der neuern Komödie finden. Dieses Ideal wurde durch den Charakter der öffentlichen Sitten bestimmt, und dieser war Eleganz, Verfeinerung, Liebenswürdigkeit, sanfte Humanität, aber im Grunde herrschende Sinnlichkeit und Er-
[44] schlaffung. Dieses ist auch der Charakter der neuern Komödie, von welcher wir noch eine beträchtliche Anzahl Römischer Übersetzungen und Bearbeitungen besitzen. Die neuere griechische[1] Komödie[2] ist ein treues Bild des häuslichen Lebens[3], und stellt uns dieses noch anschaulicher dar, als die alte Komödie das[4] öffentliche Leben. Die Szene der alten Komödie ist beständig das öffentliche Leben; sie erlaubte sich die kühnsten Dichtungen (z. B. allegorische oder übermenschliche Personen) und änderte die Natur nach ihrem Ideal. Das Ideal der neuern Komödie erlaubt nicht selten eine Beimischung des Tragischen, und in dieser Mischung und in seiner Mäßigkeit kommt es dem wirklichen Leben sehr nahe. Es steht gleichsam in der Mitte zwischen dem hohen Komischen

[1] attische *G W*

[2] Komödie, so wie wir sie in den römischen Nachbildungen des Plautus und Terentius noch kennen und haben, *W*

[3] Lebens der spätern Zeit von Athen, *W*

[4] das öffentliche Leben.] das öffentliche. *Von hier bis S. 67. Z. 18* gut dar. *in G W mit beträchtlichen Abweichungen:*

G: Sie gibt ein anschauliches und ziemlich vollständiges Bild von der häuslichen Lage des weiblichen Geschlechts im Ganzen; enthält aber fast gar keine vollendete Ausführung eines weiblichen Charakters, führt überall sehr wenige weibliche Personen auf, am wenigsten verheiratete Bürgerinnen oder Töchter freier Bürger. Die handelnden und redenden weiblichen Personen sind fast allein aus der Klasse der öffentlichen Mädchen.

W: Sie gibt uns ein deutliches und ziemlich vollständiges Bild von der häuslichen Lage des weiblichen Geschlechtes im Ganzen; enthält aber fast gar keine vollendete Ausführung eines weiblichen Charakters von einiger Bedeutung, führt überall nur sehr wenige weibliche Personen auf, am wenigsten verheiratete Bürgerinnen, oder Töchter freier Bürger. Die handelnden und redenden weiblichen Personen sind fast allein aus der Klasse der von den Alten im Staat gesetzlich geduldeten Hetären und Konkubinen oder öffentlichen Mädchen, welche zu Athen oft mehr Bildung besaßen, als die Frauen von höherem, bürgerlichen Stande, die ganz auf die häuslichen Pflichten beschränkt waren. Daher die komischen Dichter den Charakter der Hetären auch keineswegs immer ganz verwerflich oder sittenlos darstellen, sondern im Ganzen weit besser als es nach ihrem Stande, so wie wir diesen beurteilen, zu erwarten wäre. Oft schildern sie solche Charaktere auch mit liebenswürdigen Eigenschaften vereint, und der edleren Empfindung fähig, und die Darstellung selbst ist mehrenteils edel gehalten und bleibt in den Grenzen des Anständigen. *W, neuer Absatz.*

und dem hohen Tragischen. Die Handlung, Sitten, Charaktere und Leidenschaften sind aus dem häuslichen Leben entlehnt; die neuere Komödie gibt also ein anschauliches und ziemlich vollständiges Bild von der häuslichen Lage des weiblichen Geschlechts im Ganzen; enthält aber fast gar keine vollendete Ausführung eines weiblichen Charakters, führt überall sehr wenige weibliche Personen auf, am wenigsten verheiratete Bürgerinnen, oder Töchter freier Bürger. Denn nach den Sitten der Alten waren diese von der männlichen Gesellschaft abgesondert, und lebten unter sich. Die handelnden und redenden weiblichen Personen sind fast allein aus der Klasse der öffentlichen Mädchen; welche bei den Griechen etwas so ganz anders waren, als bei allen übrigen Völkern. Sie erhielten eine ungleich feinere *Erziehung* als Mädchen, die in Familien erzogen wurden, wurden in schönen Künsten unterrichtet, und genossen den Umgang der klügsten und angesehensten Männer. Da sie vor der öffentlichen Meinung von aller Schande ganz frei waren, so war ihre Sittlichkeit nicht notwendig verderbt; grade der philosophischeste unter den griechischen Komödiendichtern (Menander) stellte sie oft äußerst liebenswürdig und gut dar. Aber[1] obgleich nicht selten in der poetischen Grazie[2] der neuern Komödie[3], moralische Grazie des Charakters sichtbar wird, wenngleich[4] Geist, Delikatesse[5] und Humanität fast allen diesen Charaktern eigen ist, und wenngleich[6] nie die Grenzen dieses Ideals durch etwas Beleidigendes überschritten werden; so herrscht dennoch eine gewisse[7] Monotonie in diesen Charakteren[8], die überrascht und eine Erklärung verlangt. Da die Erziehung und die Lebensart der vorzüglichsten[9] Mädchen dieser Klasse so ganz ähnlich war, so ist es zwar ganz natürlich, daß sich diese Ähnlichkeit auch auf ihren Charakter und auf dessen Darstellungen in der Kunst erstreckte. Dennoch[10] ist es auf den[11] ersten Anblick befremdend, daß in einem Zeit- [45]

[1] Aber obgleich] Obgleich überhaupt *G W* [2] Anmut *W*

[3] Komödie ... Charakters] Komödie, auch eine sittliche Liebenswürdigkeit und Anmut des Charakters *W* [4] und obgleich *W*

[5] Delikatesse und Humanität] feines Gefühl und eine wohlwollende Stimmung des Gemüts *W*

[6] wenngleich nie] nur selten *W*

[7] gewisse Monotonie] große Einförmigkeit *W*

[8] Charakteren, die] Charakteren, besonders in den weiblichen, welche *W*

[9] der ... dieser] der Mädchen jener *W*

[10] Dennoch ... Zeitalter,] Dieselbe Einförmigkeit aber findet sich in einem geringeren Maße auch in allen Charakteren der neueren attischen Komödie wieder und wohl mag es auf den ersten Anblick befremden, daß in einem Zeitalter, *W* [11] den *A*

alter, wo die Geschichte uns noch die glänzendsten Beispiele männlicher und weiblicher Tugend darbietet, die Kunst unsrer Erwartung, diese unter einer andern Hülle in ihr wiederzufinden, so schlecht entspricht. Allein wie schon oben gesagt worden ist; der öffentliche Geschmack beherrschte das Theater zu Athen ganz, nur nach dem allgemeinherrschenden Ideal bildete der Künstler seine Werke. Wo es noch große männliche oder weibliche Tugend in diesem Zeitalter gab, da war sie eine Ausnahme von dem öffentlichen Charakter; lebte entweder ganz einsam und unbekannt[1], oder wenn sie öffentlich hervortrat, in dem entschiedensten Streite mit der öffentlichen Meinung, mit den Sitten ihrer Zeit[2]. Diese Bemerkung gilt auch schon für die vorhergehende Periode, für das Zeitalter des Alcibiades[3].

Nachdem[4] die griechischen Republiken aus Ehrgeiz und Sinnlichkeit die Tugend verlassen hatten, verloren sie auch in kurzem politische und moralische Schnellkraft. Auf Verderben folgte größeres Verderben, auf einen zerstörenden Krieg ein schlimmerer, bis endlich die Freiheit von Griechenland unterging, und Philipp von Macedonien es unterjochte. Aber die Folgen der ehemaligen Freiheit blieben noch eine geraume Zeit; auch die kleinsten Reste ächter Tugend sind schwer zu vertilgen; und nur allmählich wurden aus den Griechen Sklaven. Das sieht man in Athen, wo sich, noch lange nach dem Verluste der Freiheit, der menschliche Geist auf einer Höhe erhielt, welche ihm nur jene verliehen hatte. Das sieht man aus den vielen Versuchen zur Rettung, welche nichts fruchteten, als Griechenland durch immer erneuerte Kriege zu verheeren, und Wissenschaften und Künste nach Ägypten zu verscheuchen. Unter ihnen flüchtete sich auch die Poesie nach Alexandrien; aber hier und überhaupt in diesem Zeitraume sank sie zu einer gelehrten Kunst herunter. Durch[5] die Sklaverei verschwand Sittlichkeit aus dem öffentlichen Leben, und dadurch auch aus der Dichtkunst. Das Schöne hörte auf,

[1] unbekannt wie in den Schulen der Philosophen, *W*

[2] Zeit, wie es dem Phocion und andern Patrioten erging, die zu spät gekommen waren, um den Verfall des Staats noch abwehren oder aufhalten zu können. *W*

[3] Alcibiades; wo die Philosophie wenigstens höher stand, und einen strengeren Stil behauptete, als wir ihn im Leben oder in der Kunst gewahr werden. *W*

[4] *Von hier bis S. 68, Z. 27—28:* Kunst herunter.] In Alexandrien sank die Poesie zu einer gelehrten Kunst herunter. *G W*

[5] Durch . . . Leben,] Unter der macedonischen Soldatenherrschaft verschwand die höhere Sittlichkeit und die erhabene Gesinnung aus dem öffentlichen Leben, *W*

der Zweck der Poesie zu sein; und der sittliche Mensch war nicht mehr ihr Gegenstand. Charakter und Leidenschaft (deren äußere Gestalten[1] wenigstens manche Dichtarten gar nicht entbehren können) wurden grade so trocken, so künstlich und so gefühllos behandelt, als die toten Stoffe, welche die Alexandrinische Poesie so[2] gern zu ihrem Gegenstande wählte, um an überwundnen Schwierigkeiten ihre Kunst sehen zu lassen. Die Geschichte auch dieses Zeitalters ist noch nicht ganz leer von Beispielen moralischer[3] Größe, aber das Moralische[4] lag nunmehr ganz[5] außerhalb dem Gebiete der Poesie.

Friedrich Schlegel[6]

[1] Gestalt und Umrisse oder Andeutung *W*

[2] so gern] am liebsten *W*

[3] moralischer Größe,] sittlicher Kraft und Größe, *W*

[4] sittliche Große *W*

[5] schon *W*

[6] *Die Unterschrift fehlt in G W.*

5. ÜBER DIE DIOTIMA [1795]

[46] In dem Platonischen Gespräche, DAS GASTMAHL, unterredet sich Sokrates mit seinen Freunden über die Liebe; und als ihn die Reihe trifft, seine Meinung zu sagen, so erzählt er statt dessen ein Gespräch[1] zwischen

A: Berlinische Monatsschrift. Herausgegeben von Biester, 26. Band (Julius bis Dezember 1795). Dessau, im Verlag der Haude- und Spenerschen Buchhandlung. Julius, Nr. 3, S. 30—64; August, Nr. 4, S. 154—186.

G: Die Griechen und Römer. Historische und kritische Versuche über das Klassische Altertum, von Friedrich Schlegel. Erster Band. Neustrelitz, beim Hofbuchhändler Michaelis 1797, Nr. 2, S. 251—326. *Unter dem Titel:* II. Über die Diotima.

W: Friedrich Schlegels Sämtliche Werke. Vierter Band. Wien 1822. S. 90—150. *Unter dem Titel:* V. Über die Diotima. 1795.

Der Text nach A, die Varianten nach G und W.

In W mit folgender Anmerkung: Diese Abhandlung aus der Sittengeschichte des weiblichen Geschlechts im griechischen Altertume, enthält manche Züge und Tatsachen, die uns Gelegenheit geben würden, wenn wir nach unsern christlich gereinigten Begriffen urteilen wollten, uns weit über die Alten zu erheben. Würde man dabei aber nicht auf die Grundsätze und Ideen der neuern Völker, sondern auf die wirklich bestehenden Sitten unserer Zeit sehen, so würde der Vergleich doch bei weitem nicht immer so sehr zu unserem großen Ruhm und Vorteil ausfallen. Wollen wir aber, da bei so ganz verschiedenen Grundbegriffen eigentlich gar kein Vergleich stattfindet, mit der Zusammenstellung in der gleichen Region der verschiednen heidnischen Völker des Altertums stehenbleiben; so dürfen wir es wohl dankbar erkennen, daß bei unsern germanischen Vorfahren das wahre Naturverhältnis und die Würde und Bestimmung der Frauen, sowie das Heiligtum einer edlen Liebe und treuen Ehe, viel tiefer erkannt und aufgefaßt worden, als solches in allem künstlerischen Glanz der schönen Griechenwelt stattgefunden, von welcher die ungünstige Lage des weiblichen Geschlechts, und aller seiner Verhältnisse, so wie der darauf sich beziehenden Sitten, vielmehr die Schattenseite bildet. Um jedoch diese an sich richtige Bemerkung von aller einseitigen Übertreibung und unwahren Beimischung rein zu erhalten, darf es auch nicht verkannt werden, daß demungeachtet, zwischen der asiatischen Unterdrückung des Geschlechts, und eigentümlicher hellenischer Unsitte und Entartung, doch auch bei den Griechen, und besonders bei den dorischen Völkern, sowie nach der Pythagorischen Lebensweise und nach den

[1] Gespräch ... Seherin.] Gespräch, welches er mit der Diotima einer Seherin gehabt. *W*

sich und »*Diotima* einer Seherin[1]. Sie besaß[2] in der Seherkunst und in vielen andern Dingen hohe Weisheit, verschaffte einst den Athenern, als sie zehn Jahre vor der Pest[I] opferten, Aufschub der Seuche, und lehrte mich die Kunst zu lieben[II].« Im Gespräch selbst nennt sich Sokrates ihren Bewunderer, ihren Schüler[III]. Ihre[3] reichhaltigen Gedanken über das Verlangen und das Schöne[4] sind ebenso umfassend als scharfsinnig, ebenso bestimmt als zart. Die sanfte Größe, mit der[5] sie redet, verrät ein[6] Herz, welches ihrem hohen Verstande entsprach, und stellt uns ein Bild nicht nur schöner Weiblichkeit, sondern vielmehr vollendeter Menschheit dar. Ihr Gespräch mit dem Weisen ist eins[7] der trefflichsten[8] Überbleibsel des Altertums; und[9] es ist wahrscheinlich

I Olymp. 85, I.

II Sympos. Plat. vol. 10, edit. Bip. p. 227.

III P. 237, 239.

Platonischen Grundsätzen, eine hohe Idee von sittlicher Schönheit des weiblichen Charakters sich hervorgetan hat und in ganz eigentümlicher Gestalt wirklich geworden ist.

Jene Idee des Schönen auch in diesem Verhältnis und in Beziehung auf die weibliche Bildung hervorzuheben und durch alle Einzelheiten und auffallenden Verschiedenheiten der griechischen Sittengeschichte in diesem Punkte zu verfolgen; das war der Zweck dieser Abhandlung, dem alle jene Einzelheiten nur zur Unterlage dienen sollen, die hier keineswegs bloß um den Sinn durch ein, von den unsrigen so abweichendes Sittengemälde zu ergötzen, angehäuft sind. Dieses mag leicht von andern mit reicherer Belesenheit weit unterhaltender und gelehrter geschehen. Jene Idee des Schönen in der weiblichen Bildung aber, welche hier durchgehends als das Ziel festgehalten und aufgesucht wird, kann dem kleinen Werke, welches bei seiner ersten Erscheinung bei manchen Freunden des Altertums eine günstige Aufnahme fand, auch jetzt noch einigen Wert beilegen. Denn nachdem das Klassische Altertum in diesen ersten Studien und jugendlichen Versuchen durchaus nach diesem Standpunkte aufgefaßt wurde, der auch für das Ganze derselben immer der wahre und rechte bleiben wird, was war natürlicher und was lag näher, als diese Idee des Schönen in der Kunst und in den Sitten, welche der eigentliche Geist des griechischen Altertums ist, nun auch auf die weibliche Bildung anzuwenden, und inwiefern dieselbe bei den Alten erreicht worden oder nicht, durch alle verschiedenen Lagen, Stände und Entartungen des weiblichen Geschlechts in Griechenland hindurch, geschichtlich genau zu untersuchen; wozu die Frage, wer die Platonische Diotima gewesen, die erste Veranlassung sowie den letzten Schlußstein darbot.

[1] Seherin gehabt. *W* [2] besaß in] besaß, heißt es daselbst, in *W*

[3] Die *W* [4] Schöne sind] Schöne, welche der Platonische Sokrates ihr in den Mund legt, sind *W* [5] der ... redet,] der er sie reden läßt, *W*

[6] ein ... ihrem] eine Seele, welche dem *W* [7] eines *W*

[8] vortrefflichsten *G W* [9] und ... daß] was aber den Gegenstand desselben betrifft, so darf es kaum erinnert werden, daß *W*

genug, daß der Platonische Sokrates — wie in einigen andern Gesprächen, so auch hier — unter der *Liebe*, welche er von ihr gelernt zu haben bekennt, nicht vergängliche Freuden versteht, sondern nichts anders als die reine Güte eines vollendeten Gemüts.

[47] Wer[1] jenes Gespräch kennt und liebt[1/2], dem wird die vielleicht an sich geringfügige Frage[3] nicht ganz gleichgültig sein: *wer diese Diotima war*, welche Plato so hohe Dinge sagen läßt[4]? Wie gelangte diese Griechin zu einer Bildung, zu einem Geiste, welche unsrer gewöhnlichen Meinung von Griechischen Frauen so sehr widersprechen[5]? — Vielleicht erinnert sich auch Einer oder der Andre, daß der seelenvolle *Hemsterhuys* in dem vollkommensten seiner Gespräche, dem SIMON, diesen Namen aufs schönste erneuert hat.

Diese antiquarische Kleinigkeit erregt zuerst dadurch[6] Aufmerksamkeit, daß sie als ein[7] Rätsel erscheint, welches[8] dem Scharfsinn des Altertumsforschers zu schaffen macht. Dann wird sie Veranlassung, die gewöhnlichen Meinungen[9] und Vorurteile über die Griechischen Frauen zu berichtigen, und dadurch über das öffentliche und häusliche Leben der Griechen ein neues Licht zu verbreiten. Was die Untersuchung auf diesem Wege sammelt, wird sich von selbst zu einem *Bilde griechischer*[10] *Weiblichkeit* ordnen, in welchem zwar noch Lücken bleiben, dessen fester[11] Zusammenhang jedoch den Freund der Griechen aufs angenehmste überrascht. So wie es oft nicht unmöglich gewesen ist, aus den kleinsten Bruchstücken einer zerstückelten Statue, und bei beträchtlichen Lücken, das Ganze des Bildes wiederherzustellen; so zeigt sich auch hier ein Leitfaden, das Verlorne zu ergänzen, das Zerstückte wieder zusammenzusetzen, und die Hoffnung[12] zu einer nicht ganz unvollständigen Geschichte der Griechischen Weiblichkeit[13]. Wenn[14] wir die vorläufigen Umrisse derselben mit unsern Sitten und Meinungen, mit der Geschichte andrer Völker, mit den Grundsätzen der reinen Seelenlehre und Sitten-

[1] Eine vortreffliche Übersetzung davon steht in Schiller's Thalia [NEUE THALIA, *Bd. 2, St. 5, II, Leipzig 1793, unter dem Titel «Das Gastmal von Plato oder Gespräch über die Liebe;*].

[1] Wer . . . die] Die *G W* [2] *Die Anmerkung fehlt G W*
[3] Frage . . . wer] Frage, wer *G W*
[4] läßt? . . . Geiste,] läßt? Wie diese Griechin zu einer Bildung gelangte, *G* läßt, und wie diese Griechin zu einer Bildung gelangte, *W*
[5] widersprechen? . . . erregt] widerspricht; erregt *G W*
[6] dadurch die *W* [7] ein Rätsel] eine Paradoxie der Geschichte *W*
[8] welche *W* [9] Meinungen und Vorurteile] Vorurteile *G W*
[10] der griechischen *W* [11] geschichtlicher *W* [12] Aussicht *W*
[13] Frauen. *G W* [14] Wenn . . . müssen.] *Dieser Satz fehlt in G W*

lehre vergleichen, so eröffnen sich Aussichten, die so weitumfassend und reichhaltig sind, daß sie jeden Freund der Wissenschaft, der Geschichte, ja der Menschenkenntnis überhaupt, anziehen müssen.

Plato sagt uns von der äußern Lage Diotimens[1] nichts weiter, als daß sie aus *Mantinea* war[I]; er erwähnt ihrer in keinem seiner noch vorhandnen Gespräche außer dem genannten. Bei ältern Schriftstellern finde ich keine Spur, und die spätern begnügen sich meistens sie zu nennen. Wir müssen also zu *Vermutungen* unsre Zuflucht nehmen. Eine schlüpfrige Bahn, auf der[2] die sorgfältigste Prüfung[3] uns leiten soll[4]! — Die gewöhnliche Meinung ist: daß gesittete Frauen bei den Griechen [48] ohne Bildung, vom Umgange mit Männern[5] ausgeschlossen, ja unterdrückt und verachtet waren[6], daß nur[7] Buhlerinnen höhere Bildung hatten und Umgang mit Männern genossen. Wer von dieser Meinung voll ist, und Plato's Gespräch nur flüchtig liest, der wird unsre Frage sehr rasch entscheiden, und[8] Diotima ohne Zweifel für eine *Hetäre* erklären[II], weil sie[11] ja[12] doch Bildung zu haben scheint, und mit einem Manne Gespräche wechselt. Eine Erklärung, welcher sich so wichtige Einwürfe entgegenstellen, daß wir sie durchaus verwerfen müssen.

Das Griechische Kleinasien war das Vaterland der *Hetären*, das üppige Korinth ihr reichstes[13] Nest, und Athen die hohe Schule, wo sie ihre höchste Bildung[14] erreichten. In *Jonien* nämlich[15] schien die Natur,

[I] Sympos. p. 248.

[II] Dies scheint[9] in der[10] Schrift: Über die Weiber, S. 27 zu geschehen. *[Vgl. S. 106, A. 1 der vorliegenden Ausgabe.]*

[1] der Diotima *W* [2] der uns *W* [3] Prüfung uns] Prüfung *W* [4] muß! *W*
[5] Männer ganz *W* [6] waren, und *W* [7] nur die *W* [8] und die *W*
[9] scheint in] scheint unter andern in *W* [10] der bekannten *W* [11] sie . . . doch] sie doch *G* [12] sie . . . scheint,] sie eine sehr ausgezeichnete Geistesbildung haben soll, *W* [13] reichstes Nest,] reichster Sammelplatz *W*
[14] Bildung erreichten. In] Bildung und im Umgange mit den ersten Staatsmännern, wie Perikles oder Alcibiades, sogar einen politischen Einfluß erreichten. Nach den heidnischen Sitten und Gebräuchen ward hierin nichts Anstößiges gefunden; da selbst die Tempel, wie zu Korinth, voll von solchen Hierodulen waren. Die allgemeine Grundlage des alten Götterdienstes war einmal eine Vergötterung des materiellen Lebens; die höheren, geistigen Ideen, welche auch zerstreut darin liegen, bilden nur die einzelne Ausnahme, das geheime, bessere Saatkorn des Göttlichen auf dem wilden Acker der heidnischen Sinnlichkeit. Jener Naturglauben mußte dahin führen, die Wollust als etwas ganz Unverfängliches oder Gleichgültiges zu betrachten; insofern nur die bürgerlichen Gesetze, welche gegen den Ehebruch sehr strenge waren, nicht dadurch verletzt wurden. Die bürgerlichen Gesetze aber gingen die Hetären und Hierodulen nichts an, weil diese nicht frei waren, und am Staat keinen Teil hatten. In *W* [15] vornehmlich *W*

der Himmel selbst, zum Genuß einzuladen, zur Weichlichkeit zu verführen; und das Beispiel benachbarter üppiger Völker[1], der Lydier[2] u. s. w., war überflüssig. Die Jonische Bildung ging mehr auf[3] Einbildungskraft und[4] Verstand, vernachlässigte dagegen die Sitten, welche daher schnell entarteten. Die älteste städtische Verfassung der Jonier war frei, aber die Freiheit des Einzelnen war durch keine weise Gesetzgebung gemäßigt[5] und zur Einheit geordnet. Diese Verfassung war frühe, ja eigentlich ursprünglich, oligarchisch; und schon Aristoteles hat bemerkt, daß die Weiber in Oligarchien sittenlos sind[1]. Sie artete bald in Tyrannei aus, und endigte schnell in Sklaverei unter fremden üppigen[6] Völkern; wo[7] aber fände ausschweifende Wollust wärmere Pflege als unter dem breiten Flügel der Tyrannei, wo mehr Diener als unter Sklaven? Selbst[8] *Bürgerinnen* lebten im Griechischen Kleinasien sittenlos, wie das übereinstimmende Urteil die *Lesbierinnen* beschuldigt. Natürlich fand sich dann keine größere Strenge bei *denjenigen*[9], in denen der Verlust der bürgerlichen Freiheit vielleicht das Gefühl der sittlichen Freiheit und der sittlichen[10] Würde schwächte, welche durch Abhängigkeit der Verführung preisgegeben waren, oder denen schändlicher Eigennutz die Unschuld noch unmündig raubte. Es darf uns daher nicht befremden, in den reichsten Städten Joniens, und überhaupt in[11] bevölkerten See- und Handelsstädten des festen Griechischen Landes, eine zahlreiche Zunft von Weibern zu finden, die von[12] ihren Reizen und ihrer Gefälligkeit lebten.

Die Griechische Bildung aber[13], welche das Eigentümliche hat, daß sie die ganze Masse durchdringt, sich über jede Tätigkeit jedes Einzelnen

[1] Polit. IV, 15.

[1] Völker, wie *W*

[2] Lydier . . . überflüssig.] Lydier war kaum nötig, um den Hang zur Sinnlichkeit noch mehr zu entwickeln. *W* [3] auf die *W* [4] und den *W*

[5] gemäßigt und] in Schranken gehalten und *W* [6] asiatischen *W*

[7] wo . . . Sklaven?] wo alsdann die ausschweifende Wollust noch umso mehr üppige Pflege und bereitwillige Diener fand. *W* [8] Selbst die *W*

[9] solchen, *W* [10] innern *W* [11] in den *W*

[12] von . . . lebten.] von dem Erwerbe ihrer Reize lebten und im Staate nicht nur förmlich geduldet wurden, sondern noch unter dem besondern Schutz der Gesetze standen, insofern sie, wie die Hierodulen, mit zu dem Tempeldienst gehörten und gebraucht wurden. *W*

[13] aber . . . indem sie vergnügten: gleich] aber, welches nur eine Bildung des Geistes und des Körpers zum Schönen und nach der Idee des Schönen war, mehr auf einen alten Naturbegriff gegründet, als nach dem innern Sittengesetz eingerichtet, erstreckte sich über das ganze Leben in seiner

erstreckt, deren Umfang dem Umfange der menschlichen Natur in ihrer Größe und Schwäche selbst gleich ist, die das Edle höher erhebt und [49]
selbst das Niedrige verschönert[1]: diese verbreitete einen milden Schimmer auch über die armselige Niedrigkeit der schimpflichsten Lebensart. Die Griechischen Hetären genossen, indem sie gewährten; bildeten, indem sie vergnügten: gleich tief unter dem freien Erguß eines begeisterten Herzens, und gleich weit über gefühllose Nichtswürdigkeit, war ihr[2] Leben einer schönen sinnlichen Kunst zu vergleichen. Diese Kunst[3] empfing ihre erste Bildung[4] vielleicht in dem üppigen weichlichen *Milet*, ihre letzte Vollendung zu *Athen*. Schon *Solon*, der gerechteste, weiseste, menschlichste aller Griechischen, ja vielleicht aller[5] menschlichen, Ge-

freiesten Entwicklung, und umfaßte alle Seiten der menschlichen Natur; daher das Edle in ihr sich so frei und groß entfalten konnte, während auch das Gemeine und Niedrige noch durch jenen eigentümlichen Schimmer und künstlerischen Anstrich von sinnlicher Schönheit wenigstens äußerlich veredelt ward. Dieses findet denn auch seine Anwendung auf den Stand der Hetären, wie die Alten uns denselben schildern, nach den einzelnen Sittenzügen und den allgemeinen Urteilen über denselben, ja es erklärt ihre ganze Ansicht davon. Der Stand selbst erschien wohl auch ihnen, als zum Lose der Sklavinnen gehörend, als ein nicht geehrter, und erniedrigter; außerdem aber und an sich fanden sie nichts Naturwidriges oder gar die innere, göttliche Stimme des Rechts Beleidigendes darin. Dies konnte auch umso weniger der Fall sein, weil der ganze Stand und Zustand der Hetären bei den Alten genau mit ihrem Sklavenwesen zusammenhing; und es doch selbst für eine reinere und streng sittliche Beurteilung einen großen Unterschied machen würde, ob der unglückliche Zufall einer unfreien Geburt, oder die eigene schlechte Wahl zu jener erniedrigten Lebensweise der Hierodulen geführt habe.

Wie alles, was die Natur und das Leben hervorbringt, das Edle und Große, und das Niedrige und Verwerfliche, so war denn auch der Stand der Hetären in dem sinnlichen Altertum nicht ganz ausgeschlossen von der Bildung des Schönen, obgleich diese in ihrer ganzen Fülle nur ein Eigentum der Freien sein konnte; ja selbst einiger Annäherung zum Edlen, und der bessern sittlichen Eigenschaften wurden sie, wie in den Schilderungen des Menander, nicht ganz unfähig geachtet. Treue Anhänglichkeit und Aufopferung gegen ihre Beschützer, und liebenswürdige Bildung und gesellige Eigenschaften wurden an den Hetären gerühmt, die sinnliche Verbindung aber selbst für etwas ganz Erlaubtes gehalten, wo die Ehe selbst nur bürgerlich, und die innere Bedeutung und Heiligkeit eines solchen Bandes nach dem sinnlichen Naturglauben noch gar nicht erkannt oder verstanden war. Gleich *W*

[1] verschönert . . . verbreitete] verschönert, verbreitete *G*

[2] ihr Leben] das Leben der Hetären *W*

[3] Lebensweise und Hetärenkunst *W* [4] Ausbildung *W*

[5] aller . . . der,] aller Gesetzgeber des Altertums, der *W*

setzgeber, — der, was er nicht zu ändern vermochte, statt kraftloser oder verderblicher Verbote, gesetzmäßig zu *ordnen* versuchte — sicherte zwar die Sitten der Bürgerinnen durch strenge Strafgesetze gegen Ehebruch, Verführung und Verkupplung der Freien; gewährte aber den Hetären Duldung und Schutz: ja er kaufte zuerst Mädchen für öffentliche Häuser[1], stiftete der Venus Pandemos den ersten Tempel in Attika. »Eine herrliche, eine patriotische Erfindung!« sagt[2] der Komiker Philemon[1/3]. Andre Gesetzgebungen rauben dem Bürger seine Rechte, verführen ihn zum Laster, und strafen dann tölpisch hinterdrein. Der menschenfreundliche Solon gewährte den Unglücklichen, welchen die Geburt die Rechte der Bürgerinnen versagte, oder ein Zufall sie entriß, das einzige was in seiner Macht stand: wenigstens öffentliche Duldung. Der menschliche Geist des Attischen Volks bestätigte das Gesetz Solons, und gewährte ihnen öffentliche Schonung: es[4] fiel wenigstens ein Grund der Nichtswürdigkeit weg, indem gränzenlose[5] und rettungslose Verachtung nicht zur Verzweiflung[6] zwang. Das öffentliche Urteil zu Athen erkannte das Gute und Schöne unter jeder Gestalt, und ließ[7] dem Gefallnen die Rückkehr frei. Wie oft und wie leicht konnte, bei der Art der alten Kriege, ein grausamer Zufall Mädchen, die im Bewußtsein der bürgerlichen Freiheit und in edeln Sitten erzogen waren, in das Schicksal und die Lebensart der *Sklavinnen* stürzen! Ja[8] selbst bei diesen war die erste Veranlassung ihrer Lebensart nicht sowohl eigne Schuld, Sinnlichkeit, oder Eigennutz, als das Unglück der Geburt.

[1] Athen. Deipnos. ed. Casaub. lib. XIII, p. 569, fin.

[1] Häuser, und *W*

[2] sagt . . . hinterdrein. Der] ruft der Komiker Philemon mit scherzhaftem Pathos aus. Die gleiche Absicht, das mindere Übel zu dulden, um das größere zu verhüten, hat für diesen Fall wohl auch in andern Gesetzgebungen obgewaltet; und unverkennbar hatte auch Solons Hetärenduldung den Zweck, daß die Ehe desto strenger und unverletzt erhalten würde. Auf der andern Seite aber müssen wir seine Hetärengesetze auch in Verbindung stellen, mit der im ganzen Altertum so auffallend seltenen milden Schonung, welche der Solonischen Gesetzgebung gegen den Stand der Sklaven, der Fremden und Unfreien überhaupt eigentümlich war; da das ganze Kapitel von den Hetären nach der Ansicht und Einteilung der alten Gesetzgeber, mit zu dem Sklaven- und Fremdenwesen gehört. Der *W*

[3] *Die Anmerkung fehlt in W.* [4] und so *W*

[5] gränzenlose und rettungslose] rettungslose *W*

[6] Verzweiflung zwang.] sittlichen Abstumpfung führte. *W*

[7] ließ . . . frei.] ließ keinen menschlichen Zustand als ganz fremd und von der menschlichen Teilnahme ausgeschlossen betrachten. *W*

[8] Ja selbst] Und auch *W*

So wird es begreiflich, wie es eine Eigentümlichkeit des feinen *Menander*, des Philosophen der neuen Komödie, sein konnte, die Hetären fast immer gut und edel darzustellen; so wird es begreiflich, daß wir sie oft in einer[1] Verbindung mit Männern antreffen, in welcher sich, mit der Anmut der Geliebten, die ernste Tätigkeit der Frau, die Würde der Mutter vereinigt, welcher zur Ehe nur die bürgerliche oder priesterliche [50]
Weihung[2] — ein Vorrecht der Freien — fehlt[3]. So lebten fast die meisten spätern Attischen *Philosophen*[4] mit Hetären. Wenngleich nicht alles wahr ist, was nachlässige, stumpfsinnige oder lügenhafte Sammler nach unbestimmten Geschichten des Tages erzählen, oder Komödiendichtern, welche sagten, was das Volk, das den Philosophen sehr abgeneigt war, gern hörte, nachgeschrieben haben; wenngleich die Sitten nicht aller Philosophen gleich strenge waren[5]: so bleibt es doch immer befremdend. Der Grund dieser Sonderbarkeit aber ist dieser: die Philosophen hatten die größte und gerechteste Abneigung gegen bürgerliche Heiraten. Eine Familienverbindung war von einer politischen unzertrennlich; wer häusliche Geschäfte führte, konnte den öffentlichen nicht entsagen. Und so wurden sie denn durch eine Heirat in den trüben Strudel des öffentlichen geschäftigen Lebens fortgerissen, wo (damals wenigstens) Eigennutz und Sinnlichkeit, Betrügerei und Zwietracht, sich in ewigem kleinlichem Kreise drehten. Um ungestört zu denken, und nach ihren Grundsätzen zu leben, mußten sie sich dem vergifteten Strome der politischen Tätigkeit entreißen; und dies konnte nur auf solche Weise ganz geschehen.

Im allgemeinen waren zwar die, welche der Rechte der Bürgerinnen entbehrten, auch frei von ihren Pflichten: aber Gesetzlosigkeit war zu Athen nicht auch Sittenlosigkeit; und selbst Sittenlosigkeit kann bei jedem gebildeten Volke noch so viele Bruchstücke des Guten und Schönen retten, daß sie ein der Achtung nicht ganz unähnliches Gefühl einflößt. Römische Laster sind nicht selten[6] mit einer Kraft[7], einer Selbständigkeit[8] gepaart, gegen welche die besten Tugenden der Barbaren kindisch

[1] einer dauernden *W*

[2] Weihung-ein] Weihe fehlte, da die bürgerliche Ehe ein *W*

[3] blieb. *W*

[4] Philosophen mit] Philosophen in einer Art von natürlicher Ehe mit *W*

[5] waren: . . . doch] waren, obwohl ohne Vergleich reiner, als die der übrigen Menge, so bleibt diese Tatsache an und für sich doch *W*

[6] selten noch *W* [7] Willensstärke, *W*

[8] Selbstständigkeit . . . erscheinen.] selbständigen Kraft gepaart, welche die ursprünglich große Anlage und Gesinnung verrät, die nur einer bessern Richtung bedurft hätte. *W*

und schwächlich erscheinen. Aber[1] die Griechische Bildung zeigt[2] auch in ihrer Verderbtheit eine Regsamkeit jeder einzelnen, eine Vollständigkeit aller Kräfte des Gemüts, eine Fülle in freier Einheit, gegen welche die Römische Größe nur plump[3] und dürftig[4] erscheint. — Die[5] *Milesische Aspasia* war es vorzüglich, welche die Attischen Hetären lehrte, sich durch Geist und Schönheit Unabhängigkeit, durch die feinste Kultur aber öffentliche Achtung zu erwerben; sie, deren Umgange die größten Männer ihres Zeitalters[6] ihre schönste Bildung verdankten. In dem MENEXENUS des Plato, nennt Sokrates diese Freundin des Perikles: »seine Lehrerin in der Beredsamkeit; sie habe viele andre große Redner gebildet, und auch den vollkommensten[7]: Perikles [I].« Durch[8] Aspasia ward die[9] Hetärenkunst so sehr zur *schönen Kunst*, daß sie, wie etwa ein Meister der Malerei[10] seinen Geist nicht nur in eigenen Werken ausdrückt, sondern auch in seinen Schülern fortpflanzt[11], eine *Hetären-Schule* stiftete. Ja[12] wir nehmen in dem Geiste der Hetären, wie in Werken
[51] der Poesie oder der Beredsamkeit[13], die Stufen des öffentlichen Geschmacks ganz deutlich wahr; und so sonderbar es klingt, kann man doch mit Grunde sagen: Aspasia war eine Hetäre im schönen, Lais im schwelgerischen, Thais im feinen *Stil*. Von den Hetären aus diesem[14] letzten Stil[15] haben wir die vollständigste[16] Darstellung im Terenz und Plautus;

[I] Vol. 5, p. 277.

[1] Aber die] Die *W* [2] zeigt dagegen *W* [3] roh *W*
[4] dürftig am Geiste *W* [5] *W, neuer Absatz* [6] Zeitalters selbst *W*
[7] vollkommensten, den *W* [8] Durch die *W*
[9] die ... wie] diese gesellige Lebensweise ganz zur Kunst des schönen Umgangs ausgebildet; und wie *W* [10] Malerei oder Plastik *W*
[11] fortpflanzt ... stiftete.] fortpflanzt, so ging auch von ihr eine ganz neue Form und Sittenweise des geselligen Lebens zu Athen aus. *W*
[12] Ja ... Werken] Wie in den Werken *W*
[13] Beredsamkeit ... feinen Stil.] Beredsamkeit, wie in der bildenden Kunst und Musik, wie in jedem Teile der sittlichen Bildung und des öffentlichen Lebens, so entspricht auch dieses gesellige Verhältnis in dem Gange seiner Entwicklung dem Charakter und Stil der verschiedenen Zeitalter und Stufen des athenischen Staats und des herrschenden öffentlichen Geistes, die wir auch in dem Charakter der berühmtesten Hetären wiederfinden und deutlich gewahr werden, so sonderbar dies auch anfangs scheinen mag. Aspasia versetzt uns in das würdevolle Zeitalter des großen Perikles; Lais fällt zusammen mit der schwelgerischen Zeit des Alcibiades; Thais aber, und die andern Charaktere, wie sie Menander geschildert hat, tragen ganz das Gepräge jenes Zeitalters der feinsten Geisteskultur, die aber schon in das Schwächliche herabgesunken war. *W* [14] dieser *W* [15] Zeit *W*
[16] vollständigste Darstellung] vollständigsten Darstellungen *W*

und die Hetärengespräche Luzians[1] stimmen mit ihnen so sehr überein, daß ich[2] vermuten möchte, Luzian, oder der Vorgänger, welchem er folgte, hatten Schriftsteller der neuen Komödie vor Augen. Die neue Attische Komödie fiel[3] nämlich in das Zeitalter des feinen Stils; und nachdem der komischen Dichtkunst die Darstellung des öffentlichen Lebens entrissen war, blieb ihr nur die Darstellung des einzelnen Lebens übrig[I/4], an dessen Leidenschaften und Freuden[5] die Hetären mehr[6] Ansprüche hatten, als die Matronen[7].

Plato und Xenophon bezeugen es, daß Sokrates mit Aspasia umgegangen ist; auch wird ihr ein[8] Gedicht an[9] Sokrates, über seine Neigung zum Alcibiades, zugeschrieben[II]. Aber[10], könnte man denken, dies war[11] wohl nur eine Ausnahme[12]; Aspasia erhielt durch ihre Freundschaft mit dem mächtigen Perikles ein öffentliches Ansehn, ja sogar einen Einfluß in die Staatsgeschäfte[13], welcher dem der[14] Mätressen in neuern Monarchien nicht ganz unähnlich ist. — Es findet sich aber noch ein andres Beispiel, welches diese Auslegung nicht zuläßt. Als man mit Sokrates einmal von »der *Theodote*« sprach, »einer schönen Frau, die mit ihrer Gunst freigebig, und deren Schönheit unbeschreiblich sei; die Maler drängten sich herbei, um sie zu zeichnen, deren Augen[15] sie ihre[16] Reize vergönne«; so besuchte[17] er sie mit seinen jungen Freunden, indem er sagte: »das Unbeschreibliche könne man ja aus Beschreibungen nicht kennenlernen[III].« — Und[18] überhaupt zu Athen, wo das öffentliche

[I] Man s. des Verf. Aufsatz Vom ästhetischen Werte der Griechischen Komödie: 1794 Dezemb. Nr. 3, vorzüglich S. 503, f. 12. *[vorl. Ausgabe S. 19].*
[II] Athen. V, p. 219.
[III] Xenoph. Memor. III, p. 618 Leuncl.

[1] Lucians *W* [2] ich ... Luzian,] man wohl annehmen darf, Lucian *W*
[3] fiel ... in] fiel in *W* [4] *Die Anmerkung fehlt in G W* [5] Verwicklungen *W*
[6] mehr Ansprüche] eigentlich mehr Anteil *W*
[7] Matronen.] Matronen; nachdem das ganze Eheverhältnis im Altertum einmal so ganz irrig gestellt war. *W* [8] ein scherzendes *W*
[9] an den *W* [10] Aber ... denken,] Man könnte denken, *W*
[11] war ... nur] sei nur *W*
[12] Ausnahme ... durch] Ausnahme gewesen; weil Aspasia durch *W*
[13] Staatsgeschäfte erhielt, *W*
[14] der Mätressen] mancher königlichen Geliebten *W* [15] Auge *W*
[16] ihre ... vergönne;«] ihren schönen Körper sehen ließ,« *W*
[17] besuchte auch *W*
[18] Und ... Gespräche wechseln.] Auch zu unsrer Zeit mögen die Künstler der schönen weiblichen Modelle nicht wohl entbehren; indessen gehört doch die volle Sittenfreiheit des Altertums dazu, welche aus einem durchaus ver-

Urteil gleich weit von geistloser Steifheit, und von gesetzloser Gleichgültigkeit entfernt, wo nur das Schlechte unanständig war, wo es keine eigentlichen *Vorurteile*, welche bei Barbaren die Stelle des sittlichen Gefühls vertreten, gab; da durfte der Weiseste seines Zeitalters wohl mit einer leichtsinnigen Priesterin der Freude Gespräche wechseln.

Wäre[1] aber *Diotima* eine Hetäre, so wäre es schon sonderbar, daß ihr[2] Namen in keinem von den ziemlich weitläuftigen Hetärenverzeichnissen zu finden ist[3], daß Plato von einer Buhlerin, die so unbedeutend war, daß kein Anekdotensammler, kein Litterator von ihr wußte, so viel Wesens macht. Vollends unmöglich konnte sie aber von der Liebe dann *so* reden[4], Plato sie so reden lassen. Lais[5] zum Beispiel, welcher Diogenes
[52] »den Preis der Griechischen Unzucht« zuerkannte[I], — und das Urteil »des weisen Hundes, der mit männlichem Sinn sein nacktes Leben ausarbeitete«, gilt hier nicht wenig — Lais, »die ihre allerverbreitete Gunst nach dem Gewinn ordnete[II],« konnte vielleicht alle Einzelnen lieben, aber vermutlich nicht bloß um der Gattung willen: wahrscheinlich blieb die unterste Stufe Diotimens *ihr* höchstes Ziel. Die Schönheit der einzel-

[I] Schol. ad Aristoph. Plut. v. 179.
[II] Anthol. Graec. cur. Jacobs, II, p. 29.

schiedenen Grundbegriff von diesem ganzen Verhältnisse und Stande hervorging, um diese Unbefangenheit des weisen und unstreitig auch in seinen Sitten sehr ernsten und strengen Sokrates in diesem Falle nicht unschicklich oder auch nur erklärbar zu finden; ohne daß man ihn desfalls eines besondern Zynismus beschuldigen oder etwa mit dem Diogenes zusammenstellen dürfte, »jenem weisen Hunde,« wie ihn ein Alter nennt, »der mit männlichem Sinn sein nacktes Leben ausarbeitete.«

So wenig aber von dieser Seite nach den Sitten des Altertums etwas im Wege stehen würde, da Sokrates ja sogar diese Theodote, eine anerkannte Hetäre, zu sehen nicht für unanständig gehalten hat; so kann man doch der Meinung durchaus nicht beistimmen, daß auch jene vom Plato hochgepriesene Seherin Diotima eine Hetäre gewesen. *W*

[1] Wäre . . . Hetäre,] Wäre aber dies der Fall, *W*
[2] ihr Namen] der Name der Diotima *W* [3] ist, und *W* [4] reden, und *W*
[5] Lais . . . höchstes Ziel.] Von der Lais, welcher eben jener Diogenes den Preis der Üppigkeit unter den griechischen Hetären zuerkannte, sagt uns ein Epigramm ausdrücklich, »daß sie ihre allverbreitete Gunst nach dem Gewinn ordnete«. Wenn wir aber auch von diesem üblen Umstande hinwegsehen, und uns das sittliche Verhältnis der Hetären so denken, wie es nur immer in den bessern Ausnahmen am allergünstigsten geschildert werden kann; so bleibt doch für eine bloß sinnliche Liebe des Schönen immer nur die unterste Stufe Diotimens das höchste Ziel. *W*

nen Gestalten nämlich ist, nach der Lehre der Seherin, die unterste Stufe auf der Leiter zum Ziele der Liebeskunst, dem unvergänglichen und allgemeingültigen Schönen, in dessen Genuß das Leben erst Leben genannt zu werden verdient. Der Strom ihrer Rede ergießt sich mit der heiligen Wut[1], die keine Venus Hetäre gewähren kann[2], mit welcher der Gott der Seher und Künstler allein seine liebsten Günstlinge erfüllt. — Auch war ihr Leben, nach dem Zeugnis des Platonischen Sokrates, dem Gotte der Harmonie geweiht: sie war die Priesterin des unsterblichen Sehers[3], und verkündigte huldreich den Sterblichen, was der göttliche Jüngling ihrer reinen Seele vertraute. Mit diesem heiligen[4] Amt war keine Hetäre bekleidet, diese heilige Kunst Apollos übte keine Sklavin! Man wird[5] Beispiele finden, daß Seher herumreisende Fremde[6] waren, aber keines, daß sie Sklaven waren[7]. Nichts widerspricht den Griechischen Sitten so sehr. Die kleinste heilige Handlung war bei den Griechen öffentlich und bürgerlich[8]; schon ein gottesdienstliches Fest war ein bürgerliches Vorrecht. Die Hetären waren von den eignen Festen der Bürgerinnen ausdrücklich ausgeschlossen. Es wird als eine Sonderbarkeit bemerkt, daß zu Korinth, wo tausend[9] der reizendsten dieser Mädchen den Tempel des Venus schmückten[I], nach einer alten Sitte, wenn der Venus ein großes Fest gefeiert ward, die Hetären Teil an demselben nahmen[II]; die aber dennoch von den Bürgerinnen abgesondert gewesen zu sein scheinen, und außerdem ihre eignen Aphrodisia hatten[III]. — Überhaupt vergißt man es oft, oder bezweifelt es wohl gar, daß die Hetären fast nie Freie waren. Die Mädchen wenigstens, welche Solon *kaufte*, oder deren eine bestimmte Anzahl der Göttin zu *weihen* Korinthische Bürger nicht selten das Gelübde taten[IV], waren doch nicht frei? Zu Athen verlor jede freie Person, welche ihre[10] Reize verkaufte, die Bürgerrechte, und der Kuppler ward am Leben gestraft; ja[11] durch den

[I] Strab. libr. VIII, p. 580, seqq. ed. Casaub. Amst. 1707 fol.
[II] Athen. libr. XIII, p. 573, fin.
[III] Athen. ibid. p. 574.
[IV] Wie der Xenophon, an dessen der Göttin gelobte und geweihte Hetären Pindar einen Gesang dichtete, von dem noch ein Bruchstück vorhanden ist. Athen., p. 574.

[1] Begeisterung, *W* [2] kann, und *W* [3] Sehergottes *W*
[4] priesterlichen W [5] wird viele *G W* [6] Fremdlinge *G W*
[7] gewesen. *W* [8] bürgerlich, und *W*
[9] tausend . . . Tempel] Tausend solcher Mädchen von auserlesener Schönheit den Tempel *W*
[10] ihre . . . verkaufte,] um Geld feil war, *W* [11] auch *W*

Ehebruch verloren die Frauen das Recht an den Festen der Bürgerinnen Teil zu nehmen[1].

[53] Diotima ist also keine Hetäre. Entweder steht sie unerklärlich und einzeln in der Griechischen Geschichte[2]; oder es gab, wider[3] die gewöhnliche Meinung, noch außer den Hetären, eine andre Klasse von Griechischen Frauen, in welcher die[4] Bildung möglich war, welche ihr Gespräch voraussetzt[5].

Da *Proklus*, ein später aber nicht unbelesener Schriftsteller, in seinem Kommentare zu der REPUBLIK des Plato, über dessen Lehre von der weiblichen Erziehung redet, sagt er: der Satz, daß die Vollkommenheit[6] (Bestimmung) beider Geschlechter nur eine[7] sei, habe den Platonischen Sokrates bewogen, für beide Geschlechter[8] gleiche Erziehung zu bestimmen; die Veranlassung dazu habe ihm aber die Erfahrung gegeben. Hier beruft er sich auf das Leben der *Pythagoreischen Frauen*, und nennt unter denselben, neben der Theano und Mycha, auch die *Diotima*[I]. — Aber durch diese Erklärung ist unsre Frage, scheint es, nur allgemeiner und verwickelter geworden: denn die Nachrichten von[9] Pythagoras und seinen[10] Orgien sind zwar zahlreich, aber ebenso unsicher als unbestimmt. So sind auch die Nachrichten von diesen Pythagorischen Frauen, über welche der Attische Philochorus geschrieben hatte, teils sehr unbestimmt, teils haben sie sehr[11] späte Gewährsmänner. Notorisch[12] ist es, daß unter den Freunden und Nachfolgern[13] Pythagoras' nicht nur Männer, sondern auch Frauen sehr berühmt wurden, deren Jamblichus siebzehn nennt[II]. Seiner Tochter Damo soll er[14] seine Schriften hinterlassen haben. »Der Raserei[15], die ihn an die Theano« — eine Philosophin, welcher[16] man Gedichte zuschrieb[III] — »fesselte«, erwähnt der Dichter Hermesianax in

I Proclus in Polit. Platonis, p. 420, lin. 9, seqq. ed. Basil. 1534. fol.
II Cap. ult.
III Clem. Alex. Strom.I, p. 133.

1 nehmen; und wir können von dieser Seite der athenischen Gesetzgebung keinen Vorwurf machen, daß sie nicht hinreichend strenge gewesen. *W*
2 Geschichte da; *W* 3 gegen *W*
4 die Bildung] jene Geistesbildung *W*
5 voraussetzt; und es ist das Vorurteil ungegründet, als ob bei den Griechen von dem weiblichen Geschlecht nur die Hetären eine ausgezeichnete Geistesbildung gehabt hätten. *W*
6 Vollkommenheit und *W* 7 eine und dieselbe *W* 8 Geschlechter die *W*
9 vom *W* 10 seinen Orgien] seinem geheimen Bunde *W* 11 nur *W*
12 Anerkannt aber *W* 13 Nachfolgern des *W* 14 Pythagoras *W*
15 Raserei, die] Leidenschaft, welche *W*
16 welcher man] der man auch W

der merkwürdigen Elegie[I], deren historischer Teil jedoch nicht ohne dichterische Freiheit oder Nachlässigkeit[1] ist. Einigen dieser[2] Frauen wurden in sehr späten Zeiten wissenschaftliche Werke untergeschoben, aus denen sich Bruchstücke beim Stobäus finden. Von andern erzählt man[3] oft bis zum Abenteuerlichen wunderbare Heldentaten, treffende Antworten, oder philosophische Sentenzen[4]. — Die Prüfung des Einzelnen geht uns hier nichts an. Das Allgemeine aber, was alle jene Nachrichten übereinstimmend entweder ausdrücklich bestätigen oder stillschweigend voraussetzen, hat einen sehr glaubwürdigen und einsichtsvollen Zeugen für sich — den Dikäarchus[II]: daß nämlich Pythagoras auch eine Gesellschaft Frauen vereinigte, und daß nicht Männer allein, sondern auch Frauen seine Schüler waren. Er unterrichtete bei seiner Ankunft zu Kroton auch die Weiber[III]. Sie genossen also eine höhere Bildung, als sonst Griechische Frauen, ja sogar eine wissenschaftliche. Daraus scheint notwendig zu folgen, was[5] andre Nachrichten stillschweigend voraus- [54]
setzen: daß sie vom Umgange mit Männern nicht ausgeschlossen waren. Also schon ein Beispiel gegen die gewöhnliche Meinung! — Über ihre öffentlichen Verhältnisse, und ihre häusliche Lebensart, haben wir so wenig wie über die Gesetzgebung des Pythagoras überhaupt, bestimmte Nachrichten. Waren sie etwa nicht bloß in ihrer Erziehung, sondern auch in ihren Rechten und Pflichten, von den andern Griechischen Frauen verschieden?

Es springt in die Augen, daß dieser, wenngleich unbestimmte, Begriff mit unsrer Diotima sehr gut übereinstimmt. Er erklärt ihre wissenschaftliche Bildung, ihren philosophischen Geist. Das Amt der Seherin, ihre Sprache, die sich zwar ganz in[6] reine Vernunft auflösen läßt, aber doch nicht ohne einige Ähnlichkeit mit der Sprache der Schwärmer[7] ist, verträgt sich recht wohl mit der Eigentümlichkeit des Pythagorismus, wie er kurz vor oder[8] zur Zeit Platos[9] sein mochte. Auch davon, daß es um die Zeit des Sokrates und Plato noch Pythagoreische *Frauen* selbst in Griechenland geben mochte, findet sich eine Spur. Unter den vielen Komödien über die Pythagoreer, die auf der Attischen Bühne gegeben

I Athen. XIII, p. 599, A.
II Vit. Pythag. Porphyr. ed. Küst. p. 21, ex Dicaearcho.
III Jambl. cap. XI.

1 Nachlässigkeiten *W* 2 dieser Pythagorischen *W*
3 man . . . treffende] man Heldentaten, die an das Wunderbare gränzen, treffende *W* 4 Sittensprüche. *W* 5 was auch *W*
6 in . . . Vernunft] in die reinsten Ideen *W* 7 Mysterien *W*
8 oder auch noch *W* 9 des Plato *W*

wurden, führt Athenäus ein Stück[1]: PYTHAGORIZUSE von Kratinus an (ohne jedoch zu bemerken ob es der ältere, der Äschylus der alten Komödie, oder der jüngere Dichter gleiches Namens geschrieben habe); und eine Komödie mit derselben Benennung vom Alexis zitiert[2] Diogenes.

Aber selbst Dikäarch ist ein später Zeuge; und da die Resultate der Untersuchung so unbestimmt sind, so kann es nicht überflüssig scheinen, ihnen durch Analogie eine doppelte sehr starke Bestätigung zu geben. Diese finden wir: 1)[3] in den Meinungen der Philosophen, vorzüglich des Plato, über Weiblichkeit und weibliche Erziehung[4]; 2) in den Lakonischen Sitten, dem *zweiten* Beispiele gegen die herrschende Vorstellung[5]. — Man denke sich den Pythagorismus[6] etwa als einen frühen noch rohen Versuch, die Sitten und den Staat den Ideen der[7] reinen Vernunft gemäß einzurichten, Philosophie mit Dorischer Politik und Musik zu vereinigen, und dem überwiegenden[8] Demokratismus zu widerstehn[I], nicht ohne Vorliebe für Ägyptische Kasten-Absonderung. Ein Versuch, welcher aus der dreifachen Ursache mißlang, weil erstlich der Hellenismus[10] mit Ägyptischer Kasteneinrichtung, sodann[11] der Dorismus mit Philosophie unvereinbar waren, und weil[12] endlich der Strom des Demokratismus[13] unaufhaltbar fortriß. Was ist demnach die politische Philosophie Platos,
[55] in welcher wir alle diese Züge wiederfinden, anders als die reife voll-

[I] Nur Gesetzgebung und öffentliche Erziehung sichern gegen Oligarchie, und öffentliche Tugend ist die einzige Ägide der Demokratie gegen Ochlokratie und Tyrannei: drei Ungeheuer, welche damals Griechenland verheerten. Hätte[9] doch Pythagoras den Demokratismus zu reinigen gesucht, statt sich umsonst zu bemühen, ihn zu vernichten!

[1] Stück: Pythagorizuse] Stück unter dem Namen Pythagorizusen *W*
[2] erwähnt *W* [3] erstens *W*
[4] Erziehung . . . in] Erziehung; und nächstdem auch in *W*
[5] Vorstellung von dem Mangel aller höheren Bildung bei dem weiblichen Geschlecht im griechischen Altertum. *W*
[6] Pythagorischen Bund *W* [7] der reinen] einer höhern *W*,
[8] überwiegenden . . . widerstehn,] überwiegenden Hang zur Demokratie entgegenzutreten. *Die Anmerkung wurde in W mit Varianten nach* Kasten-Absonderung. *in den Text aufgenommen.*
[9] Hätte . . . vernichten!] Phytagoras gründete die Verfassung seines philosophischen Bundes, am meisten auf die dorischen Sitten, und die damit verbundene Aristokratie. *W*
[10] Hellenismus mit] griechische Charakter überhaupt mit *W*
[11] sodann . . . waren,] und auch das dorische Leben mit dieser Philosophie nicht recht vereinbar war, *W* [12] weil endlich] endlich weil *W*
[13] Demokratismus . . . fortriß.] demokratischen Zeitgeistes alles unaufhaltbar mit sich fortriß. *W*

ständige Ausbildung des Pythagorischen Keimes? In der Platonischen Politik werden wir also vielleicht[1] Erläuterungen und Bestätigungen der Pythagorischen finden[2].

Wenn sich irgend etwas aus der Geschichte des Pythagoras und seines Bundes als gewiß oder wahrscheinlich annehmen läßt; wenn es einen Leitfaden gibt, den Weg aus diesem Labyrinthe zu finden; so ist es dies[3]: der[4] Pythagorismus war ganz im *Dorischen Stil*, für Dorische Sitten, und für Dorische Staaten entworfen. Die wahrscheinlichsten[5] Züge von den Sitten und dem Leben des Pythagoras und seiner Nachfolger verraten[6] *milde Großheit*, dieses[7] unverkennbare Merkmal des Dorischen Stils[8]. Zu *Kroton* hatte er selbst seinen Sitz, hier stiftete er seinen Bund, hier war der Mittelpunkt der Gesellschaft. Die höchste Blüte der Gymnastik aber zu Kroton scheint auf Dorische Sitten, und die nach dem Zeugnis des Dikäarch[9] aristokratische Verfassung der tausend Geronten[I] auf Dorischen Ursprung zu deuten. Dürfte[10] man annehmen, daß diese, nach den Berichten Herodots und Strabos, Achäische Kolonie[11] vielleicht durch eine spätere dorisiert worden sei, so würde[12] sich auch der heftige Nationalhaß gegen[13] Sybaris besser begreifen lassen. Sybaris war rein-Achäisch[14] und[15] demokratisch, wie die Verjagung der Reichen zur Zeit des Pythagoras bestätigt; und der König Telys bei Herodot[II] war (nach einem öfter von ihm gebrauchten Ausdruck) ein demagogischer Tyrann, dessen Herrschaft gestürzt und dessen Anhänger ermordet wurden[III]. Sybaris scheint der Gesellschaft des Pythagoras abgeneigt gewesen zu sein, wie der Krieg mit Kroton, während der Weltweise daselbst herrschte, und die Sage zu beweisen scheint, er sei zuerst bei Sy-

[I] Ap. Jamblich. 15. Porphyr. 18.
[II] Terpsich. 44.
[III] Athen. XII, p. 521, fin. ex Heracl. Pont.

[1] die *W* [2] finden.] zu suchen haben. *W* [3] dieser: *W*
[4] der Pythagorismus] die Pythagorische Lehre und Lebensordnung *W*
[5] geschichtlichen *W*
[6] verraten milde] verraten unverkennbar jene milde *W*
[7] dieses unverkennbare] als das unverkennbare *W*
[8] Sitten-Stils. *W* [9] Dikäarchus *W* [10] Darf *W*
[11] Kolonie . . . worden sei,] Kolonie, an welcher jedoch nach andern Berichten auch die Spartaner einen Anteil hatten, in Folge dieser Beimischung und dieses daher vorherrschenden Einflusses in Sitten und Charakter eine dorische gewesen, oder mehr und mehr geworden sei; *W*
[12] wird *W* [13] gegen Sybaris] von Kroton gegen Sybaris *W*
[14] rein — Achäisch] halb Achäisch *mit der Anmerkung* Arist. Polit. V. 3. *G W* [15] und ganz *G W*

baris ans Land gestiegen, habe aber seinen Entschluß bald geändert[I]. Der andre Staat, wo der Pythagoreische Bund hauptsächlich blühte, *Tarent*, war eine Lakonische Kolonie; und ward erst spät, kurz nach dem Persischen Kriege, demokratisch[II]. — Da nun Dorische Sitten[1] zu Sparta sich am reinsten erhielten, und die höchste Bildung und Blüte erreichten, da auch die Nachrichten hier wenigstens zahlreicher sind, so dürfen wir hoffen, auch in den Lakonischen Sitten Erläuterung für die Geschichte der Pythagoreischen[2] Frauen zu finden.

Die verschiednen Systeme der Griechischen Philosophie, das rationale[3], das empirische, das skeptische, u. s. w. entstanden nicht auf einmal, sondern bildeten sich allmählich und zusammenhängend[4], indem
[56] der Philosoph, wie der Dichter oder der Bildner seinem Meister folgte[5], so das angefangne[6] Werk seines Vorgängers vervollkommnete. Daher sind in der Lehre von der *weiblichen Bestimmung* und der *weiblichen Erziehung*, die größten[7] rationalen Moralisten und Politiker der Griechen so übereinstimmend. Daher hat vielleicht schon Pythagoras, der Vater[8] der rationalen Moral und Politik unter den Griechen, den ersten Keim dazu erfunden, die ersten Umrisse entworfen, aus denen nachher die *Meinungen*[9] *des Plato und der Stoiker* wurden[10]. Nicht nur Plato verwarf in seinem Entwurfe eines vollkommenen Staates die Ehe, und forderte Gemeinschaft der Weiber wie der Güter; sondern auch Diogenes der Zyniker, Zeno, und Chrysippus, die Fürsten der Stoa, waren[11] dieser

I Jamblich. 36.
II Aristot. Polit. libr. 5, cap. 3.

1 Dorischen Sitten] Dorische Sitte *G*] die dorischen Sitten *W*
2 Pythagorischen *W*
3 rationale . . . entstanden] jonische, welches auf die Natur gegründet war, das skeptische, welches in die Sophistik entartete, und das geistige, welches auf der innern Anschauung der Idee beruhte, entstanden *W*
4 zusammenhängend . . . der] zusammenhängend aus, indem auch der *W*
5 folgte, und *W*
6 angefangene *W*
7 größten . . . so] größten Sittenlehrer und Staaatsdenker von jenem System, welches von der Idee ausgeht, unter den Griechen von den frühesten Zeiten bis in die spätesten so *W*
8 Vater . . . unter] Vater jener tiefsinnigen Ideenlehre und des darauf gegründeten idealen Staats und Lebens unter *W*
9 Meinungen und Lehren *W*
10 sich gebildet haben. *W*
11 stimmten *W*

Meinung[I]: die[1], weil sie unsre Eigentümlichkeit beleidigt, uns[2] vernunftwidrig zu sein scheint. Es ist aber leichter, sie[3] zu verspotten oder geringzuschätzen, als ihren großen[4] Sinn zu verstehen: die Forderung nämlich, daß die Weiblichkeit wie die Männlichkeit der höhern Menschlichkeit untergeordnet sein soll[5]; die erhabne Lehre, daß[6] vollständige Gemeinschaft[7] das Wesen des Staats ist, deren erste Bedingungen nur Gesetzmäßigkeit und Freiheit sind. Was aber widerspricht ihr so schneidend, als die Absonderung der Ehe und des Eigentums? Doch[8] dies gehört für die Zeit, »wo die Weisen herrschen, oder die Herrscher Weise sein werden[9]«; ich erwähne es[10] nur, weil es[11] nicht ohne Verbindung mit den Meinungen Platos und der Stoiker über weibliche Bestimmung und weibliche Erziehung[12] ist, welche die Nachrichten von den Pythagoreischen Frauen erläutern und bestätigen können[13]. Zwar war[14] noch eine Verschiedenheit zwischen der Lehre des Plato und der Stoiker[II/15], die aber für unsern Zweck gleichgültig ist. Genug beide behaupteten, die Bestimmung des männlichen und weiblichen Geschlechtes sei[16] nur eine; der Stoiker

I Diog. Laert. libr. 7, cap. 7, § 65.
II Proclus in Polit. Plat. p. 416.

1 die . . . weil] bei; welche von uns darum, weil *W*
2 uns . . . scheint.] noch nicht sogleich für vernunftwidrig gehalten und erklärt werden sollte, ehe wir die eigentümlichen Sitten, die ganze Lage des weiblichen Geschlechts bei den Griechen, und ihre in dieser Hinsicht so durchaus fehlerhafte Lebensrichtung zur Genüge erkannt und geprüft haben, aus welchen, als das andre Extrem, die entgegenstehende Idee der Philosophen eigentlich hervorging. *W*
3 diese *W* 4 tieferen *W*
5 soll . . . erhabne Lehre,] soll; und die von jenen Philosophen so tief erfaßte, dem ersten Grunde nach aber schon in der dorischen Verfassung liegende Lehre und Idee, *W*
6 daß eine *W*
7 Gemeinschaft des ganzen Lebens *W*
8 Doch . . . für] Es lag in der Natur dieser Idee, daß sie niemals wirklich werden konnte; und nach Plato's eignem Geständnis gehört dies für *W*
9 werden; »ich] werden; eine Zeit, welche aber in diesem Sinne wohl niemals erscheinen, noch auch wünschenswert ausfallen dürfte. Ich *W*
10 dieses *W* 11 es . . . mit] es in Verbindung steht mit *W*
12 Erziehung . . . die] Erziehung, welche uns die *W*
13 können; indem man die solchen eigentümlichen Meinungen zu Grunde liegende Idee in ihrer ganzen Schärfe und nach dem auffallenden Extrem, wohin sie geführt hat, auffassen muß, um auch jene richtig zu beurteilen. *W*
14 fand *W* 15 Stoiker statt, *W*
16 sei . . . der] sei die nämliche; und der *W*

Kleanthes schrieb ein eignes Werk darüber, daß männliche und weibliche Vollkommenheit nur eine und dieselbe seien[I/1]. Plato fordert in seinem Entwurfe eines Griechischen Freistaates, daß die öffentliche Erziehung sich auf die Frauen erstrecke; sie sollen an[2] Gymnastik und Musik, an den öffentlichen Gesellschaften, kurz an der Bildung, an den Pflichten, aber auch an den Rechten der Männer Teil nehmen. Die Griechische Geschichte hat die Rechtmäßigkeit dieser Forderung vollkommen bestätigt, und die[3] gesetzgebende Weisheit Platos[4] gerechtfertigt. Die Vernunft sagt uns, daß ein Staat, in welchem die Gesetzmäßigkeit[5] nur auf Kosten[6] der Freiheit erreicht wird, sehr unvollkommen sei; und die Erfahrung lehrt[7] uns, daß ein Staat, wo die öffentliche Erziehung[8] sich nicht so weit verbreitet als die Freiheit, entarten muß. — Die Peripatetiker waren der entgegengesetzten Meinung[II]. Aristoteles tadelt nicht nur die Platonischen Grundsätze und die Lakonischen
[57] Sitten in dieser Rücksicht, sondern er kann sich auch über den geringern Wert und die geringere[9] Fähigkeit der Weiber nicht hart genug ausdrücken[III]. Eine ähnliche Stelle beim Lukrez[10/IV] ist doch vielleicht nicht hinreichend, um vermuten zu dürfen, daß Epikur in diesem Stücke wie Aristoteles dachte, welches sonst nicht unwahrscheinlich ist.

Mit den Meinungen Platos, der die Spartanischen Sitten in diesem Stücke nur insofern tadelte, weil sie auf halbem Wege stehen blieben, und mit dem Versuche des Pythagoras, stimmen die Sitten der *Lakonischen Frauen* sehr gut überein. Die Mädchen[11] hatten Teil an der öffent-

I Diog. Laert. libr. 7, cap. 7, §. 6.
II Procl. ibid.
III Arist. Poët. cap. 15; hist. animal. libr. 9. cap. I.
IV Lucret. V, 1354, s.

1 sei. *W* 2 an der *W*
3 die gesetzgebende] die Ideen und gesetzgebende *W*
4 Platos gerechtfertigt.] Platos nach der damaligen Lage der Welt und der Dinge insoweit wenigstens gerechtfertigt, indem der sittliche Zustand und Charakter des weiblichen Geschlechts in den dorischen Staaten unstreitig viel edler entfaltet und glücklicher eingerichtet war, als in den jonischen Ländern oder nach den athenischen Sitten. *W*
5 Gesetzmäßigkeit nur] Ordnung des Ganzen und die Freiheit der Bürger nur *W*
6 Kosten . . . erreicht] Kosten und mit der sittlichen Unterdrückung und Vernichtung der einen Hälfte des menschlichen Geschlechts erreicht *W*
7 lehrt uns,] lehrt, *W*
8 Erziehung . . . entarten] Erziehung nicht den ganzen Menschen umfaßt, notwendig sehr bald entarten *W*
9 mindere *W* 10 Lucretius *W* 11 Jungfrauen *W*

lichen Erziehung[I/1], an der Gymnastik und Musik, welche den Umfang auch der männlichen Bildung in Sparta erschöpften. Die Frauen entsagten zwar den gymnastischen Übungen[2], führten die Aufsicht über die häuslichen Geschäfte (ohne jedoch mit weiblichen Arbeiten sich so sehr zu beschäftigen, wie etwa die Attischen Frauen), nahmen[3] keinen Anteil an den bürgerlichen Gastmahlen, aber doch an der Gesellschaft der Männer, und genossen auch die öffentliche Achtung in sehr hohem Grade[4]. — Die Spartanische Sittengeschichte konnte aus bekannten Ursachen sehr leicht verfälscht werden, welches frühe geschah, indem schon ältere Philosophen durch ihre Vorliebe für Dorische Gesetzmäßigkeit und Dorische Kraft den spätern Deklamatoren Anlaß dazu gaben. Wer also alle Geschichten Plutarchs vom Heldenmute der Spartanerinnen unbedingt annehmen wollte, der würde nur beweisen, daß er[5] besser glauben als prüfen könne; wer alle unbedingt verwerfen wollte, daß er nicht zu unterscheiden wisse. Auch lassen sich nicht selten ohne Sehergabe, die alten ächten Erzählungen von den spätern Schulübungen, bei diesem Schriftsteller unterscheiden, welche letztern nach Art der ältern erfunden wurden: wie z. B. die älteste einfache Sinnschrift auf eine Lakonische Mutter, die ihren[6] flüchtigen Sohn umbrachte, von den beiden spätern[II]. Worin alle Nachrichten mit den ältesten und besten übereinstimmen, das läßt sich vielleicht[7] als wahrscheinlich voraussetzen: daß[8] die Lakonischen Frauen zu der Zeit, da die Sitten noch nicht entartet waren, von hoher Vaterlandsliebe beseelt, und sogar fähig waren, derselben die Muttergefühle aufzuopfern. So einzig dies in der Geschichte bleibt, so ist es dennoch nicht unwahrscheinlich. Denn zu Sparta ward überhaupt die Natur dem Gesetz und der Liebe aufgeopfert. Kein Trieb[9] ist so mächtig als falsche[10] Scham; daher kann man[11] als die[12]

I Plat. de leg. VII, p. 357.
II Plutarch. Apophth. Lacon. init. et Brunkii Analecta, II, p. 115.

1 Erziehung, und *W* 2 Übungen, und *W* 3 nahmen auch *W*
4 Maße. *W* 5 er . . . prüfen] er nicht prüfen *W*
6 ihren . . . umbrachte,] ihren in der Schlacht flüchtig gewordenen Sohn selbst umbrachte, *W*
7 wohl *W* 8 daß nämlich, *W*
9 Trieb der Natur und keine sittliche Gewohnheit *W*
10 falsche Scham] die Schamhaftigkeit *W* 11 man es *W*
12 die . . . warfen] den eigentlichen Moment betrachten, wo sich die Eigentümlichkeit der hellenischen Sitte und des dorischen Lebens, von der älteren mehr asiatischen oder auch jonischen Gewohnheit völlig losriß, und in eigner Gestaltung abgesondert hinstellte, als die Spartaner in ihrer Begeisterung für diese gymnastischen Feste, die Kleidung abwarfen *W*

höchste Blüte der Dorischen Tugend den Augenblick ansehen, wo die Spartaner in reiner heiliger Begeisterung die Kleidung und niedrige Scham von sich warfen und nackend ihre Kampfspiele feierten[I]/[1]. In[2] [58] diesem großen Augenblick, wo sie auf dem Altar der Liebe dem Gesetz die letzte Schwäche der Natur zum Opfer brachten, entfaltete sich die Knospe ihres Staates zur vollen Blume: es war ihre Schlacht bei Salamis. Anfänglich schien diese öffentliche Nacktheit der Männer selbst den Griechen, wie den[3] Barbaren jederzeit, unanständig und lächerlich, bis die[4] Vernunft siegte[II]. Barbaren und Jonier hielten die Männerliebe für schändlich, die[5] sie nur als Laster kannten[6]/[III]; andre Dorier verwechselten das Schöne mit dem Reizenden, und es schien schlechthin erlaubt den Liebenden Gunst zu gewähren. So strebte man zu Elis nur nach Vereinigung, und die Böozier genossen bloß die Blüte der Jugend[IV]; die Lazedämonier aber[7] unterschieden den himmlischen Amor von dem irdischen, die Seele ihrer Liebe war Tugend und Bildung.

Die gymnastischen Übungen der Mädchen, mit leichter oder ohne alle Bekleidung, widersprachen zwar[8] den Jonischen und Barbarischen[9]

I Thucyd. I, 6. edit. Bip. vol. I, p. II.
II Plat. Rep. V, vol. VII, p. 9.
III Sympos. Plat. p. 186.
IV Sympos. Plat. p. 185. Xenoph. rep. Lac. p. 536. Leunclav.

1 feierten.] feierten, und der große Historiker selbst hat es gar wohl, als eine entscheidende Epoche hellenischer Sittenentwicklung deutlich bezeichnet.

2 In diesem . . . Salamis.] *Dieser Satz fehlt in W.*

3 den Barbaren] den andern Völkern und Asiaten *W*

4 die . . . Ionier] diese künstlerische Begeisterung und eigentümlich dorische Idee des Schönen siegte und nun überall zur Gewohnheit wurde. Die andern Völker und auch die Ionier *W*

5 welche *W*

6 kannten . . . Jugend; die] kannten; bei andern dorischen Völkern, wie zu Elis und bei den Boötern war es, wie Plato und Xenophon tadelnd bemerken, nur die sinnliche Liebe schöner Gestalten, was in jenen gymnastischen Spielen der Jünglinge dabei vorwaltete. Die *W*

7 aber unterschieden] aber, rühmt man, unterschieden *W*

8 allerdings *W*

9 Barbarischen . . . wohl] asiatischen Sitten, und mit unsern Begriffen und Gewohnheiten steht jene Sitte so sehr im Widerspruch, daß man sie kaum noch glaublich findet, und die Tatsache selbst, wohl mit großem Unrecht, hat in Zweifel ziehen wollen. Der Gesundheit aber und der Gestalt waren jene gymnastischen Übungen des weiblichen Geschlechts wohl *W*, *mit folgender Anmerkung:* Das gewöhnliche Beiwort der spartanischen Jungfrauen, φαινομηριδες deutet schon auf eine sehr leichte und freie Bekleidung. Noch mehr beweist aber für die Allgemeinheit der dorischen Sitte, die Erklärung, welche ein Scholiast von dem Worte Δωριάζειν gibt: το γυμνας φαινεσθαι γυναικας.

Sitten; aber der Gesundheit und Gestalt waren sie wohl nicht nachteilig: denn die Schönheit, Gesundheit und große Bildung der Lakonischen Frauen ist bekannt[1]. In spätern Zeiten hingegen konnten sie die ohnehin eingerißne Sittenlosigkeit vielleicht verdoppeln. Der Römische Kallimachus[I] beneidet Sparta um die günstige Gelegenheit, die zwanglose Freiheit, welche die gymnischen Spiele der Mädchen den Liebenden gewährten, und wünscht Rom ähnliche Sitten. Es ist nämlich bekannt, daß die Lakonischen Frauen, nachdem ihre Sitten entartet waren, an Ausschweifungen, Herrschsucht und Habsucht alle andre Griechinnen[2] übertrafen, und die[3] größere Kraft ihrer Laster erinnert[4] an die Hoheit ihrer Tugend. Aristoteles hat ein kräftiges Gemälde davon entworfen[II], welches in seinem Zeitalter vermutlich sehr treu war. Hatte er aber die Absicht unbedingt zu tadeln, und vermischte er die Zeiten, so läßt er sich eher entschuldigen als rechtfertigen. — Nachdem die Eigenheiten der Griechischen Stämme sich verwischten, nachdem die Blüte Dorischer Tugend verwelkte (welches schon im Peloponnesischen Kriege geschah), ging auch bald die bestimmte Kenntnis davon verloren. Da konnte man von der Dorischen Tugend überhaupt sagen, was schon Eupolis von den Dorischen Gesängen des Thebanischen Adlers sagte: »Sie sind *verstummt*, durch die Gefühllosigkeit des Haufens[III].« War sie auch kurz, so gab[5] es doch eine Zeit[6], wo man[7] behaupten konnte, daß Lakonische Frauen männliche Kraft und Selbständigkeit, Lakonische Jünglinge aber weibliche Bescheidenheit, Schamhaftigkeit und Sanftmut besaßen[IV]/[8].

Aber mußten nicht diese männlichen Übungen der Spartanischen Mädchen, wie die wissenschaftliche Bildung der Pythagoreischen Frauen, die Weiblichkeit vertilgen? Sie scheinen uns so vernunftwidrig, wie die [59]

I Propert. Eleg. III, 12.
II Arist. Polit. libr. II, cap. 9.
III Athen. libr. I, p. 3.
IV Xenoph. rep. Lac. p. 537.

1 aus vielen Zeugnissen der Alten hinreichend bekannt. *W*

2 griechische Frauen *W* 3 die . . . Kraft] das Übermaß *W*

4 erinnert . . . Tugend.] entsprach ihrer ursprünglich großen sittlichen Kraft. *W*

5 hat *W* 6 Zeit gegeben, *W*

7 man behaupten] man in der Blüte der dorischen Sitten und Tugend behaupten *W*

8 besaßen; nach dem Ideal des dorischen Lebens von der innern harmonischen Einheit der edelsten Menschennatur und Bildung. *W*

Behauptungen Platos, und beleidigen unsre ganze Eigentümlichkeit. Ihre[1] *Rechtfertigung* ist diese. Manche Eigenheit jener Sitten und Meinungen findet ihre Entschuldigung in der frühern Stufe der Wissenschaft[2]; manche andre, ihre völlige Rechtfertigung in der[3] Natur der Griechischen Freistaaten. Trennen wir aber das Wesentliche vom Zufälligen, so ist der Grundsatz[4] unwiderleglich: die Weiblichkeit soll wie die Männlichkeit zur höhern Menschlichkeit gereinigt werden; und der Versuch, wenn er gleich mißlang, bleibt immer ruhmwürdig, in den Sitten und im Staate das zu erreichen, was die Idealkunst der Attischen Tragödie wirklich erreicht hat: das Geschlecht, ohne es zu vertilgen, dennoch der Gattung unterzuordnen. Die Richtung der Griechischen Sitten ging auf das Notwendige; der[5] unsrigen, auf das Zufällige und Einzelne[6]. Was ist[7] häßlicher als die überladne Weiblichkeit, was ist ekelhafter[8] als die übertriebne Männlichkeit, die in unsern Sitten, in unsern Meinungen, ja auch in unsrer bessern Kunst, herrscht? — Ja[9] sogar auf künstlerische Darstellungen, welche *idealisch* sein sollen, auf[10] Versuche, den Begriff der Weiblichkeit rein zu entwickeln, äußert diese verderbliche[11] Denkart ihren Einfluß. Man betrachtet[12] die Bestandteile der reinen Weiblichkeit oder Männlichkeit als notwendige Eigenschaften,

---

[1] Ihre Rechtfertigung ist diese.] *fehlt W*

[2] Wissenschaft; manche] Wissenschaft und noch sehr mangelhaften Erkenntnis; manche *W*

[3] der Natur] der Beschaffenheit und Natur *W*

[4] Grundsatz ... die] Grundsatz an sich wohl nicht verwerflich; die *W*

[5] die der *W*

[6] *In W, folgender Zusatz:* Nach der Idee des Altertums sollte der Adel der Menschennatur überhaupt im Manne wie im Weibe vorwalten, die innere Kraft der Gesinnung und des Geistes, der Charakter der Gattung sollte die Oberhand haben über die besondern und abweichenden Eigenschaften der beiden Geschlechter. Bei den Neuern ist es dagegen gerade umgekehrt; man kann die Weiblichkeit nicht weich und weiblich oder weibisch genug schildern, und nimmt es auch so, als ob es so sein müßte und gar nicht anders gebildet und gestaltet werden könnte: ebenso übertrieben, rauh und roh schildert und nimmt man auf der andern Seite die Männlichkeit.

[7] ist häßlicher] ist aber wohl nach jener Idee von sittlicher Schönheit und Harmonie, häßlicher *W*

[8] widriger *W*

[9] Ja ... künstlerische] Auch auf die künstlerischen *W*

[10] auf Versuche,] wie auf die Versuche, *W*

[11] verderbliche ... Einfluß.] neuere Denkart und Ansicht ihren störenden Einfluß. *W*

[12] betrachtet ... Männlichkeit] betrachtet dabei die Bestandteile und besonderen Eigenschaften der Weiblichkeit oder der Männlichkeit *W*

die[1] die Freiheit des Gemüts vernichten würden. Sie sind aber nur Lockungen[2] oder Erleichterungen der Natur; und sie[3] zu lenken, ohne sie zu zerstören, mit Schonung der Natur der Notwendigkeit gehorchen[4], ist das höchste Kunstwerk der Freiheit. Man nimmt zweitens[5] in den Begriff der[6] reinen Weiblichkeit — der vielleicht nur zwei Bestandteile: Innigkeit und Zartheit, wie der Begriff der Männlichkeit: Umfang und Bestimmtheit, hat — zu viel Merkmale auf, Merkmale[7] die aus der Erfahrung geschöpft sind, und[8] nur einer übertriebenen Weiblichkeit zukommen[9]: *Beharrlichkeit* und *Einfachheit*, als einen Vorzug des Geschlechts[10]. Man versteht darunter nichts anders als die absolute[11] Charakterlosigkeit, die[12] das Gesetz ihrer Sitten von einem fremden Wesen empfängt; und[13] die von außen gegebne Einheit ist[14] hier freilich vollendeter als die selbsttätige von innen mühsam erkämpfte Beharrlichkeit des Mannes. Aber eben der herrschsüchtige Ungestüm des Mannes, und die selbstlose Hingegebenheit des Weibes, ist[15] schon übertrieben und häßlich. Nur selbständige Weiblichkeit[16], nur sanfte Männlichkeit, ist gut und schön.

---

[1] welche *W* [2] Hinleitungen *W* [3] diese *W*

[4] gehorchen, das *W* [5] überdem *W*

[6] der ... zu] der reinen Weiblichkeit zu *G* der Weiblichkeit zu *W*

[7] Merkmale die] die zwar *W* [8] aber *W*

[9] zukommen ... Vorzug] zukommen: unbedingte Hingebung, und gänzliches Anschmiegen an den allein selbständigen Mann als den eigentlichen Vorzug *G* zukommen; indem man jene unbedingte Hingebung, und ein gänzliches Anschmiegen an den allein selbständigen Mann, ohne allen eignen Willen und innern Bestand, als den eigentlichen Vorzug *W*

[10] Geschlechts aufstellt und betrachtet. *W*

[11] innere *W* [12] welche *W*

[13] und die von] und welche niemals Tugend sein kann, da nur freie Liebe und die Festigkeit der innern Gesinnung diesen Namen verdienen. Zwar ist die von *W*

[14] Einheit ... hier] Einheit hier *W* [15] sind *W*

[16] Weiblichkeit ... schön.] Weiblichkeit mit sittlicher Stärke vereint, nur sanfte Männlichkeit in milder Kraft, ist gut und schön. *W, mit folgendem Zusatz:* Dieses ist die wahre und gereinigte Idee der sittlichen Schönheit im weiblichen Charakter, so wie dieselbe in den Platonischen Verfassungsidealen und in der dorischen Sittenbildung zum Grunde lag; welche wir auch ungeachtet mancher Sonderbarkeit der spartanischen Einrichtungen und der platonischen Gedanken, für jene Zeit und ganze Umgebung des Altertums wohl als eine in ihrer Art große und gediegene, obgleich wie alle sittlichen Begriffe des Altertums, nicht bloß unvollendet gebliebene, sondern auch in sich selbst schon ungenügende und einseitige Lebensidee erkennen müssen, sobald wir sie richtig verstanden haben.

Wider[1] die gewöhnliche Meinung haben wir schon zwei Beispiele von
[60] Griechischen Frauen kennen lernen, welche von der Gesellschaft und der Bildung der Männer nicht ausgeschlossen waren. Es gibt deren noch zwei; noch zwei Klassen von mehr als andre gebildeten Griechischen Frauen. Die erste ist so bekannt, daß ich nur an sie zu erinnern brauche: die *Mazedonischen Fürstinnen*, vom Anbeginn des[2] Griechischen Despotismus[3] bis zur Zerstörung aller Griechisch-Asiatischen Reiche durch die Römer. Sehr häufig zwang diese Fürstinnen die Not, oder verführte sie die Herrschsucht, an den Streitigkeiten, den Verbrechen[4], den Geschäften, und also auch an der Bildung ihrer Männer, Brüder und Söhne, Teil zu nehmen, oder wohl gar über große Völker selbst zu herrschen. Nach dem Tode Alexanders des Großen, wurden Sieg und Macht ein Preis des Tapfersten, des Kühnsten, des Verschlagensten. Im steten Kampf der heftigsten Triebe, im Überfluß aller Mittel, konnte sich alles Große entwickeln, was mit[5] Verbrechen bestehen kann. Denn[6] oft war ungerechte Herrschaft auch der Preis des Schlechtesten[7]. »Wer seine Eltern oder Kinder nicht ermordete,« sagt Plutarch, »dessen Pietät[8] bewunderte man; der Brudermord ward gleichsam als ein *königliches Postulat*, wie die Postulate des Geometers, als allgemeingültig und zur Sicherheit notwendig, von jedermann zugestanden[I].« Die glänzenden Verbrechen, die Seelengröße der *Olympias*, die hohe Bildung und der Geist der *Kleopatra*, sind allgemein bekannt. Andre Fürstinnen, die selbst im Mittelpunkte der Verderbtheit gut und einfach blieben, verdienten bekannter zu sein.

Die zweite Klasse begreift die *lyrischen Dichterinnen*, deren Griechenland nicht wenige und nicht unberühmte hatte[9]. War es nicht ebensowohl Sappho und Erinna, wie Alcäus, die, in der Blütezeit der lyrischen Kunst, *Lesbos* zum schönsten Garten der Musik machten? Aber auch außer

I Plutarch. Vit. Demetr. vol. V, p. 7. edit. Reisk.

1 Gegen *W* 2 der *W* 3 Weltherrschaft *W*

4 Verbrechen... also] Geschäften und Verbrechen des Ehrgeizes, und also *W*

5 mit ... bestehn] mit so unglücklichen Verhältnissen einer ganz untergeordneten Despotie, nach der wechselnden Militärgewalt in ununterbrochenem Parteienkrieg, irgend bestehen *W*

6 Denn ... ungerechte] Denn nur zu oft war die ungerechte *W*

7 Schlechtesten unter allen den streitenden Parteien. *W*

8 frommen Sinn *W*

9 (Der Beschluß folgt im nächsten Stück.) *A. Die Fortsetzung erschien im Augustheft, S. 154 unter dem Titel:* 4. Über Diotima (Beschluß: man s. [iehe] Julius Nr. 3), *wobei zu Beginn dieser letzte Satz wiederholt wurde. Dieser Satz bildet dann in G und W den Beginn des neuen Absatzes.*

Lesbos, konnte *Korinna* Nebenbuhlerin, Freundin, Meisterin Pindars sein. Die schöne[I] Lesbische *Sappho* nennt Strabo ein Wunder, in der Poesie nähere sich ihr keine andre Frau auch nur von ferne. Von ihren Bruchstücken kann man sagen, wie Meleager von den lyrischen Blumen derselben, die er in seinen dichterischen Kranz flocht: »von der Sappho wenige nur, aber Rosen.« Die dichterischen Beinamen eines »weiblichen Homerus«, einer »sterblichen Muse«, sind historische[1] Wahrheit[II]. Sie liebte zärtliche Lust[III], und ward die Stifterin einer Schule des Schönen und der Kunst unter[2] Lesbischen Mädchen[3]; — die Verläumdung sagt, [61]
eine Schule der Sittenlosigkeit[4]/[IV].

Was versteht man nicht alles unter *Bildung*? und[5] Poesie allein scheint vielleicht manchem kein gültiger Anspruch dazu. Das[6] macht, die Griechische Poesie und die Griechische Bildung[7] sind ganz verschieden von der unsrigen[8]. Ich erinnere hier nur, daß man von Griechischen Frauen keine andre als Griechische Bildung erwarten[9] darf. Und was kann eher[10] so heißen als Poesie der Griechen[11], die Schranken und das Ziel ihrer Laufbahn, der Keim aus dem[12] der Baum ihrer ganzen Bildung entsprang, und die schönste Frucht mit der er sein Wachstum vollendete? Auch scheint es, die Dichterinnen gingen freier mit Männern um, als andre Griechische Frauen. Von der Sappho ist es unstreitig: außer der Liebeserklärung des Alcäus und ihrer[13] Antwort[V], setzen es manche andre Bruchstücke und Nachrichten ausdrücklich oder stillschweigend voraus; der Geist ihres Lebens und ihrer Gesänge verrät es.

I Plat. Phaedr. tom. 10, p. 296.

II Anthol. Gr. ed. Jacobs, II, 25, 101.

III Athen. XV, p. 687, init.

IV Suid. in Σαπφ. Ovid. Heroid. XV.[4]

V Aristot. Rhetor. libr. I, cap. 9.

1 geschichtliche *W* 2 unter den *W*

3 Mädchen; — die] Mädchen, ihren jüngeren Freundinnen; die *W*

4 *Anmerkung in W mit folgendem Zusatz:* Vortrefflich ist die edle Dichterin gegen die Anekdotensucht, welche alles Hohe so gern schmähen und in die allgemeine Unwürdigkeit herabziehen möchte, gerechtfertigt in *Welckers* Schrift über die *Sappho [Friedrich Gottlieb Welcker:* SAPPHO VON EINEM HERRSCHENDEN VORURTEIL BEFREIT, Göttingen 1816].

5 Die *W* 6 Das ... die] Allerdings war auch die *W*

7 Bildung ... ganz] Bildung ganz *W*

8 unsrigen ... keine] unsrigen; von den griechischen Frauen darf man keine *W* 9 erwarten darf.] erwarten. *W*

10 eher ... als] wohl im Altertum so genannt zu werden verdienen, als *W*

11 Griechen ... der] Griechen, der *W* 12 welchem *W*

13 ihrer ... setzen] ihrer freimütig edlen Antwort darauf, setzen *W*

Auf ihre Liebe zum Phaon möchte ich[1] nicht gewiß rechnen, weil ein alter Schriftsteller der Meinung war, es sei eine andre Sappho gewesen, die den Phaon liebte[I]. Obgleich ihre Gedichte sich in aller Händen befanden, und die Vorliebe für sie sehr groß war, so läßt es sich doch begreifen, wie solche Verwechslungen veranlaßt werden, und überhaupt die größten Unrichtigkeiten in ihre Geschichte sich einschleichen konnten. Die Komiker brachten sie nämlich nicht selten aufs Theater, und bedienten sich ihrer dichterischen Freiheit so sehr, daß Diphilus sogar[II] den kecken Archilochus und Hipponax, die Fürsten der Jambischen Poesie, zu ihren Liebhabern machte; und mit entgegengesetztem Anachronismus, dichtet Hermesianax von ihrer Liebe zum Anakreon[III]. Auch von der Korinna ist Veranlassung da, vorauszusetzen daß sie mit Männern freier umging; und wahrscheinlich war es mit den übrigen Dichterinnen ebenso. Entweder verließen sie mit einer männlichen Kunst auch die Sitte und[5] Lebensweise gemeiner Griechischen Frauen; oder es ist überhaupt nicht unwahrscheinlich, daß zu Lesbos, und vielleicht in einigen andern kleinen Äolischen oder[6] Jonischen Freistaaten, die Frauen zwar nicht an der öffentlichen Erziehung Teil nahmen, wie zu Sparta, aber doch auch nicht durch Gesetzgebung vom öffentlichen Leben und vom männlichen Umgange ausgeschlossen waren[IV]/[7], wie zu Athen: daher es mehr von der Willkür und Lage der Einzelnen abhing.

I Athen. libr. XIII, p. 596, D[2]. II Id. ibid. p. 599, A.

III Außer dem Antiphanes und Diphilus, schrieben auch Ephippus und Timokles eine Komödie[3]: SAPPHO (höchstwahrscheinlich die Dichterin, wie auch in dem Lustspiele gleichen Namens der beiden erstern), und Plato[4] einen PHAON.

IV Ein neuerer Französischer Reisender fand auf Lesbos die Frauen fast im ausschließenden Besitz des Geschäftslebens, und die allgemeine Sage, daß dies seit undenklichen Zeiten Sitte gewesen sei. Die Göttingischen Gelehrten Anzeigen gaben ungefähr vor einem Jahre von dieser Reisebeschreibung Nachricht; ich bin aber itzt nicht im Stande genauer die Stelle nachzuweisen.[7]

1 ich . . . rechnen,] ich dabei keine Rücksicht nehmen, *W*

2 Hierüber ist alles nötige in Welckers Schrift beigebracht und berichtigend auseinandergesetzt. *W Vgl. S.* 95[4].

3 Komödie . . . höchstwahrscheinlich] Komödie, namens Sappho; welches höchstwahrscheinlich *W*

4 und . . . Phaon.] und der Komiker Plato hat einen Phaon gedichtet. *W*

5 und . . . Griechischen] und häuslich beschränkte Lebensweise der übrigen griechischen *W*

6 oder . . . Freistaaten,] wie in den dorischen Freistaaten, *W*

7 *Diese Anmerkung wurde in G durch den Hinweis:* S. Nr. 5. Mai, 1796, der Berl. Mon. Schr. *ersetzt. In W fehlt auch dieser Hinweis.*

Die Lebensart der Künstlerinnen hat Mißverständnisse veranlaßt; [62]
und ich habe, ich weiß nicht mehr wo,[1], sogar die Sappho als *Hetäre* angeführt gefunden. Allein die Griechischen Dichter waren ehrwürdige Lehrer eines freien Volkes, und nach dessen Glauben geweihte Lieblinge der Götter; die heilige Musik war ein Vorrecht der Freien. Selten werden die Fälle sein, daß Sklaven oder Hetären die Kunst übten; wenigstens läßt sich als ausgemacht festsetzen, daß diejenigen, welche an öffentlichen Musenspielen Teil nahmen, beides nicht sein konnten. Sappho war aus einer (wie es scheint, wohlhabenden) Kaufmannsfamilie: ihr Bruder Charaxus handelte zu Naukratis mit Wein; und darüber, daß er eine sehr schöne Hetäre, welche er liebte, frei kaufte, scherzte und spottete vielmehr die Schwester in manchem Gedicht[I], als daß sie selbst eine Hetäre gewesen wäre und auf einen Befreier gehofft hätte.

Das Beispiel der Sappho und der Griechischen Dichterinnen widerspricht der Meinung, die[2] *Rousseau* mit so mächtiger Beredsamkeit vorgetragen hat, daß die Weiber der ächten *Begeistrung* und hoher Kunst ganz unfähig seien. Eine Meinung, die aus Vernunftgründen nicht bewiesen werden kann, und welche die Erfahrung nicht begünstigt[3]; zu geschweigen, daß eine unvollständige Erfahrung keinen vollständigen Beweis geben kann. — Auffallend[4] ist, daß bei so vielen, so berühmten Künstlerinnen in Musik und Lyrik, keine Griechische Frau in der dramatischen oder der bildenden Kunst bekannt geworden ist. Man hat es vielleicht übersehen, daß es, wie zwei Arten der Kunst, so auch zwei spezifisch[5] verschiedene Arten der Begeisterung gibt: die *dramatische* und die *lyrische*. Man hat den Wink Platos[6] nicht beachtet, der im JON die Eigentümlichkeiten der *plastischen* und der *musikalischen* Begeisterung scharf und zart bestimmt. Die[7] musikalische ist mit der lyrischen eins; und wenn man von der vollständigen dramatischen, welche freilich auch die lyrische umfaßt, diese letztere trennt, so bleibt

I Herodot. Euterp. cap. 134, 135. Strab. XVII, p. 1161, fin. Anthol. Gr. II, 52.

1 wo, sogar] in welcher Schrift eines Neuern, sogar *W*

2 welche *W*

3 begünstigt, da uns die Geschichte so große und ruhmvolle Ausnahmen gegen diese allzu allgemein ausgesprochene Behauptung aufstellt; *W*

4 Auffallend ist,] Bemerkenswert ist es, *W*

5 wesentlich *W*

6 des Plato *W*

7 Die musikalische] Diese musikalische Begeisterung *W*

die plastische übrig. Vielleicht hat die Natur den[1] Weibern den Umfang und die Bestimmtheit, welche die dramatische erfordert, zwar nicht versagt — eine Macht, welche ihr über das freie Gemüt nicht zusteht, — aber doch unendlich erschwert. Dagegen stimmt die Natur der lyrischen Begeistrung mit dem Begriff der[2] reinen Weiblichkeit so ganz überein, daß man sie auch die *weibliche* Begeisterung, wie die dramatische die
[63] *männliche*, nennen könnte. — Vielleicht hat man aus einer ähnlichen Verwechslung den Weibern allen philosophischen Geist[3] abgesprochen, weil ihnen der systematische Geist fehlt, der doch nur ein Teil von jenem ist. Aber die Gabe, die[4] zartesten Laute der Natur[5] innig vernehmen und rein mitteilen zu können, ist doch, wo es auf Kenntnis des Gemüts und der Sitten ankommt, von unschätzbarem Wert; und wer mag sie den Weibern absprechen? — Solange[6] das einzig-wahre System nicht entdeckt war, oder solange es nur noch unvollkommen dargestellt ist, bleibt das systematische Verfahren mehr oder weniger trennend und isolierend[7]; das systemlose lyrische Philosophieren zerstört wenigstens das Ganze der Wahrheit nicht so sehr[8]. Im dunklen[9] Gefühl des Richtigen übertreffen vielleicht[10] Frauen, die[11] unverdorben und zum Guten und Schönen gebildet sind, viele[12] Männer. Und[13] vielleicht wird ein Mann, je vollendeter sein System ist, um desto weniger den Wert der *lyrischen Philosopheme der Diotima* verkennen.

So viele Ausnahmen leidet also die gewöhnliche Meinung, daß nur sittenlose Frauen bei den Griechen an höherer Bildung und an männlichem Umgange Teil gehabt hätten. — Aber war nicht dennoch in einigen oder wohl gar in den meisten Griechischen Freistaaten, wenngleich nicht in allen, schlechte Erziehung, ungerechte Unterdrückung, rohe Verachtung, das Los der Bürgerinnen? Und wenn die einmütigsten Zeugnisse, wenn Beweise aller Art, keinen Zweifel übrig zu lassen scheinen, daß dies zu *Athen* der Fall war, Athen aber der Gipfel der Griechi-

[1] den . . . Umfang] dem weiblichen Geiste wohl jenen Umfang *W*
[2] der . . . so] der Weiblichkeit und mit der Natur der weiblichen Seele so *W*
[3] Sinn *W* [4] die zartesten] die tiefsten und zartesten *W* [5] Seele *W*
[6] Solange . . . bleibt] So lange noch kein vollendetes System des Wahren in allumfassender Klarheit entfaltet und vollendet dasteht, bleibt *W*
[7] isolierend; das] naturwidrig; und das *W*
[8] sehr, als die einseitigen, unvollkommenen Systeme. *W*
[9] dunklen . . . Richtigen] richtigen und tiefen Seelengefühl des Wahren *W*
[10] vielleicht Frauen] Frauen *G* die Frauen *W* [11] welche *W*
[12] viele Männer.] die Männer. *G* bei weitem die meisten Männer. *W*
[13] Und . . . Mann,] Auch wird der Denker, *G W*

schen Bildung und Geselligkeit war;[1] was soll man von der Geselligkeit, dem Geschmack[2], der Liebe der Griechen überhaupt denken?

Einige, die von der Lage der *Attischen Frauen* ganz übertriebne und unbestimmte Begriffe hatten, und diese auf die Griechen überhaupt ausdehnten, haben es unternommen, die Griechen wider[3] eine falsche Anklage aus falschen Gründen zu verteidigen; weil sie nämlich die Rechtfertigung der Attischen Sitten als Folie[4] für ihre Satire auf die Sitten des Jahrhunderts brauchen konnten. Es scheint ihnen[5] ein Vorzug der Alten: daß die verführerische Anmut der[6] Buhlerin, und die ernste Tätigkeit der Frau, die Würde der Mutter, bei denselben ganz getrennt war, daß die zwiefache Anlage, welche die Natur in das Herz des Weibes pflanzte, sich auch in zwei verschiedne Stände und Lebensarten schied. Auch ist es wahr, daß dadurch die seltsamen, bald empörenden bald lächerlichen, Mischungen unsrer Sitten vermieden wurden, wo sich oft die Neigungen einer Buhlerin und der Anstand einer Matrone[7], die Ansprüche der letztern und der Leichtsinn der erstern, beisammen finden. Allein, wie eine höhere Kunst[8] bei uns das Ideal der Venus, der Juno und der Ceres verbinden, und *vollständige* Weiblichkeit [64]
in sich vereinigen kann, so konnte eine höhere[9] Natur bei den Griechen dasselbe Ziel erreichen. — So[10] wäre die Griechische Eigentümlichkeit vielleicht gegen die unsrige, aber[11] nicht gegen die höhern Forderungen der Vernunft, gerechtfertigt. Und[12] bei uns ist es[13] jener höhern[14] Kunst doch unbenommen und frei, nach vollständiger Weiblichkeit[15] zu streben; wie läßt es sich aber rechtfertigen, daß die Bildung der höhern weiblichen Natur in dem *freien* Athen durch die *Gesetze* selbst gehemmt, und die trennende Bestimmtheit der Natur zur Zerstörung der Vollständigkeit gemißbraucht ward? . . . Die eigentliche Meinung jener Schriftsteller scheint diese zu sein: Weiber können und sollen *nur nützlich* sein; macht die beklagenswerte Üppigkeit eines Volkes nun einmal *angenehme* Weiber unentbehrlich, so ists[16] am besten, sie sind eines von beiden, jedes aber ganz. Das heißt mit andern Worten behaupten: die Weiber

[1] gewesen ist; *W* [2] sittlichen Sinn, *W* [3] gegen *W* [4] Unterlage *W*
[5] ihnen wohl gar *W* [6] der Buhlerin,] des reizenden Weibes, *W*
[7] Matrone, die] Matrone in scheinbarer Würde, die *W*
[8] Kunst . . . Weiblichkeit] Sittenkunst auch bei uns die Anmut mit der Würde, sowie Zartheit und Größe der Seele verbinden und zu einem Ideal der vollständigen Weiblichkeit *W*
[9] höhere . . . bei] edlere Naturbildung auch bei *W*
[10] So wäre] Auf diese Weise wäre *W* [11] aber noch *W*
[12] Und bei] Bei *W* [13] es überdem *W* [14] höhern sittlichen *W*
[15] weiblicher Bildung *W* [16] ist es *W*

seien um der Männer willen da; das[1] heißt, das Gute und Schöne von der weiblichen Bestimmung ausschließen, — worüber die Griechen[2] ganz andrer Meinung waren.

Andre hingegen, und bei weitem die meisten, bleiben, bei ebenso unbestimmten und übertriebenen Begriffen von Attischen oder überhaupt von Griechischen Frauen, der Denkart des Jahrhunderts treu, und tadeln die Sitten der Griechen und diese selbst aufs heftigste. Es fehlte den Griechen, nach ihrer Meinung, wohl an Sinn für *weibliche* Anmut und Schönheit in Gestalt[3] und Sitten, ihre gesellige Bildung war gegen die unsrige nur sehr roh, das Schöne vermochte ihr stumpfes Gemüt nicht zur Liebe zu reizen, oder sittenlose Üppigkeit, ungerechter Eigennutz, erstickten frühzeitig den zarten Keim. Viele welche dies nicht sagen, denken es doch. — Zum Beweise, daß die Griechen für weibliche Anmut und Schönheit nicht weniger empfänglich[4], zur Liebe nicht weniger reizbar waren als die Goten[5], berufe ich mich erstlich: auf die *Überbleibsel der bildenden Kunst*, weil doch hier der untrügliche Augenschein das Vorurteil vor[6] gesunden Sinnen am leichtesten und schnellsten entwaffnet. Ist nicht der Kreis der idealischen Gestalten der weiblichen Göttinnen, wie ein voller Kranz, aus den schönsten Blüten der Weiblichkeit geflochten[I]? Auch die wenigen Überbleibsel der Griechischen bildenden Kunst beweisen nicht nur, daß, wie überhaupt, so auch in der Darstellung der weiblichen Gestalt, während der guten Zeit, das Reizende dem Schönen untergordnet, und auch nach dem Verfall des
[65] Geschmacks[9], selbst in Werken mittelmäßiger Künstler nicht das Einzelne, sondern das Allgemeine dargestellt ward[10] (mehr, als man oft von den besten neuern Künstlern aller Art, aus Zeitaltern, die man *goldene* nennt, sagen kann); sondern sie beweisen auch die feinste Gabe, die zartesten Eigentümlichkeiten der weiblichen Natur aufzufassen und

I Ich[7] beziehe mich auf die meisterhafte Charakteristik derselben, in der Abhandlung über männliche und weibliche Form, im 3ten Stück der Horen[8]. [Die Horen, *Bd. 1, St. 3, IV; Bd. 2, St. 4, II, Tübingen 1795. Der Verfasser ist Wilhelm von Humboldt*].

1 es *W* 2 Griechen jedoch *W* 3 Wesen *W*
4 empfänglich . . . waren] reizbar waren *W*
5 Goten, berufe] Neuern, ja auch für die höhere Liebe in ihrer Art empfänglich; berufe *W*
6 vor . . . Sinnen] für gesunde Sinne *W*
7 Ich . . . die] Man sehe die *W* 8 Horen.] Horen. 1795. *G W*
9 Kunstgefühls, *W*
10 ward . . . als] ward; was mehr ist, als *W*

mitzuteilen[1]. Und[2] bezeichnet die Griechische Sage, Dichtung, und Sprache, nicht das Wesen der Weiblichkeit und der Liebe, die Offenbarungen der Begeistrung und die Geschichte des Herzens so bestimmt und so zart, daß Griechische Eigentümlichkeit auch hier allgemeingültig ist? So daß auch in diesem Sinne *Grieche* immer noch, wie bei Isokrates[I], *Mensch im höhern Sinne* heißen kann[II].

Ich berufe mich ferner[6] auf die *dichterischen Kunstwerke*, auf die schöne Natur in Homers Darstellung weiblicher Sitten und Leidenschaften. Zwar ist die Seele seiner Darstellung, Natur und nicht Freiheit[7] (Ideal), er stellt nicht das Allgemeine im Einzelnen dar, sondern erhebt das Einzelne zum Allgemeinen. Die Darstellungen der Weiblichkeit[8] in Shakespeare und Goethe[9] (bis jetzt den größten Meistern darin unter den Neuern), in deren Kunst bei aller Verschiedenheit dasselbe Prinzip herrscht wie in den Werken des Homerus, sind zwar unstreitig reichhaltiger für den Verstand[10], aber gewiß nicht schöner und zarter als

I Isocr. cur. Battie. Panegyr. p. 144, tom. I.

II Barbaren sind, nach dem Sinne des Strabo, Völker, in deren Masse die Natur[3] über die Freiheit das Übergewicht hat (βια λογου κρειττων εστι). Griechen wären also Völker, in deren Masse die Freiheit[4] über die Natur das Übergewicht hat[5]. — Strab. lib. I, fin.; lib. IX, p. 615, B.

1 wiederzugeben. *W*
2 *Der Rest dieses Abschnitts:* Und . . . heißen kann. *wurde in W tiefgreifend umgearbeitet:* Es bezeichnet die griechische Sage und Sprache, in vielen der schönsten sinnbildlichen Dichtungen und Ausdrücken und anmutsvollen Ideen das Wesen der Weiblichkeit und die Begeisterung der Liebe, ebenso bestimmt als zart; so daß sich auch hier die griechische Eigentümlichkeit als eine allgemein menschliche bewährt und es kann auch in diesem Sinne das Griechische immer noch, wie beim Isokrates, als alle höhere Bildung bezeichnend gelten.
3 Natur . . . Freiheit] Natur und rohe Gewalt über die Vernunft und Freiheit *W* 4 Freiheit über] Sitte und Bildung über *W*
5 *In W mit folgendem Einschub:* So legt sich jede gebildete Nation im Gefühle und auf dem Gipfel ihrer Bildung, den allgemeinen Charakter der gesamten Menschheit bei.
6 ferner auf] ferner zum Beweise des Sinns der Griechen für weibliche Anmut und sittliche Schönheit auf *W*
7 nicht . . . Ideal);] das freie Ideal *W*
8 Weiblichkeit . . . Shakespeare] weiblichen Seele in den charaktervollsten und der Natur getreuesten neuern Dichtern, wie Shakespeare *W*
9 Goethe . . . reichhaltiger] Goethe, sind mannigfaltiger, und reichhaltiger *W*
10 Verstand . . . Barden.] Geist, aber auch die Einfalt des alten jonischen Sängers hat ihre Schönheit und ist oft nicht ohne Anregungen eines tieferen Zartgefühls. *W*

einige des Jonischen Barden. — Die *Schönheit* der weiblichen Sitten und Leidenschaften in den Darstellungen des Sophokles aber, ist[1] vollkommnes *Ideal*, dem sich bis jetzt kein neuerer Dichter auch nur von fern nähert. Denn was haben wir vom poetischen[2] Ideal, wie überhaupt, so auch in[3] Darstellung der Weiblichkeit, aufzuweisen, als Theorien die nicht fertig, und Versuche die mißglückt sind? Ich[4] berufe mich auf die verführerischen Reize, auf die edle Anmut mancher weiblichen Charaktere im Terenz und im Plautus, auf den Xenophon, auf[5] die Darstellung der Liebe in der bessern lyrischen Kunst[6], u. s. w. — Wer überdem den Griechen *hier* Reizbarkeit[7] absprechen wollte, müßte sie[8] ihnen durchgängig absprechen. In dem Charakter neuerer Völker findet sich wohl hier Bildung und Reizbarkeit[9], und dicht daneben[10] eine sonderbare Stumpfheit und Unbildung oder Mißbildung; aber nur eine gänzliche Unkenntnis kann dies auf die Griechen übertragen. Ihre Bildung und ihr Geist war in durchgängiger Berührung, und ununter-
[66] brochnem Zusammenhang; ihre Geschichte ist ein lebendiger Stoff durch Eine Seele zu Einem Ganzen vereinigt. Ein[11] *Maximum von Reizbarkeit* ist das[12] Prinzip ihrer Bildung, der Geist ihrer Geschichte; nicht nur ihre Tugend und Größe, sondern auch ihre Schwächen und Laster entspringen aus einer[13] äußersten Elastizität und Zartheit des Gemüts, die nicht nur unsern Glauben, sondern auch[14] die Gränzen unsrer Einbildungskraft übersteigt, und doch der festeste Leitfaden des Griechischen Altertumsforschers ist, der sich ohne eine jener Griechischen[15] ähnliche Reizbarkeit nie über das Gemeine erheben wird. — Könnte

---

[1] ist ein *W* [2] dichterischen *W* [3] in der *W*

[4] Ich . . . Xenophon,] Man erinnere sich ferner an die idealische Schilderung der edelsten Frauen in den Sokratischen Geschichtsdichtungen des Xenophon, *W* [5] an *W*

[6] Kunst u.s.w.] Kunst u.s.w. *G, mit folgender Anmerkung:* Siehe den Anhang. *Dieser Anhang besteht in G in dem Aufsatz* Anhang. Über die Darstellung der Weiblichkeit in den Griechischen Dichtern. Kunst und so manches andre.] *W, mit folgender Anmerkung:* Siehe über alles dieses die vorstehende Abhandlung über die Darstellung der weiblichen Charaktere in den griechischen Dichtern, *die in W unmittelbar vor dem Aufsatz* Über die Diotima *steht.* [7] das Gefühl *W* [8] es *W* [9] feines Gefühl, *W*

[10] daneben . . . sonderbare] daneben in andrer Beziehung eine große *W*

[11] Ein . . . Reizbarkeit] Eine höchst lebendige, sinnliche und sittliche Reizbarkeit *W* [12] das Prinzip] die Grundlage *W*

[13] einer . . . die] dieser außerordentlichen Lebendigkeit des Sinns und Beweglichkeit des Charakters, die *W*

[14] fast *W* [15] griechischen Lebendigkeit *W*

man nicht[1] den Beweis[2] gegen die Neuern umkehren? Wer für schöne Männlichkeit in[3] Gestalt und Sitten[4] kein Gefühl hat[5], dessen erheuchelte Huldigung für schöne Weiblichkeit ist verdächtig, und vielleicht nichts anders, als[6] durch Kunst und Verfeinerung übertünchte Sinnlichkeit. Wer aber[7] schöne Männlichkeit lebhaft[8] und richtig fühlt[9], der hat überhaupt Geschmack[10] und Reizbarkeit: denn[11] das Schöne und Gute[12] in beiden Geschlechtern[13] ist nur ein und dasselbe[14].

Mehrere Ursachen äußern einen sehr nachteiligen Einfluß auf unsre Urteile über die Weiblichkeit, die Liebe, und die gesellige Bildung der Alten überhaupt. Erstlich vermischt man die rohe Einfalt der ältesten, die Sittenlosigkeit der spätern Zeit, die Verderbtheit der schlechtesten Menschen, mit der schönen Bildung der bessern Menschen in der guten Zeit. Dann wirft man Griechen und Römer untereinander. Auf[15] die Römische Urbanität[16] kann man anwenden, was Horaz von der Römischen Poesie[17] sagt: »Es sind noch Spuren[18] der ursprünglichen Rohigkeit übrig[I].« Dagegen ist die Attische Geselligkeit gegen die kräftige und erhabene Art der Römer beinahe *kleinstädtisch*[19]. Wenn man die Freiheit von allen beschränkten Ansichten und kleinlichen Sitten im Umgange und in der Lebensart, *große Welt* nennen will, so haben die Römer eine Höhe derselben erreicht, der sich kein altes und[20] kein neues Volk auch

---

[I] Manent vestigia ruris.

---

[1] nicht überhaupt *W*

[2] Beweis auch von der andern Seite *W*

[3] in Gestalt] in Wesen, Gestalt *W* [4] Sitten gar *W*

[5] hat, dessen] hat, und gar keinen Wert darauf legt, wie dieses wohl in so manchen Gebilden und Hervorbringungen der neueren Zeit vermißt wird; dessen *W* [6] als durch] als nur eine durch *W*

[7] aber schöne] aber auch die schöne *W* [8] lebhaft empfindet *W*

[9] würdigt, *W* [10] Sinn *W* [11] für *W* [12] Gute, welches *W*

[13] Geschlechtern . . . nur] Geschlechtern nur *W* [14] dasselbe ist. *W*

[15] Auch auf *W*

[16] Urbanität kann] Bildung in Hinsicht auf den geselligen Geist und Witz kann *W* [17] Dichtkunst *W*

[18] Spuren . . . übrig.«] Spuren vom Landleben d.h. von der ursprünglichen Rohigkeit übrig.« *W, mit folgendem Zusatz:* Die Römer waren ursprünglich, wie die Sabiner und andre italische Völker der alten Zeit, ein kriegerisches Land- und Bauernvolk gewesen, welches dann sehr schnell zu unermeßlicher Macht in der großen, die Welt beherrschenden Stadt emporgestiegen ist.

[19] kleinstädtisch; denn der Sinn und die Art dieses Volks ging in allen Dingen auf das Große, so wie der Sinn der Griechen ausschliessend auch im Leben auf das Schöne gerichtet war und in allem von dieser Idee ausging. *W*

[20] und kein] und in mancher Beziehung vielleicht auch kein *W*

nur von fern genähert hat. Drittens vergißt man das Wesentliche, und hält sich an das Willkürliche und Unbedeutende, indem Jedem seine kleine[1] Eigentümlichkeit unbedingtes Gesetz der menschlichen Natur zu sein scheint. Die größere Keckheit der Leidenschaften und ihrer Äußerungen in wärmern Ländern bei einem kräftigen Volk, ist zwar ebensowenig allgemeingültig wie Nordischer[2] Seelenfrost, hat doch aber wenigstens gleiche Rechte. Die republikanische Offenheit und Entschiedenheit in den Sitten und im Umgange der Griechen und Römer hingegen[3] ist ein offenbarer Vorzug. Vor allen Dingen muß[4] aber, wer die alte Geschichte richtig fassen, ja wer den Menschen und das menschliche Leben überhaupt bestimmt und klar erkennen will[5], sein Gemüt von *falscher Scham* reinigen, die das Tier verzärtelt, um den Menschen zu ersticken. Sie ist der eigentliche Prüfstein, um Bildung und Mißbildung zu unterscheiden, ein untrüglicher Adelsbrief der Barbarei, das Kind heuchelnder [67]

[1] beschränkte *W* [2] Nordischer Seelenfrost] die nordische Kälte *W*

[3] hingegen . . . Vorzug.] hingegen könnte von einer Seite betrachtet,sogar als ein Vorzug erscheinen, indem sie die männliche Tugend beförderte, wenn auch das weibliche Zartgefühl nach unsern Begriffen dadurch verletzt ward. *W*

[4] muß aber,] aber muß, *W*

[5] will . . . öffentlich vermählte.] will, nur auf das Wesentliche in der Tugend und in den Sitten sehen, nicht aber zufällige Gewohnheiten und die Vorurteile seiner Zeit zum Maßstab nehmen. Eine chinesische Ängstlichkeit der Sitten in dem Umgange und Verhältnis mit dem weiblichen Geschlecht ist bei weitem noch keine Reinheit; und die freiere Derbheit der antiken Sitten und Denkart in diesem Punkte der sinnlichen Natur und ihrer Regungen, ist der wahren Tugend vielleicht weniger nachteilig gewesen, als oftmals die verstohlene Lüsternheit in den Sitten wie in der Kunst der Neuern, wo die bösen Gedanken wie ein heimliches Gift im Verborgenen nur umso weiter fortschleichen. Auf der anderen Seite aber wollen wir mit dieser Bemerkung auch die Grundsätze der Zyniker keineswegs rechtfertigen, welche auch im Altertum nur eine Ausnahme bildeten, und deren Schamlosigkeit oft ins Unglaubliche stieg, wie beim Krates; nach dem falschen Grundsatz, daß nichts, was die Natur gebeut, schändlich sei. Dieses ist aber so wenig in der Wahrheit gegründet, daß selbst manche der edleren Tiere in dem Geschäfte der Fortpflanzung das Verborgene suchen, und nur die Hunde, von welchen die Sekte den Namen trug, dem Krates in seiner öffentlichen Unverschämtheit zum Beispiel dienen konnten, in welcher die verirrte und überweise oder aberwitzig gewordne Vernunft wieder auf den Punkt zurückführte, auf welchem wir die roheste Natur, als eine selbst unter Wilden seltne Ausnahme, bei einigen Bewohnern der Südseeinseln wie in Otaheiti finden. Es ist belehrend, solche Verirrungen zu bemerken, um den schneidenden Gegensatz der überhaupt im Altertum herrschenden sittlichen Grundbegriffe desto strenger zu fassen. Die bessere Denkart des edleren Altertums aber war etwa folgende. *W*

Furcht, die Gesellin eines verkehrten Verstandes und verworfner Sitten. Ich bin zwar weit entfernt, die Grundsätze der Zyniker rechtfertigen zu wollen, oder die Höhe der Vorurteilslosigkeit eines *Krates* zu bewundern. Dieser Virtuose in der Schamlosigkeit kehrte durch Überkunst zur äußersten Natur zurück, indem er sich, wie zu Otaheiti die Unschuld, aus Grundsatz, öffentlich vermählte[1]. Das Gesetz soll die Natur im Menschen nicht zerstören, aber ordnen; und so soll auch die Scham[2] nicht vertilgt werden, aber den Gesetzen des Verstandes und der Sitten gehorchen[3], etwa nach der Meinung des Plato[4], oder nach dem Beispiel der Dorier. Man darf sich wohl daran erinnern, weil der tierische Trieb von dieser Seite vorzüglich schwer zu bändigen ist, und weil viele zufällige Umstände die falsche Scham gegen die Höhe der Europäischen Bildung in Schutz nehmen. Daher[5] mißkennt man die Griechen so oft; daher sind vielleicht manche Neuere ganz unfähig zu begreifen, daß es eine große, ja heilige, Handlung der Spartaner war, als sie die Kleidung und niedrige Scham von sich warfen, ihre gymnischen Spiele in nackter Schönheit und reiner Begeistrung feierten, und in stiller Besonnenheit am Ziele der Bürgerliebe ihre Tugend genossen.

Oder[6] hatte die Unterdrückung der[7] Griechischen Frauen etwa ihren Grund in alten Stammesgebräuchen, wie bei einigen nicht unedeln Völkern des Orients? Es ist wahr, daß solche Urgebräuche oft zur andern Natur werden, daß sie auch gegen die höchste Bildung der edelsten

[1] Diog. Laërt. lib. VI, cap. 7. Κυνογαμια[1] (Hundehochzeit).

[1] Κυνογαμια (Hundehochzeit).] Κυνογαμια. *W*

[2] Schamhaftigkeit *W*

[3] gehorchen . . . Meinung] untergeordnet sein; so war es die Meinung *W*

[4] Plato . . . nehmen.] Plato, und ein solcher Gedanke lag auch den dorischen Sitten zum Grunde, auf welche wir hier überall als auf die edelste Entfaltung der Menschennatur im Altertum, in dieser Untersuchung der Sittengeschichte zurückgeführt werden. *W, mit folgender Anmerkung:* Wenigstens eine Sittenlehre, welche nur von dem Standpunkte der Vernunft ausgeht, wird ihre Forderungen in dem Adel der dorischen Sitten mehrenteils befriedigt finden, da die Alten einmal auch die Scham nur für ein Gefühl der Natur hielten, welches der Vernunft unterzuordnen sei. Der eigentliche Begriff der Unschuld und inneren Reinheit ist ihnen auch in der höhern Philosophie fremd geblieben, da er auf dem Geheimnis der Seele und ihrer göttlichen Bestimmung beruht. Darin besteht die wesentliche Verschiedenheit der antiken Denkart von der unsrigen; die Offenheit der Sitten aber soll man ihnen nicht so sehr zum Tadel anrechnen, da sie nur das Zufällige betrifft.

[5] Daher . . . genossen.] *fehlt G W*

[6] Oder . . . die] Hatte nun die *W* [7] der übrigen *W*

Völker[1] Unsinn und Unrecht schützen, und die schönsten Blüten der Menschheit zerknicken können. Wer aber mit der ältesten Geschichte der Griechen bekannt ist, weiß[2] wie begünstigt sie überhaupt in diesem Stücke von der Natur und dem Schicksale waren[3]; denn ihr geringer Ursprung, der sich vom Gewöhnlichen nur durch wenige zarte, groben Augen ganz unsichtbare, Merkmale unterscheidet, enthält[4] den vollständigen Keim ihrer allbewunderten höchsten Blüte: und in den Gedichten Homers findet sich noch keine Spur von dieser Unterdrückung, die also sehr neu sein mußte. Die Frauen nehmen Teil an den Gesellschaften der Männer, und werden[5] mit Achtung behandelt[6]; ganz das Gegenteil von[7] Morgenländischer Einsperrung und deren Folgen. Ja sie nehmen Teil an der heroischen Bildung dieses Zeitalters der Ritter[8] und Barden, wenngleich die Bildung der Männer vom Zeitalter mehr begünstigt wird[9] als die der Frauen[1].

[68] Die scheinbarste Erklärung wäre es, den Mangel von dem Überflusse, den Fehler von der Tugend[11] der Griechen selbst herzuleiten, etwas auf ihren *Republikanismus*, das meiste aber auf ihre *Gymnastik* und *Musik* zu schieben; denn diese drei waren gleichsam die Blätter, die sich aus der zarten Knospe der Griechischen Bildung[12] im Homer entwickelten, als diese sich zur vollendeten Blume der[13] Freiheit entfaltete. Was der höchste Ruhm und der höchste Genuß der Griechischen Männer war, daran hatten die Frauen keinen Teil. — Sie[14] enthält sehr viel Wahres[15],

1 Man s.[10] »Lenz Geschichte der Weiber im heroischen Zeitalter« *[Hannover 1790]* eine kritische unter manchen unkritischen Arbeiten über die Geschichte des weiblichen Geschlechts bei den Alten. *Barthelemy* [*Jean-Jacques Barthélemy:* VOYAGE DU JEUNE ANARCHARSIS EN GRÈCE, *4 Bde., Paris 1788]* ist darüber etwas kürzer als man wünschen möchte; und Pauw *[Cornelius de Pauw:* RECHERCHES PHILOSOPHIQUES SUR LES GRECS, *2 Bde., Berlin 1787; dt. Berlin 1789]* ist fast in keinem Abschnitte seines übereilten Werks so unendlich reich an Fehlern als in diesem.

1 Völker . . . Unrecht] Völker die Unsitte und das Unrecht *W*
2 weiß es, *W* 3 waren . . . geringer] waren. Ihr unscheinbarer *W*
4 enthält den] enthält doch schon den *W* 5 wurden *W*
6 behandelt, ganz] behandelt in jenem heroischen Zeitalter; ganz *W*
7 von der *W* 8 Ritter . . . Barden,] Helden und Sänger, *W*
9 ward *W* 10 s. »Lenz] sehe darüber Lenz *W*
11 sittlichen Kraft und eigentümlichen Bildung *W*
12 Bildung . . . diese] Bildung, wie wir sie im Homer finden, entwickelten, sobald diese *W*
13 der Freiheit] der geistigen und sittlichen Freiheit *W*
14 Sie enthält] Diese Erklärung enthält *W*
15 Wahres . . . befriedigt] Wahres, befriedigt *W*

diese Erklärung, befriedigt indes nicht über alles, da sogar viele Griechische Frauen an der Gymnastik und Musik Teil nahmen; am wenigsten[1] über die Abweichungen der *Attischen* Sitten. Ohne Zweifel war in allen alten Republiken der gesellige Umgang mit[2] Weibern sehr verschieden von dem in alten und neuen Monarchieen, und dadurch auch wenigstens die Außenseite, gleichsam die[3] Zutaten, der Liebe. Allerdings würde es einer Frau, gewohnt an[4] die Huldigungen der Sklaven oder Despoten, und nun plötzlich unter alte Republikaner[5] versetzt, anfangs etwas herbe dünken; wäre sie aber edler Natur, so würde sie bald einsehen, daß sie eigentlich dort entweiht und verachtet ward, wo man sie zwar vergötterte, aber ohne sie um ihrer selbst willen zu achten — als[6] Werkzeug schlaffer Wollust. Die Gymnastik vollends, die Frauen mochten nun Teil daran nehmen[7] wie zu Sparta, oder nicht, mußte eine[8] Revolution in der Lage und in den Sitten des weiblichen Geschlechts verursachen. Im letztern Falle, dem der meisten Griechischen Staaten, wo nicht aller außer Sparta, gewiß aber aller Jonischen, entfernte sie die Frauen von der[9] Gesellschaft der Männer, welche nun ihren eigentlichen Sitz in den Gymnasien nahm; sie schwächte auch allmählich die Achtung derselben, und dadurch selbst ihren Wert, indem sie das weibliche Geschlecht von demjenigen ausschloß, was die höchste Blüte des männlichen Lebens und die erste Liebe des Jünglings war: schöne Spiele[10] und freie Taten in männlicher Freundschaft.

Die Rechtfertigungen oder Erklärungen der Griechischen Sitten, welche ich bis jetzt anführte, setzen unbestimmte oder unrichtige Begriffe von dem voraus, was erklärt werden soll. Ich werde mich[11] jetzt nur auf *Athen* einschränken[12], einen ganz allgemeinen aber doch bestimmteren Umriß der Tatsache entwerfen, und die Gründe derselben entwickeln. Haben wir nur erst hier, wo die Nachrichten doch am vollständigsten

1 wenigsten über] wenigsten aber gibt sie Aufschluß über *W*
2 mit den *W*
3 die . . . Liebe.] die äußern Zutaten, in dem Verhältnis der Liebe und der Ehe. *W*
4 an . . . und] an asiatische Sitten und Huldigungen, und *W*
5 Republikaner von Sparta *W*
6 als Werkzeug] als ein bloßes Werkzeug *W*
7 nehmen . . . oder] nehmen, wie bei den dorischen Völkern, oder *W*
8 eine . . . in] eine wesentliche Veränderung und völlige Umwälzung in *W*
9 der Gesellschaft] dem Umgange und der Gesellschaft *W*
10 Spiele nämlich *W*
11 mich . . . auf] mich weiterhin in diesen Berichtigungen nur noch auf *W*
12 beschränken, *W*

sind, Grund und Boden gewonnen; so kann bei der Untersuchung: inwiefern die Lage und die Sitten des weiblichen Geschlechts in andern Griechischen Staaten denen zu Athen und Sparta ähnlich waren? die Voraussetzung: daß die Jonischen sich dem ersten, die Dorischen dem
[69] letzten näherten, vielleicht zum Leitfaden dienen, die kleinen noch vorhandnen Bruchstücke zu einem Gemälde zu ordnen, dem es an einer schönen Einheit nicht fehlen würde. — Die abweichendsten Eigentümlichkeiten in der Lage und den Sitten der Attischen Frauen, sind diese[1]: 1) Ihre Erziehung wurde[2], außer so viel Orchestik und Musik als etwa zu öffentlichen Festen unentbehrlich war, auf weibliche Handarbeiten eingeschränkt, worin ihr Fleiß und ihre Kunst gleich sehr bekannt sind. Jedoch waren sie auch Zuschauerinnen im Theater[3], dieser erhabenen Schule Attischer Bürger. 2) Sie[4] wurden von dem öffentlichen Leben, von den Gesellschaften, ja vom Umgange der Männer, bis auf wenige Ausnahmen, ausgeschlossen. 3) Die[5] Urteile der Attischen Schriftsteller über das andre Geschlecht[6] sind ungewöhnlich hart, und die Übereinstimmung ihrer Äußerungen verrät, daß diese[7] öffentliches Urteil und[8] Stimme des Volks waren.

Die *Gesetze* selbst, die Gesetze des freien Athen, des *gerechten* Solon, beförderten die Einschränkung der Frauen. Schon *Solon* beschränkte die öffentliche Erscheinung derselben durch ein Gesetz, dessen Buchstab seltsam klingt, aber das ächte Gepräge des Altertums hat. Es bestimmt die Zahl der Kleidungsstücke, das Maß der Gerätschaften, und den Wert der Eß- und Trinkwaren, welche eine Frau, wenn sie bei Tage ausging, mit sich führen und an sich tragen konnte[9]; bei Nacht durfte sie nur zu Wagen und mit einer Fackel öffentlich erschei-

[1] diese ... Ihre] diese. Ihre *W*
[2] wurde erstens, *W*
[3] Theater ... Bürger.] Theater, wenigstens bei den tragischen Schauspielen, dieser hohen Schule der athenischen Bildung. *W, mit folgender Anmerkung in G W:* Die Gründe für die entgegengesetzte Meinung S. in Teutsch. Merk. 1796. Ites St. III Waren die Frauen in Athen Zuschauerinnen bei den dramatischen Vorstellungen? Weil aber die positiven Gründe aus der historischen Wahrscheinlichkeit nicht unwiderleglich sind, die Stelle aus Alexis nicht entkräftet, und auf die wichtige Stelle bei Plato de legg. libr. II p. 69. 70. ed. Bip. gar keine Rücksicht genommen worden ist; so habe ich den Text unverändert gelassen.
[4] 2) Sie ... von] Ferner waren sie von *W*
[5] 3) Die] Außerdem sind auch die *W*
[6] Geschlecht ... ungewöhnlich] Geschlecht ungewöhnlich *W*
[7] dies ein *W* [8] und die *W*
[9] sollte, *W*

nen[1]. Ein Gesetz des Philippides belegte Weiber, welche auf den Straßen Unordnung erregten, mit einer Geldbuße von tausend Drachmen. Es gab eigne Obrigkeiten, die[4] darüber und über andre Gegenstände der weiblichen Sitten die Aufsicht führten[5] (Γυναικοκοσμος und Γυναικονομος). — Die Attischen[6] Gesetze sind nicht[7] willkürliche Einfälle, welche einem Volke wider[8] sein Bedürfnis aufgezwungen werden[9]; sie sind, besonders die [70]
Gesetze Solons, aus der innersten[10] Natur der Sitten und der Lage geschöpft, und es ist daher eine[11] Lust, ihren oft versteckten Sinn zu erforschen. Die Erklärung dieser Gesetze über die Weiber haben wir daher auch in der Geschichte aufzusuchen.

Beim ersten Blick scheint der einzige Zweck des Solonischen Gesetzes[12], gute Sitten zu befördern und unnützen Aufwand zu beschränken. Zwei Tatsachen beim Herodotus[13] aber haben mich auf die Vermutung gebracht, daß sein Nebenzweck, und der Hauptzweck des spätern Gesetzes, die Erhaltung der öffentlichen Ruhe war; denn dieser konnte der ungestüme Freiheitssinn, welcher auch die Attischen Weiber beseelte, bei ihrer Leidenschaftlichkeit leicht gefährlich werden. — Schon in sehr alten Zeiten rotteten sich die Attischen Frauen zusammen, und brachten einen Unglücklichen um, der schuldig schien, weil er[14] der einzige von einer fehlgeschlagenen Unternehmung gegen Ägina zurückkehrte, in-

[1] Plut. in Solon. p. 359, edit. Reisk. — Plutarch ist selten zuverlässig, oft nachlässig, und erinnert uns zuweilen an die etwas unhöflichen Bemerkungen der Alten über den Einfluß der Böotischen Luft auf[1] das menschliche Gemüt. Aber die Quellen, aus denen er die Gesetze des Solon schöpfen konnte, waren die besten, und haben[2] außerdem das höchste Gepräge der Ächtheit. Solons Gesetze wurden gleich geschrieben; die Attischen Redner führten sie häufig ganz an, und diese letztern waren damals noch in aller Händen; gründliche und genaue Schriftsteller, wie Aristoteles, kommentierten sie frühzeitig. Es fiel also beinahe die Möglichkeit einer Verfälschung weg, zu welcher es auch keine eigentliche Veranlassung, wie etwa bei[3] Lykurgus, gab.

[1] auf ... Gemüt.] auf menschliche Geistesgaben. *W*
[2] haben außerdem] diese tragen außerdem [3] beim *W*
[4] die ... über] die eben darüber so wie auch über *W*
[5] führten ... Γυναικονομος] hatten und den Namen eines Γυναικοκοσμος und Γυναικονομος führten. *W*
[6] Attischen ... sind] athenischen Gesetze in Allgemeinen sind *W*
[7] nicht etwa *W* [8] gegen *W*
[9] wurden. *W* [10] untersten *G*
[11] eine Lust] ein belehrendes Vergnügen *W*
[12] Gesetzes, gute] Gesetzes nur der zu sein, die guten *W*
[13] Herodot *W*
[14] er ... Gerettete] er allein und als der einzige Gerettete *W*

dem[1] jede ihn fragte[2] wo ihr Mann sei[I]. Als Lycidas im Persischen Kriege die Athener verführen wollte, Vorschlägen Gehör zu geben, welche auf den Verlust ihrer Freiheit abzweckten, so töteten sie den Verräter; als die Attischen Frauen zu Salamis Nachricht davon erhielten, brachen sie in sein Haus, und brachten sein Weib und seine Kinder um[II]. — Da die[3] öffentliche Meinung ohne öffentliche Erziehung, Fakzion ist, und da die Frauen an dieser Erziehung, außer dem Drama, keinen Anteil hatten; so darf uns diese ochlokratische Weiberjustiz[4] nicht befremden. Schon die Gewohnheit zahlreicher und unruhiger Versammlungen bei öffentlichen Frauenfesten konnte so[5] leicht weiter um sich greifen und[6] gefährlich werden. Man denke nur an Bakchantinnen, an die geheiligten Ausschweifungen bei Ceresfesten, am[7] Adonisfeste, u. s. w. Dazu[8] die *Attische Heftigkeit*! Man kann sich den Ungestüm der ältern[9] Athener nicht brennend und hart genug vorstellen. Der erhabne Äschylus gibt davon ein treues Bild, welches durch einzelne Züge im Herodotus[10] und Thucydides noch vollständiger wird[11]. Man erinnre sich doch[12] an die weibliche Heftigkeit in den DANAIDEN, den CHOEPHOREN, den SIEBEN HELDEN des Tragikers. Schon Solon mußte ein Gesetz geben, daß der Schmerz der Frauen bei dem Leichenzuge geliebter Toten nicht in selbstzerfleischende Wut ausarten möchte[III/13].

Eine neue Bestätigung meiner[15] Meinung gibt[16] *Aristophanes*. Der[17] Inhalt zwei noch vorhandener Komödien ist[18] ein Weiberauflauf, der[19] so
[71] toll als lächerlich ist; der Inhalt einer dritten, ein öffentliches Weiber-

I Herodot. Terpsich. cap. 87.

II Herodot. Calliop. cap. 4, 5.

III Das[14] Gesetz der zwölf Tafeln: *Mulieres genas ne radunto*, neve lessum funeris ergo habento; ist nach dem Zeugnisse des Cicero, Solonisch.

1 indem eine *W*

2 fragt wo] fragte, während sie ihn mißhandelten und töteten, wo *W*

3 die . . . und] die Volksherrschaft der Alten ohne strenge sittliche Erziehung, sogleich in Anarchie und leidenschaftliche Wut entartete, und *W*

4 Weiberjustiz nicht] Weibergerechtigkeit nicht sehr *W* 5 sehr *W*

6 und äußerst *W* 7 an *A* 8 Dazu die] Dazu kam noch die *W*

9 ältern . . . nicht] alten Athener in der früheren herben Vorzeit nicht *W*

10 Herodot *W*

11 wird. Man] wird. Die alte Pelasgische Tiefe und ernste Traurigkeit traf hier zusammen mit der jonischen Beweglichkeit, um eine ganz eigentümliche Erscheinung von gränzenloser Heftigkeit und leidenschaftlichem Ungestüm hervorzubringen, welche das eigentümliche Wesen des athenischen Volkscharakters bildet. Man *W*

12 nur *W* 13 möchte *W* 14 Jenes *W* 15 dieser *W*

16 gewährt uns *W* 17 Den *W* 18 bildet *W* 19 der eben *W*

fest, wo es auch ziemlich lebendig zugeht. Die Namen einiger verlornen Komödien dieses und andrer Dichter lassen ähnlichen Inhalt vermuten. Wer glauben wollte, Weibernegotiationen[1], wie in der LYSISTRATA, oder ein Weiberstaat wie in den EKKLESIAZUSEN; sei[2] ein buchstäblich treues Gemälde wirklicher Begebenheiten, dessen Urteilskraft stände zu bezweifeln; aber ohne alle Veranlassung in der Wirklichkeit waren gewiß diese Darstellungen der Komödie nicht, welche ihren Stoff vom öffentlichen Leben entlehnte, und nur nach den Bedürfnissen des komischen Ideals weiter ausbildete. Es ist nicht[3] leicht, die reichhaltigste Quelle der Attischen Sittengeschichte zu gebrauchen, und die zarte[4] Gränze des Wirklichen und[5] Idealischen im Aristophanes mit Bestimmtheit und Sicherheit unterscheiden zu können[6]: eine *Gränze*, um die man in allerlei neuen Schriften ganz unbekümmert ist, wo man mit beiden Händen ergreift, was zu der frechen Absicht, das heilige Athen zu lästern, nicht ganz untauglich scheint.

Jene Gesetze waren freilich nichts anders als Palliative[7], wie schon ihre Wiederholung beweist, konnten nichts anders sein[8]; indes finden wir doch in spätern Zeiten keine[9] Tatsache[10], wie die beim Herodotus. Die erwähnte Obrigkeit nämlich, »die weibliche Zensur ist,« wie Aristoteles sagt, »nur in Aristokratien; in Demokratien aber so wenig wie in Oligarchien anwendbar. Denn wie wollte in Demokratien der Zensor die Weiber zwingen, nicht öffentlich zu erscheinen[I]?« Ich verstehe dies nicht vom Ausgehen einzelner Weiber zu häuslichen Geschäften[11] (es wäre ungereimt, dies[12] zu verbieten, und ohnehin verrichteten es meistenteils männliche Sklaven), sondern von einem öffentlichen Erscheinen, welches entweder den guten Sitten oder der öffentlichen Ruhe gefährlich war[II]. Wie konnte der Zensor die arme Menge mit Geld strafen? (daher[13]

I Aristot. Polit. lib. IV, cap. 15.

II *Barthélemy* tom. II, p. 99, hat also die Stelle des Aristoteles, wie das Gesetz des Solon, ein wenig mißverstanden *[s. S. 106I]*.

1 Weiberverhandlungen, *W* 2 seien *W* 3 nicht immer *W*

4 zarte Gränze] sehr ineinander laufende Grenze *W*

5 und Idealischen] und des Erdichteten *W*

6 können . . . scheint.] können. *G W*

7 Linderungsmittel, *W*

8 sein; indes] sein, da eine Verbesserung und Abhülfe in den einmal herrschenden Sitten und Grundeinrichtungen des Lebens ganz unmöglich war. Indes *W*

9 keine solche *W* 10 Tatsache, wie] Tatsache mehr angeführt, wie *W*

11 Geschäften, denn *W* 12 dieses *W*

13 (daher das] Daher denn auch das *W*

das Gesetz des Philippides in vielen Fällen unanwendbar sein mochte.) Mit Leibesstrafe[1] konnte er Freie nur wegen Verbrechen belegen, und Schande hatte er nicht zu verteilen; denn in einer Demokratie bestimmt die öffentliche Meinung, und nicht der Gesetzgeber, was Ehre und Schande bringen soll.

Durch die Entfernung der Frauen vom öffentlichen Leben, womit[2] die Entfernung[3] von der Gesellschaft der Männer unvermeidlich verknüpft war, wurde zwar die Ruhe des Ganzen gesichert, aber die Trennung in der Erziehung und in den Sitten der beiden Geschlechter noch mehr bestimmt[4] und bestätigt. Das einzige Mittel, das Übel von Grund aus zu heben, wäre gewesen, die Frauen, wie zu Sparta, an der öffentlichen
[72] Erziehung Teil nehmen zu lassen, und dennoch die entgegengesetzten Fehler zu vermeiden. Dieses Mittel zu gebrauchen stand[5] nicht in der Macht des Solon, weil es dem[6] Geiste der Jonier widersprach. Er verzweifelte schon so gänzlich an den Sitten der Bürgerinnen, daß er es für notwendig hielt, die strengen Gesetze des Drako wider[7] Ehebruch, Verführung und Verkupplung zu bestätigen. Man darf überhaupt nicht vergessen, daß es nicht die Aufgabe Solons war, willkürlich Gesetze zu erdenken, sondern nur die öffentliche Meinung zu ordnen und ihren besten Ausdruck zu finden, wenn man die *Solonische Gesetzgebung*, das höchste Kunstwerk der Gerechtigkeit, Weisheit und Schonung[8], worauf das ganze menschliche Geschlecht stolz sein darf, nicht verkennen will; und wenn[9] sich finden sollte, daß seine Gesetze, wo es nur möglich war, der strengen Gerechtigkeit gemäß waren, daß er, wo dies nicht in seiner Macht stand, durch recht genialische[10] Züge der schlausten Benutzung und der feinsten Schonung wenigstens das letzte[11] Gleichgewicht zwischen den Gesetzen der Notdurft und der Vernunft zu erreichen wußte: so scheint dies vielleicht Einigen wenig gesagt, es dürfte aber mehr sein, als sich von den andern Gesetzgebungen rühmen läßt. — Scheinen jene Einrichtungen hart, so sorgte hingegen der Attische Staat dafür, daß die jungen Bürgerinnen in weiblichen Arbeiten unterrichtet würden, er beförderte die Ehen; die Töchter derer, welche sich ums Vaterland verdient gemacht hatten, wurden auf öffentliche Kosten erzogen oder aus-

[1] Leibesstrafe aber *W* [2] womit auch *W* [3] Entfremdung *W*
[4] befestigt *W* [5] stand aber *W*
[6] dem . . . widersprach.] den athenischen Begriffen widersprach. *W*
[7] gegen den *W*
[8] Schonung . . . nicht] Schonung, was der griechische Geist in den damaligen Sitten und Begriffen hervorzubringen im Stande war, nicht *W*
[9] wenn es *W* [10] sinnreiche *W* [11] beste *G*, *W*

gestattet; wer eine Frau beleidigte, den durfte jedermann verklagen; selbst[1] die Unglücklichen, denen die Rechte der Bürgerinnen versagt waren, fanden wenigstens Duldung[2], u. s. w. Alles ganz im Geiste des gerechten und guten Athen, wo die *Gesetzesgleichheit* einheimisch war, wo auch der Sklave[3] Rechte hatte, wo er, wie Demosthenes sagt, freier reden durfte als in andern Staaten der Bürger, wo auch *er* sich freuen durfte[I].

Welches die gesetzlichen Ursachen der Ehescheidung zu Athen waren[4], oder ob beiderseitiger und gar einseitiger Wille hinreichte, darüber wage ich nicht zu entscheiden; höchst wahrscheinlich ist es aber, daß die Attischen Gesetze auch in diesem Stücke ihrem eignen Geiste treu und gerechter als andre, und daß die Rechte des Mannes und der Frau gleich waren. Der Umstand, daß die Obrigkeit, durch die Vermittlung eines Vergleichs in Güte, und die persönliche Erscheinung der Frau vor Gericht, den Leichtsinn zu hemmen suchte; die Namen der Scheidung selbst[II], lassen etwas sehr Willkürliches vermuten. — Die sonder- [73]
baren Vorrechte jeder *Epikleros*[5] (επικληρος) hatten einen politischen Grund, und können zum Beispiel dienen, wie viel tiefer Sinn auch in seltsamen[6] Solonischen Gesetzen liegt. So[7] hieß nämlich diejenige Bürgerin welche, in Ermanglung von Söhnen, das Vermögen ihres Vaters erbte. Die Obrigkeit verfügte über ihre Verheiratung, und sprach sie dem nächsten Verwandten zu, der jedoch in jeder Rücksicht zur Ehe fähig sein mußte, sonst dem nächsten nach diesem[III]; ja, war sie zu der Zeit da sie erbte, schon verheiratet, so wurde die erste Ehe wieder getrennt. Eine solche Erbin genoß nun einer Menge Vorrechte, von denen die meisten die Absicht hatten, ihr ja[9] Nachkommenschaft zu verschaffen; einige derselben waren aber von der Art, daß sie bald veralteten, und

[I] Atque id ne vos miremini, homines servulos Potare, amare, atque ad coenam condicere. *Licet hoc Athenis.* — Plautus in Stich. act. III, scen. I.
[II] Αποπομπη, von seiten des Mannes; απολειψις von seiten der Frau.
[III] Der, welchem sie zugesprochen ward, hieß επιδικαζομενος. (Etwas[8] ähnliches fand sich in der Mosaischen Gesetzgebung.)

[1] selbst . . . denen] selbst jene ausgestoßenen Hetären, denen *W*
[2] Duldung u.s.w.] Duldung. *W*
[3] Sklave Rechte] Fremde gegen die sonstige Sitte des Altertums, und selbst der Unfreie seine eigentümlichen Rechte *W*
[4] waren . . . Wille] gewesen, ob der beiderseitige oder gar einseitige Wille *W*
[5] Familienerbin *W* [6] den seltsam scheinenden *W* [7] Epikleros *W*
[8] (Etwas . . . Gesetzgebung.)] *Dieser Teil der Anmerkung fehlt G W*
[9] ja Nachkommenschaft] auf jede Weise Nachkommenschaft *W*

lächerlich wurden. Solon suchte nicht nur überhaupt die äußerst wichtige Einheit der kleinern[1] Teile, aus welchen das Ganze des Staats zusammengesetzt war, durch Ehen in sich zu befestigen, welche sonst leicht der Kitt der Faktionen[2] werden konnten; sondern er hatte auch bei jenen sonderbaren Verfügungen einen Zweck, der mit dem großen Ziel seiner ganzen Gesetzgebung in der genausten Beziehung stand. Dieses Ziel war, die[3] — wenn sie einmal eingerissen ist[4], überhaupt, besonders aber in Griechenland, schnell wachsende — Ungleichheit des Vermögens wenigstens[5] so weit zu hemmen, daß die Erschütterungen, welche sie in Freistaaten nach sich ziehen muß[6], vermieden würden. Er suchte durch jene Gesetze die Vereinigung zweier Erbteile zu hindern[7], und wie[8] Einzelne so auch[9] Familien an Vermögen gleich zu erhalten. Die Verteilung der Abgaben zu Athen war[10] ein solches Meisterstück der Gerechtigkeit und der Weisheit; die Sorge des Staats für diejenigen, welche sich um das Vaterland verdient gemacht hatten, oder doch ohne ihre Schuld seiner Hülfe bedurften, war so großmütig; die Gesetze waren so vortrefflich, daß es zu Athen keinen Bettler gab[I], unmäßiger Reichtum aber nur selten sein, und schwerlich lange dauern konnte. Die Ungleichheit des Vermögens war, wie[11] überhaupt die Veranlassung des[12] Griechischen ächten Demokratismus, so auch der Solonischen Gesetzgebung, durch welche die höchste Aufgabe jedes Griechischen Freistaates so glücklich[13], und, wenn man sich erinnert, daß Athen eine demokratische Handelsstadt war, kann man[14] sagen, so bewunderungswürdig[15] aufgelöset[16] ist.

Bei der bisher entwickelten Sittengeschichte und Verfassung Athens, darf es uns also nicht befremden, in[17] Attischen Schriftstellern Äußerungen über das weibliche Geschlecht zu finden, welche sie zwar mit Unrecht

I Isocr. Areopag. p. 263.

1 kleinern Teile] kleineren Glieder und Stammvereine *W* 2 Parteien *W*
3 die . . . sie] die überhaupt, wo sie *W*
4 ist . . . besonders] ist, besonders *W*
5 wenigstens in *W* 6 mußte, *W* 7 verhindern, *W*
8 wie Einzelne] wie die Einzelnen *W*
9 auch . . . an] auch die Familien und Stämme an *W*
10 war . . . die] war mit solcher Gerechtigkeit und Weisheit abgewogen; die *W*
11 wie überhaupt] wie sie mehrenteils überhaupt *W*
12 des . . . der] der demokratischen Staatseinrichtung in Griechenland gewesen, so auch die erste geschichtliche Ursache der *W*
13 zweckmäßig, *W* 14 man wohl *W* 15 glücklich *W*
16 aufgelöst worden *W* 17 in den *W*

zu allgemein ausdehnen, die aber in dieser Stadt nicht ganz ohne Grund [74]
waren. Und doch redet nicht so wohl Geringschätzung als Mißtrauen, nicht Leidenschaft, sondern[1] Vernunft aus ihnen; selbst der alberne, lächerliche Weiberhaß des Euripides verrät mehr die Erbitterung des beleidigten Teils, als den Übermut eines ungerechten Unterdrückers. — Erklärbar ist also auch in dieser Hinsicht der Vorzug, welchen die Griechen der[2] Männerliebe gaben, und die Meinung, daß[3] edlere oder himmlische Liebe nur zwischen Männern stattfinde[I]. Solon selbst hatte den Lauf der Begebenheiten genutzt, und den ruhmwürdigen Versuch gewagt, Jonische Ausschweifung, die er nicht mehr ganz vertilgen konnte, zu Dorischer Liebe zu adeln. Er untersagte die Männerliebe[4], als ein Vorrecht der Freien, den Sklaven, suchte aber dagegen durch strenge Strafgesetze[5] unnatürliche Ausschweifung[6] zu hemmen. Wenigstens erreichte er so viel, daß man noch zu Platos Zeit sagen konnte: nur zu Athen und Sparta wisse man den himmlischen Amor von[7] dem gemeinen zu unterscheiden[II].

Plato lebte in dem Zeitalter, wo Attische Sittenlosigkeit und Gesetzlosigkeit, in noch ungeschwächter Kraft, in[8] noch ungehemmter Freiheit, nur desto üppiger ausschweifte; und er war noch nahe genug an der Zeit, wo die Dorische Tugend ihre höchste Blüte erreichte. Daher seine Vorliebe für Dorische Sitten, auch in Rücksicht der Frauen. Er hat mit wenigen Meisterzügen eine Frau verewigt, welche dieser Vorliebe entsprach, die sein zartes[9] Gefühl und die hohen Ideen seiner Vernunft gleich sehr befriedigte: — *Diotima*[10], in welcher sich die Anmut einer Aspasia, die Seele einer Sappho, mit hoher Selbständigkeit vermählt, deren heiliges[11] Gemüt ein[12] Bild vollendeter[13] Menschheit darstellt.

Pillnitz[14]. *Friedrich Schlegel.*

I Plat. Sympos. p. 184. II Plat. sympos. p. 186.

1 sondern Vernunft] sondern gegründete Lebenserfahrung *W*
2 der . . . gaben,] der geistigen Männerfreundschaft vor der weiblichen Leidenschaft gaben, *W*
3 daß die *W* 4 edle Männerfreundschaft, *W*
5 Strafgesetze jede *W* 6 Ausschweifungen *G*
7 von . . . zu] von der gemeinen sinnlichen Liebe zu *W* 8 in noch] und *W*
9 tiefes *W* 10 die Diotima, *W* 11 edel begeistertes *W* 12 uns ein *W*
13 vollendeter Menschheit] der vollendeten Menschheit *W*
14 *Die Unterschrift* fehlt *G W*

6. ÜBER DIE HOMERISCHE POESIE [1796]

Mit Rücksicht auf die Wolfischen Untersuchungen.[1]

[215] Die ältesten Bewohner Griechenlands werden uns als halbtierische Wilde dargestellt, welche ohne den Gebrauch des Feuers in Wäldern umherschweiften, oder sich in Höhlen verkrochen, und durch Kräuter Wurzeln und Eicheln ihr dürftiges Dasein fristeten. Im heroischen Zeitalter hingegen, zeigt uns die Homerische Urkunde schon mächtige Fürsten, große Ungleichheit des Vermögens und der Rechte; eine weit stärkere Bevölkerung endlich, als ein wanderndes Leben ohne Heimat zu erlauben scheint. Alles dies deutet an, und setzt voraus, daß der Ackerbau, der Vater der Verfeinerung und der Knechtschaft schon lange eingeführt sein mußte. Auch setzt Hesiodus[II] das goldne Zeitalter drei Zeitalter vor dem heroischen; und das silberne bezeichnet Ovid durch den Ursprung des Ackerbaus. Denn was ist das goldne Zeitalter anders, als ein verschönertes Bild von der sorgenlosen Freiheit des Wilden, den
[216] die Erde noch ungezwungen nährt? — Sie ist es, nach welcher der müde

A: Deutschland. Vierter Band. Berlin 1796. Bei Johann Friedrich Unger. Elftes Stück, Nr. II, S. 124—156.

1 Es ist das gewöhnliche Schicksal großer wissenschaftlicher Erfindungen; anfangs mehr allgemein angestaunt, oder auch, wie es der Zufall will, angefeindet, als verstanden und gebraucht zu werden. Fast jeder Teil der gesamten Altertumskunde darf unmittelbar und mittelbar ein neues Licht, ja eine neue Gestalt von den *Wolfischen Entdeckungen* über die Homerische Poesie erwarten. Noch aber werden die *Prolegomena*, dieses Meisterwerk eines mehr als Lessingschen Scharfsinns häufig ebensosehr (vielleicht auch aus einigen ähnlichen Gründen) mißverstanden, wie nur immer Kants KRITIK DER REINEN VERNUNFT, da sie zuerst die öffentliche Aufmerksamkeit an sich zog. Sie haben den Geist eigner, kritischer Untersuchungen bei weitem noch nicht so sehr erregt, als sie könnten und sollten. *Dieses Bruchstück aus einer Abhandlung* ÜBER DIE ZEITALTER, SCHULEN UND DICHTARTEN DER GRIECHISCHEN POESIE mag vorläufig zeigen, wie ich die Wolfischen Entdeckungen für die Kunstgeschichte zu benutzen versucht; und kann den Kennern und Freunden des Altertums zugleich als Probe eines *Grundrisses der* GESCHICHTE DER KLASSISCHEN POESIE DER GRIECHEN UND RÖMER dienen, welche im künftigen Jahre erscheinen wird.

II ἔργα 109—171.

Anbauer, der so oft nur den Pflug der Bildung mit Schweiß und Pein treibt, ohne sich an ihren Früchten zu laben, immer sehnsuchtsvoll zurückseufzt, und ihr alle Glückseligkeit leiht, die er vergebens wünschte, und alle Sittlichkeit, die er verloren zu haben glaubt. Schon der Dichter der ILIADE nennt die »Pferdemelker« die gerechtesten Erdebewohner[I]; und dem Sänger der ODYSSEE war die Lebensart wilder Hirten so fremd, daß er sie mit den andern Märchen von den Zyklopen in ein fernes Wunderland verweist (IX. 108—115).

Überall, wo der Mensch nur etwas über die Tierheit aufatmet, gibt es Priester und Barden. Das Dasein der griechischen Poesie vor dem Trojanischen Kriege ist ausgemacht[II]; und diesen nebst dem Zuge der Argonauten und der sieben wider Thebä kann man schon als die eigentliche Blüte des Heldentums ansehn. — Epische Dichter konnte es freilich nicht eher geben, als es Heroen und heroische Taten gab. Doch sobald der Anpflanzer nur einigen Überfluß genoß, begleitete man wohl die festliche Freude[III] der Weinlese, und fröhliche Tänze[IV] mit Gesang. Klaggesänge der Bardenzunft, wie bei Hektors Begräbnisse[V], setzen schon fürstliche Macht und heroische Ungleichheit voraus. Aber sollte nicht schon der umherschweifende Wilde seine geliebten Verstorbenen in Gesängen beweint haben? Gewiß: wenigstens suchte er die zürnenden Götter durch Lieder zu versöhnen[VI], und das Blut einer Wunde durch Beschwörungsgesänge zu stillen[VII].

Es ist dem allgemeinen Gange der menschlichen Natur sehr gemäß, daß Priester und Barden besonders zu dem entscheidenden Übergang der Griechen vom nomadischen Leben zum Ackerbau sehr tätig mitwirkten und durch lehrende Gesänge den rohen Anpflanzer zur Geselli-

I Iliad. XIII, 5. 6. Wenn man sich dabei an die Meinungen griechischer Denker von den Scythen, und an die Ansicht des Tacitus von den germanischen Wilden erinnert: so kann man sich einer gewissen Rührung nicht erwehren. Wahrer ist das erhabne Gemälde, welches Lukrez V, 923—1008 von dem Zustande des Wilden entwirft.

II Plin. VII, 56.

III Iliad. VIII. 569.

IV Ibid. 605.

V Iliad. XXIV. 710.

VI Iliad. I, 482. Wenn die ganze Stelle Iliad. I, 430—492 ein aus Homerischen Gemeinplätzen, entlehnten Versen, und wenigen durch Einzigkeit oder Härte des Übergangs verdächtigen Verbindungsworten zusammengeflicktes *Machwerk der Diaskeuasten* ist: so kann diese Stelle freilich das nicht bestätigen, was aber auch eigentlich keiner Bestätigung bedarf.

VII Odyss. XIX, 457.

keit, und wenn auch nicht zu echter Sittlichkeit, doch zu einiger Ordnung des Lebens und Beharrlichkeit der Neigungen bildeten. Diese ältesten Menschenbildner mußten um so mehr durch höhern Geist über
[217] die Menge herrschen, weil die Macht der Helden doch erst bei wachsender Bevölkerung und Ungleichheit durch die fortgesetzte Gewalt und List vieler Geschlechter so hoch steigen konnte, wie wir sie in der Homerischen Welt finden, wo Kalchas,

»der Erkenner, was ist, und sein wird, und was zuvor war,«

neben Agamemnon schon als ein sehr untergeordnetes Wesen erscheint, und der wandernde Seher von der Gastfreiheit aller Leichtgläubigen lebt[I], wie der Barde im Hause eines Fürsten. Aber auch in der Homerischen Darstellung unterscheiden sich von diesen spätern epischen Sängern sehr bestimmt und sehr auffallend jene frühern lehrenden und weissagenden Barden, welche ein höherer Glanz von grauem Altertum, priesterlicher Heiligkeit und fürstlichem Ansehen zu umschweben scheint. Melampus, der Urgroßvater des Amphiaraus, »der untadeliche Seher«, wird[II] als ein reicher Güterbesitzer, und mächtiger Fürst bezeichnet. Tiresias,

— »der blinde Prophet, dem ungeschwächt der Verstand ist,«

naht sich dem Odysseus mit einem goldnen Stabe, und wird ein Fürst genannt[III]. Nur von einem berühmten Barden dieser ältern Gattung konnte Homer singen:

— — — »Dorion, dort wo die Musen
Findend den Thrakier Thamyris einst des Gesanges beraubten,
Der aus Öchalia kam, von Eurytos. Denn sich vermessend
Prahlt' er laut zu siegen im Lied, und sängen auch selber
Gegen ihn die Musen, des Ägiserschütterers Töchter.
Doch die zürnenden straften mit Blindheit jenen und nahmen
Ihm den holden Gesang, und die Kunst der tönenden Harfe.«

Die ältesten griechischen Barden waren also Priester, waren nach Strabo's Meinung[IV] Musiker d. h. Barden; wie man auch dem Pythischen Orakel die Erfindung des Hexameters zu verdanken glaubte[V]: und wenn es einen Orpheus gab; so war er weder ein trunkner Schwärmer, noch

I Odyss. XVII, 382.
II Odyss. XV, 223—256.
III Odyss. X, 495. XI, 91. 150.
IV Exc. libr. VII, p. 508. A.
V Plin. VII, 56.

ein schlauer Geheimniskrämer, sondern einer dieser ehrwürdigen Ahnherren der menschlichen Bildung.

Nach allen vorhandnen Andeutungen und Wahrscheinlichkeiten war der lehrende Gesang dieser alten Seher nicht ein freies Spiel der Einbildungskraft, sondern Befriedigung eines ernsten Bedürfnisses, und eben darum nicht eigentlich schöne Kunst; so wenig wie jene unwillkürlichen Ausbrüche eines leidenschaftlichen Dranges in gemessnen Worten, Lauten und Sprüngen, in denen das poetische Vermögen des Menschen sich zuerst äußert, lyrische Gedichte sind. Sollten, außer den heiligen Vorschriften, Weissagungen, Beschwörungen und Gebeten in der allereinfachsten Weise, auch die frühesten Urkeime der künftigen [218]
Göttersage in dieser Vorzeit der Poesie ein Gegenstand derselben gewesen, und nicht bloß in leidenschaftlichen Liedern, sondern auch in kunstlosen Erzählungen fortgepflanzt sein: so darf man doch die ruhigere Besonnenheit, die freiere Darstellung, und schönere Dichtung hier noch nicht erwarten, durch welche die rohe Erzählung erst zum Epos wird.

Der erzählende Barde ist der natürliche Begleiter der Heroen, und mit dem Heldentum entstand, wuchs und blühte in Griechenland auch das Epos. Stärke, Verstand und Schönheit[I], welche selbst unter den freien Wilden des goldnen Zeitalters eine natürliche Ungleichheit hervorbrachten, hatten auch bei der Besitznehmung des Eigentums und dem Anbau des Landes[II] einen entscheidenden Einfluß. Sobald der Hang zur Geselligkeit die Liebe zur Freiheit und Gleichheit überwunden hat, kann man die Menge als einen rohen politischen Stoff betrachten, der sich zu gestalten strebt. Noch unfähig sich selbst zu bestimmen und zu bilden, wird er eine äußere Einheit suchen, an die er sich anschließen könne: alle Schwächern werden sich um den nächsten mächtigen vereinigen. Zwar blieben die natürlichen Vorzüge, wodurch die Übermacht erworben war, auch unentbehrlich, um sie zu erhalten: doch mußte die Ungleichheit durch die natürlichen Wirkungen jenes Bildungstriebes, und durch die Erblichkeit des Eigentums sehr schnell und sehr stark erwachsen, und bei den Begünstigten Überfluß und Spiellust erzeugen. Durch den Stolz der Helden und die Eifersucht der Geschlechter allein, muß die Vätersage schon beinahe zum Gedicht anschwellen. Wenn sich nun aber bei steigender Ungleichheit und Entwicklung der Geist allmählich über das bloße Bedürfnis erhebt, und der Sinn für Dichtung und Schmuck erwacht: dann macht die freie Kraft, die wunderbare Größe, die reizende Mannigfaltigkeit des heroischen Lebens auf die noch

I Lukr. V, 1110—1115.
II Lukr. V, 1110—1115.

frischen Gemüter einen unglaublich starken Eindruck. Wie mit durstigen Blicken hängt die horchende Menge an den Lippen des Göttlichen.

— — »der von Gott zu Gesange begeistert
Sie erfreut, wie auch immer das Herz zu singen ihn antreibt.«

Jetzt sinkt der Priester vom Fürsten zum Fürstendiener herab, und vermag nur den Willen der Herrscher durch seine Würde zu heiligen[I]. Jetzt trennt sich der Dichter vom Seher, weil ihr ungleichartiges Geschäft nicht mehr in derselben Brust Raum hat. Es bildet sich ein neues, nicht so mächtiges und heiliges, aber doch geehrtes Geschlecht erzählender Barden, die in fröhlicher Armut umherwandern, sicher an [219] jedem Herde, wo die Freude spielt, eine freundliche Heimat zu finden. Oder diese Lieblinge der Natur lebten auch sorgenfrei und geehrt im Schoße eines üppigen Fürstenhauses, wie Demodokus bei dem Könige der seligen Phäaken; Phemios, der

— — »genug der Geistes Erquickungen wußte
Taten der Götter und Männer, so viel im Gesange berühmt sind,«

in der Wohnung des Odysseus, und der göttliche Barde beim Menelaus. — Erzählender Gesang war die schönste Blüte in dem Kranz ihrer sinnlichen Freuden. Staunend über die Seligkeit der immer fröhlichen Phäaken ruft Odysseus:

— — — »wenn ein Freudenfest im ganzen Volk sich verbreitet,
Und in den Wohnungen rings die Schmausenden horchen dem Sänger
Solches däucht mir im Geiste die herrlichste Wonne des Lebens!«

Merkwürdig ist es, daß in der ILIADE nur der müßige Achilles sein Herz durch Gesang erfreut. Die Leier wird in dem Dichter immer als eine solche bezeichnet,

— — »die dem Mahle zur Freundin gaben die Götter;«

und die griechischen Barden entflammten die kämpfenden Helden nicht durch Schlachtgesänge, wie die germanischen[II]: Friede und Freude war das Element ihrer spielenden Kunst.

I So wurden sie auch wohl von mächtigen Helden gebraucht, wenn es die Ermordung eines Königsgeschlechts galt, welche man doch schon für sehr fürchterlich hielt. Odyss. XVI, 400. sequ.; oder um den Fürsten verhaßt zu machen. Odyss. XVI, 95. 96.

II Wenn das Kriegslied sich nicht durch echte Hoheit der einzelnen Empfindungen und durch eine gesetzmäßige Anordnung des Ganzen zu einem lyrischen Gedicht erhebt; so ist es nur unwillkürliche Äußerung eines leidenschaftlichen Dranges und nicht eigentlich schönes Kunstwerk.

Der Mittelzustand zwischen freier Wildheit und bürgerlicher Ordnung ist überhaupt der Entwicklung des Schönheitsgefühls sehr günstig[I]. Er vereinigt die frische Kraft der noch ungezähmten und ungeschwächten Natur, und die Geselligkeit, Reizbarkeit, den Überfluß, die Spiellust der Bildung. Um so mehr bei den einzig begünstigten Griechen, deren Übergang vom wandernden Leben zu einer festen Verfassung mit einer wohltätigen Langsamkeit fortrückte: denn erst nach der Rückkehr der Herakliden und der jonischen Völkerwanderung, setzte sich der gärende Stoff einigermaßen zur Ruhe. Nur denke man nicht, daß die »allbesungne« Begünstigung bloß in einem üppigen Boden, warmer Luft und heiterm Himmel, oder in einer vorzüglichen Stammesart unbekannten Ursprungs bestand. Wo sich, bei allen diesen Vorzügen selbst in noch höherm Maße als in Griechenland, ungeheure Erdflächen ausbreiten, wie in Asien: da muß die Entwicklung sehr bald durch künstliche Bande durchaus gehemmt werden. Eben weil der politische Bildungstrieb hier gleich anfangs keine heilsamen Schranken und Hindernisse findet, bleibt er auf der ersten Stufe stehen, welche wie bei allen lebendigen Kräften eine Art Kristallisation ist. Die kleinern Herrscher schließen sich immer wieder an die größern an, und mit unglaublicher Schnelligkeit muß alles [220] in eine große Despotie zusammenfließen. Griechenland hingegen ist zum Glück für die Menschheit durch die Natur vielfach getrennt; und die Stellen, welche es beherrschen, nur zu kennen, erfordert eine ungleich größere Ausbildung der Kriegskunst, der Schiffahrt und des Handels, als im heroischen Zeitalter stattfinden konnte. Die Heroen konnten hier nicht zu einem einzigen Despoten, die Priester nicht zu einer orientalischen Kaste zusammenwachsen. Die Hemmung der politischen Kristallisation erhielt durch eine freiere Reibung die Schnellkraft des menschlichen Geistes, und ward die erste Veranlassung einer höhern politischen Organisation. — Diese unschätzbare Freiheit erhielt dadurch noch einen größeren Wert, daß die Natur des Landes die Griechen gleich anfangs zu einer vielseitigen Ausbildung nötigte und veranlaßte. Die alten Römer waren ein freies, wackeres und fröhliches Volk: weil ihre Lage sie aber auf den Ackerbau und den Krieg einseitig beschränkte, so erhoben ihre Gesänge sich nicht über die bäurische Lustigkeit, bis ihre Begierde nach Besitz alle Schranken überstieg, und sie auch die griechischen Künste eroberten. — In der Lebensart der griechischen Stämme finden wir hingegen die mannigfaltigste und glücklichste Mischung von Landbau und Schiffahrt, von Krieg und friedlichem Handelsverkehr.

I S. KANTS KRITIK DER URTEILSKRAFT S. 249. *[Berlin 1790].*

Das griechische Heldentum war denn auch in seiner Blüte die schönste Vereinigung des Großen und Reizenden, und die Morgenröte der klassischen Poesie. Freies Spiel der Empfindungen und der Vorstellungen sind das unterscheidende Merkmal der Schönheit, und durch Selbsttätigkeit wird die Darstellung zum eigentlichen Gedicht. Diese Selbsttätigkeit muß sich freilich immer noch nur an das Gegebne anschließen: aber der Dichter kann doch nun schon unter dem aufgefaßten Stoff wählen, das Gemälde für den sinnlich schönen Genuß nach Gesetzen des menschlichen Gemüts frei mischen, ordnen und schmücken. Mit diesen Merkmalen beginnt die erste Bildungsstufe der schönen Kunst, und *das epische Zeitalter* der griechischen Poesie. Das epische Zeitalter; denn in diesem, welches wir in der politischen Geschichte das heroische nennen würden, erhielt die epische Dichtart, das eigentümliche Erzeugnis desselben, nicht nur die Gestalt, welche die Grundlage auch der spätesten Umbildungen blieb: sondern erreichte auch ihre höchste Blüte und Reife.

Zwar erklärten alle griechischen Forscher, welche nur einiger nüchternen Prüfung fähig waren, von Herodot bis Sextus, die angeblich vorhomerischen Gedichte für nachhomerisch, und hielten die ILIADE und ODYSSEE für die ältesten aller vorhandnen alten Gesänge; aber doch darf man so wenig zweifeln, es habe auch vor dem Homer Dichter gegeben[I], [221] daß die so natürliche Vermutung einer *vorhomerischen Periode der epischen Kunst* sich aus der ILIADE und ODYSSEE selbst erweisen läßt. Die sehr häufigen Hindeutungen auf ältere Lieder[II] im Homer, der so oft schon bekannte Sagen zu einer schönen Episode kurz zusammenfaßt, zuweilen auch nur darauf anspielt[III], nicht zu erwähnen: so ist ja in der homerischen Welt die Kunst der erzählenden Barden schon ein bestimmtes Gewerbe, welches seinen Mann so gut wie irgendein andres gemeinnütziges, auf Kosten der öffentlichen Gastfreiheit nährte. So sagt Eumäus zum Antinous:

— — »wer geht doch hinaus, die Fremdlinge selber berufend,
Andere, als sie allein, die gemeinsame Künste verstehen:
Als den Seher, den heilenden Arzt und den Meister des Baues,
Oder den göttlichen Sänger der uns durch Lieder erfreuet?
Diese beruft ein jeder, so weit die Erde bewohnt ist[IV].«

I Cic. Brut 18.

II Z. B. die allbesungne Argo Od. XII, 70. S. Vossens myth. Br. II, 189 *[Königsberg 1794]*.

III Z. B. Od. VII, 323.

IV Od. XVII, 383. seq.

Überdem läßt die zwar nicht üppige, aber doch reiche Fülle, in der Darstellung der Phäaken zum Beispiel, oder in der Wanderschaft des Odysseus, und manchen andern Stellen Vorgänger vermuten, welche die Kunde der Vorzeit nicht mehr roh überlieferten, sondern schon dichterisch schmückten, und Künstler zu heißen verdienten. Denn es wäre wider die Natur der menschlichen und insbesondere der griechischen Bildung, zu denken, daß nur diese Kunstart, als eine einzige und unbegreifliche Ausnahme von dem allgemeinen Gesetz, durch einen plötzlichen Sprung, nicht durch allmähliches Wachstum zur Vollendung gelangt sei.

Diese wenigen, aus geringen, oft halbverloschnen Spuren, und furchtsamen Vermutungen zusammengesetzten Züge sind, wenn man die Widerlegung alter Irrtümer bei Seite setzt[I], beinahe alles, was wir haben, um den unermeßlichen Zwischenraum von dem ersten Drange in der Brust des Wilden, sich eine Empfindung zu wiederholen, sie festzuhalten, und ähnlichen Wesen mitzuteilen, bis zur Höhe einer ILIAS und ODYSSEE, auszufüllen! — Mit diesen ältesten Denkmalen der klassischen Kunst wird es Tag in der Geschichte der griechischen Poesie und überhaupt der griechischen Bildung: denn so viele Dunkelheiten und Zweifel sie dem Forscher auch noch übrig lassen mögen, so sind sie doch, im Ganzen genommen, und besonders im Vergleich mit den Priestermärchen, welche überall und selbst in der ältesten griechischen Staatengeschichte, den meisten noch immer für unbezweifelte Wahrheiten gelten, die glaubwürdigsten Urkunden des griechischen Altertums. Ich nähere mich ihnen nicht ohne einige Verlegenheit. Ein richtiger, bestimmter und klarer [222] Begriff von der homerischen Poesie ist für jeden, welcher die griechische Poesie zu kennen ernstlich strebt, beinahe das »Eine, was Not ist«. Nun scheint aber hier jeder Schritt der Untersuchung eine neue endlose Aussicht der wichtigsten und anziehendsten Nachforschungen zu eröffnen; und die Absicht dieser Abhandlung, den ganzen Inbegriff der griechischen Poesie zu ordnen, setzt doch für die einzelnen Teile bestimmte Grenzen. Ich kann daher hier die allgemeinen Umrisse nur vorläufig aufstellen.

Zuvor aber muß ich den Leser bitten, die gewöhnlichen Meinungen der Theoristen über die Epopöe, ihren Mechanismus und ihre Regeln für einen Augenblick ganz zu vergessen.

I Die Sage vom Orpheus, und das Vorgeben einer vorhomerischen Musik unter den Griechen ist im ersten Abschnitt der ganzen Abhandlung geprüft worden.

Die *epische Dichtart* ist unter allen die einfachste. Sie ordnet eine unbegrenzte Vielheit möglicher, äußrer, durch ursachliche Verknüpfung verbundener Gegenstände durch Gleichartigkeit des Stoffs und Abrundung der Umrisse zu einer bloß sinnlichen Einheit[I]. Diese epische Harmonie ist von der dramatischen Vollständigkeit so durchaus verschieden, als eine poetische Handlung von einer unbestimmten Masse poetischer Begebenheiten. Wenn der Zweck völlig ausgeführt, die Verwicklung vollkommen aufgelöst, die Absicht aus Gesinnung, und der Zufall aus Schicksal hergeleitet worden; so ist die poetische Handlung ein durchaus vollständiges, in sich vollendetes Ganzes; und eben darum ist auch der Umfang der Tragödie durchgängig bestimmt und vollkommen begrenzt. Das epische Gedicht stellt aber keineswegs eine einzige vollständige poetische Handlung, sondern eine unbestimmte Masse von Begebenheiten dar, unter denen zwar eine Hauptbegebenheit und ein Hauptheld hervortritt, an welche sich alle übrigen anschließen; wie sich in einem schöngeordneten Gemälde die Nebenfiguren um eine Hauptfigur gruppieren müssen, nur mit dem Unterschiede, daß in dem fließenden Gemälde, im epischen Gedicht, die Gruppen wechseln. Die Figur, oder die Gruppe, welche jetzt der Mittelpunkt, und die Hauptmasse des Ganzen war, weicht bald darauf in den Hintergrund zurück, aus dem nun andre Figuren und Gruppen ans Licht treten.

Daher ist auch der Umfang des epischen Gedichts durchaus unbegrenzt: denn jede Begebenheit ist ein Glied einer endlosen Reihe, die Folge früherer und der Keim künftiger Begebenheiten. Jedes echt epische und harmonische Gedicht, dessen Einheit nicht etwa genealogisch, historisch oder dramatisch ist, fängt, wie Horaz nach den alten
[223] Kritikern von der homerischen Poesie treffend bemerkt, in der Mitte an[II]. Die reine dichterische Erzählung, welche keinen bestimmten Zweck hat, sondern nur nach Fülle und sinnlicher Harmonie strebt, kennt ihrem Wesen nach weder Anfang noch Ende. So lange nur der Stoff gleichartig bleibt, und die Umrisse sich runden lassen, können die kleinen Massen in immer größere zusammenwachsen. Gebt dem epischen Dichter Raum und Zeit: er wird nicht eher enden, als bis er seinen Stoff erschöpft, und eine vollständige Ansicht der ganzen ihn umgebenden Welt vollendet

[I] Der Philosoph wird aus dieser Erklärung ihren Grund und die Einteilungen der Dichtarten, welche sie voraussetzt, leicht erraten können. Sollte es jedoch zweckmäßig scheinen, so werde ich meinen künftigen Untersuchungen über die homerische Poesie eine vollständige Theorie der epischen Dichtart beifügen.

[II] A. poët. v. 148.

hat, wie sie die homerische Poesie gewährt. Schiefe Bewunderer der spätern Zeit haben diese schöne Weltansicht des epischen Dichters als systematische Enzyklopädie eines Polyhistors mißdeutet.

Homer selbst scheint diesen unbestimmten Umfang angedeutet zu haben. Er redet[I] von dem Erstaunen und Entzücken, welches der Sänger erregt:

— — — — »der gelehrt von den Göttern
Singt geordnete Worte, der Sterblichen Herz zu erfreuen;«

und setzt hinzu:

»Immer noch mehr verlangen die Hörenden« u. s. w.

Kein Kenner der homerischen Poesie wird behaupten, er habe das Unendliche dargestellt, oder das Streben nach dem Unendlichen sei in ihm zum Bewußtsein gekommen. Jeder Freund Homers weiß es aber, daß er gleichsam eine grenzenlose Aussicht eröffnet, und die Erwartung ins Unendliche anregt. Er erregt nämlich keine bestimmte Erwartung nach der Entwicklung eines Keims, der Auflösung eines Knotens, der Vollendung einer Absicht, oder auch nach einer bestimmten Art des Stoffs, sondern eine durchaus unbestimmte und also ins Unendliche gehende Erwartung bloßer Fülle überhaupt.

Im epischen Gedicht ist eigentlich keine Verwicklung und Auflösung, wie im dramatischen, und selbst im lyrischen. Jeder Punkt des epischen Stroms enthält zugleich Anspannung und Befriedigung. Darum ist auch, nach Platos[II] treffender Bemerkung, das epische Gedicht dem geschwätzigen Alter am angemessensten. Die Komödie erfordert einen Überfluß an frischer Lebenskraft, welcher nur der Jugend eigen: das lyrische und tragische Gedicht einen Aufschwung, eine Anspannung, deren der Greis nicht mehr fähig ist. Die sanfte Anregung des epischen Gedichts hingegen ist nicht anstrengend und ermüdend, weil sie keine bestimmte Richtung hat. Es kann aber auch nur in einer durch vielfache Erfahrung bereicherten Einbildungskraft seine volle Wirkung tun, deren vorrätige Fülle es wohltätig belebt, verschönernd anfrischt, und harmonisch rundet: denn der Knabe ohne Welterfahrung kann die schöne Weltansicht schwerlich ganz verstehen.

Was aber eine ins Unendliche gehende Erwartung erregt, ist eben [224] das Wunderbare; welches allerdings, nur nicht mit den gewöhnlichen

[I] Od. XVII, 518. seq.

[II] Tom. VIII, 69. ed. Bip.

Mißverständnissen, ein wesentlicher Bestandteil der epischen Dichtart ist. Man muß nämlich in den reinen Begriff desselben keine zufälligen Merkmale von erdichteten Göttern u. dergl. aufnehmen, und das Wunderbare sorgfältig von dem Abenteuerlichen unterscheiden. Diese Abart des Wunderbaren entspringt, wenn das Streben nach Fülle überhaupt seinen wahren Gegenstand verfehlt, und sich auf eine bestimmte Art des Stoffs richtet. Dies kann nur auf Kosten der Einheit, Schicklichkeit und Natürlichkeit geschehn, welche das echte Wunderbare vom Abenteuerlichen unterscheiden. Das Abenteuerliche war bei allen Völkern einheimisch, deren Entwicklung nur einseitig, und ursprünglich schief ist. Bei den Griechen konnte es nur dann stattfinden, als das Streben der Dichter nach Fülle durch vollendete Gestaltung des Stoffs den Gipfel der natürlichen Bildung erreicht hatte, und nur durch Abweichung neu sein konnte.

Die angedeutete Erklärung der epischen Dichtart ist nicht ein aus unvollständiger Erfahrung willkürlich abgezogner, sondern ein reiner Begriff, dessen ursprüngliche Herleitung aus den notwendigen Gesetzen des menschlichen Geistes sich aufs strengste rechtfertigen läßt. Ein ausführliches Kunsturteil über die homerische Poesie dürfte es wohl bestätigen, daß sie wirklich ein vollendetes Urbild der epischen Dichtart sei; und eine vollständige Untersuchung über die Bildungsanlage der Griechen würde zeigen, wie es möglich, ja natürlich und notwendig war, daß die griechische Eigentümlichkeit auch hier durch Gunst der Natur das Urbild des rein Menschlichen sein, und den reinen Gesetzen und Begriffen der Vernunft entsprechende Anschauungen liefern konnte.

Von diesem vollständigen Beispiel konnte Aristoteles die einzelnen Merkmale des Epos entlehnen; wiewohl er, der die Kunst nur nach den Werkzeugen der Darstellung[I], den Verhältnissen des Dargestellten[II] und des Darstellenden zur Wirklichkeit[III] einzuteilen weiß, sich in der Kindheit[IV] der Wissenschaft zu dem richtigen Begriff einer reinen Dichtart nicht zu erheben vermochte. Ja, man kann ihm nicht absprechen, daß er das
[225] echt Epische der homerischen Poesie wahrgenommen hat, wenn er

I Poët. cap. I.

II Ibid. cap. 2. Der Dichter stellt die Menschen dar, wie sie sein sollen, wie sie wirklich sind, oder noch schlechter.

III Jedes Gedicht ist erzählend, (wo der Dichter stets in eigner Person redet; nach Plato am meisten die dithyrambische Dichtart), nachahmend oder gemischt; eine Einteilung, die sich schon bei Plato, und noch bei den spätesten Grammatikern findet.

IV Die Erhabenheit, Strenge und Reinheit der sittlichen Forderungen in

gleich seine richtigen Beobachtungen mit seinen unrichtigen Begriffen nicht in Übereinstimmung zu bringen wußte. Er bemerkt es mit Lob, daß Homer allein von unschicklicher Einmischung lyrischer Zusätze frei sei[I]. Auch durch den allgemeinen Hang seines Zeitalters und seines Volks, die homerische Poesie zur Tragödie umzudeuten, ließ er sich irre leiten. Aber er beobachtete doch treu und scharf; der redliche Forscher liebte die Wahrheit — seltnes Lob! — mehr als seine Meinung, und unvermögend seine Begriffe durchaus zu berichtigen, verwickelte er sich lieber in Widersprüche, als sich offenbare Tatsachen wegzuleugnen.

Er erkennt es, daß das Wunderbare in der Tragödie unschicklich[II], im epischen Gedicht aber ganz an seiner Stelle sei[III]. Er erkennt die episodische Grenzenlosigkeit des epischen Gedichts[IV], welche sich auch auf den kleinsten nur noch gegliederten Teil desselben erstreckt, und die Verschiedenheit des epischen Bildes und Gleichnisses vom lyrischen und tragischen begründet. Seine treffenden und reichhaltigen Andeutungen über Sprache, Rhythmus und Harmonie des epischen Gedichts sollen im Einzelnen angeführt werden.

Es gibt ursprünglich zwei Arten des epischen Gedichts, und die homerische Poesie enthält für jede von beiden ein entsprechendes Beispiel. Die poetische Fülle nämlich, der Gegenstand des epischen Darstellungstriebes, ist entweder mehr intensiv oder extensiv. Eine völlige Trennung beider Arten ist so unmöglich, als das Übergewicht der einen, und die Unterordnung der andern notwendig: denn die Einbildungskraft kann sich nicht zugleich zusammendrängen und ausbreiten. Entweder das Große oder das Reizende; entweder kraftvolle Stärke oder reicher Wechsel müssen im Epos herrschen. Nun ist es ein allgemeines Gesetz nicht bloß der griechischen Kunstbildung, sondern der griechischen Bildung überhaupt, daß alles Gleichartige sich vereinigt, und alles Ungleichartige sich trennt. Nach diesem Gesetz mußte sich auch die epische Poesie der Griechen in eine doppelte Richtung spalten, und für die natürliche Einteilung dieser Kunstart bleibendes Beispiel werden. Jedes echt epische Gedicht muß sich der Art nach, entweder der ILIADE oder der ODYSSEE nähern.

der griechischen Kunstlehre entartete beinahe zugleich mit dem Geschmack selbst. In dieser Rücksicht war die Philosophie des Schönen im Aristoteles schon in entschiednem Verfall.

I Poët. cap. 24.

II Ibid. cap. 14.

III cap. 24.

IV Poët. cap. 24.

Die eigentümliche Sprache des Homer, Hesiodus, ja aller spätern Epiker, ihre befremdende Mischung aller Mundarten, welche Aristoteles als ein wesentliches Merkmal der heroischen Poesie anführt[I], entpricht
[226] der Unbestimmtheit der epischen Dichtart sehr gut. Die gebildeten griechischen Mundarten entsprachen der bestimmten Eigentümlichkeit der verschiedenen Hauptstämme. Eine derselben zu wählen, war dem lyrischen Dichter notwendig; dem epischen hingegen, der nicht schöne Eigentümlichkeit, sondern unbestimmte Fülle darstellen soll, durchaus unerlaubt. Der große Reichtum der ältern griechischen Sprache an abweichenden Wortbildungen und verschiednen Redarten, war der epischen Poesie sehr günstig. Die Entstehung der gebildeten und durch bleibende Gedichte und Reden fest bestimmten Mundarten ist, wenn der Gang der griechischen Sprache nicht eine einzige und unbegreifliche Ausnahme macht, nachhomerisch, und ungefähr gleichzeitig mit der Entwicklung des Republikanismus und der lyrischen Kunst der Griechen; als der bis dahin vermischte Stoff aller schon entwickelten Fertigkeiten und angeregter Kräfte sich in verschiedne Richtungen trennte, und die Eigentümlichkeit jedes Hauptstamms in allen ihren Äußerungen, in Verfassungen, Gesetzen, Sitten, Gebräuchen, Spielen, Festen und Künsten, in Sage und Sprache durchgängig bestimmt ward[II].

Eben so unbestimmt ist auch der eigentümliche Rhythmus der epischen Poesie: der Hexameter. Seine Bewegung ist weder steigend noch sinkend, weder überspringend noch überfließend, weder männlich noch weiblich, weder gebunden noch zügellos. Ebenso unbestimmt wie seine Richtung, ist auch sein Verhältnis der Kraft und Schnelligkeit. Sein Gesetz fordert nur sinnliche Einteilung und Ordnung der Massen, Gleichheit der Teile, und klare Andeutung der Einschnitte. Er hat die Freiheit, von der raschesten Leichtigkeit bis zur langsamsten Schwere zwischen den verschiedensten Mischungen von Kraft und Schnelligkeit zu wechseln. Er weiß sich, wie die epische Dichtart selbst, an alle Gegen-

I Poët. cap. 22. 24.

II Auf das neuplatonische Vorgeben, Orpheus habe dorisch gedichtet, hätte *Köppen* kein Gewicht legen sollen. Doch er redet ja S. 232 seiner Schrift Über Homers Leben und Gesänge, von der Mundart der Jonier in Ägialea, der alten Pelasger, und der ältesten Athener vor der Rückkehr der Jonier mit der unbefangensten Zuversicht! — Der jonische, dorische, äolische und attische Dialekt konnten sich doch nicht eher bilden, als der Jonismus, Dorismus, Äolismus und Attikismus vorhanden war; deren vorhomerisches Dasein man doch nicht länger gegen die homerische Urkunde auf die Autorität eines so offenbar spätern genealogischen Märchens annehmen sollte!

stände anzuschmiegen, und er allein ist der unbestimmten Dauer derselben angemessen; wie nach dem Aristoteles[I] die Natur selbst gelehrt, und die Erfahrung bewährt hat. Das heroische Metrum habe die größte Beharrlichkeit[II], die vollkommenste Gleichmäßigkeit, und den stärksten Schwung[III]. Sehr richtig bemerkt er, daß es durchaus unschicklich sein [227]
würde, eine epische Darstellung in einem andern Metrum[IV] zu dichten: denn jede Bewegung, deren Richtung bestimmt ist, muß den angespannten Trieb früher oder später ermüden; und es würde eine wahre Pein sein, in dem sonst so schönen alkäischen oder sapphischen Rhythmus ein Gedicht von der gewöhnlichen Länge eines epischen anhören zu müssen. Der elegische Rhythmus ist zwar nächst dem heroischen der unbestimmteste, und ihm der ähnlichste; er ist auch nicht eigentlich ermüdend, weil er nicht anspannt, sondern auflöst: der (in der Alexandrinischen Schule nicht ungewöhnliche) epische Gebrauch desselben setzt aber beim Künstler, wie beim Publikum Schlaffheit nicht als vorübergehenden Zustand, sondern als bleibende Eigenschaft voraus, und kann daher nur im Verfall der Musik und Poesie stattfinden.

Die *homerische Poesie* ist nicht der unvollendete Entwurf höherer Schönheit, der bloße Keim einer künftigen Vollendung: sondern die reife Frucht eines frühern Zeitalters, der höchste Gipfel einer minder vollkommenen Dichtart in der ersten Bildungsstufe der schönen Kunst. Homer bildete, nach Demokrit[V], kraft seiner gottbegeisterten Natur, mannigfache Gesänge kunstmäßig zu einer reizenden Ordnung. Homer ist, nach dem Ausdruck des Polemon, *ein epischer Sophokles*[VI]. Er ist

I Poët. cap. 24 II Ibid. cap. 22.

III στασιμώτατον geht hier auf die Darstellung selbst, und ihre unbestimmte Dauer, und von aller elegischen oder jambischen Unruhe und Unordnung freie Gleichmäßigkeit, und ist dem Κινητικῷ des trochäischen Tetrameter usw. entgegengesetzt: Pol. VIII. ult. hingegen, von der dorischen Musik, auf das in derselben Dargestellte, welches nicht Leidenschaften, das Veränderliche, sondern Sitten, das Beharrliche wären.

IV »Oder in mehrern verschiedenen;« setzt er noch sehr richtig hinzu. Die Monotonie könnte dann zwar vermieden werden: aber das Gedicht würde gar kein Epos mehr sein: denn es ist widersprechend, daß die Darstellung in einzelnen Teilen bestimmt, im Ganzen aber unbestimmt sein sollte.

V Dio Chrys. Orat. de Homero, init.

VI Diog. Laërt. in vit. Pol. Die Benennung eines *griechischen Virgilius* würde das nicht bezeichnen können, was dadurch bezeichnet werden soll, denn Virgil war zwar für die römischen Dichter ein Urbild der verhältnismäßig besten Mischung der römischen Natur und der griechischen Bildung; an sich war er aber weder vollendet noch klassisch. Überdem ist die Äneide kein echt episches Gedicht. Das Rhetorische und Tragische hat man im

nicht bloß klassisch, sondern auch vollendet. *Klassisch* ist jedes Kunstwerk, welches ein vollständiges Beispiel für einen reinen ästhetischen Begriff enthält. Klassisch ist ein Gedicht schon, wenn es nur für irgendeine entschiedne Stufe der natürlichen Bildung in irgendeinem bestimmten Stil das vollkommenste seiner echten Art ist: vollendet erst dann, wenn es für die höchste mögliche Stufe der natürlichen Bildung, und im vollkommensten Stil dessen seine Dichtart fähig ist, eine vollständige Anschauung für den reinen Begriff und die Gesetze einer ursprünglichen Kunstart enthält. Das vollendete Gedicht erregt keine Erwartung, die
[228] es nicht befriedigt; Erfindung und Ausführung, schaffende Einbildungskraft und ordnende Urteilskraft, Stoff und Form sind in demselben im Gleichgewicht. Der Stoff hat sich völlig gestaltet, wie im Homer, oder der Entwurf hat sich völlig ausgefüllt, wie im Sophokles. Die unnachahmliche Leichtigkeit des Homer ist nicht bloß kunstlose Natürlichkeit, sondern die Frucht der höchsten Vollendung. Seine Darstellung scheint nicht gemacht, sondern ewig gewesen, oder plötzlich geworden.

Harmonie ist das eigentümliche Merkmal der Vollendung. Homer, der nie unschicklich dichtet, weiß den Stoff so zu wählen und zu mischen, daß Anfang und Mitte, Mitte und Ende nicht miteinander streiten, sondern sich zu einem schönen Ganzen harmonisch gruppieren[I]. Homer, sagt Aristoteles, dessen ILIADE und ODYSSEE so vortrefflich als möglich zusammengesetzt wären, und am meisten Einheit hätten[II], scheine auch darin göttlich gegen die andern epischen Dichter, welche, wie die Verfasser der HERAKLEIDE, THESEIDE und ähnlicher Gedichte[III], alle Begebenheiten eines Helden oder einer Zeit umfassen, oder zu viel Stoff in einen zu engen Raum zusammendrängen, und dadurch verworren werden, wie das cyprische Lied und die kleine Iliade[IV]; daß er nicht den ganzen trojanischen Krieg, nicht alle Begebenheiten des Odysseus erzähle, sondern aus dem gegebnen Stoff nur eine Partei heraushebe, absondre und durch Episoden erweitre. Zwischen allen Begebenheiten des Odysseus sei kein notwendiger oder natürlicher Zusammenhang; und der ganze trojanische Krieg würde, wenn der Dichter der natürlichen Länge der epischen Dichtart[V] folgen wolle, für die Fassungskraft der Hörenden,

Ganzen und im Einzelnen oft bemerkt, und nach lyrischen Stellen braucht man auch nicht lange zu suchen.

I Hor. Art. poët. 140—152.
II Arist. poët. cap. 26.
III ibid. cap. 2.
IV ibid. cap. 23.
V Arist. Poët. cap. 26.

welche allein den sonst unbegrenzten Umfang[I] der epischen Dichtart nicht genau aber doch ungefähr[II] bestimmt, zu groß und unübersehlich, oder durch gewaltsame Zusammendrängung verworren werden. Mit Unrecht verlangt er vom epischen Gedicht die Darstellung einer einzigen vollständigen Handlung[III], und glaubt oder wünscht[IV] vielmehr diese im Homer zu finden; ob er gleich einsieht, daß im epischen Gedicht die tragische Einheit unmöglich[V], und die epische Zusammensetzung in der [229]
Tragödie äußerst fehlerhaft sei[VI]. Er ist dadurch auf Jahrtausende der unerschöpfliche Quell aller der grundstürzenden Mißverständnisse geworden, welche aus der Verwechslung der tragischen und epischen Dichtart entspringen. Aber sehr richtig unterscheidet er die echt epische Harmonie der homerischen Poesie von jenen seinsollenden epischen Gedichten, deren historische, mythische, biographische oder chronologische Einheit so wenig poetisch gewesen sein wird, als die genealogische Einheit der hesiodischen Theogonie. Sehr fein bemerkt er, daß die ILIADE und ODYSSEE viele Teile enthalten, welche *für sich bestehende Ganze* sind[VII]; denn das epische Gedicht ist, wenn ich mich so ausdrücken darf, ein poetischer Polyp, wo jedes kleinere oder größere Glied (das sich ohne Verstümmelung oder Auflösung in schlechthin einfache, nicht mehr poetische und epische Bestandteile von dem zusammengewachsnen Ganzen abtrennen läßt) für sich eignes Leben, ja auch ebensoviel Harmonie als das Ganze hat.

I Ibid. cap. 24. Er erkennt die sehr merkwürdige Eigenheit des epischen Gedichts, »daß sein Umfang (über jeden gegebnen Umfang) *immer mehr* (ins Unbestimmte, ins Unendliche) *erweitert* werden könne.
II Ibid. cap. 24. III Ibid. cap. 23.
IV Ibid. cap. 26. Denn er sagt nur: »daß die ILIADE und ODYSSEE *am meisten* (mehr als alle andern epischen Gedichte) Darstellungen einer einzigen Handlung sein!
V Ibid. cap. 26.
VI Arist. Poët. cap. 18.
VII Ibid. cap. 26. Wir müssen also das aristotelische Lob der homerischen Harmonie nicht bloß auf den Schein einer tragischen Ganzheit in dem Ganzen der ILIADE und ODYSSEE, sondern auf die echt epische Einheit der einzelnen Teile, Rhapsodien und Rhapsodiengruppen beziehen. Noch viel weniger auf den bloß historischen Zusammenhang, den wir oft epische Ökonomie zu nennen belieben, und an dem es, nach Inhaltsanzeigen, selbst nach Namen usw. wohl kaum einem der vom Aristoteles der Disharmonie wegen getadelten epischen Gedichte fehlten konnte. — Mit sich selbst läßt sich Aristoteles nicht in Übereinstimmung bringen. Aber, *wenn man beide nur recht versteht:* so lassen sich das aristotelische Kunsturteil über die homerische Poesie, und die Wolfischen Entdeckungen über ihre Entstehung und die Mehrheit ihrer Verfasser, sehr wohl vereinigen.

In der homerischen Poesie besonders, ist die Harmonie des kleinsten Ganzen so vollendet, wie die des größten. Im Bilde oder Gleichnisse, wie in der ganzen Rede; im Gespräch, wie in der längern Begebenheit oder Handlung; in der Rhapsodie, wie in der Rhapsodiengruppe, rundet sich die freie Fülle der Einbidungskraft in klaren Umrissen und einfachen Massen zu einer leichten Einheit. Vielmehr ist sie im Ganzen der ILIADE und ODYSSEE nicht ganz so vollkommen, als in dem einzelnen für sich bestehenden Ganzen; weil außer den harten Verbindungsstellen auch ihre Ungleichartigkeit nicht sanft genug ineinander verschmolzen ist.

Friedrich Schlegel.

(Die Fortsetzung folgt.)

7. DER EPITAPHIOS DES LYSIAS [1796]

Einleitung

Es war ein uralter[1] Glaube der Hellenen, daß der unglückliche Schat- [181]
ten eines unbestatteten Toten gleichsam[2] ohne Heimat umherirre, und aus der Oberwelt verbannt sei, ohne doch[3] ein rechtmäßiger Bürger der Unterwelt werden zu können. Daher wagen die Homerischen Helden alles, um eine geehrte Leiche aus Feindeshand zu retten; geliebte Verstorbene zu beweinen, und heiligen Gebräuchen gemäß zu bestatten, ist ihnen die teuerste Pflicht; sie kennen keinen schrecklichern Fluch, als[4] den Vögeln und den Hunden als[5] Leiche zur Speise und zum Spott[6] zu dienen; die festliche Ehre des Begräbnisses scheint ihnen für den Toten selbst ein Trost und einiger Ersatz für das entrißne süße Leben. Der ungebildete Sohn der Natur kann sich ein Dasein ohne tierisches Leben ebensowenig vorstellen, als eine gänzliche Trennung der beseelenden Kraft und des beseelten Stoffes, welche ihm immer als ein unteilbares Ganzes erschienen waren; und dennoch veranlaßt, lockt und nötigt den Menschen der gebrechliche Teil seines Wesens ebensosehr, als der Gott in ihm, an eine Fortdauer seines Selbst zu glauben. In der Urgeschichte der Menschheit sind[7] sogar einige abergläubische Gebräuche, welche dem Denker kindisch scheinen müssen, die ersten Zeichen ihrer höhern Bestimmung; und der Wilde, welcher die Leichen ehrt, steht schon um viele Stufen über der Tierheit. — Von der Meinung, daß die Bestattung und die Art derselben für den Toten selbst sehr wichtig sei, waren[8] kaum

---

A: Attisches Museum herausgegeben von C. M. Wieland. Des I. Bandes 2. Heft im Verlag Heinr. Gessners Buchhandlung in Zürich und in Commission bei P. P. Wolf Buchhandlung in Leipzig (1797), S. 213—278.

B: Friedrich Schlegels Sämtliche Werke. Vierter Band, Wien 1822, S. 166—216. *Die Varianten nach W. Dort unter dem Titel:* Die epitaphische Rede des Lysias. 1796.

[1] alter [2] wie [3] noch [4] als wenn [5] die
[6] Spott . . . die] Spott preisgegeben wird; die
[7] sind . . . die] sind manche eigentümliche und zum Teil sonderbare Todes- und Grabes-Gebräuche, welche dem Vernünftler ohne Zweck und Bedeutung scheinen, die
[8] waren . . . Denker] waren auch die tieferen Denker

[182] die Denker der Hellenen völlig[1] frei. Zwar lächelte und scherzte der sterbende Sokrates darüber[2], und der rauhe Diogenes befahl, seinen Leichnam unbeerdigt hinzuwerfen[I]: aber[3] Aristoteles zweifelt, ob es nicht für die Toten in der Sinnenwelt noch Güter und Übel gebe, und[4] meint, daß das Schicksal der Nachkommen, Ehre und Schande (also auch ein ehrenvolles Begräbnis, oder Beschimpfung der Leiche) auf ihr Glück noch einigen, wenngleich nur geringen Einfluß haben könne[II]; und Cicero[III] hält das Vorurteil für wichtig genug, um es sehr ernstlich zu widerlegen.

Die *Hellenen* waren[5] ein spielendes Volk, und schon die Homerischen Helden ehren den Patroklos durch Wettkämpfe bei seiner prächtigen Bestattung. Festliche Freude schien ihnen das ächteste Band der Gemeinschaft zwischen Göttern und Menschen, und schöne Spiele die heiligste Gabe und die reinste Verehrung. Durch gymnastische Spiele und musikalische Feste an ihrem Grabe ehrten sie vergötterte Helden, und selbst in der Blütezeit der Hellenischen Freistaaten wußten sie für die gottähnlichen Tugenden der größten Bürger, eines Brasidas und eines Timoleon, keinen schönern Lohn als diese Ehre eines heroischen Denkmals.

Die *Athener* insbesondere strebten nach Ruhm und Lob nicht mit Leidenschaft, sondern mit Raserei; in abergläubischen Gebräuchen ängstlich gewissenhaft, waren sie zur Schwärmerei geneigt; und die äußerste Reizbarkeit zum innigsten Mitleid an fremden Leiden, wie zum tiefsten Schmerz über eigne, ist eine ihrer eigentümlichsten Eigenheiten. Daher war, nach dem Zeugnisse des Demetrios Phalereus[IV], schon vor Solon die Pracht der Athener bei Bestattungen so hoch gestiegen, die Klagen so sehr in selbstzerfleischende Wut ausgeartet, daß er auch hierin die Attische Heftigkeit durch Gesetze nicht zu vertilgen, aber bis zu einer schönen Empfindsamkeit[6] zu mildern versuchte: denn dieser liebenswürdige und menschliche Weise, der noch als Greis fröhlich zu

I Cic. Tusc. I. 43.
II Nicom. I. 11.
III Cic. Tusc. I. 43. 44.
IV Ap. Cic. de legg. II. 25.

1 völlig frei.] noch sehr eingenommen.
2 darüber, und] darüber, indem er nur auf den göttlichen Teil seines Wesens bedacht war, wohl wissend, daß das innere Selbst nichts gemein habe mit dem äußern Körper, und
3 aber Aristoteles] Aristoteles aber 4 und meint] und ist der Meinung
5 waren ein] waren von Natur ein 6 Empfindlichkeit

scherzen wußte, gestand ja selbst den rührenden Wunsch[I], nicht unbeweint zu sterben, und seinen Freunden Schmerz zu hinterlassen, damit sie sein Begräbnis mit Klagen[1] und Seufzern feiern möchten. Auch war es eine geheiligte Sitte, bei den Leichenschmäusen[2], wo die Eltern gekränzt erscheinen mußten, den Verstorbenen, so weit es die Wahrheit erlaubte, zu loben. Einige Zeit nachher, sagt Cicero[II], ward wegen der Pracht jener großen Grabmäler, welche wir noch im Kerameikos sehn, ein Gesetz gegeben, daß niemand ein Denkmal setzen solle, welches mehr als dreitägige Arbeit von zehn Menschen erfordere; und außer andern Einschränkungen ward auch verboten, zum Lobe des Verstorbenen eine Rede zu halten, außer bei den öffentlichen Begräbnissen durch den[3] öffentlich bestellten Redner. Dennoch nahm die Pracht bei Bestattungen und an Gräbern wieder so sehr überhand, daß Demetrios Phalereus sie [183] durch neue Gesetze einschränken mußte. Selbst Plato bestimmt für eine anständige Ausstattung dreißig Minen, zum Bau eines Grabes für seine Mutter aber zehn Minen[III]. Es ist allgemein bekannt, welchen Mißbrauch ehrgeizige Demagogen von der abergläubischen Heftigkeit der attischen Menge im Peloponnesischen Kriege machten; und wie Feldherren, welche zur See gesiegt, aber durch einen Sturm verhindert, die Leichen ihrer Toten nicht aus dem Meer gerettet hatten, zum Tode verdammt wurden[IV].

Was war[4] bei dieser Art zu empfinden und zu denken[5] natürlicher, als daß der Tod fürs Vaterland zu Athen durch eine öffentliche Bestattung belohnt wurde? Überdem war die *Gleichheit* zu Athen nicht allein die Grundlage der gerechtesten[6] Verfassung, sondern auch allgemeiner Geist des Volks. Nach dem Gesetz der Gleichheit aber schien der Staat denjenigen Mitbürgern, welche, bei gleicher Verpflichtung aller, ihr Leben allein zum Vorteil der Übriggebliebenen verloren hatten, einen Ersatz schuldig zu sein. Was konnten die Lebenden tun, um sich dieser Schuld zu entledigen, als die Verstorbenen ehren, und ihre Witwen und Eltern schützen und pflegen, ihre Kinder aber auf öffentliche Kosten erziehn?

I Cic. Tusc. I. 49.
II De legg. II. 26.
III Ep. XIII. p. 174. tom. XI, Bip.
IV Xenoph. Hellen. I. 7.

1 Wehklagen 2 Leichenmahlen,
3 den . . . bestellten] den vom Staat bestellten
4 war natürlicher 5 denken . . . als] denken, als 6 gesetzlichen

Die Athener taten das erste und auch das letzte[I] nach einer väterlichen Sitte für die im Kriege Umgekommenen. »Die Gebeine der Verstorbenen,« sagt Thukydides, »werden drei Tage zuvor auf einem bedeckten Gerüst zur Schau ausgestellt; jeder bringt dem Seinigen, was er etwa noch zu bringen hat. Am Tage der Bestattung werden Gefäße von Zypressenholz auf Wagen gefahren, für jeden Stamm eins[1]. Darin sind die Gebeine des Stammes, von dem jeder war. Jeder Bürger und Fremde, welcher will, begleitet den Zug. Auch die verwandten Frauen sind bei dem Begräbnisse zugegen, wehklagend. Dann werden die Gefäße in das öffentliche Denkmal gesetzt, welches in der schönsten Vorstadt (im äußern Kerameikos, am Wege nach der Akademia) liegt[2]. (Sie begraben die im Kriege Umgekommenen immer an demselben Ort, außer die zu Marathon: denn weil sie ihre Tapferkeit für einzig hielten, so errichteten sie auch ihnen allein dort auf dem Platz ihr Grabmal.) Sind sie mit Erde bedeckt, so tritt ein vom Staat gewählter Mann, welcher an Einsicht nicht ungeschickt zu sein scheint, und an Würde hervorragt, von dem Grabmal auf eine hohe Stufe, damit er so weit als möglich von der Versammlung gehört werden kann, und hält über sie eine zweckmäßige Lobrede.« Dieser[3] *Epitaphios* (Logos): denn so nannten die Hellenen jene festliche Lob- und Trauerrede auf die für den Staat im Kriege
[184] Umgekommenen; wurde jährlich wiederholt. Nie versäumte der Staat, das Sühnopfer, welches die Hellenen jährlich am Grabe ihrer Toten zu bringen pflegten, für die öffentlich Begrabenen öffentlich zu verrichten[II], und stiftete außerdem gymnastische und musikalische Kampfspiele zu[4] ihrer Ehre. Leichensteine verkündigten durch Inschriften den Ort, wo die Heldenscharen gefallen waren, den Namen und die Herkunft einzelner berühmter Bürger; und Pausanias[III] fand hier noch die Denkmale der größten Athener, welche für Vaterland und Freiheit gestorben waren, den Staat gerettet, die Verfassung verbessert[5], die Demokratie bestätigt, und Tyrannen ermordet hatten.

Hier sagt Pausanias[IV], waren zuerst diejenigen begraben, welche einst in Thrake von den Edonern überrascht, und getötet wurden[6]. Hier

I Lys. Epit. p. 127. Reisk. Thuc. II. 46. Menex. p. 303—305. Bip.
II Menex. p. 305. III Paus. I. 29. IV ibid.

1 Eines. 2 gelegen ist.
3 Dieser . . . (Logos):] Diese epitaphische Rede,
4 zu . . . Ehre.] ihnen zu Ehren.
5 verbessert . . . hatten.] verbessert, oder Tyrannen besiegt hatten.
6 waren.

war das Grabmal der Athener, welche noch vor dem Zug des Meders, wider[1] die Ägineten kriegten. Aber erst später fügten die Athener die epitaphische Lobrede zu diesem Gebrauch. Mögen sie nun, wie Dionysios zweifelt[2]/I von denen, die[3] zu Artemisium, bei Salamis und in Platäa für das Vaterland starben, den Anfang gemacht haben, oder von den Marathonischen Taten; oder mag Solon der Stifter auch dieser Einrichtung, und der Urheber der Hellenischen Epitaphien sein, wie Anaximenes der Rhetor behauptet[II]: gewiß ist es, daß diese Sitte, welche also mit dem Ursprung der Attischen Größe ohngefähr[4] gleichzeitig ist, unter die eigensten Eigentümlichkeiten des Attischen Volks gehört.

* * *

Lysias, der Sohn des Kephalos, war[5] von Syrakusischen Eltern[6], wurde aber zu Athen, wo sein Vater sich niedergelassen hatte, zur Zeit, da die Attische Größe ihren höchsten Gipfel erreicht hatte, geboren, Ol. 80, 2; und[7] mit den vornehmsten Athenischen Jünglingen erzogen[8]: denn nach Platos Darstellung war sein Vater ein[9] sehr wohlhabender und sehr gebildeter Mann voll ächter Lebensweisheit, ein warmer Freund der Dichter, der selbst im hohen Alter wissenschaftliche Gespräche und Forschungen liebte. Dieser Kephalos ist nämlich eben der heitre[10] Greis, mit dessen schönem Bilde Plato seine unsterbliche REPUBLIK so einladend eröffnet. Da[11] Lysias fünfzehn Jahr alt war, wanderte er mit seinen Brüdern nach Thurium, und nahm an der Kolonie, welche die Athener dahin sandten, Anteil. Daselbst hörte er den Tisias, welcher zuerst über die Grundsätze der Redekunst schrieb, und den Nikias aus Syrakus, wo die gerichtliche Beredsamkeit zuerst gebildet und verfeinert wurde. Nachdem er sich ein Haus gebaut und ein bürgerliches Eigentum erlangt hatte, trieb er öffentliche Geschäfte in großer Wohlhabenheit bis zu der bekannten Niederlage der Athener in Sikelia. In [185]
den bürgerlichen Unruhen, welche dieses Unglück nach sich zog, ward er mit dreihundert andern, des *Attikismos*[12] Beschuldigten, verbannt, und

I Archaeolog. II. p. 291. Sylb.
II Plut. Poplic. p. 102. A.

1 gegen 2 zweifelt von] in Zweifel steht, von
3 welche 4 ungefähr 5 stammte 6 Ältern, 7 und ward
8 erzogen . . . nach] erzogen. Nach
9 ein . . . wohlhabender] ein wohlhabender 10 jener 11 Als
12 Attikismos beschuldigten,] Attizismus oder der Teilnahme an der athenischen Partei Beschuldigten.

kehrte Olymp.[1] XCII, 1, im siebenundvierzigsten Jahr seines Alters nach Athen zurück. Während der Herrschaft der dreißig Tyrannen ward sein Haus geplündert, sein Bruder Polemarchos ermordet, und er selbst mußte[2] flüchten. Er bewies sich[3] für die Wiederherstellung der Attischen Freiheit sehr tätig. Er selbst gab zweitausend Drachmen, und zweihundert Schilde her. Er mietete dreihundert, oder nach dem Justinus[I] fünfhundert Gehülfen, und bewog den Thrasydaios von Elis, seinen Gastfreund, ihm zwei Talente zu diesem Zweck zu geben. Dafür machte Thrasybulos nach der Rückkehr den Antrag, ihm das Bürgerrecht zu schenken, welchen[4] das Volk auch dekretierte. Weil aber das[5] Dekret, wider die gesetzliche Form, ohne vorläufige Deliberation[6] des Senats zum Vortrag gebracht worden war, so ward es[7] auf Antrag des Archinos annulliert[8], und Lysias blieb des Bürgerrechts verlustig. Er starb in hohem Alter (Ol. C.) kurz vor der Geburt des Demosthenes.

Anfangs gab Lysias Unterricht in den Grundsätzen der Redekunst[II]; weil aber Theodoros in der Wissenschaft scharfsinniger, in den Reden selbst aber dürftiger war, als er, so ließ er[9] die Wissenschaft liegen, und fing an Reden zu schreiben[III]/[10]. Er[13] schrieb sehr viele, größtenteils[14] (mehr als zweihundert) gerichtliche Reden für Einzelne; unter vierhundert und fünfundzwanzig angeblichen[15] hielten die Kritiker zweihundert,

I Iust. IV. 9.

II Cic. Brut. 12.

III Dieser Zug ist nicht unbedeutend. Bei den Neuern würde Lysias sich wahrscheinlich dem wissenschaftlichen Unterricht, Isokrates hingegen den öffentlichen Vorträgen gewidmet haben. Die[11] Neuern wissen selten, was sie wollen, fast niemals, was sie können; kaum mit Ausnahme der größten Männer, die sehr oft auch ihre besten Kräfte durch Ungeschick verschwenden. Wunderbar im Gegenteil sind die Beispiele, wie einheimisch unter den Alten, auch bei gewöhnlichen Köpfen das richtige Gefühl ihrer Bestimmung und vorzüglichsten Geschicklichkeit war. Die Alten wußten, was sie wollten; und *wußten*[12] *auch, was sie konnten.*

1 Olimp. *A* 2 mußte sich 3 sich nachgehends
4 welchen .... dekretierte.] welchen Antrag das Volk auch bestätigte.
5 das ... wider] dieser Volksbeschluß gegen
6 Beratschlagung 7 er
8 für nichtig erklärt, 9 Lysias
10 *Die Anmerkung wurde in W mit Varianten in den Text aufgenommen.*
11 Die ... verschwenden.] *fehlt W*
12 wußten auch,] fühlten bestimmt,
13 Lysias
14 größtenteils ... gerichtliche] größtenteils gerichtliche
15 angeblichen hielten] angeblich von ihm berührenden, hielten

dreiunddreißig für ächt. Er war nach Cicero[I] zwar selbst in Rechtshändeln nicht bewandert, aber ein äußerst scharfsinniger und ausgearbeiteter Schriftsteller, welchen man beinahe schon einen vollkommnen Redner nennen darf. Er verdunkelte alle zu seiner Zeit blühenden Redner, erwarb sich in allen Arten der Beredsamkeit Ruhm, und konnte nur von wenigen seiner Nachfolger übertroffen werden. Seine scheinbare Leichtigkeit ist der Gipfel der Kunst, und fast unnachahmlich.

Dionysios rühmt die Reinheit, Richtigkeit, Klarheit, Gedrängtheit und Schicklichkeit[2] seines Ausdrucks; seine durch die höchste Kunst natürlich und kunstlos scheinende Wortstellung; seine Kenntnis und lebendige Darstellung der Menschen in ihren natürlichen Eigenheiten; [186] vor allem aber eine gewisse ebenso unbeschreibliche als unnachahmliche *Anmut*, die eigentümlichste seiner Eigenschaften.

In den *gerichtlichen* Reden war er nach dem Urteil des Dionysios am glücklichsten, und auch in diesen ist er geschickter, das Kleine[3], Seltsame und Arme[4] schön, als das Erhabne, Große und Reiche kräftig zu[5] sagen. Die *Magerkeit* seines scharfen, gewählten, lieblichen und kurzen Ausdrucks wird von den alten Kritikern, denen er für ein vollendetes Urbild des nüchternen *Attischen Stils* der Beredsamkeit galt, oft erwähnt und bis zur ungerechten Einseitigkeit hoch gepriesen. Jene Attische Nüchternheit hatte nämlich viele blinde Anbeter, welche die Dürftigkeit selbst, wenn sie nur gesund war, liebten. Sie glaubten, wer rauh[6] und trocken rede, wenn er es nur gefeilt und durchgearbeitet tue, der allein rede Attisch. Mit Recht erinnert dagegen Cicero, der Ursache hatte, die Forderung strenger Nüchternheit des Ausdrucks nicht übertreiben zu lassen, ja auch wohl den Schwulst selbst versteckter Weise in Schutz zu nehmen: nicht das sei Attisch im Lysias, daß er mager und arm sei, sondern daß sich nichts Abweichendes und Ungeschicktes in ihm finde:[7] denn es war nichts Unbedeutendes und nichts Gesuchtes in ihm; man konnte kein Wort aus seiner Rede nehmen, ohne den Sinn zu ändern. Wer mit Salz und Nüchternheit rede, der rede ächt Attisch. Die Kleinheit[8] der Gegenstände, welche Lysias, der mitunter so kraftvoll sein

I Cic. Brut. 9. Die Kenntnis des bürgerlichen Rechts war bei den Hellenen so wenig geschätzt, daß die sogenannten *Pragmatiker*, welche dem vornehmen Redner um geringen Lohn vor Gericht darin zur Hand gingen, höchst[1] verachtet waren. cfr. Cic. de Orat. I, 45.

1 durchaus 2 Angemessenheit 3 Geringe,
4 Arme schön,] Dürftige zierlich, 5 zu sagen.] auszudrücken.
6 hart 7 finde ... es] finde. Es 8 Geringfügigkeit

könne, wie nur irgend jemand, meistenteils behandelt[1] habe, sei der Grund, warum er sich selbst herabgestimmt[2].

Ein Schriftsteller unsres Zeitalters würde sich nicht sehr geschmeichelt finden, wenn man von ihm sagte, er sei das *Urbild der magern Schreibart.* Indessen ist es doch einleuchtend, daß nichts Ungeschicktes schön sein kann. Der reine und gesunde Geschmack[3] der Athener verbannte daher mit Recht alle unnütze Pracht, und allen Unzweckmäßigen[4] Schwulst, und verlangte vor allem, daß der Redner sich *seinem Stoff*[5] *gemäß* ausdrücke. Auch der dürftigste Stoff gibt dem Redner Gelegenheit genug, die größte Kunst durch eben jene scheinbar kunstlosen Vorzüge, wegen welcher Lysias mit Recht bewundert wird, zu beweisen. Diese sind gewiß *sein* Verdienst, und beweisen, daß er ein Künstler sei; und bei einem Volke, wo sie mehr oder weniger allgemein und natürlich sind, da ist die Redekunst einheimisch. Wenn der Gegenstand selbst schon groß und erhaben ist, so ist es keine Kunst, hinreißend zu reden; die Beredsamkeit der Leidenschaft und der Begeisterung ist ein unwillkürliches Erzeugnis der Natur, kein absichtliches Werk der Kunst. Überdem darf der Redner sich seinen Stoff nicht wie der freie Dichter, selbst erfinden, oder auch
[187] nur wählen: er muß annehmen[6], was ihm gegeben wird, und eigentlich alles zu behandeln wissen; und wenn er auch dem magersten und trockensten Stoff nichts abzugewinnen, wenn er sich auch in dem Vortrag der alltäglichsten und geringfügigsten Dinge nicht durch ein gewisses Etwas von dem Unberedten zu unterscheiden weiß, so hat er keine Ansprüche auf den Namen eines *Redekünstlers.*

Übrigens scheint es[7] mir für die Bildung eines Volks nicht wenig zu beweisen, wenn seine gewöhnlichen gerichtlichen Reden über gemeine Rechtshändel, auch nachdem das Menschengeschlecht um einige Jahrtausende älter geworden ist, noch immer an[8] nüchterner Gesundheit, sorgfältig durchgearbeiteter Ausbildung, Bestimmtheit, Klarheit und Kürze des Ausdrucks kaum ihres Gleichen finden[I/9].

Ungleich schwächer ist Lysias nach dem Urteil des Dionysios in den panegyrischen Reden, in welchen er erhabner und prächtiger sein will.

I. Man denke nur an die Kunstsprache unsrer Rechtsgelehrten, an unsre Regensburger, oder wie Klopstock sie nennt, *Heiligerömischereichsdeutschernationsperioden.*

1 behandelt habe,] behandle, 2 herabgestimmt habe. 3 Kunstsinn
4 unzweckmäygen *A* 5 Gegenstande 6 nehmen, 7 es . . . für] es für
8 an . . . sorgfältig] an Zweckmäßigkeit und Reinheit, an sorfältig
9 *Die Anmerkung wurde in W in den Text aufgenommen.*

Ihr Charakter ist von dem der gerichtlichen Reden völlig verschieden. Wenn Theophrastos den Vorwurf der Überladenheit und der Spielerei, welchen er dem Lysias machte, nicht bloß auf eine unächte Rede, die er als Beispiel angeführt hat, sondern auch auf die panegyrischen Reden des Lysias gründete: so hatte er[1], glaube ich, nicht Unrecht; wenn wir anders wagen dürfen, nach so unvollständigen Akten ein Urteil zu fällen: denn es ist nichts mehr von den panegyrischen Reden des Lysias vorhanden, als ein nicht[2] unverdächtiges ganzes Werk, der gegenwärtige *Epitaphios*; ein[3] Bruchstück, welches ich als einen Beitrag zur Charakteristik seines panegyrischen Stils, als einen interessanten[4] Beweis seines republikanischen[5] Eifers, und als eine merkwürdige Urkunde zur Geschichte der allgemeinen Sitte[I] der Sophisten jener Zeit, die Hellenen zum allgemeinen Frieden und zum gemeinschaftlichen Krieg wider alle Tyrannen und Barbaren zu ermahnen, der Übersetzung des Epitaphios als eine *Beilage* angehängt[6] habe; und eine von einem Gegner vielleicht nicht wörtlich angeführte Spielerei: der[7] *Erotikos* des Lysias im Platonischen PHAIDROS. Denn erotische Reden gehören gleichfalls zu[8] *epideiktischen*, oder panegyrischen Art[9], deren Zweck es ist, die Geschicklichkeit des Redekünstlers vor einer Panegyris[10] von Zuhörern oder von Lesern glänzen zu lassen.

Übersetzung der epitaphischen Rede des Lysias.

Wenn ich glaubte, meine Zuhörer, es sei möglich, an diesem Grabe, die Verdienste der hier ruhenden Männer durch Worte auszudrücken: so würde ich denen Vorwürfe machen, welche mir nur wenige Tage zuvor den Auftrag gaben, über sie zu reden. Weil aber die ewige Zeit dem ganzen Menschengeschlecht nicht hinreichend sein würde, eine Rede,

I. Plut. Timol. p. 254. init.

1 er . . . nicht] er wohl nicht
2 nicht . . . Werk,] nicht ganz unverdächtiges und von manchen bezweifeltes Werk,
3 dann ein 4 neuen 5 patriotischen
6 angehängt habe;] angefügt haben;
7 der Erotikos] die erotische Rede 8 zur 9 Gattung
10 Panegyris von] Panegyris oder gemischten allgemeinen Versammlung von

welche den Taten dieser Helden gleich wäre, hervorzubringen: deswegen[1] scheint mir der Staat, aus Vorsorge für diejenigen, welche hier reden, den Auftrag nur kurz zuvor zu erteilen, in der Meinung, daß sie so wohl noch am ersten Nachsicht bei den Zuhörern finden würden. Überdem gilt meine Rede zwar ihnen, aber es sind nicht ihre Taten, welche ich übertreffen soll, sondern die Redner, welche vor mir über sie gesprochen haben. Denn die Tapferkeit dieser Helden gewährte denen, die dichten können, und denen, die reden wollen, einen so unerschöpflichen Überfluß an Stoff, daß man schon ehedem viel Schönes über sie gesagt, und doch vieles übergangen hat, und daß dennoch auch für die Zukunft genug zu reden übrig bleiben wird. Kein Land und kein Meer ist von ihrem Ruhm unerreicht geblieben. Allenthalben und bei allen Menschen gibt es Leute, welche ihre Großtaten besingen, indem sie ihr eignes Unglück bejammern.

Zuerst werde ich also die alten Abenteuer unsrer Vorfahren durchgehn, deren Kunde uns die Sage überlieferte. Denn auch sie sind würdig, daß alle Menschen sie preisen, in Liedern besingen, durch die Reden der Verständigen loben, bei solchen Gelegenheiten, wie die gegenwärtige, ehren, und die Lebenden nach den Taten dieser Verstorbenen bilden.

Die Amazonen[1] nämlich, ursprünglich Töchter des Ares, welche am Flusse Thermodon wohnten, allein unter ihren Nachbarn mit Eisen

[1] Über[2] die Amazonen, wie über den Adrastos und Polyneikes, über die Herakleiden, und über die Autochtonie der Athener ist[3] alles nötige schon in den Anmerkungen zum Panegyrikos des Isokrates gesagt *[Bd. 1 des* Attischen Museums*]*. — Man bemerke nur den Unterschied unsrer drei epitaphischen, und des panegyrischen Redners im Gebrauch dieser Sagen. Der Redner *Lysias* gibt der gläubigen Menge seiner Zuhörer ihre eignen alten Märchen ganz unbefangen, als bare unbezweifelte Wahrheit zurück. *Plato* übergeht die mythischen Kriegstaten, verweilt aber desto länger bei dem Mythus der Autochtonie, welcher ihm schöne Gelegenheit gibt, mit wissenschaftlichen Begriffen Sokratisch zu spielen. *Isokrates*, ein Zwitter von Philosoph und Sophist, will[4] in seiner politischen Schrift zwar hauptsächlich vor allen glänzen, aber doch auch wohl Männer von mehr Kenntnissen und Einsicht, als unter der Athenischen Menge gewöhnlich war, überzeugen oder bestechen. Er verachtet kein[5] Mittelchen zu seinem Zweck,

[1] deswegen scheint mir] so scheint mir deswegen

[2] Über . . . Herakleiden,] Über die Sage von den Amazonen, vom Adrastos und Polykneikes, die Herakleiden,

[3] ist . . . Sagen.] ist vorzüglich der große Unterschied unsrer drei epitaphischen, und des panegyrischen Redners im Gebrauch dieser Sagen zu bemerken.

[4] will als panegyrischer Redner

[5] kein Mittelchen] kein noch so kleines Mittel

bewaffnet waren, und die ersten von allen Rosse bestiegen, auf welchen sie unerwartet, wegen der Unkenntnis ihrer Gegner, die Fliehenden töteten, den Verfolgenden aber entflohen, wurden vielmehr wegen ihres Muts für Männer, als wegen ihrer Natur für Weiber geachtet: denn sie schienen die Männer an Mut weiter zu übertreffen, als sie ihnen an Bildung des Leibes nachstanden. Sie beherrschten schon viele Völker und hatten alles um sich her unterjocht, als sie durch das Gerücht den großen Ruf von diesem Lande vernahmen und durch den herrlichen Ruhm und die große Hoffnung gereizt mit den streitbarsten Völkern wider[3] diese Stadt auszogen. Da sie aber auf wackre Männer trafen, so entsprach ihr Mut ihrem Geschlecht. Sie machten, daß man ein dem vorigen entgegengesetztes Urteil über sie fällte, und bewiesen ihr Geschlecht noch mehr durch ihre Niederlage, als durch ihre Gestalt. Nur ihnen allein war es versagt, durch ihre Fehler belehrt künftig weiser zu handeln; in ihre Heimat zurückzukehren, und ihr eignes Unglück und unsrer Väter Tapferkeit zu verkündigen. Denn hier starben sie, und bezahlten die Strafe ihrer Torheit, indem sie den Ruhm der Tapferkeit dieser Stadt verewigten, und den Namen ihres Vaterlandes durch ihre hiesige Niederlage vertilgten.

So[4] verloren die Amazonen also mit Recht ihr eignes Land, weil sie fremdes unrechtmäßig begehrten.

Als ferner Adrastos und Polyneikes gegen Thebae kriegten und in der Schlacht unterlagen; die Kadmeier aber die feindlichen Toten nicht begraben lassen wollten: da glaubten die Athener, wenn jene irgendeine Ungerechtigkeit begangen hätten, so hätten sie durch den Tod die größte aller Strafen erlitten: die Götter der Oberwelt und der Unterwelt würden aber durch dies Betragen beleidigt; diese durch Vernachlässigung des Ihrigen, jene durch Befleckung der Heiligtümer. Sie sandten daher zuerst Herolde zu den Kadmeiern, und verlangten, man solle ihnen die

und *pragmatisiert* die historischen[1] Mythen; eine Kunst, welche selbst die Hellenischen Historiker so oft üben. *Thukydides* hingegen[2], dessen Werk nicht augenblicklich glänzen, sondern ewig nützen sollte (I, 22), achtet die Märchen keiner Erwähnung wert, und würdigt nur einsichtsvoll geprüfte Tatsachen. *Diese Anmerkung wurde in W irrtümlich fünf Seiten später eingefügt. Vorl. Ausg. S. 145, Z. 33.*

[1] geschichtlichen

[2] hingegen, dessen] hingegen, dem es am meisten historisch Ernst war bei seiner epitaphischen Rede, dessen

[3] gegen [4] *Kein Absatz in W.*

Wegführung der Leichen verstatten. Nach ihrem Gefühl zieme es wackern Männern, ihre Feinde lebend zu strafen, aber nur denen, die sich selbst nicht trauten, sei es möglich, mit ihrem Mut gegen die Leiber der Toten zu prahlen. Da sie dies nicht erlangen konnten, zogen sie wider die Kadmeier zu Felde, mit denen sie zuvor keinen Zwist gehabt hatten; nicht aus Vorliebe für die lebenden Argeier, sondern um die durch Gewohnheit geheiligten Rechte der im Kriege Getöteten zu behaupten. Sie kämpften wider die einen für beide: für die einen, damit sie nicht ferner ungerecht gegen die Toten handeln, und noch mehr wider die Götter freveln möchten; für die andern aber, damit sie nicht unverrichteter Sache, der väterlichen Ehre, der allgemeinen Hoffnung, welche ihnen das Hellenische Gesetz zusicherte, verlustig und beraubt in ihre Heimat zurückkehren dürften. Mit dieser Gesinnung, und in dem Glauben, daß das Kriegsglück für alle gleich sei, siegten sie kämpfend; ihrer Feinde waren viel, aber das Recht stritt mit ihnen. Sie begehrten auch keineswegs, vom Glück aufgeblasen, eine übertriebene Strafe von den Kadmeiern, sondern sie begnügten sich, jene Verruchten durch ihre eigne Würdigkeit zu beschämen, nahmen den Siegeslohn, um den sie gekommen waren, die Toten der Argeier, und begruben sie in ihrem Gebiet, zu Eleusis.

So[1] handelten sie gegen die Umgekommenen vom Heer der Sieben wider Thebae.

In der Folge, nachdem Herakles unsichtbar geworden war, als seine Söhne vor dem Eurystheus flüchteten, und von allen Hellenen vertrieben wurden, welche zwar unwillig über die Sache waren, aber die Macht des Eurystheus fürchteten, nach unserer Stadt kamen, und sich schutzflehend auf den Altar setzten: da beschlossen die Athener, sie dem Eurystheus, welcher sie herausforderte, nicht auszuliefern, und wollten lieber die Tugend des Herakles ehren, als ihre eigne Gefahr fürchten, und für die Schwächern mit dem Recht kämpfen, als den Mächtigern nachgeben, und die, welchen von ihnen Unrecht geschehen war, ausliefern. Als nun Eurystheus mit denen, welche in der damaligen Zeit den Peloponnesos bewohnten, wider[2] sie zu Felde zog, so ließen sie sich durch die Nähe der drohenden Gefahr in ihrer Meinung nicht wankend machen, und beharrten bei ihrem einmal gefaßten Entschluß; wiewohl sie für sich selbst nie eine Wohltat von dem Vater der Herakleiden empfangen hatten, und obgleich sie gar nicht wissen konnten, wie diese handeln würden. Bloß weil sie es für gerecht hielten, übernahmen sie für dieselben eine so große Gefahr, ohnerachtet sie zuvor in keiner Feindschaft mit dem Eurystheus standen, und auch keinen andern Gewinn hoffen durften, als die öffentliche Hochachtung. Voll Teilnahme für die ungerecht Leidenden, und voll Haß wider die ungerecht Handelnden, versuchten sie, diese zu zwingen, und strebten, jene zu retten. Sie hielten dafür, das Merkmal der Freiheit sei, nichts ohne eignen Entschluß zu tun; das der Gerechtigkeit, den ungerecht Leidenden zu helfen; und das der Tapferkeit, für beide Zwecke, wenn es sein müsse, kämpfend zu sterben. So stolz und hartnäckig waren beide Teile, daß die Gesandten des Eurystheus gar nicht einmal versuchten, etwas von dem guten Willen der Athener zu erhalten, und daß diese es nicht gestattet haben würden, wenn auch Eurystheus selbst als ein Schutzflehender versucht hätte, ihnen die Schutzflehenden abzulocken. Sie ordneten[1] sich also mit ihrer einzelnen Macht, und besiegten allein das aus dem ganzen Peloponnesos kommende Heer. Sie setzten zuvörderst die Leiber der Söhne des Herakles in Sicherheit, um der Tugend ihres Vaters willen, befreiten dann auch ihre Gemüter dadurch, daß sie die Furcht von ihnen nahmen, und erfochten ihnen mit ihrer eignen Gefahr und Anstrengung Kränze des Ruhms. So ungleich glücklicher als der Vater waren die Söhne! Denn dieser, obgleich der Urheber vieler Wohltaten für das ganze menschliche Geschlecht machte sich selbst durch Streitsucht und Ruhmliebe das Leben schwer. Die andern Ungerechten strafte er, den Eurystheus aber, den er haßte, und der ihn beleidigt hatte, vermochte er nicht zu züchtigen. Seine Söhne hingegen erreichten durch diese Stadt an einem Tage die Rettung ihrer selbst, und Rache an ihren Feinden.

Daß unsre Vorfahren so einmütig für das Recht kämpften, hatte viele Ursachen und Antriebe. Zuerst der rechtmäßige Ursprung ihrer Vereinigung! Sie bewohnten nicht etwa wie gemeine Völker, ein aus allen Orten zusammengeflossener Haufen, ein fremdes Land, nach Vertreibung der vorigen Besitzer: sondern sie waren ursprüngliche und einheimische Söhne ihres Landes, und bewohnten denselben Boden, welcher sie erzeugt hatte[2]. Sie waren ferner die ersten und die einzigen in der damaligen Zeit, welche ihre Herren verjagten, und eine Demokratie errichteten. Sie glaubten, die Freiheit aller sei das festeste Band der Eintracht; sie hatten alle gleichen Anteil an den Hoffnungen auf den Lohn gefahrvoller Anstrengungen; sie wechselten Bürgerrechte mit ungeschwächtem Freiheitssinn; und sie ehrten die Guten, und straften

[1] *Kein Absatz in W.* [2] gegen

[1] stellten [2] *Hier in W die Anmerkung von S. 142.*

die Bösen nach dem Gesetz. Sie glaubten, es sei die Art der Tiere, sich einander durch Gewalt zu zwingen, den Menschen hingegen zieme es, ihre gegenseitigen Rechte durch Gesetze zu bestimmen, und sich durch Vernunft leiten zu lassen; und vom Gesetz beherrscht, von der Vernunft belehrt, ihren Vorschriften gemäß zu handeln.

Durch einen Sinn, welcher ihrem schönen Ursprung entsprach, vollbrachten denn auch die Vorfahren der hier ruhenden Helden, viele herrliche und bewundernswürdige Taten, welche unsterblich und erhaben sind, und hinterließen ihren Söhnen überall Denkmale ihrer Tapferkeit. Denn sie allein bestanden den gefahrvollen Kampf für die ganze Hellas gegen viele Myriaden von Barbaren. Der König Asiens nämlich, nicht zufrieden mit dem, was er besaß, sandte in der Hoffnung, auch Europa noch zu unterjochen, ein Heer[1], fünfzig Myriaden. Überzeugt, daß sie der übrigen Hellenen leicht Herr werden würden, wenn sie nur diese Stadt freiwillig auf ihre Seite ziehn, oder mit Gewalt unterjochen könnten, landeten sie zu Marathon. Sie glaubten, wenn sie das Glück versuchten, während ganz Hellas noch uneinig war, auf welche Art man sich wider[2] die anrückenden Feinde verteidigen solle, so würden sie die Hellenen von Bundsgenossen am meisten entblößt finden. Überdem hatten sie aus den frühern Begebenheiten die Meinung von unserer Stadt gefaßt, daß sie, wenn sie zuerst wider eine andre Stadt zögen, mit jenen und mit den Athenern zugleich kriegen müßten: denn eifrig würden sie[3] herbeieilen, um den Angegriffenen zu helfen; wenn sie aber zuerst hieher kämen, so würde keiner der übrigen Hellenen es wagen, um andre zu retten, eine offenbare Feindschaft wider sie für die Athener auf sich zu laden. So dachten die Barbaren: unsre Vorfahren aber vernünftelten nicht über die Gefahren des Kriegs, sondern voll von dem Gedanken, daß einem würdigen Tod ewiger Ruhm der Edlen folge, fürchteten sie die Menge der Feinde nicht, sondern trauten vielmehr zuversichtlich auf ihre eigne Tapferkeit. Beschämt, daß die Barbaren in ihrem Lande wären, warteten sie nicht, bis die Bundsgenossen es erfahren, und ihnen zu Hülfe kommen konnten. Sie wollten nicht andern, sondern die Hellenen sollten ihnen für ihre Rettung Dank wissen. Von diesem Entschluß alle einmütig beseelt, rückten sie in geringer Zahl der großen Menge entgegen. Zu sterben, dachten sie, sei aller Los; groß zu handeln, nur weniger Auserwählten; das Leben würden sie zwar verlieren, aber dafür Ruhm durch ihre Heldentaten gewinnen. Wen sie nicht allein besiegen könnten, dachten sie, den würden sie auch nicht mit den Bundsgenossen

[1] Heer von [2] gegen [3] diese

besiegen können; überwunden würden sie nur ein wenig früher als die andern fallen, siegend aber auch die andern befreien. Sie bewiesen sich als wackre Männer, schonten ihres Leibes nicht, verschwendeten ihr Leben für die Pflicht, ehrten die Gesetze ihrer Vaterstadt mehr, als sie die Gefahr von den Feinden fürchteten, und errichteten für Hellas Siegsdenkmale über die Barbaren, welche aus Habsucht ein fremdes Gebiet überfallen hatten, an den Gränzen ihres eignen Landes. Und so schnell vollbrachten sie diese Tat, daß dieselben Boten den andern Hellenen die Ankunft der Barbaren hier, und den Sieg unsrer Vorfahren verkündigten. Wahrlich! keiner der andern hatte Zeit, die kommende Gefahr zu fürchten, sondern nur zu hören, und über seine Befreiung zu frohlocken. Es ist daher kein Wunder, wenn ihre Größe auch noch jetzt, als ob diese vor Alters geschehnen Taten neu wären, von allen Menschen gepriesen wird.

Einige Zeit nachher kam Xerxes, Asiens[1] König, welcher Hellas verachtete, und betrogen in seiner Hoffnung, beschimpft durch den Ausgang, und gekränkt durch den Unfall, über dessen Urheber er zürnte, weil er nie ein Unglück empfand, und nie einen edeln Mann kennenlernte, nachdem er sich zehn Jahre lang gerüstet hatte, mit zwölfhundert Schiffen an; an Fußvolk führte er eine so unendliche Menge mit sich, daß es eine beschwerliche Arbeit sein würde, auch nur die Völker, welche mit ihm zogen, herzuzählen. Der größte Beweis ihrer Menge ist folgende Tatsache: obgleich er tausend Schiffe hatte, um das Fußvolk an der schmalsten Stelle des Hellespontos aus Asien nach Europa überzusetzen, so wollte er dennoch keinen Gebrauch davon machen, weil er glaubte, daß es ihn zu lange aufhalten würde. Lieber verletzte und verachtete er die Gesetze der Natur, die Winke der Götter, und die Meinungen der Menschen, bahnte sich einen Weg durchs Meer, und erzwang sich eine Schiffart durchs Land, indem er den Hellespontos durch eine Brücke vereinigte, und den Athos durch einen Graben trennte. Niemand widerstand ihm: die einen unterwarfen sich gezwungen, die andern übergaben sich freiwillig: denn einige waren unfähig, sich zu verteidigen, andre waren bestochen. Beides zugleich lockte sie, Gewinn und Furcht. Bei dieser Lage von Hellas bestiegen die Athener ihre Schiffe, und eilten nach Artemisium: die Lakedämonier hingegen und einige unter den Bundsgenossen rückten nach Thermopylae, weil sie wegen der Engigkeit der Gegenden im Stande zu sein dachten[2], den Paß zu behaupten. Als nun an beiden Orten das Treffen zu gleicher Zeit vor sich ging, siegten

[1] Asiens König,] Kaiser von Asien, [2] glaubten,

die Athener in der Seeschlacht: die Lakedämonier hingegen wurden, keineswegs aus Mangel an Tapferkeit, sondern weil sie sich in ihrer Rechnung in Rücksicht der Anzahl sowohl derer betrogen hatten, welche zu beschützen sie gekommen waren, als auch derer, wider die sie streiten mußten, zwar nicht von den Feinden besiegt, aber doch auf dem Platz, wo sie standen, kämpfend getötet. Als sie nun auf diese Weise unglücklich gewesen waren, und die Barbaren sich des Passes bemächtigt hatten, so zogen dieselben wider unsre Stadt. Da aber unsre Vorfahren das Unglück der Lakedämonier vernahmen, und aus den von allen Seiten auf sie eindringenden Begebenheiten keinen Ausweg zu finden wußten, verließen sie für Hellas ihre Stadt, um mit jedem der beiden Heere für sich, nicht mit beiden zugleich kämpfen zu müssen: denn sie wußten wohl, daß wenn sie zu Lande den Barbaren entgegenrückten, diese mit tausend Schiffen herbeieilen, und die verlaßne Stadt erobern würden; und daß ihnen, wenn sie sich einschifften, von der Landmacht das ihrige weggenommen werden würde; daß sie aber beides zugleich nicht können würden, ein Heer aussenden, und hinlängliche Besatzung zurücklassen; und da sie nur zwischen zwei Übeln zu wählen hatten, nämlich entweder ihr Vaterland zu verlassen, oder mit den Barbaren die Hellenen zu unterjochen, so wählten sie lieber Freiheit mit Tugend, Armut und Verbannung, als Knechtschaft des Vaterlandes mit Reichtum und Schande. Ihre Kinder, Frauen und Mütter sandten sie nach Salamis, und versammelten die Seemacht der andern Bundsgenossen. Wenige Tage darauf kam die Landmacht und die Seemacht der Barbaren. Wer konnte sie ohne Schrecken sehen? Welchen gewaltigen und gefahrvollen Kampf bestand nicht unser Staat für die Freiheit der Hellenen? Was mußten nicht die empfinden, welche die Krieger in jenen Schiffen beobachteten, da selbst ihre eigne Rettung sehr zweifelhaft war, und die Gefahr nun immer näher heranrückte? Oder die, welche sich zum Kampf für ihr Liebstes, für den Siegeslohn in Salamis rüsteten? Von allen Seiten umgab sie eine so große Menge von Feinden, daß es nur ihr geringstes Übel war, ihren Tod vorher zu wissen, das peinlichste ihrer Leiden hingegen war die Furcht vor dem, was die weggesandten Lieben von den siegenden Barbaren erleiden würden. In dieser hoffnungsvollen Lage umarmten sie sich gewiß oft einander, und beweinten mit Recht ihr Schicksal: denn sie kannten die geringe Zahl ihrer Schiffe, und sahen die Menge der feindlichen; sie wußten, daß die Stadt verlassen, das Land verheert und voll Barbaren sei. Bei den Flammen der heiligen Gotteshäuser, und in der Mitte aller Schrecknisse hörten sie einen aus Hellenischen und Barbarischen Stimmen vermischten Schlachtgesang; die ermunternden

Zurufungen nämlich von beiden Seiten, und das Geschrei der Sterbenden. Das Meer war voll von Leichen, und zahllose Trümmer von feindlichen und freundlichen Schiffen stürzten wider[1] einander; lange Zeit war das Treffen unentschieden, und bald glaubten sie überwunden zu haben, und gerettet zu sein, bald besiegt zu werden, und verloren zu sein. Vor Schrecken glaubten sie gewiß vieles zu sehn, was sie nicht sahen, und vieles zu hören, was sie nicht hörten. Was für Gebete sandten sie nicht zu den Göttern, und was für Opfer gelobten sie nicht? Wie beweinten sie ihre Kinder, wie bejammerten sie ihre Frauen, und wie beklagten sie ihre Väter und Mütter? Welche Gedanken von kommendem Unglück im Fall des Mißlingens? Welcher Gott mußte sie nicht über die Schrecklichkeit ihrer Lage bedauern? Welcher Mensch mußte sie nicht beweinen? Wer mußte nicht ihre Kühnheit bewundern? Wahrlich, an großen Entschlüssen und an kriegerischen Taten übertrafen sie das ganze menschliche Geschlecht sehr weit. Sie verließen ihre Stadt, bestiegen die Schiffe, und stellten ihre kleine Schar der Menge Asiens entgegen. Durch ihren Sieg bewiesen sie allen Menschen, es sei besser, mit wenigen Männern für die Freiheit zu kämpfen, als mit vielen Fürstendienern für ihre Knechtschaft. Sie trugen das meiste und das wichtigste zur Befreiung der Hellenen bei: erst[2] den Themistokles, zum Feldherrn, der am geschicktesten zu reden, zu denken, und zu handeln wußte; dann mehr Schiffe, als alle übrigen Bundsgenossen zusammengenommen; und endlich die erfahrensten Leute. Welche andern Hellenen hätten wohl an Geschicklichkeit, Menge und Tapferkeit mit ihnen wetteifern können? Mit Recht empfingen sie daher von Hellas den unbezweifelten Siegerlohn im Seekriege. Sie verdienten es, daß das Glück ihren Gefahren und ihren Taten entsprach, und sie bewiesen den Asiatischen Barbaren die Ächtheit und Ursprünglichkeit ihrer Tugend.

So bewährten sie sich in der Seeschlacht, und indem sie den bei weitem größten Teil der Gefahren bestanden, erkämpften sie auch für die andern Hellenen durch ihre eigne Tugend die gemeinschaftliche Freiheit. Als aber nachher die Peloponnesier den Isthmus vermauerten, mit ihrer eignen Rettung zufrieden, sich von der Gefahr zur See befreit glaubten, und die Absicht hatten, die andern Hellenen von den Barbaren unterjochen zu lassen: da wurden die Athener unwillig, und gaben ihnen den Rat: wenn das ihre Absicht wäre, so möchten sie nur um den ganzen Peloponnesos eine Mauer aufwerfen: denn wenn sie von den Hellenen verraten, auf Seiten der Barbaren sein würden, so würden dieselben

[1] gegen [2] zuerst

keiner tausend Schiffe bedürfen, noch würde ihnen die Isthmische Mauer etwas helfen. Die Herrschaft des Meeres würde dann dem König ohnehin von selbst zufallen. Überführt und überzeugt, was sie getan, sei ungerecht, was sie beschlossen, töricht; was die Athener hingegen sagen, sei gerecht, was sie rieten, das Beste, zogen sie[1] nach Platäa zu Hülfe. Als hier die meisten Bundsgenossen zur Nachtzeit ihren Posten verließen und davon liefen: so schlugen die Lakedämonier hingegen und die Tegeaten die Barbaren in die Flucht; die Athener aber und Platäer besiegten kämpfend alle Hellenen, welche der Freiheit entsagt, und sich der Knechtschaft unterworfen hatten. An diesem Tag krönten sie ihre vorigen Taten durch das schönste Ende und befestigten die Freiheit Europens[2]. Sie hatten in allen Arten von Schlachten Beweise ihrer Tapferkeit gegeben, allein und mit andern, zu Lande und zur See, gegen Barbaren und gegen Hellenen; desfalls wurden sie auch sowohl von denen, mit welchen sie gekämpft, als auch von denen, wider[3] welche sie gestritten hatten, würdig geachtet, die Häupter[I/4] von Hellas zu sein.

Als aber in der Folge der Neid über ihr Glück, und die Eifersucht über ihre Taten einen Hellenischen Krieg verursachte, weil alle übermütig waren, und jeder nur geringfügiger Klaggründe bedurfte: da nahmen die Athener in der Seeschlacht wider die Ägineten und ihre Bundsgenossen siebzig ihrer dreiruderigen Schiffe gefangen[II]. Während

I d.h. die *Hegemonen.* Über die Natur der Hellenischen Hegemonie, und die Ansprüche der Athener auf dieselbe s. A. M. I. S. 75. Über den Athos. S. 88.

II Thuc. I. 104. — »Inaros, der Sohn des Psammetichus, ein Lybier und König der Lybier bei Ägyptos zog aus von der Stadt Mareia über Pharos, und machte den größten Teil Ägyptens vom König Artaxerxes abtrünnig; er warf sich selbst zum Herrn auf, und rief die Athener. Sie verließen Kypros und kamen: denn sie waren mit zweihundert Schiffen von[5] sich und den Bundesgenossen wider[6] Kypros gesegelt. Sie schifften vom Meer in den Nilus hinauf, bemächtigten sich dieses Flusses, und zweier Teile von Memphis, und kriegten vor dem dritten, welcher Leukonteichos (weiße Mauer) genannt wird. Darin waren[7] die geflohnen Perser und Meder, und die nicht mit abgefallenen Ägypter.« — Thuc. I. 105. 106. — »Es brach ein Krieg zwischen den Aeginetern und Athenern aus, und es ward nach diesem bei Aegina eine große Seeschlacht der Athener und Aegineter geliefert; beide hatten ihre Bundsgenossen bei sich. Und die Athener siegten, nahmen ihnen siebzig Schiffe gefangen, und stiegen ans Land. Sie führten die Belagerung unter der

1 jene 2 Europas. 3 gegen 4 *Die Anmerkung fehlt in W.*
5 von . . . Bundsgenossen] von ihren eignen und denen der Bundsgenossen
6 gegen 7 befanden sich

sie zu eben der Zeit Ägyptos und Ägina zugleich belagerten, und ihre Mannschaft teils auf den Schiffen, teils in dem Landheer abwesend war, glaubten die Korinthier und ihre Bundsgenossen, sie würden entweder das Land wehrlos finden, oder das Heer zum Rückzug von Ägina nötigen, rückten in Masse aus, und nahmen Geraneia ein. Die Athener aber konnten sich nicht entschließen, jemanden zu Hülfe zu rufen, wiewohl sie Zeit dazu hatten, indem die Feinde noch entfernt, ihr Heer aber nahe war. Voll Zuversicht auf ihren Mut, und voll Verachtung ihrer Feinde glaubten die Zurückgebliebenen, wiewohl sie teils schon zu alt, teils noch unter der männlichen Reife waren, dennoch die Gefahr allein bestehen zu können. Die einen waren tapfer durch lange Übung, die andern von Natur; jene waren schon oft selbst wacker gewesen, diese ahmten jene nach; die ältern wußten zu befehlen, die jüngern vermochten das Befohlne auszuführen. Unter der Anführung des Myronides rückten sie wider[1] dieselben ins Megarische Gebiet aus, eilten dem Heer, welches in ihr eignes Gebiet einfallen wollte, in ein fremdes Gebiet ent-

Anführung des Leokrates, des Sohns des Stroibos. Da entschlossen die Peloponnesier sich den Aeginetern beizustehen, und sandten zuerst dreihundert schwerbewaffnete Krieger; dann fielen die Konrinthier mit den Bundsgenossen ins Megarische Gebiet, indem sie glaubten, es würde den Athenern unmöglich sein, den Megarern zu Hülfe zu kommen, da in Aegina und in Aegyptos ein so großes Heer abwesend war; täten sie es aber doch, so würden sie sie dadurch nötigen, Aegina zu verlassen. Die Athener aber ließen das Heer bei Aegina, wo es war; von den in der Stadt Zurückgebliebenen rückte ein Heer von Greisen und Jünglingen nach Megara, unter der Anführung des Myronides. Nachdem ein unentschiedenes Treffen gegen die Korinthier geliefert worden war, trennten sie sich voneinander, und glaubten beide nicht besiegt zu sein. Die Athener aber (denn sie waren doch etwas im Vorteil) errichteten nach dem Rückzuge der Korinthier ein Siegeszeichen. Die Korinthier konnten die Schmähungen der Greise in der Stadt nicht dulden, rüsteten sich aufs höchste zwölf Tage später, zogen hin, und errichteten auch ein Siegeszeichen, als wären sie die Sieger. Die Athener taten einen Ausfall aus Megara, töteten diejenigen, welche das Siegszeichen aufrichteten, stürzten auf die andern, und besiegten sie. Jene, da sie geschlagen waren, zogen sich zurück. Ein kleiner Teil von ihnen verfehlte im Gedränge den Weg und geriet in das Land eines gewissen Eigentümers, welches durch einen tiefen Graben eingeschlossen war und keinen Ausweg hatte; da die Athener dies bemerkten, hielten sie selbige von vorn durch die schwerbewaffnete Mannschaft zurück, stellten das leichte Fußvolk im Kreise umher, und steinigten alle, welche hineingegangen waren. Dies war ein großes Unglück für die Korinthier. Die Hauptmasse ihres Heers aber zog sich nach Hause zurück.«

1 gegen

gegen, besiegten es in der Schlacht ganz, mit Kriegern, welche teils nicht mehr, teils noch nicht bei vollen Leibeskräften waren; und errichteten ein Siegszeichen zum Denkmal dieser für sie schönsten, für die Feinde aber schimpflichsten Begebenheit. Nachdem sie nun beide gesiegt hatten, kehrten sie mit dem herrlichsten Ruhm in ihre Heimat zurück, und beschäftigten sich wiederum teils mit ihrer eignen Ausbildung, teils mit der Besorgung der übrigen öffentlichen Angelegenheiten.

Ein einziger Mensch kann unmöglich die von so vielen bestandenen Gefahren einzeln erzählen, oder alle seit Anbeginn der Zeit vollbrachten Taten in einem Tage verkündigen. Denn[1] welche Zeit, oder welche Kunst, oder welcher Redner wäre wohl dem Geschäft gewachsen, die Tapferkeit der hier ruhenden Helden würdig darzustellen? Denn[1] durch zahllose Anstrengungen, die glänzendsten Kämpfe und die herrlichsten Heldentaten machten sie Hellas frei und ihr Vaterland zum mächtigsten Hellenischen Staat. Siebzig Jahre beherrschten sie[2] das Meer, und verhüteten durch ihre weise Leitung unter den Bundsgenossen alle bürgerlichen Unruhen[I]. Sie hielten es nicht für gerecht, daß die Mehrheit wenigen knechtisch diene, sondern erzwangen die rechtliche Gleichheit aller; sie schwächten keineswegs die verbündeten Staaten, sondern machten im Gegenteil auch sie mächtig. Die Größe ihrer eignen Macht aber legten sie dergestalt an den Tag, daß der große König kein fremdes Gut mehr begehren konnte, sondern von dem seinigen hergeben, und sogar für das, was man ihm ließ, besorgt sein mußte; und während dieser Zeit segelten weder Schiffe aus Asien[5], noch erhob sich ein Tyrann in Hellas, noch ward ein Hellenischer Freistaat von den Barbaren in Knechtschaft gestürzt. So große Zurückhaltung und Ehrfurcht flößte die Tapferkeit dieser Helden jedermann ein! Deswegen haben sie auch allein gerechte Ansprüche, Vorsteher der Hellenen, und Anführer der Staaten zu sein. Aber auch im Unglück bewährten sie ihre Tugend. Als

I Siebzig Jahr sind eine runde Zahl für den Zeitraum von der Schlacht bei Salamis bis zur Schlacht bei Aegospotamos. — Was die *Ruhe und Einigkeit* betrifft, in welcher die Bundsgenossen von den gütigen Athenern erhalten wurden, so hat hier Lysias beinahe noch ein[3] wenig mehr als seine Pflicht getan, wie jeder weiß, dem die Geschichte bekannt ist[4]. Ich meine nämlich die *rhetorische Pflicht* eines Hellenischen Redners, das Große klein, und das Kleine groß zu machen. Wenn man jemandem Hände und Beine bindet, so pflegt er ruhig zu sein.

[1] Denn durch] Durch [2] sie das] dann die Athener das
[3] ein wenig] etwas
[4] ist . . . die] ist; nämlich jene [5] Asien her,

nämlich durch der Feldherrn Schuld oder der Götter Willen die Schiffe im Hellespontos verloren gingen; ein Verlust, welcher für uns, welche er traf, und auch für die andern Hellenen das größte Unglück war: zeigte sich bald darauf, daß die Stärke ihrer[1] Stadt das Heil von Hellas sei. Denn da die Hegemonie nun an andre kam, besiegten diejenigen, welche sich vorher gar nicht einmal aufs Meer wagten, die Hellenen zur See und schifften nach Europa; freie Städte der Hellenen gerieten in Knechtschaft, und Tyrannen warfen sich auf, teils nach unserm Fall, teils nach dem Sieg der Barbaren[I]. Damals hätte Hellas hier an diesem Grabe ihre Haare scheren[II], und die hier ruhenden betrauern sollen,

I Die großen Rüstungen des Artaxerxes zur See wider die Lakedämonier bald nach dem Fall der Attischen Seemacht, der Sieg bei Knidos durch Konon, und die darauffolgende Eroberung der Hellenischen Freistaaten in Asien sind allgemein bekannt. Vergl.[2] die 37te Anmerk. zum Panegyrikos des Isokrates, und die Stelle im Text selbst *[Bd. I des Attischen Museums]*. Ebenso bekannt sind die Gräuel der dreißig Tyrannen zu Athen, und wie die Lakedämonier die Oligarchie in ganz Hellas einzuführen suchten.

II Aristoteles (Rhet. III, 10.) führt diesen Ausdruck unter einer Menge anderer Beispiele, die ebenso treffend gewählt sind, als die Erklärung, welche sie erläutern soll, dürftig[3] ist, als ein *Beispiel des Urbanen* an; in einer Stelle, welche für den Altertumsforscher ein[4] köstlicher Schatz ist, und noch jetzt demjenigen, welcher sich etwa an die nicht leichte Aufgabe wagen wollte, sich über die Natur des Urbanen vollständige und strenge Rechenschaft zu geben, und den Begriff desselben wissenschaftlich zu bestimmen, viel zu denken geben kann, und sehr willkommen sein muß[5]; und ich glaube, er hat Recht, wiewohl ich[6] hier ohne seine Hinweisung wahrlich[7] nichts Urbanes gewittert[8] haben würde. Es ist auch gar kein Wunder, daß die zartere Bedeutung, die eigenste Eigentümlichkeit, der ganze Umfang von Nebenbegriffen eines Worts aus der *lebendigen* Sprache, worauf es beim Urbanen ankommt, in der toten Schrift meistens nur noch eben, oft aber gar nicht[9] fühlbar ist. — Auch das gemeine Leben, und der Umgang haben ihre *Kunstsprache*; wer diese mit der gesetzlichen Freiheit, und freien Gesetzmäßigkeit der gegenseitigen Mitteilung[10], welche das Wesen der *guten Gesellschaft*, und der *großen* Welt ausmacht, mit der Sprache des Dichters, Denkers und Redners geschickt zu mischen weiß, der besitzt die *große Kunst des urbanen Ausdrucks*, über deren[11] Geheimnisse sich im Cicero, der hier als Kenner und als Künstler gleich groß ist, die fruchtbarsten Winke finden.

[1] dieser [2] Vergl. . . . selbst.] *fehlt W*
[3] ungenügend [4] ein . . . ist,] einen Schatz von Belehrung enthält,
[5] muß . . . Recht] muß. Er hat ohne Zweifel Recht [6] man
[7] wahrlich nichts] kaum etwas
[8] wahrgenommen [9] nicht mehr
[10] Mitteilungen *A*
[11] deren Geheimnisse] dessen Wesen und Eigentümlichkeit

als würde ihre Freiheit mit diesen Tapfern zu Grabe getragen: denn die verwaiste Hellas mußte nach dem Verlust solcher Helden unglücklich sein, glücklich aber war Asiens König[1], daß er[2] nun mit andern Hegemonen zu tun hatte. Jener drohte nach diesem Verlust ihrer Führer Knechtschaft: dieser wagte, da andre herrschten, dem Lieblingsentwurf seiner Vorfahren nachzueifern. Doch ich ließ mich schon zu lange zu dieser Klage über ganz Hellas fortreißen.

Jene Helden aber verdienen von jedem einzelnen für sich, und vom Volk öffentlich gepriesen zu werden, welche vor der Knechtschaft flohen, um für das Recht zu kämpfen; welche sich für die Demokratie sogar von ihren Mitbürgern trennten, sich alle zu Feinden machten, und nicht gezwungen durch das Gesetz, sondern durch ihre Natur getrieben, in den Piräus zurückkamen; welche durch neue Großtaten der Vorväter alte Tapferkeit nachahmten, und mit ihrem eignen Gut und Blut, den Staat als ein gemeinschaftliches Gut auch für die andern wieder eroberten, und einen freien Tod einem knechtischen Leben vorzogen. Ebenso beschämt über ihr Unglück, als zornig über ihre Feinde, wollten sie lieber in ihrem Lande sterben, als in einem fremden leben. Eide und Verträge waren ihre Bundsgenossen, ihre Feinde aber außer den vorigen auch noch ihre eignen Mitbürger. Aber dennoch zitterten sie nicht vor der Menge ihrer Gegner, stürzten sich mutig in die Gefahr, und errichteten ein Siegeszeichen über ihre Feinde. Als Zeugen ihrer Tapferkeit können sie die in der Nähe dieses Denkmals befindlichen Gräber der Lakedämonier anführen. Sie waren es, welche den geschwächten und durch innre Zwietracht zerrütteten Staat wieder stark und einig machten. Diejenigen von ihnen, welche zurückkehrten, bewiesen Gesinnungen, welche der Taten der hier Bestatteten würdig waren: sie dachten nicht auf Rache an ihren Feinden, sondern auf Rettung des Staats. Sie konnten keine Erniedrigung dulden, aber sie verlangten auch selbst keine Vorrechte; sie teilten ihre Freiheit sogar mit den Freunden der Knechtschaft, aber die Knechtschaft derselben hatten sie nicht teilen wollen. Durch die größten und schönsten Taten rechtfertigten sie den Staat und bewiesen, daß er zuvor nicht durch der Bürger Feigheit, noch durch der Feinde Tapferkeit gefallen war. Denn da sie es während des Bürgerkrieges, wider Willen[1] und in Gegenwart der Peloponnesier und der

[1] Dies ist auch nur *rhetorisch wahr*. Sparta war damals von Faktionen[3] zerrissen; und Pausanias begünstigte wider[4] den Willen des Lysander die

[1] Beherrscher, [2] er es
[3] Parteien [4] gegen

andern Feinde, möglich machten, zurückzukehren: so ist wohl offenbar, daß sie, wenn sie einig gewesen wären, ihnen leicht die Spitze hätten bieten können. Wegen dieser ihrer Taten im Piräus werden sie von allen Menschen bewundert.

Aber auch die hier ruhenden Fremdlinge verdienen gelobt zu werden, welche durch ihre Menge nützlich, für unsre Rettung kämpften, die Tugend für ihr Vaterland hielten, und ihr Leben so ruhmwürdig endigten; wofür der Staat sie öffentlich betrauert und bestattet, und ihnen für ewige Zeiten gleiche Ehre mit den Bürgern bestimmt hat.

Die jetzt Begrabenen[1] aber, Mitstreiter der von alten Freunden beleidigten Korinthier, denen sie neue Bundsgenossen wurden, handelten nicht wie die Lakedämonier (denn diese mißgönnten den Korinthiern auch das Gute, was sie besaßen; sie aber erbarmten sich der Unrechtleidenden, und dachten nicht mehr an ihre alte Feindschaft, sondern waren nur voll Eifers für ihre neue Freundschaft); und legten vor allen Menschen einen entscheidenden Beweis ihrer Tugend ab. Denn, um Hellas zu verherrlichen, hatten sie den Mut, nicht bloß für ihre eigne Rettung zu kämpfen, sondern sogar für ihrer Feinde Freiheit zu sterben. Sie kämpften nämlich gemeinschaftlich mit den Bundsgenossen der Lakedämonier für deren Unabhängigkeit von denselben. Da sie siegten, gewährten sie ihnen gleiche Vorteile: mißlang ihre Absicht, so hinterließen sie denen im Peloponnesos gewisse Knechtschaft. Jene waren in einer solchen Lage, daß für sie das Leben kläglich, der Tod aber wünschenswert war: diese hingegen waren im Tode und im Leben beneidenswürdig. Erzogen in den Herrlichkeiten und Gütern, welche ihre Väter

Wiederherstellung der Attischen[1] Unabhängigkeit. Überdem wirkten die auf Sparta eifersüchtigen Thebaner, deren Häupter dazu[2] von den Persern bestochen waren, eifrig zur Rettung Athens mit. cfr. Plut. Lys. III, 59. Reisk. — Nach den Gesetzen dieser rhetorischen Wahrheit ist es freilich nicht schwer, jemand zu loben, und lobend zu vergöttern. Sehr artig[3] sagt der Platonische Sokrates: »Wenn die Athener vor einer Versammlung von Peloponnesiern, oder die Peloponnesier vor einer Versammlung von Athenern gelobt werden sollten, dann wäre ein tüchtiger Redner nötig, um seine Zuhörer zu überzeugen, und zufriedenzustellen; wenn aber einer von eben denen auch beurteilt wird, welche er lobt, da ist es keine Kunst, gut zu reden.«

[1] Über[4] den Ursprung der Korinthischen Koalition s. A. M. I. 105. Über die Geschichte des Korinthischen Krieges Gillies IV. 26. folg.

[1] Athenischen [2] zu diesem Ende [3] treffend und sinnreich
[4] Über . . . folg.] Über die Geschichte des korinthischen Krieges S. Gillies IV. 26 folg.

durch ihr Verdienst erworben hatten, erhielten sie, nachdem sie Männer geworden waren, den Ruhm derselben, und bewiesen ihre Tapferkeit. Sie sind die Urheber vieler, herrlicher Wohltaten für ihr Vaterland; sie richteten wieder auf, was andre hatten sinken lassen, und entfernten den Krieg weit von ihrem Gebiet. Sie endigten ihr Leben, wie wackern Männern zu sterben ziemt; dem Staat bezahlten sie den Lohn ihrer Ernährung, ihren Ernährern aber hinterließen sie Kummer.

Darum müssen die Lebenden ihren Verlust beklagen, sich selbst beweinen, und ihre Angehörigen wegen ihres noch übrigen Lebens bedauern. Denn welche Freude bleibt ihnen noch nach dem Begräbnisse solcher Männer, welche alles geringer achteten, als ihre Pflicht, sich selbst des Lebens beraubten, und ihre Frauen zu Witwen machten?[1] Ihre Kinder verwaisten; ihre Brüder, Mütter und Väter hülflos verließen? Bei diesem großen und mannigfaltigen Unglück beneide ich ihre Kinder, weil sie noch zu jung sind, um zu wissen, welche Väter sie verloren haben: bedaure hingegen ihre Eltern, weil sie zu alt sind, um ihr Unglück zu vergessen. Denn was kann wohl schmerzlicher sein, als Kinder, welche man erzeugt, und erzogen hat, zu begraben, und nun im Alter schwach an Kräften, aller Hoffnungen beraubt, ohne Freund und ohne Hülfe zu sein? Von denen bedauert zu werden, welche uns ehedem beneideten? Den Tod mehr wünschen als das Leben? Denn je vortrefflichere Männer sie waren, desto tiefer ist der Schmerz der Verlassenen. Wann sollen sie ihren Schmerz endigen? Etwa wenn der Staat unglücklich ist? Denn es ist ja natürlich, daß auch die andern jene Tapfern ins Leben zurückwünschten! Oder bei öffentlichem Glück? Denn es ist eine hinreichende Ursache zum Schmerz, daß ihre Kinder tot sind, während die Lebenden die Früchte ihrer Tapferkeit genießen. Oder in eignen Leiden? — Etwa wenn sie sehn, daß ihre vorigen Freunde ihre Hülflosigkeit fliehen, und ihre Feinde ihr Unglück übermütig verhöhnen? — Die einzige Art, dünkt mich, wie wir den hier Ruhenden tätig danken können, ist: wenn wir ihre Eltern, ebenso wie sie selbst es taten, ehren, ihre Kinder so lieben, wie sie, die Väter, selbst; und ihren[2] Frauen ebenso beistehen, wie jene, da sie noch lebten. Wen könnten wir auch wohl mit mehr Recht ehren, als die hier ruhenden Helden? Für wen der Lebenden billiger eifrig sorgen, als für die Angehörigen derselben, welche die Früchte ihrer Tapferkeit nicht mehr genossen haben, als jeder andre, den ächten[3] Schmerz über ihren Tod[4] eigentlich allein tragen?

[1] machten . . . verwaisten] machten, und ihre Kinder zu Waisen
[2] ihren . . . beistehen,] ihre Frauen ebenso beschützen
[3] wahren [4] Tod aber

Aber[1] ich glaube, man hat überhaupt Unrecht, solche Fälle zu bejammern. Denn es ist uns ja nicht verborgen, daß wir einmal sterblich sind[1]. Warum sollten wir uns also härmen, daß diese hier litten, was wir alle schon lange erwarten[3]? Warum können wir uns gar nicht in die Unfälle der Natur ergeben, da wir doch wissen, daß der Tod den Schlimmsten, wie den Besten gemein sei? Denn der Tod versäumt die Bösen so wenig, als er die Guten schont; er beweist sich vielmehr gegen alle gleich. Wäre es möglich, daß diejenigen, welche den Kriegsgefahren entronnen sind, die übrige Zeit unsterblich sein könnten: so hätten die Lebenden Recht, die Verstorbenen ewig zu beklagen. Nun kann ja aber unsre Natur den Krankheiten und dem Alter nicht widerstehen, und der Genius, dem die Bestimmung unsres Schicksals zu Teil ward, ist unerbittlich. Drum sollte man diejenigen für die Seligsten achten, welche für das Größte und Herrlichste kämpfend ihr Leben endigten; die es nicht dem Zufall überließen, über sie zu entscheiden, noch den natürlichen Tod erwarteten, sondern den schönsten wählten. Auch ist ja ihr Ruhm unvergänglich, und die Ehre, welche ihnen wiederfährt, ist wert, von allen Menschen beneidet zu werden. Sie werden beklagt als Sterbliche, wegen ihrer Natur; besungen aber als Unsterbliche wegen ihrer Seelengröße. Zudem werden sie öffentlich begraben, und zu ihrem

[1] Zur Vergleichung hier ein *angebliches* Bruchstück aus dem *Epitaphios*[2] des *Hyperides*. Stob. Serm. CXXIII. — »Es ist freilich schwer diejenigen, welche sich in solchen Leiden befinden, zu trösten: denn der Schmerz wird weder durch Vernunft noch durch Verbote besänftigt, sondern durch das Maß der Empfindsamkeit eines jeden, und seiner Liebe für den Verstorbenen begränzt. Dennoch muß man Mut fassen, und seinem Schmerz nach Möglichkeit zureden; und nicht bloß an den Tod der Verstorbenen denken, sondern auch an das große Beispiel, welches sie uns hinterlassen haben. Was sie gelitten, ist nicht beweinenswürdig, was sie aber getan, höchst ruhmwürdig. Eben darum, weil sie das gebrechliche Alter nicht erlebt, aber dagegen unzerstörbaren Ruhm gewonnen haben, sind sie in jeder Rücksicht glückselig. Für diejenigen unter ihnen, welche kinderlos gestorben sind, werden die Lobgesänge der Hellenen unsterbliche Kinder sein: statt derer hingegen, welche Kinder hinterlassen haben, wird der dankbare Staat der Vormund ihrer Kinder sein. Überdem, wenn der Tod dem Nichtsein ähnlich ist, so sind sie von Krankheiten, vom Schmerz und von andern Unfällen des menschlichen Lebens befreit. Wenn sich aber das Bewußtsein, und die Vorsorge des göttlichen Wesens auch noch bis in die Unterwelt erstreckt, wie wir glauben, so dürften wohl diejenigen, welche die angegriffenen Rechte der Götter schützten, die höchste Glückseligkeit von dem göttlichen Wesen erhalten.«

[1] Doch
[2] Epitaphios des] der epitaphischen Rede des [3] erwarteten?

Andenken werden Kampfspiele der Stärke, der Kunst und des Reichtums gefeiert, als wären die im Kriege Getöteten gleicher Ehre mit den Unsterblichen würdig. Ich preise sie daher um ihres Todes willen glücklich, beneide sie, und glaube, daß das Dasein nur für diejenigen Menschen ein Gut sei, welche wiewohl in vergänglichen Leibern durch ihre Selbstkraft einen unvergänglichen Ruhm hinterlassen. Jedoch ist es Pflicht, den alten Gebräuchen gemäß zu handeln, das väterliche Gesetz zu ehren, und die Bestatteten zu bejammern.

Beurteilung

[188] Was dieser epitaphischen Rede des Lysias[1] in meinen Augen einen gewissen Wert, ja sogar einen historischen Vorzug[2] vor den epitaphischen Reden des Plato und Thukydides und vor der panegyrischen des Isokrates[3] gibt, ist; daß sie *rein epitaphisch* ist. Ist sie ein durchaus ächtes Werk des Lysias, wie die Alten nicht zu bezweifeln scheinen: so war sie wirklich, freilich zu einer Zeit, wo die Blüte des Attischen[6] Staats schon unwiederbringlich verwelkt, die öffentlichen Sitten schon sehr tief gesunken waren, der Ausdruck jener großen Volkshandlung der Gerechtigkeit, der Dankbarkeit und der[4] Zärtlichkeit, bei deren Betrachtung der denkende Altertumsforscher mit[5] immer steigender Bewunderung verweilt; so ist sie die kostbare Urkunde, aus der wir den ächten und reinen Begriff jener alt Attischen[6] Sitte am unmittelbarsten schöpfen müssen, von[7] deren Wert ich eine so hohe Meinung hege, daß mir sogar die geringste, halbverwischte Spur zu ihrer Geschichte heilig sein würde. Dies würde in gewissem Sinne selbst dann noch wahr bleiben, wenn auch die Vermutung einiger scharfsinnigen neuen[8] Forscher[I] schon völlig be-

I Unter[9] andern eines, welcher viele aufwiegt: des *Homerischen Wolf. Comm. ad Lept. p. 363.* — Reiske'n kann ich, für diesmal wenigstens, nicht

1 Lysias . . . einen] Lysias einen
2 Vorzug gibt 3 Isokrates . . . ist;] Isokrates ist
4 der . . . bei] der Anhänglichkeit an ruhmwürdige Vorfahren, bei
5 mit . . . Urkunde,] gern mit Liebe verweilt. Sie ist alsdann die schätzbare Urkunde,
6 Athenischen
7 von . . . würde.] von der uns jede noch so geringe geschichtliche Spur Wert ist.
8 neuern 9 Unter andern . . . Einwürfe,] Wie Reiske und Wolf. *Comm. ad. Lept. p. 363.* Die Einwürfe,

wiesen[9] wäre, daß diese Rede zum Teil oder gar ganz unächt sei: wir[10] müßten dann voraussetzen, der spätere Sophist habe aus ächt epitaphischen Quellen geschöpft; nach rein epitaphischen Vorbildern gearbeitet: denn in der ganzen Rede ist auch keine Spur von einer historischen oder philosophischen Umbildung. Daher ist denn auch die Rede des Lysias so volksmäßig und lebendig. So scheint mir die Klage beim Schluß der epita- [189] phischen Reden beim Lysias viel wahrer und eindringender, als beim Plato, welcher uns, ohngeachtet er, um neu zu sein, die Verstorbenen redend einführt, dennoch kalt läßt. Überhaupt schmeckt die Sokratische Tändelei des auf Dichter und Redner eifersüchtigen Plato, der[11] eitel genug war, zeigen zu wollen, er könne, wenn er es der Mühe wert achtete, trotz dem besten Redekünstler, schön schwatzen[12] und glänzend vernünfteln, gar sehr[13] nach einer durchaus nicht panegyrischen[14] Philosophie; und auch die politische Schrift des Isokrates, welche an geprüften Tatsachen, und einsichtsvollen Urteilen ungleich reichhaltiger ist, als die Rede des Lysias, nahm das nur gelegentlich mit, was dem Redner Hauptzweck war, und war ohnehin wohl geschickter[15], von einzelnen

zu den »scharfsinnigen« Forschern rechnen. Überhaupt sind wohl alle Einwürfe, welche man aus ästhetischen[1] Gründen, oder aus der historischen Analogie[2] gegen die Ächtheit der *ganzen* Rede machen könnte, nicht unbeantwortlich. Freilich kommt es hier auf ganz andre Gründe an, welche tiefer verwunden, und dem Vorderteil der Rede leicht den Garaus machen könnten. Ein *Philolysias* würde es vielleicht recht gern sehn, wenn das Werk seines Redners auf diese Weise von einigen Abgeschmacktheiten gereinigt, oder lieber gleich der[3] ganze Plunder unter die[4] *kritische Guillotine*[5] gebracht würde. Wer sich aber für den Geist der Attischen Sitte lebhaft interessiert, ein *Philepitaphios*, wenn ich so sagen darf, wird sich das Ganze freilich nur sehr ungern entreißen lassen, so gering auch der Kunstwert desselben ist, es mag nun ächt oder unächt sein; und wird doch wenigstens wünschen dürfen, daß die Verurteilung, nicht ohne diejenigen[6] *gerichtlichen Formalitäten* geschehen möge, welche die kritische Justiz[7] so wenig wie die politische vernachlässigen darf[8], wenn nicht alles drunter und drüber gehen soll. — Ich glaube mich wie im Einzelnen der Übersetzung, so auch in der Beurteilung des Ganzen, an die *Vulgate* halten zu müssen.

1 künstlerischen 2 Wahrscheinlichkeit
3 der . . . Plunder] die ganze Rede 4 das 5 Mordmesser
6 diejenigen . . . Formalitäten] diejenige förmliche Untersuchung
7 Gerechtigkeit 8 darf . . . zu müssen] darf. 9 erwiesen
10 wir müßten] Wir dürften und müßten
11 der . . . wollen] der hier hat zeigen wollen 12 reden
13 sehr . . . durchaus] sehr eine durchaus
14 panegyrischen Philosophie] panegyrische noch volksmäßige Philosophie
15 geeigneter,

gebildeten Müßiggängern gelesen, als einem ganzen Volk gesagt, und von einem ganzen Volke gehört zu werden. Zwar vom kräftigsten bürgerlichen Leben ist die epitaphische Rede des Perikles beim Thukydides voll, gedrängt voll: aber diese Rede, deren gedankenschwangrer Ausdruck von tiefer Weisheit trieft, welche auch den gespannten Denker durch die Last ihres Inhalts gleichsam niederdrückt, übersteigt die Geistesfähigkeiten vielleicht jeder großen Volksversammlung, gewiß der Attischen[1], sehr weit. Sie ist der zusammengedrängte Ertrag der reichsten und geprüftesten Erfahrung.

Die[2] *Gedankenarmut* in der epitaphischen Rede des Lysias war eine unvermeidliche Folge ihrer äußern Bestimmung, und darf dem Redner nicht zugerechnet werden.

Auch die[3] *schwelgerische Üppigkeit* seines Geschmacks, welche sich hier, wo er durch keinen bestimmten Zweck gebunden, frei spielen darf, unverholener zeigen kann, ist nicht des Künstlers ,sondern des Zeitalters Schuld. Der *ästhetische*[4] *Stil* des Lysias nämlich, den wir aus seinen panegyrischen Reden am besten kennenlernen, ist eben der, welcher sich auch in den Werken des Aristophanes, Euripides, Plato[5], Xenophon, und Isokrates findet, und bei noch so großer Verschiedenheit der Kunstart, des Charakters und Tons in allen ein und derselbe ist: der herrschende Stil der dritten Periode des öffentlichen Attischen Geschmacks[6]. Sein wesentliches Merkmal ist das Übergewicht der Fülle über die Harmonie. Ich meine eine scheinbare Fülle, *eine Fülle des Scheins*, welche allein in das Gebiet der schönen Kunst gehört: denn unstreitig kann eine Rede oder ein Gedicht, an Gedanken und wirklichen Sachen sehr leer[7] sein, und doch unendlich reich scheinen. Nur vergesse man nicht, daß es einen *dürftigen Überfluß* gibt, daß ein Kunstwerk arm und doch üppig sein kann: denn der Stil wird nicht sowohl durch das Maß der ästhetischen[8] Fülle und Harmonie als durch ihr *Verhältnis* bestimmt; besonders vergesse man dies nicht beim Lysias und Isokrates, welche zwar noch zum dritten Attischen Stil gehören, sich aber doch schon der
[190] Gränze des vierten nähern; so wie das Werk des Thukydides im vollkommenen Stil der zweiten Periode des öffentlichen Attischen Geschmacks[9] gebildet ist, aber noch an die erste und älteste gränzt[10]: denn

[1] Athenischen, [2] *Kein Absatz in W.*
[3] die . . . sich] der schwelgerische Überfluß seiner Schreibart welcher sich
[4] künstlerische [5] Plato . . . Isokrates] Plato und Isokrates [6] Kunstsinns.
[7] leer . . . nicht,] leer und doch äußerst reich in dem Ausdruck behandelt sein und eben dadurch auch so scheinen. Man vergesse nicht,
[8] künstlerischen [9] Kunstsinns [10] gränzt . . . es] gränzt. Es

es ist nur eine leise Erinnerung an den Äschylus, was den vollkommensten aller Hellenischen Redekünstler[1] (einen durchaus vollendeten hatten die Hellenen nicht) Sophokles entfernt.

Weniger verzeihlich, nach unserm Gefühl wenigstens, dürfte es scheinen, daß das Lob des Lysias so *rhetorisch*, ja *mythisch* ist: denn wir verlangen mit Recht, daß alles Lob historisch sei. Er begnügt sich nicht den Tatsachen durch Ausschmückung, nach dem Grundsatz der Hellenischen Redner, das Große zu verkleinern, und das Kleine zu vergrößern, kräftig nachzuhelfen: sondern er mischt ihnen auch noch schmeichelnde Märchen bei, um das eitle Volk vollends zu berauschen. Er, der sich in seinen gerichtlichen Reden immer[2] gesund und nüchtern, nie ungeschickt ausdrückt, opfert hier fast in jedem Ausdruck die *goldne Schicklichkeit* der scheinbaren Fülle auf, welche ein Redner, wenn er den Dichter machen will, durch den dürftigen Überfluß von *Hyperbeln* und *Antithesen* zu erkünsteln sucht. Mit Antithesen besonders und ähnlichen Zierraten (Parisosen, Paromoiosen u. s. w.) ist der Epitaphios so reichlich geschmückt, daß meine[3] Übersetzung nur einen sehr kleinen Teil derselben nachbilden konnte; für deutsche Leser werden auch diese wenigen mehr als zuviel sein. Die Hellenische Sprache ist nämlich an mannigfachen Bestimmungen der Worte reicher, in der Stellung der Worte aber freier, als die meisten ihrer Schwestern; daher es ihr auch im Spiel mit der Ähnlichkeit einander fast in allen einzelnen Worten entsprechender Sätze keine neuere Sprache gleichtun kann. Aber nicht bloß einzelne Ausdrücke, sondern die ganze Rede selbst, ist[4], offenherzig gesagt, *spielend*. Sie täuscht unsre Erwartung, und[5] scheint ihres geschickten Künstlers, und ihrer erhabenen Veranlassung unwürdig. Und welch einer Veranlassung? — Der kalte, entfernte Forscher sogar wird warm bei dem Gedanken an Salamis, an Thrasybulos, und alle die Helden, welche für die öffentliche Freiheit ihr Blut vergossen. Wie ganz anders Thukydides, der uns unterrichtend entzückt, der uns mit inniger Wehmut, und mit froher Begeisterung gleich sehr durchdringt? Die Vorbereitung, und der Schluß seiner epitaphischen Rede sind in der Tat wie die Einfassung eines großen Trauerspiels. Es ist befremdend, daß bei einem Stoff, wo selbst der ruhige Forscher, welcher für die Wiß-

[1] Redekünstler . . . entfernt.] Redekünstler vom Sophokles entfernt; denn einen durchaus vollendeten hatten die Hellenen nicht.
[2] immer . . . ausdrückt,] immer streng bestimmt und mit nüchternem Maß und nie unangemessen ausdrückt,
[3] die [4] ist . . . spielend.] ist spielend.
[5] und . . . ihrer] und scheint der Kunst eines solchen Redners, sowie ihrer

begierde erzählt, unser Innerstes erschüttert; daß bei einem solchen Stoff der Redner, dem das große Geschäft gegeben war, im Angesicht eines gerührten, und begeisterten Volks für den öffentlichen Schmerz und die öffentliche Freude Worte zu finden, nur lau über die Oberfläche unsrer Seele weggleitet.

Doch auch diese Vorwürfe treffen nicht den Redner, sondern die
[191] panegyrische *Redart*[1] überhaupt. Es findet eigentlich gar kein Vergleich zwischen der epitaphischen Rede des Thukydides, und der des Lysias statt. Jene ist das *Stück eines historischen Werks*, und keine panegyrische Rede. Zwei durchaus verschiedene Kunstarten, deren Natur der größte Künstler der Geschichte, wenn auch nicht nach wissenschaftlicher Einsicht, doch gewiß nach richtigem Gefühl sorgfältig unterschied! Nahm er Rücksicht auf die vom Perikles wirklich gehaltene panegyrische Rede, so wird er sie nach seinem besondern Zwecke, nach den eigentümlichen Gesetzen und Bedingungen seiner Kunst umgebildet haben. Wenigstens liegt in seinem Grundsatze (I, 22.): »seine Helden so reden zu lassen, wie sie[2] sollten, dem ganzen Sinn des wirklich Gesagten so treu als möglich;« nichts, was dem widerspräche. Vielmehr hat er die Volksmärchen von uralten Heldentaten weggelassen; deren Erwähnung doch in den epitaphischen Reden allgemein gebräuchlich, ja Kraft verjährten Herkommens beinahe notwendig und pflichtmäßig gewesen zu sein scheint.

Die *panegyrische* Beredsamkeit nämlich, welche durch die Sophisten und unter diesen vielleicht im Gorgias ihre höchste Blüte erreichte, ist eine unächte und unnatürliche Zwitterart der Redekunst und der Dichtkunst[3], oder vielmehr ein unrechtmäßiger Eingriff der Redekunst in das Gebiet der Dichtkunst. Die alten Rhetoriker teilen die Beredsamkeit in die gerichtliche, in die beratschlagende, und in die panegyrische oder epideiktische, welche man eine *festliche* Beredsamkeit nennen könnte. Zu einem eigentlichen *Fest* gehört aber etwas mehr als eine fröhliche Gesellschaft: es ist, wenigstens im Hellenischen Sinn, ein öffentliches Spiel. Ein *öffentliches Spiel* heißt ein solches, welches eine Handlung des Volks ist. Unter einem *Volk*[4] verstehe ich aber nicht den ersten, den besten Haufen von Wilden, oder von Knechten, sondern die gedachte Allheit der gesetzlich frei vereinigten Menschen, welche in jedem Freistaat durch die Mehrheit der Bürger ersetzt wird, und die wirkliche Masse derselben selbst, insofern sie jene darstellt. *Ob das Volk spielen*

[1] Redegattung [2] sie . . . dem] sie hätten reden sollen, dem
[3] Poesie,
[4] Volk . . . sondern] Volk verstehen wir aber nicht einen ungeordneten Haufen von Wilden, oder von rohen Menschen, sondern

soll? Oder mit andern Worten: ob Feste in jedem Freistaate notwendig sind? das ist eine Frage tieferer Untersuchung, deren befriedigende und bejahende Beantwortung jeder, welcher so etwas zu finden versteht, im Plato finden kann. — Jene Einteilung der alten Rhetoriker ist demnach für die *politische* Beredsamkeit, welche ihnen die wichtigste war[1] (denn die Beredsamkeit eines Plato, Aristoteles oder Thukydides läßt sich freilich nicht in diese Fächer bringen)[2] treffend und erschöpfend: es lassen sich nämlich keine andern ursprünglich und wesentlich verschiedene Gelegenheiten denken, wo für das Volk, und an das Volk Reden gesagt werden könnten, als diese drei: entweder das Volk richtet, oder es gibt Gesetze, oder *es*[3] *spielt*. Aber nur den schönen Künsten ist es erlaubt, an Festen die Empfindungen des spielenden Volks auszu- [192]
drücken: nicht auch der Beredsamkeit. Denn Spiele müssen durchaus frei, und durch keinen ernsthaften Zweck gebunden sein, sonst sind es keine Spiele. Nun ist es aber eer wesentliche Unterschied der Redekunst von der Dichtkunst, daß irgendein ernstliches Geschäft ihr Hauptzweck, Schönheit aber nur ihr Nebenzweck sei. Die Beredsamkeit soll den Ernst nur schmücken. Tut sie aber einen Eingriff in das Gebiet der Dichtkunst, und macht die Schönheit zu ihrem Hauptzweck, so geschieht unvermeidlich, was durchaus nie geschehen sollte: die Redekunst wird mit der Wahrheit, und mit der Gerechtigkeit *spielen*; und noch obendrein wird sie unbelohnt freveln, und *geschmacklos*[4] spielen: denn was ungeschickt[5] ist, kann nicht wahrhaft schön sein. — Die Erfahrung bestätigt dies handgreiflich[6].

Kann der *epitaphische Redner*, welchen das Volk recht eigentlich, um sich von ihm kunstmäßig loben zu lassen, wählt, wohl etwas andres sein, als ein Schmeichler? Kann ein Schmeichler etwas andres, als schön schwatzen, und glänzend vernünfteln? Kann der epitaphische Redner wohl einen andern Zweck haben, als den *panegyrischen*, nach dem Beifall der betörten Menge zu haschen? Oder den *epideiktischen*, mit seiner Geschicklichkeit, wie[7] ein Seiltänzer, zu prahlen? Eine Ausnahme ist es freilich, wenn, wie zur bessern Zeit der Attischen[8] Größe, nicht die Geschicklichkeit des Redekünstlers, sondern der Wert des Bürgers, die Wahl des epitaphischen Redners bestimmt; aber wenn dieser einzelne

[1] war (denn] war, treffend und erschöpfend; denn
[2] bringen . . . es] bringen. Es
[3] es spielt.] es ist zu festlichen Spielen vereint. [4] kunstwidrig
[5] unschicklich [6] handgreiflich.] zur Genüge.
[7] wie . . . zu] wie einer, der sich mit seinen Künsten sehen läßt, zu
[8] athenischen

Bürger nicht so übermächtig ist, daß er sich zu dem ganzen Volk nicht wie[1] ein Untertan, sondern wie ein Freund und weiser Führer verhält, so muß er doch ein Schmeichler sein, um seinen Auftrag erfüllen zu können. Gewiß hatte die wirklich gehaltne epitaphische Rede des Perikles einen größern Charakter, als die des Lysias.

Dadurch läßt sich aber diese durchaus verwerfliche Kunstart der Beredsamkeit selbst nicht rechtfertigen; und[2] ich bin so weit entfernt die epitaphischen Reden für eine Verbesserung, und einen glücklichen Zusatz der öffentlichen Bestattung zu halten, daß sie mir vielmehr schon eine Wirkung der einbrechenden Redewut und Eitelkeit der Athener, und eine unglückliche Neuerung, durch welche die ursprüngliche Schönheit der alten Sitte verfälscht und entweiht ward, zu sein scheint. *Nur Dichtern* sollte es verstattet gewesen sein, bei der öffentlichen Bestattung, und an den jährlichen Festen für die Empfindungen des Volks einen Ausdruck zu finden, den öffentlichen Schmerz und den öffentlichen Dank auszusprechen, und durch Trauergesänge und Lobgesänge auf die für den Staat gestorbnen Helden um den Preis zu kämpfen.

So sind überhaupt auch die erhabensten und schönsten Einrichtungen des Altertums schnell ausgeartet!

Von dem hohen Wert jener Attischen Sitte[3] an sich aber bin ich so
[193] durchdrungen, daß ich keine Zergliederungen darüber schwatzen mag. Nur das muß ich erinnern, daß nichts ungeschickter[4] sein kann, als sie mit den *Römischen Parentazionen*, welche bekanntlich die Römische Geschichte so sehr verfälscht haben, zu vergleichen. Was hat die Prahlerei einzelner adliger und übermächtiger Geschlechter mit jenem großen Bürgerfeste gemein? Nie haben sich die Römischen Leichenreden zur Würde einer öffentlichen Handlung erhoben! Allerdings aber hatte das[5] Attische eine große Ähnlichkeit mit einem andern sehr bekannten Römischen[6], und mit einem von Rousseau mit Recht bewunderten Spartanischen Fest. Die *Attischen Epitaphien*, die *Römischen Triumphe*, und die *Spartanischen Chöre der Greise, Männer und Jünglinge*[1] hatten

[1] Plut. Inst. Lac. p. 423. Steph. — *Die Greise.* Wackre Männer waren wir einst. *Die Männer.* Wir aber sind's. Willst du? Versuchs! *Die Jünglinge.* Tapfrer noch werden wir sein.

[1] als [2] und . . . für] und wir dürfen die epitaphischen Reden so wenig für
[3] Sitte . . . erinnern,] Sitte wird jeder leicht so durchdrungen sein, daß es unnötig sein dürfte, Zergliederungen darüber zu machen. Nur das müssen wir erinnern,
[4] unpassender [5] das . . . eine] die athenische Sitte eine
[6] Römischen . . . mit] Römischen, so wie mit einem von vielen mit

im Ganzen einen und denselben Sinn: ein kriegrisches Volk an seine eigne Tapferkeit zu erinnern, und sie[1] durch die Erinnerung selbst zu verdoppeln. Ein großes Triumvirat von klassischen[2] Heldenvölkern! Es ist lehrreich, wie sich in den Verschiedenheiten dieser ähnlichen Feste die eigenste Eigentümlichkeit der drei größten Völker des Altertums sichtbar spiegelt; welche Völker immer vollendete Meister[3] in der Kunst, fürs[4] Vaterland zu sterben, bleiben werden, und hierin von den Neuern vielleicht erreicht, aber gewiß nie übertroffen werden können. Der eigentümliche Vorzug des Spartanischen Festes ist schöne Fröhlichkeit und brüderliche Innigkeit. Gegen die *klassische*[5] *Majestät* der Römischen Triumphe sind die Hellenischen Feste[6] selbst nur kleinlich. Das Charakteristische der Attischen Epitaphien ist, erst die *schwermütige Empfindsamkeit*, dann die *geschwätzige Eitelkeit*, und endlich der anbetungswürdige[7] *Geist der* Gerechtigkeit und[8] *Gleichheit.* Wo es solche Feste gibt, da ist es kein Wunder, wenn sich nicht bloß zahllose einzelne Helden für den Staat dem Tode weihen, sondern wenn auch ganze Scharen begeisterter Bürger nicht in trunkner Wut, sondern in nüchterner Besonnenheit mit fröhlicher Eil dahingehn, von wo sie wissen, daß sie nicht zurückkehren werden! Es ist kein Wunder, daß die *Athener* insbesondre für die öffentliche Freiheit so gut zu sterben wußten! Denn *Solon* war ein kühner, und schlauer Meister in der Kunst, Neigungen, Empfindungen und Gedanken zu mischen, und Menschen durch den Kitt aller himmlischen und irdischen Bürgerbande, von denen *Plato* lehrt[1], zu einer gesetzlichfreien Masse zu vereinigen.

[1] Plat. Polit. fin.

[1] diese Tugend
[2] klassischen Heldenvölkern!] drei Heldenvölkern des Altertums!
[3] Vorbilder [4] für das [5] klassische Majestät] Größe
[6] Feste . . . nur] Feste nur [7] bewunderungswürdige
[8] und gesetzlichen

Beilage

Der[1] Olympiakos des Lysias

»*Dionysius*, der Tyrann[2] Sikeliens hatte zu dem Olympischen Fest Gesandte[3] geschickt, um dem Gott das Opfer zu bringen. Die Wohnung desselben auf dem heiligen Boden war sehr prächtig und reich, damit der Tyrann von Hellas desto mehr bewundert würde. Die folgende Rede des Lysias bewirkte eine so große Erbitterung, daß einige sogleich Hand ans Werk legten, und die Zelte zu plündern wagten.«

* * *

Wegen vieler andrer herrlicher Taten, meine Zuhörer, ist Herakles würdig gepriesen zu werden, und auch weil er zuerst aus Liebe zu Hellas dieses öffentliche Kampfspiel versammelte. Denn in der damaligen Zeit war das Verhältnis der Staaten gegeneinander feindlich. Nachdem er aber die Tyrannen vertilgt, und die Frevelnden gebändigt hatte, stiftete er dieses Fest, ein Kampfspiel der Leiber, für den Reichtum aber ein Antrieb zur Pracht und Ruhmliebe, und ein Schauplatz für Geisteswerke, mitten unter den schönsten Herrlichkeiten der ganzen Hellas; damit wir, um alles dies, teils zu sehen, teils zu hören, an demselben Ort zusammenkommen möchten. Seine Absicht nämlich war, daß diese Versammlung hier die Grundlage gegenseitiger Freundschaft für alle Hellenen sein solle.

Das war also der Sinn seiner Stiftung! Ich aber trete auf, nicht um Vernünfteleien zu schwatzen, oder um über Worte zu streiten. Denn ich halte dafür, dies sei eine Beschäftigung für ganz nichtsnutzige und hungrige Sophisten: die Pflicht eines wackern Mannes, und würdigen Bürgers hingegen, über das Eine, was not ist, seinen Rat mitzuteilen. Ich rede von der ganz unwürdigen Lage von Hellas, welche wir vor Augen sehn: ein großer Teil derselben ist in der Gewalt der Barbaren, und viele freie Städte sind von Tyrannen vertilgt. Wäre die Ursache dieser Leiden unsre Schwäche, so müßten wir uns in das Schicksal ergeben: da es aber bürgerliche Uneinigkeit, und gegenseitige Streitsucht ist, wie sollte es dann nicht notwendig sein, jene zu besänftigen, diese zu bändigen? Und zu erwägen, daß Streitsucht der gewöhnliche Fehler der übermütigen Glücklichen, Weisheit und Mäßigkeit in Entschlüssen aber ihre wichtigste Pflicht ist? Wir sehen ja die Größe dieser Gefahren,

[1] Der . . . Lysias] Die Olympische Rede des Lysias.
[2] Herrscher [3] Gesandten *A*

und wie sie uns von allen Seiten umringen. Ihr wißt es: der ist Herr, wer[1] auf dem Meer der Mächtigste ist; nun ist aber der König der Meister aller Schätze; und die Leiber der Hellenen sind ja dessen Eigentum, der bezahlen kann; auch besitzt er selbst viele Schiffe, und viele andre der Tyrann Sikeliens. Es ist also notwendig, den Krieg gegeneinander zu endigen, und mit einmütigem Sinn nur nach Rettung zu streben; uns über das Vergangne zu schämen, für das Künftige aber ängstlich zu sorgen; und unsre Väter nachzuahmen, welche die Barbaren, die fremdes Gebiet begehrten, ihres eignen beraubten. Sie waren es, welche die Tyrannen verjagten, und dann die Freiheit allen mitteilten.

Am meisten staune ich aber über die Lakedämonier, was wohl ihre Absicht sein mag, daß sie die Flammen der verheerten Hellas nicht achten; sie, welche und zwar mit Recht, teils wegen ihrer angebornen Tapferkeit, teils wegen ihrer Kriegskunst, die Hegemonen der Hellenen sind. Sie allein wohnen sicher und doch unbefestigt, leben einmütig und doch unbesiegt, und beharren ewig in derselben Verfassung. Deswegen muß man auch hoffen, ihre Freiheit werde unvergänglich sein, und daß sie, die in vergangnen Gefahren Hellas Retter waren, auch die künftigen abwenden werden. Aber wahrlich der kommende Augenblick ist nicht zweckmäßiger, als der gegenwärtige. Man muß nämlich den Fall derer, die schon verloren sind, nicht für ein fremdes, sondern für ein eignes Unglück achten; und nicht etwa warten bis beider[1] Mächte auch an uns selbst kommen, sondern so lange es noch möglich ist, ihrem Frevel ein Ende machen. Denn wer sieht nicht, daß sie durch unsre gegenseitigen Kriege mächtig geworden sind? Dies erregt zugleich Unwillen und Schrecken: die großen Verbrecher vollbringen ihre Untaten ganz ungestraft, und die Hellenen hoffen umsonst auf Rache.

Bemerkung[3]

Der erste Grundsatz des Hellenischen Völkerrechts war: allgemeine Brüderschaft unter allen Hellenen, und ewige Feindschaft wider alle Tyrannen und Barbaren. In einer zur Erläuterung dieses Hellenischen Grundsatzes äußerst merkwürdigen Stelle (rep.[4] V. p. 44—48. tom. VII.

[1] des Persischen Königs und des Sikelischen Tyrannen[2]

[1] der [2] Herrschers. [3] Anmerkung.
[4] Plat. Rep.

ed. Bip.) betrachtet Plato den Krieg unter Hellenen als einen unnatürlichen Zustand, den man als eine Krankheit ansehen, und so viel als möglich, wie einen freundschaftlichen Streit behandeln müsse: den Krieg der Hellenen wider[1] die Barbaren[2] findet er in der Natur gegründet; nur dieser sei eigentlich ein ächter Krieg[3]. Unläugbar ist's, daß mit Tyrannen und Barbaren sich an keinen wahren Frieden denken läßt[4]; auch noch jetzt sind große Denker der Meinung, daß ein gegenseitiges rechtliches Verhältnis, (welches allein den offenbaren und heimlichen Gewalttätigkeiten wirklich ein Ende macht, und den Frieden verbürgt) nur unter[5] gebildeten Freistaaten stattfinden könne. Unter allen sie umgebenden Barbaren hatten aber die Hellenen allein ächte Bildung, und eine rechtliche Verfassung. Wider[6] den Hellenischen Grundsatz selbst[7], glaube ich daher, läßt sich nichts einwenden. Wenn sie nur demselben gemäß gehandelt, und ihn nicht bloß zur Hälfte, sondern ganz in Ausübung gebracht hätten!

S.[8]

---

[1] gegen [2] Barbaren dagegen

[3] Krieg. Unläugbar ists,] Krieg. Solche Äußerungen der alten Schriftsteller verdienen aufmerksam beachtet zu werden, indem sie uns über die Natur der Begebenheiten selbst, sowie über die ganze Ansicht der Alten davon, erst den vollen Aufschluß geben. Unläugbar ist es,

[4] läßt . . . daß] läßt; daß

[5] unter . . . stattfinden] unter sittlich begründeten und sittlich geordneten Staaten stattfinden

[6] Gegen

[7] selbst . . . einwenden.] selbst, würde sich daher vielleicht wenig einwenden lassen;

[8] *fehlt W*

8. KUNSTURTEIL DES DIONYSIOS ÜBER DEN ISOKRATES[1] [1796]

Isokrates[2] der Athener, dessen Vater Theodoros ein wohlhabender Bürger vom Mittelstande war, und vom Besitz einer Flötenmanufaktur lebte, ward geboren in der sechsundachtzigsten Olympiade, als Lysimachos zu Athen Archon war, im fünften Jahr vor dem Anfang des peloponnesischen Krieges, zweiundzwanzig Jahre vor dem Lysias. Er genoß einer schönen Leitung, und ward nicht schlechter gebildet als irgendein Athener. Sobald er ein Mann geworden war, ergriff ihn die Liebe zur Weisheitskunst. Er ward ein Zuhörer des Prodikos, des Gorgias und des Tisias, welche damals den größten Namen bei den Hellenen in Rücksicht auf Weisheit hatten; wie einige erzählen, auch des Redners Theramenes[3], welchen die dreißig Tyrannen töteten, weil er ein Volks-

---

A: Attisches Museum herausgegeben von C. M. Wieland. I. Bandes 3. Heft im Verlag Heinr. Gessners, Buchh. in Zürich und in Commission bei P. P. Wolf, Buchh. in Leipzig, S. 125—175.

W. Friedrich Schlegels Sämtliche Werke. Vierter Band, Wien 1822, S. 217—262. *Die Varianten nach W.*

[1] Isokrates.] Isokrates. 1796. *Die* Nachschrift des Übersetzers *in A, S. 190—199 wurde in W mit beträchtlichen Abweichungen zu Beginn und gegen Ende als* Einleitung *der Übersetzung des* Kunsturteils des Dionysios über den Isokrates *vorangestellt (W, S. 217—229).*

[2] *In W mit der Kapitelüberschrift* Charakteristik des Isokrates. Aus dem Griechischen des Dionysios.

[3] *In W folgende Anmerkung:* Die politische Wichtigkeit und Zweideutigkeit, der heldenmütige Tod des Theramenes, welcher hier auch unter den Meistern des Isokrates angeführt wird, ist vielleicht manchen Lesern aus Aristophanes, Xenophon, Cicero und andern gegenwärtig. Auch gehört dies nur insofern hieher, als es, wenn er mit Recht auch unter die Lehrer des Isokrates gezählt wird, bemerkt zu werden verdient, daß unter ihnen auch ein athenischer Staatsmann von solcher Bedeutung war. Sein rednerischer Charakter wird durch eine Stelle des Cicero bezeichnet: »Die ältesten Redekünstler, von denen nämlich Schriften vorhanden, sind etwa Perikles und Alkibiades und zur selben Zeit Thukydides. Sie sind genau, scharf, kurz; an Gedanken reicher als an Worten. Auf diese folgten Kritias, Theramenes, Lysias. Den Theramenes kennen wir nur aus Erzählungen. Sie alle hatten noch das Markige des Perikles, aber bei etwas üppigerm Gewebe.«

freund zu sein schien; und er widmete sich mit allen Kräften den bürgerlichen Geschäften und Reden. Da sich aber die Natur widersetzte, indem sie ihm die ersten und wesentlichsten Eigenschaften eines Redners, Dreistigkeit und Stärke der Stimme, ohne welche es nicht möglich war im Haufen zu sprechen, versagte: so stand er von diesem Vorsatz ab. Da er jedoch nach Ruhm strebte, und der Erste unter den Hellenen in der Redekunst sein wollte, wie er selbst sagt: so ergriff er den Ausweg, was er gedacht hatte, schriftlich mitzuteilen. Er wählte sich kein kleines Ziel, weder die Verträge der Einzelnen, noch die andern gewöhnlichen Gegenstände der damaligen Vernünftler, sondern er schrieb über die Angelegenheiten der Hellenen und der Könige dergestalt, wie er glaubte, daß es zur bürgerlichen Verbesserung der Staaten und zur sittlichen Vervollkommnung der Einzelnen dienlich sei. Denn so schreibt er von sich in der panathenaischen Rede. Vor ihm war die Kunst der Vorträge in den Vernünftlerschulen des Gorgias und Protagoras gemischt behandelt; er entfernte sich zuerst von den die Naturlehre und den Vernunftschein betreffenden, ging allein auf die bürgerlichen, und widmete sein ganzes Leben dieser Wissenschaft, welche, wie er selbst sagt, das Nützliche wollen, reden und tun lehrt. Er ward der berühmteste derer, die in seinem Zeitalter blühten, und bildete die vortrefflichsten Jünglinge aus Athen und der[1] übrigen Hellas, deren einige in gerichtlichen Reden die vollkommensten wurden, andre[2] sich in bürgerlichen und öffentlichen Geschäften auszeichneten, und noch andre[3] die gemeinsamen Begebenheiten der Hellenen und der Barbaren aufzeichneten. So machte er seine Schule in Rücksicht auf die Verpflanzung der redenden Künste zu einem Nachbilde des Staats der Athener, erwarb sich einen größeren Reichtum als irgendeiner von denen, welche sich mit der Weisheitskunst Geld verdient haben, und endigte sein Leben unter dem Archon Chäronidas, wenige Tage nach der Schlacht in Chäronea, nachdem er hundert weniger zwei Jahre gelebt hatte, aus freiem Entschluß, in der Absicht, mit dem Heil des Staats auch sein Leben zugleich aufzulösen, da es noch ungewiß war, wie Philippos, nun Herr der Hellenen, sein Glück brauchen werde. Das ist in kurzem, was von seinen Lebensumständen erzählt wird.

2. Sein Ausdruck aber hat folgende Eigentümlichkeiten. Er ist so rein wie der des Lysias, und setzt ebensowenig ein Wort ohne Ursache; er hält sich mit vorzüglicher Genauigkeit an die allgemeine und gewöhnlichste Sprache: denn auch diese scheut die Geschmacklosigkeit veralteter und rätselhafter Wörter. In den Bildern ist er etwas verschieden von dem des Lysias, und ist gleichmäßig gemischt; das Klare aber und das Gegenwärtige hat er gleich jenem. Er ist bedeutend und anziehend. Gewunden aber und zusammengedrängt wie jener ist er nicht, noch zu gerichtlichen Kämpfen geschickt, sondern vielmehr hingeworfen und üppig fließend. Er ist ferner nicht so kurz, sondern matt und langsamer als billig; aus welchen Gründen, werde ich bald sagen. Auch die natürliche, einfache und kampfmäßige Wortstellung des Lysias zeigt er nicht, sondern vielmehr eine zu festlicher und bunter Pracht kunstmäßig gebildete, welche auf der einen Seite glänzender ist wie jene, auf der andern aber auch überkünstlicher. Denn dieser Mann strebt überall nach schönem Ausdruck, und bemüht sich mehr geschmückt als einfach zu reden. Er vermeidet das Zusammenstoßen der Selbstlauter, weil es den Zusammenhang der Schälle auflöset, und den glatten Fluß der Klänge zerstört; und er versucht die Gedanken in einem sehr rhythmischen, von dem dichterischen Maß nicht weit entfernten, gegliederten und weiten Kreis zu umfassen. Er ist mehr zum Lesen als zum Vortrag gemacht; denn an Festen können seine Reden zwar glänzen, auch ertragen sie die Untersuchung des genauen Lesers: aber die Kämpfe in Volksversammlungen und Gerichtsplätzen können sie nicht bestehen. Der Grund ist, daß es dazu viel leidenschaftlicher Kraft bedarf; dafür ist aber eine künstlich gegliederte Wortstellung am wenigsten empfänglich. Die Ähnlichkeiten und Gleichheiten der Worte und Silben, die Gegensätze und aller Putz[1] ähnlicher Wendungen ist sehr häufig bei ihm, und schadet oft der übrigen Kunst, indem er dem Ohr widersteht.

3. Wenn es, wie Theophrastos sagt, überhaupt drei Dinge sind, aus denen das Große, das Würdige und das Reiche im Ausdruck entsteht (die Auswahl der Worte, die Zusammenfügung derselben, und die Wendungen, welche sie umfassen): so wählt Isokrates sehr vortrefflich und setzt die besten Worte, fügt sie aber überkünstlich aneinander, den musikalischen Wohllaut abmessend; ist überladen im Gebrauch der Wendungen, und wird hier meistens frostig, entweder durch das weit Hergeholte, oder durch die Unangemessenheit der Wendungen für die Gegenstände, oder weil er nicht Maß zu halten weiß. Diese Dinge nun machen seinen Ausdruck oft auch zu lang; ich meine, daß er alle Gedanken in einen künstlichen Gliederbau zusammenfügt, daß er diesen immer mit denselben Arten von Wendungen durchflicht, und[2] er überall

[1] dem [2] andere
[3] andre . . . gemeinsamen] andere die die gemeinsamen

[1] Schmuck [2] und . . . überall] und überall

nach Eurhythmie hascht. Denn nicht jeder Stoff verstattet denselben Umfang, eine ähnliche Wendung, oder den gleichen Rhythmus. Dadurch wird es notwendig, den Vortrag mit nichts helfenden Redensarten hie und da auszufüllen, und über das Zweckmäßige auszudehnen. Ich behaupte nicht, daß er dies überall tue; so rasend bin ich nicht: denn er fügt die Worte auch wohl einmal kunstlos zusammen, löst die Verkettung der Redeglieder mit einer schönen Natürlichkeit, und vermeidet gekünstelte und überladne Wendungen, vorzüglich in den beratschlagenden und gerichtlichen Reden. Weil er aber meistens dem Rhythmus und dem Umfang des Perioden knechtisch dient, und die Schönheit des Vortrages in dem Reichtum setzt, so hab' ich mich allgemeiner ausgedrückt. In diesen Stücken nun behaupte ich, bleibe die Sprache des Isokrates hinter der des Lysias zurück, und auch in der Lieblichkeit. Zwar blühend ist Isokrates, ja er nimmts[1] darin mit jedem andern auf, und zieht die Hörer an durch seinen Reiz; aber dieselbe Lieblichkeit[2] wie jener hat er doch nicht. In dieser Vollkommenheit bleibt er so weit hinter ihm zurück, wie eine aus fremdem Schmuck erborgte hinter der natürlichen Schönheit menschlicher Bildungen. Denn der Ausdruck des Lysias ist von Natur lieblich[3]; der des Isokrates will es sein. In diesen Vollkommenheiten steht er also dem Lysias, meines Dafürhaltens, nach; in folgenden aber übertrifft er ihn. Er hat mehr Erhabenheit in der Bezeichnung, weit mehr großartigen Glanz und Würde. Denn bewundrungswürdig und groß ist die mehr der heroischen als der menschlichen Natur angemessene Hoheit des isokratischen Stils. Man könnte, dünkt mich, ohne das Ziel zu verfehlen, die Beredsamkeit des Isokrates mit der Bildnerei[4] des Polykleitos und des Phidias vergleichen, in Rücksicht auf das Heilige[5] und das Kunstgroße[6] und Würdige; die des Lysias hingegen mit der des Kalamis und Kallimachos, der Zierlichkeit wegen und der Anmut. Denn so wie die letztgenannten Bildner in den kleinern und menschlichen Werken glücklicher, die erstern aber in den größern und göttlicheren geschickter sind: so ist auch der eine dieser Redner im kleinen verständiger, der andre hingegen im großen reicher; vielleicht weil er schon von Natur großartig war: wo nicht, so war doch sein absichtliches Streben ganz auf das Erhabne und Bewundrungswürdige gerichtet. So viel vom Ausdruck unsres Redners.

4. In Rücksicht auf die Kunstvorschriften für den Stoff und dessen Behandlung ist Isokrates in einigen Stücken ebenso gut als Lysias, in

[1] nimmt es [2] Anmut [3] angenehm; [4] Bildnerkunst [5] Erhabne [6] Große

andern besser. Die jedem Gegenstande angemeßne Erfindung der rednerischen Schlüsse ist reich und dicht, und steht jener nichts nach. So zeugt[1] auch die Beurteilung von einem gleich großen Verstande. Die Anordnung aber und die Einteilungen der Gegenstände, und die Ausführung in Rücksicht auf den kunstmäßigen Beweis, und das Durchflechten der Gleichartigkeit mit innern Veränderungen und äußern Zusätzen, und die andern Vollkommenheiten, welche die Anordnung des Stoffs betreffen, sind beim Isokrates weit höher und herrlicher: vorzüglich aber der Zweck der Untersuchungen, welchen er sich widmete, und die Schönheit des Stoffs, welchen er stets bearbeitete. Sie waren von der Art, daß dadurch die, welche ihren Geist darauf richteten, nicht bloß zu rednerischer Geschicklichkeit gebildet werden konnten, sondern auch zu sittlichem Wert, und zum Nutzen für ihr Haus, ihren Staat und die[2] ganze Hellas. Ja ich behaupte, daß diejenigen, welche sich die gesamte bürgerliche Vollkommenheit und nicht bloß einen Teil derselben zueignen wollen, diesen Redner stets in der Hand haben müssen; und wenn jemand nach der wahren Weisheit strebt, und nicht nur den lehrenden sondern auch den ausübenden Teil derselben liebt, noch sich bloß das zum Ziel setzt, was ihm selbst ein zufriednes Leben gewähren muß, sondern auch das, was allgemeinen Nutzen stiften kann: so dürfte ich ihn wohl auffodern[3], die Grundsätze dieses Redners nachzuahmen.

5. Denn wen begeistert wohl nicht Liebe zum Staat und zum Volk; oder wer strebt wohl nicht nach dem bürgerlichen Guten und Schönen, wenn er seinen Panegyrikos lieset? in welchem er die Tugenden der Alten durchgeht und sagt: »Daß die, welche Hellas von den Barbaren befreiten, nicht allein im Kriege gewaltig waren, sondern auch edel von Sitten, und ruhmbegierig und enthaltsam; die für das Allgemeine mehr sorgten als für das Eigne, und das Fremde weniger begehrten als das Unmögliche; welche die Glückseligkeit nicht nach dem Maß des Geldes beurteilten, sondern nach dem der Achtung, indem sie glaubten, in der Ehre bei den Völkern ihren Kindern ein großes und tadelloses Vermögen zu hinterlassen; die einen schönen Tod für vorzüglicher hielten, als ein ruhmloses Leben. Sie sannen nicht darauf, glänzende und fein berechnete Gesetze zu haben, sondern daß die Mäßigkeit der herrschenden Sitten des alltäglichen Lebens sich in nichts von der väterlichen Gewohnheit entferne. Ihre gegenseitigen Verhältnisse atmeten so viel Ruhmliebe und Bürgersinn, daß sie selbst bei ihren Zwistigkeiten darum stritten, nicht wer die andern vernichten, die übrigen beherrschen, sondern wer

[1] zeigt *A*, *W* [2] das [3] auffordern,

sich um den Staat die meisten Verdienste erwerben könne. Ebenso waren sie auch gegen Hellas gesinnt, und fesselten die Staaten mehr durch aufmerksame Dienste und durch die Lockung der Wohltaten an sich, als durch die Gewalt der Waffen. Worte waren bei ihnen zuverlässiger, als jetzt Eide, und sie achteten es für ebenso unmöglich, Verträge zu brechen, als notwendige Naturgesetze; sie glaubten über Schwächere so verfügen zu müssen, wie sie in gleichem Falle von Mächtigern gefodert haben würden; sie hegten solche Gesinnungen, als seien ihre Staaten ihnen eigen, Hellas aber ihr gemeinsames Vaterland.«

6. Welcher gewalthabende Mann und welches Haupt eines Reichs würde wohl nicht billigen, was er an den Philippos, den Makedoner, geschrieben hat? wo er fodert[1]: »Daß ein Feldherr und Besitzer einer solchen Gewalt die uneinigen Staaten nicht widereinander stoßen, sondern befreunden, Hellas vergrößern, und kleinlichen Ehrgeiz verachtend solche Taten unternehmen solle, durch die er, wenn sie gelängen, der berühmteste aller Fürsten werden müßte, wenn sie aber mißlängen, sich wenigstens die Liebe der Hellenen erwerben würde, die zu erlangen beneidenswerter sei, als große Städte und viele Länder zu unterjochen. Ferner ermahnt er ihn, den Grundsätzen des Herakles zu folgen und der andern Heerführer, so viele mit den Hellenen wider die Barbaren zogen; und sagt, daß die, welche sich vor den übrigen auszeichneten, sich große Handlungen zum Ziel setzen, und sie mit Geisteskraft vollenden müßten, eingedenk, daß wir einen sterblichen Leib haben, durch Geisteskraft aber unsterblich werden; daß wir die Unersättlichkeit in Rücksicht auf jedes andre Gut mißbilligen, diejenigen aber bewundern, welche stets nach größerm Ruhm streben als sie schon besitzen; und daß es sich oft füge, daß alles andre, was der große Haufen für Glückseligkeit hält, Reichtum, Gewalt und Herrschaft, an die Feinde komme, daß sich die Tugend hingegen und das dadurch erworbene öffentliche Wohlwollen auf die Angehörigen eines jeden vererbe.« Es ist schlechthin notwendig, daß Fürsten, welche dies lesen, von erhabnern Gesinnungen erfüllt werden, und eifriger nach der Tugend streben.

7. Was könnte aber wohl mehr zur Gerechtigkeit und zur Verehrung des Heiligen[2] anfeuern, jeden für sich im einzelnen und ganze Staaten im allgemeinen, als die Rede vom Frieden? Denn in diesem bestrebt er sich die Athener zu überreden: »mit dem Vorhandnen zufrieden zu sein und nichts Fremdes zu begehren; die kleinen Staaten wie Besitztümer zu schonen, die Bundsgenossen aber, wo möglich, mehr durch Liebe

[1] fordert: [2] Ehrwürdigen

und Wohltaten an sich zu fesseln, als durch Notwendigkeit und Gewalt; und unter den Vorfahren nicht denjenigen zu folgen, welche vor dem dekelischen Kriege den Staat beinah vernichteten, sondern denen, welche vor dem persischen Kriege alles Große und Gute standhaft übten. Er beweist, daß nicht die Menge dreirudriger Schiffe, noch mit Gewalt beherrschte Hellenen den Staat groß machen, sondern gerechte Grundsätze, und der Unterdrückten Beschützung. Er ruft sie auf, das Wohlwollen der Hellenen, welches er zur Glückseligkeit für höchst wichtig hält, dem Staat zu erwerben; kriegerisch sollten sie sein in Rücksicht auf die Zurüstung und Übung, friedlich aber dadurch daß sie niemandem das geringste Unrecht zufügten. Er zeigt, daß nichts zum Reichtum, zum Ruhm und zur Glückseligkeit überhaupt so mächtig helfe, als die Tugend und deren Bestandteile; und er tadelt diejenigen, welche dies nicht glauben, sondern die Ungerechtigkeit für vorteilhaft und zum alltäglichen Leben für nützlich halten, die Gerechtigkeit aber für unvorteilhaft, und mehr andern als denen, die sie üben, nützlich[1] achten.« Ich zweifle, ob jemand entweder sittlichere oder richtigere, oder der Weisheitslehre angemeßnere Vorträge halten könnte.

8. Wer kann wohl die areopagitische Rede lesen, ohne dem Gesetz geneigter und treuer zu werden? Oder wer muß nicht das Unternehmen des Redners bewundern, der es wagte zu den Athenern über ihre Staatsverfassung, worüber keiner der Demagogen zu reden versuchte, zu reden, und zu fodern[2]: »Sie sollten die damals bestehende Demokratie abschaffen, weil sie dem Staat viel schade; indem er in Erwägung zieht, wie sie in solche Unordnung geraten sei, daß nicht einmal die Gewalthaber die Einzelnen mehr im Zaum halten könnten, sondern daß jeder tue und sage was ihm beliebe, und daß die unzeitige Redefreiheit allgemein für die eigentliche Volksherrschaft gehalten werde; und sie möchten die vom Solon und Kleisthenes errichtete Verfassung wieder herstellen. Indem er die Grundsätze derselben und die öffentlichen Sitten, auf denen sie beruhte, durchgeht, sagt er: die damaligen Menschen hätten es für entsetzlicher gehalten, Älteren zu widersprechen, als die Schlachtordnung zu zerstören; nicht die Ausschweifung habe ihnen für Volksherrschaft gegolten, sondern strenge Zucht; die Freiheit hätten sie nicht in der Geringschätzung der Oberen, sondern in der Verrichtung des Befohlnen gesetzt; sie hätten keinem Sittenlosen Macht anvertraut, sondern den Vortrefflichsten die Gewalten und Ehren verliehen, des Glaubens, daß auch die übrigen so sein würden, wie die Verwalter

[1] heilsam [2] fordern:

des Staats; anstatt dem eignen Vermögen aus dem öffentlichen wieder aufzuhelfen, hätten sie die eignen Reichtümer zum allgemeinen Besten verwendet. Außerdem hielten die Väter strengere Aufsicht über ihre Söhne, wenn sie Männer geworden, als da sie noch Knaben waren; eingedenk, daß das öffentliche Beste mehr durch diese Zucht als durch jene Erziehung befördert werde. Sie hätten gute Sitten für wichtiger gehalten als eine künstliche Gesetzgebung: denn ihr Zweck sei nicht gewesen, die Fehlenden durch Strafen zurückzuhalten, sondern daß niemand etwas Strafwürdiges übe; das Vaterland, hätten sie geglaubt, müsse mächtig und frei sein, den Einzelnen aber dürfe nichts zu tun erlaubt sein, was die Gesetze verbieten; mit den Gefahren müsse man mutig kämpfen, und vor keinem Unfall erschrecken.«

9. Und wer könnte wohl einen Staat und Männer kräftiger überreden als unser Redner bei vielen andern Gelegenheiten, und auch in dem an die Lakedämonier gerichteten Vortrage, welcher *Archidamos* überschrieben ist, des Inhalts, daß man Messene den Böotern nicht überlassen solle, noch die Befehle der Feinde erfüllen? Denn damals war die Schlacht bei Leuktra für die Lakedämonier unglücklich ausgefallen, und viele andre nach jener; und die Macht der Thebäer[1] blühte, und war hoch gestiegen zu großer Herrschaft; die von Sparta hingegen war gesunken, und des alten Vorranges und Einflusses unwürdig geworden. Zuletzt also beratschlagte der Staat, ob man, um nur Frieden zu erhalten, Messenia fahren lassen solle, indem die Böoter diese harte Bedingung auferlegten. Da Isokrates nun sah, daß Sparta der Ahnen unwürdig handeln wolle, so verfaßte er diese Rede für den Archidamos, der zwar ein Jüngling war und die königliche Würde noch nicht bekleidete, aber große Hoffnungen hatte, zu dieser Ehre zu gelangen. Er geht in demselben zuerst durch, »wie rechtmäßig die Lakedämonier Messene erwarben, indem die Söhne des Kresphontes dieselbe[2] übergaben, da sie der Herrschaft beraubt worden waren, auch die Gottheit befohlen hatte, sie aufzunehmen und die Beeinträchtigten zu rächen; und da überdem der Krieg den Besitz bestätigte, und die Zeit ihn fest und sicher machte. Er beweiset, daß man nicht den Messeniern, die nicht mehr vorhanden wären, sondern Knechten und Heloten die Stadt zum Freihafen und Zufluchtsort geben werde. Er geht die gefahrvollen Kämpfe durch, welche die Vorfahren der Herrschaft wegen mutig bestanden; er erinnert sie an ihren unter den Hellenen bestehenden Ruhm; er ermahnt sie, nicht mit dem Glück zu sinken, noch an einer Änderung zu ver-

[1] Thebaner [2] dasselbe

zweifeln; sie möchten erwägen, daß schon viele, die eine größere Macht besaßen als die Thebäer[1], von Schwächeren besiegt worden seien; daß viele schon durch Belagerung Eingeschloßne, nachdem es ihnen schlimmer gegangen als den Lakedämoniern, die angreifenden Feinde dennoch vernichtet hätten. Er stellt ihnen den Staat der Athener zum Vorbilde auf, der nach einem sehr blühenden Zustande seinen Sitz habe verlassen müssen, und die äußersten Gefahren auf sich genommen habe, um nur nicht den Befehlen der Barbaren gehorchen zu müssen. Er ruft sie auf, über dem Gegenwärtigen nur nicht den Mut zu verlieren, und für das Künftige zu hoffen; da sie ja wüßten, daß die Staaten[2] sich durch eine gute Verfassung und durch Kriegserfahrung[3] von solchen Unfällen zu erholen pflegten; worin Sparta andere Staaten übertraf[4]. Er glaubt, sie müßten jetzt, da es ihnen unglücklich ginge, den Frieden gerade nicht begehren, weil sie nach dem gewöhnlichen Wechsel der menschlichen Dinge auf eine vorteilhafte Veränderung hoffen dürften, sondern vielmehr die glücklichen Feinde: denn die Behauptung erlangter Vorteile sei gefährlich. Außerdem geht er noch vieles andre durch, alle glänzende Taten, die von ihren berühmtesten Mitbürgern in den Kriegen gemeinschaftlich und einzeln ausgeführt worden; zeigt, wie viel Schande das verdiene, was sie tun wollten, und wie übel man von ihnen bei den Hellenen reden werde, und daß sie, wenn sie den Kampf nur begönnen, von allen Seiten her Beistand erhalten würden, von den Göttern, von den Bundsgenossen und von allen Menschen, deren Neid die vergrößerte Macht der Thebäer[5] erregt habe. Er zeigt, welche Unordnung und Erschütterung in den Städten geherrscht habe, während die Böoter die Oberaufsicht über Hellas führten; und endigt damit, daß er, falls von allem diesem nichts geschehen und kein andrer Ausweg der Rettung übrig bleiben sollte, ihnen befiehlt, die Stadt zu verlassen; indem er ihnen angibt, sie sollten die Kinder und Frauen und den übrigen unnützen Haufen nach Sikelia senden und nach Italia, selbst aber den festesten und zum Kriege tauglichsten Ort besetzen, und die Feinde zu Lande und zu Wasser auf alle Weise angreifen und beunruhigen. Denn kein Heer werde gegen Männer anrücken wollen, welche unter allen Hellenen die tapfersten und erfahrensten Krieger, jetzt aber in Rücksicht auf das Leben verzweifelt gesinnt, und von gerechtem Zorn beseelt wären, und eine ehrenvolle

[1] Thebaner,
[2] Staaten . . . durch] Staaten durch
[3] Kriegserfahrung . . . worin] Kriegserfahrung worin
[4] übertreffe, sich von solchen Unfällen zu erholen pflegten.
[5] Thebaner

Gelegenheit, ihr Schicksal zu erfüllen, erlangt hätten.« Ich möchte wohl sagen, daß er hier nicht bloß den Lakedämoniern Rat erteile, sondern auch den andern Hellenen und allen Menschen; weit besser als alle Weisen, welche die Vollkommenheit und die Schönheit zum Zweck des Lebens machen.

10. Ich könnte noch viele andre an Staaten, Herrscher und Einzelne geschriebne Reden von ihm zergliedern, deren einige die Völker zur strengen Zucht ermahnen, andre die Gewalthaber zur Mäßigkeit und zur gesetzlichen Herrschaft anführen, andre die Lebensart der Einzelnen sittlich zu bilden streben, indem sie jedem seine Pflicht zeigen. Aus Besorgnis indessen, daß meine Abhandlung sich über die Gebühr verlängern möchte, werde ich dies übergehn. Um aber das Obige faßlicher zu machen, und weil die Verschiedenheit, durch welche Isokrates vom Lysias abweicht, so wichtig ist, will ich ihre Vorzüge in einem Auszug zusammenstellen, und dann zu den Beispielen übergehn.

11. Die erste Vollkommenheit ihrer Reden, sagte ich, sei die klare Bezeichnung, worin ich bei keinem einige Verschiedenheit fand. Dann die genaue Beobachtung der damals gewöhnlichen Sprache; und auch diese sah ich bei beiden in gleichem Maße. Nachher bemerkte ich, daß beide sich der eigentümlichen, gewöhnlichen und allgemeinen Worte bedienen; die Sprache des Isokrates mit einem Zusatze von bildlicher Künstlichkeit, worin sie so weit geht, daß sie Überdruß erregen kann. Den Vorzug der Klarheit und der Lebendigkeit, behauptete ich, besäßen beide in gleichem Maß; die Gedanken kurz auszudrücken, das, glaubte ich, gelinge dem Lysias mehr: in Rücksicht auf die Erweiterungen hingegen schien es mir Isokrates besser zu treffen. Im Zusammenrücken der Gedanken und im gedrängtem Vortrage lobte ich den Lysias, als geschickt zu wahrhaften Kämpfen; in der Bezeichnung sittlicher Eigentümlichkeiten fand ich beide gewandt: in der Lieblichkeit aber und der Anmut gab ich ohne Bedenken dem Lysias den Vorzug. Das heldenmäßige Große fand ich beim Isokrates; das Überzeugende und Schickliche vermißte ich bei keinem von beiden. In der Wortstellung sei Lysias, nach meinem Urteil, einfacher, Isokrates aber gelehrter; jener mehr ein täuschender Nachbildner der Wahrheit, dieser mehr ein glänzender Wettkämpfer der Künstlichkeit.

12. Dies sagte ich vom Ausdruck der Beiden. Als ich den Inhalt würdigte, fand ich die Erfindung bei beiden bewundrungswürdig und auch das Urteil: in der Anordnung der Schlüsse aber, in der Einteilung

der Beweise, in der Ausarbeitung jeglicher Art derselben[1], und in allen andern Foderungen[2] aus dem vom Stoff handelnden Teile der Kunstlehre, hielt ich dafür, daß Isokrates den Lysias bei weitem übertreffe. In Rücksicht auf den glänzenden Wert der Gegenstände und die Erhabenheit des weisen Zwecks, sei er ihm noch überlegner als ein Mann einem Kinde, wie Platon gesagt hat[3]; ja, um die Wahrheit zu sagen, auch allen übrigen Rednern, welche diese Lehre mit wissenschaftlichem Geist behandelt haben. Aber das Kreismäßige im Gange seiner Perioden und die jugendliche Eitelkeit in den künstlichen Wendungen seines Ausdrucks billigte ich nicht. Denn oft dient der Gedanke dem Wohllaut der Sprache, und die Richtigkeit wird über der Zierlichkeit vernachläßigt; und die beste Weise in einem bürgerlichen und streitenden Vortrage ist doch die, welche der Natur am meisten gleicht. Die Natur aber fodert[4], daß der Ausdruck den Gedanken folge, nicht die Gedanken dem Ausdruck. Ich kann mir nicht denken, welchen Nutzen dieser jugendliche und der Bühne angemeßne Schmuck einem Ratgeber, der über Krieg und Frieden redet, oder einem Bürger, der vor seinen Richtern den Kampf über Leben und Tod besteht, gewähren könne: vielmehr weiß ich, daß sie[5] sogar Schaden verursachen könne. Denn jede absichtliche Verzierung ist bei ernsthaften und unglücklichen Angelegenheiten unzeitig, und nichts verhindert so sehr das Mitleiden.

13. Ich bin nicht der erste, welcher dies behauptet: denn auch viele unter den Alten dachten ebenso über ihn. Philonikos, der dialektische, lobt zwar die übrige Kunst seines Ausdrucks, tadelt aber dieses Gesuchte und Überladne; er gleiche einem Maler, sagt er, welcher alle seine Gemälde mit den nämlichen Bekleidungen und Gestalten verziere. »In der

---

[1] desselben *A*

[2] Forderungen

[3] *In W folgende Anmerkung:* Die Stelle des Platon, worauf sich der Kunstrichter hier bezieht, steht im PHÄDROS. *Sokrates* sagt: Isokrates, o Phädros, ist noch jung. Doch will ich sagen, was ich von ihm ahnde. *Phaed.* Was denn? *Sokr.* Er scheint mir, in Rücksicht auf seine Anlagen, für die Art von Reden des Lysias zu gut zu sein; und auch von edlerem Chrakter. So daß ich mich nicht wundern würde, wenn er bei fortschreitender Reife in den Reden selbst, mit denen er sich jetzt beschäftigt, alle, welche sich je in den Reden gewidmet haben, so weit überträfe, als ob sie Kinder wären; noch auch, wenn ihn dies nicht befriedigte, sondern eine göttlichere Begeisterung ihn zu größeren Dingen führte. Denn von Natur, o Freund, ist eine gewisse Weisheitsliebe in der Seele dieses Mannes. Dieses nun gehe ich, auf Eingebung der benannten Götter dem Isokrates, als meinem Geliebten, zu verkündigen.«

[4] fordert, [5] dieses

Tat, sagt er, fand ich, daß alle seine Schriften dieselben Wendungen des Ausdrucks gebrauchen; so daß in vielen, obgleich das Einzelne künstlich ausgearbeitet ist, das Ganze doch völlig ungeschickt erscheint, weil der Vortrag der herrschenden Stimmung des Inhalts nicht angemessen ist.« Hieronymos, der Philosoph[1], sagt: »Lesen könne man seine Reden wohl schön, mit erhobner Stimme aber und mit einer dieser Absicht angemeßnen Gebärdung in Volksversammlungen hersagen keineswegs. Denn was das wichtigste ist und die Menge am meisten zu bewegen pflegt, das Leidenschaftliche und Beseelte nämlich, habe er vermieden[2]; denn überall diene er dem Fließenden: das Gespannte aber und das Gelassene zu mischen und abwechseln zu lassen, und mit Leidenschaft erregenden Gegenständen zu durchflechten, das habe er vernachlässigt. Überhaupt aber ziehe er sich in den kleinen Umfang der Stimme eines vorlesenden Knaben zurück, und sei nicht gemacht, um mit rednerischer Stimme, mit leidenschaftlicher Kraft und mit lebendiger Gebärdensprache vorgetragen zu werden.« Dies und ähnliches haben auch viele andre gesagt, worüber ich nichts zu schreiben brauche. Denn aus den angeführten Beispielen vom Ausdruck des Isokrates, wird der überall nach Schmuck jagende Wohlklang seiner gegliederten Wortstellung offenbar werden, und das um Gegensätze, Gleichheiten und Ähnlichkeiten stets bemühte Kindische seiner Wendungen. Doch tadle ich nicht die Gattung dieser Wendungen überhaupt[3]: denn viele Geschichtskünstler und Redner haben sie gebraucht, um der Sprache Blüte zu geben[4]; sondern das Übermaß.

---

[1] *In W folgende Anmerkung:* Dieser Hieronymus, welchen Dionysios hier zur Bestätigung seines Urteils anführt, war ein berühmter Gelehrter der peripatetischen Schule, welcher über viele Gegenstände der Kunstlehre Schriften hinterlassen hatte. Cicero im REDNER, wo er davon handelt, wie sehr man in Prosa Verse vermeiden müsse, und wie schwer dies sei, sagt: »Aus vielen Schriften des Isokrates hat Hieronymus etwa dreißig Verse ausgesucht, meistens senarische, d.h. jambische Trimeter, doch auch Anapäste. Was kann häßlicher sein, als dies? Freilich ist er beim Auswählen boshaft verfahren. Er hat nämlich die erste Silbe vom ersten Wort eines Gedankens weggenommen, und wieder die erste Silbe des folgenden an die letzte angefügt. Auf diese Weise ist der Anapäst herausgekommen, welcher der aristophanische genannt wird. Dies kann und braucht man nicht zu vermeiden. Und doch hat dieser Verbesserer selbst gerade in der Stelle, wo er tadelt, wie ich bei genauer Untersuchung gefunden habe, sich unbedachtsamer Weise einen Senarius entwischen lassen.«

[2] vermieden . . . überall] vermieden; überall

[3] überhaupt: denn] überhaupt, sondern nur das Übermaß; denn

[4] geben . . . Übermaß.] geben.

14. Denn durch das Unzeitige und Unnatürliche, widerstehn sie, behaupte ich, dem Ohr. In dem Panegyrikos, der berühmten Rede, ist er sehr reich an dergleichen Fehlern. »Ich achte sie der meisten Güter schuldig, und der höchsten Ehren würdig.« Hier ist nicht nur das Glied dem Gliede ähnlich, sondern auch die Wörter den Wörtern: dem »Meisten« das »Höchsten«, dem »Güter« das »Ehren«, dem „Schuldig« das »Würdig«. Und wiederum: »Sie benutzten es auch nicht wie eignes, und verwahrlosten es wie fremdes«; denn das zweite Glied endigt dem vorhergehenden ähnlich; und unter den Worten ist dem »Benutzten« das »Verwahrlosten« entgegengesetzt. Er fügt hinzu: »sondern sie verpflegten es zwar, wie ihnen zustehendes, verschonten es aber pflichtmäßig, wie sie nichts angehendes.« Denn auch hier entspricht dem »Verpflegten« wiederum das »Verschonten« und dem Ihnen »zustehendes« das »Sie nichts angehendes«. Und sogar dies ist noch nicht hinreichend; in dem folgendem Perioden setzt er wiederum dem: »Er würde sowohl selbst am meisten gelten;« das nachfolgende: »Als auch seinen Kindern großen Ruhm verlassen[1];« entgegen, und dem: »Noch ahmten sie ihre Verwegenheiten gegenseitig nach«; das darangefügte: »Noch richteten sie ihre Unternehmungen gegen sich selbst.« Ohne auch nur einen kleinen Zwischenraum zu lassen, setzt er nach diesem hinzu: »Sondern sie hielten es für ein größeres Übel, schimpflich von ihren Mitbürgern getadelt zu werden, als rühmlich für das Vaterland getötet zu werden.« Auch hier entspricht dem »Schimpflich« das »Rühmlich« und dem »Getadelt zu werden,« das »Getötet zu werden.« Wenn er nun hier wenigstens Maß hielte, so wäre er noch erträglich: aber er kann nicht nachlassen. Demnach setzt er in dem folgenden Perioden wieder: »Daß gute Menschen nicht vieler Abhandlungen, sondern nur weniger Bedingungen bedürfen, um sich über das Allgemeine und über das Besondre zu vereinigen.« Das »Abhandlungen« und »Bedingungen« endigt ähnlich; und das »Vieler« und »Weniger« und »Allgemeine« und »Besondre« sind sich entgegengesetzt. Drauf[2], als ob er noch nichts dergleichen gesagt hätte, will er den Hörer mit gehäuften Gleichheiten der Endigung überschwemmen, und setzt gleich hinzu: »Die Angelegenheiten der übrigen Staaten verwalteten sie so, daß sie die Hellenen verpflegten und nicht verhöhnten. Sie glaubten sie anführen, nicht sie beherrschen zu müssen; sie wollten lieber Häupter als Herren, geheißen, Erretter und nicht Verderber genannt werden, die Städte mit Wohltaten an sich ziehen, und nicht mit Gewalt an sich reißen. Ihre Worte waren zuverlässiger als

---

[1] hinterlassen;« [2] Darauf,

jetzt Eide, und Verabredungen galten ihnen für unabänderliche Fügungen.« Doch wozu bedarf es einer weitläuftigen Zergliederung des Einzelnen? Denn fast die ganze Rede ist durch solche Wendungen verziert. Jedoch haben die gegen das Ende seines Lebens geschriebenen Reden weniger dies Jugendliche, weil sie, wie mir es scheint, durch die Zeit zu reifem Verstande gelangten. Darüber ist das bisher Gesagte hinreichend.

15. Jetzt wäre es wohl Zeit, zu den Beispielen überzugehn, und durch dieselben zu zeigen, worin die eigentümliche Stärke dieses Redners besteht. Alle Gattungen von Aufgaben, und alle Arten von Reden in einem so engen Raum zu bezeichnen, ist unmöglich. Eine angeführte Volksrede, und einer von den gerichtlichen Vorträgen wird hinreichend sein. Die beratschlagende Rede ist diejenige, in welcher er die Athener aufruft, den sogenannten bundsgenossischen Krieg zu endigen, welchen die Chier gegen sie führten und die Rhodier; und ihren ehrgeizigen Absichten auf die Oberherrschaft zu Lande und auf dem Meer zu entsagen; indem er ihnen zeigt, daß die Gerechtigkeit nicht nur sittlicher sei, als die Ungerechtigkeit, sondern auch vorteilhafter. Das Hingeworfne und Nachlässige im Gange, und die Künstelei der Perioden findet sich freilich auch hier; doch sind die der Bühne angemeßnen Wendungen sparsam gebraucht. Dies müssen die Leser übersehn und nicht wichtig achten; auf das übrige aber ihre ganze Aufmerksamkeit richten. Die Rede fängt so an:

16. »Alle welche hieher treten, pflegen zu sagen, das sei das größte und wichtigste für den Staat, worüber sie Rat erteilen wollen. Indessen wenn sich eine solche Einleitung nur für irgendeinen andern Gegenstand schickt, so scheint es mir auch den gegenwärtigen Angelegenheiten angemessen, damit den Anfang zu machen. Denn wir sind hier zusammengekommen, um über Krieg und Frieden zu beratschlagen, welche den größesten Einfluß im menschlichen Leben haben; und wer über sie richtige Entschlüsse faßt, muß also notwendig die, welche das nicht tun, an Wohlfahrt übertreffen. So groß ist die Wichtigkeit der Gegenstände, wegen welcher wir versammelt sind! Aber ich sehe, daß ihr die Redenden nicht nach dem Gesetz der Gleichheit anhört, sondern euren Geist zu den einen wendet, den andern aber nicht einmal euer Ohr leihen wollt. Es ist nicht befremdlich, daß ihr so handelt. Denn auch zu andern Zeiten wart ihr gewohnt, alle übrigen hinwegzustoßen, außer diejenigen, welche nach euren Wünschen reden. Man könnte euch mit Recht tadeln, daß ihr, da ihr doch wißt, daß viele große Geschlechter durch die

Schmeichler zu Grunde gerichtet worden sind, und da ihr diejenigen, welche diese Kunst im häuslichen Leben üben, haßt, in Staatsgeschäften euch nicht so gegen sie verhaltet; sondern, indem ihr diejenigen tadelt, welche ihnen Gehör und Beifall geben, dennoch ihnen selbst offenbar mehr traut, als andern Mitbürgern. Denn ihr habt gemacht, daß die Redner darauf sinnen und nachforschen, nicht was dem Staat nützlich sein würde, sondern Reden, wie sie euch gefallen können, zu sagen; in Erwartung welcher auch jetzt der große Haufe unter euch zusammengeflossen ist. Denn es ist allen offenbar, daß euch die besser gefallen, welche euch zum Krieg ermuntern, als die, welche euch über den Frieden Rat erteilen. Jene erregen nämlich die Erwartung in euch, daß wir die Besitztümer in den Städten bekommen, und die Macht wieder erlangen werden, welche wir ehedem besaßen: diese hingegen erwähnen nichts dergleichen, sondern daß man Ruhe halten müsse, und nicht wider[1] das Recht nach großen Dingen streben, sondern mit der Gleichheit zufrieden sein; welches für die meisten Menschen unter allem das schwerste ist. Denn wir hängen so an Hoffnungen, und sind so unersättlich in dem, was ein Vorteil zu sein scheint, daß nicht einmal die, welche die größten Reichtümer besitzen, dabei stehn bleiben können, sondern immer mehr begehren, und sich der Gefahr aussetzen, auch das, was sie haben, zu verlieren. Daher darf man wohl besorgen, ob ihr nicht auch von solcher Unvernunft ergriffen werden möchtet. Denn mit Ungestüm scheinen mir einige in den Krieg zu stürzen, als ob ihnen nicht die ersten besten dazu geraten, sondern als ob sie es von den Göttern selbst gehört hätten, daß wir überall glücklich sein, und die Feinde leicht besiegen werden. Was sie schon wissen, müssen Vernünftige nicht erst überlegen: denn das ist überflüssig; sondern handeln, wie sie beschlossen haben: von dem, was sie noch überlegen, müssen sie aber den Ausgang nicht schon zu wissen glauben, sondern so darüber denken, als vermöchten sie nur Vermutungen anzustellen, was, wie es der Zufall füge, geschehen werde. Keins von beiden ist euer Fall; euer Zustand ist vielmehr so widersprechend wie nur möglich. Ihr seid nämlich zusammengekommen, als müßtet ihr das Beste aus allen Vorschlägen auswählen; und ihr wollt niemand hören, wie die, welche euern Wünschen gemäß reden, als wüßtet ihr schon ganz klar, was zu tun sei. Ihr solltet vielmehr, um das öffentliche Beste ausfindig zu machen, auf diejenigen eure Aufmerksamkeit richten, welche sich euren Meinungen widersetzen, als auf die, welche ihnen willfahren; überzeugt daß unter denen, die hier auftreten,

[1] gegen

die, welche sagen, was ihr verlangt, leicht täuschen können. Denn das nach Wunsch Gesagte verfinstert die Einsicht des Besten. Von denen hingegen, welche nicht nach eurem Beifall streben, sondern euch Rat erteilen wollen, dürft ihr dergleichen nicht besorgen. Denn es ist unmöglich, daß sie euch von eurer Überzeugung abbringen könnten, ohne die Heilsamkeit ihrer Ratschläge einleuchtend zu beweisen. Außerdem aber, wie könnte wohl jemand entweder das Vergangne richtig beurteilen, oder über das Zukünftige gut beratschlagen, wenn er nicht die Gründe der Gegner miteinander vergliche, und einem so wie dem andern zuhörte? Ich erstaune sowohl über die Älteren, daß sie vergessen, als auch über die Jüngern, daß sie noch von niemand gehört haben, daß wir noch niemals durch diejenigen, welche uns ermahnten, den Frieden zu suchen, irgendein Übel erlitten; daß wir hingegen durch diejenigen, welche so leicht für den Krieg entscheiden, in großes Unglück geraten sind. Daran denken wir ganz und gar nicht, sondern sind bereit, ohne daß wir uns dadurch im geringsten weiter brächten, Schiffe zu bemannen, Abgaben zu bezahlen, Hülfe zu senden, und mit den ersten den besten Krieg anzufangen, als wenn es nicht unser eigner Staat wäre, den wir in Gefahr setzen. Daran ist Schuld, daß ihr, da es eure Pflicht wäre, für das Allgemeine wie für das Eigne eifrig zu sorgen, in Rücksicht auf beides nicht eines Sinnes seid. Wenn ihr über eigne Angelegenheiten beratschlagt, so sucht ihr die vernünftigsten Ratgeber unter euch aus: wenn ihr aber über Staatsangelegenheiten Versammlungen haltet, so seid ihr mißtrauisch und tadelsüchtig gegen Ratgeber solcher Art, und gebt euren Beifall den Nichtswürdigsten unter allen, welche die Rednerbühne besteigen; und haltet die Trunkenen für bessere Volksfreunde als die Nüchternen, und die welche keine Vernunft haben, als die Verständigen, und die welche die Güter des Staats verteilen, als die, welche öffentliche Ausgaben aus eignem Vermögen für euch bestreiten. Daher muß man sich wundern, wenn jemand hofft, der Staat werde, wenn er solchen Ratgebern folgt, zu größerer Wohlfahrt anwachsen. Aber ich weiß wohl, daß es ein steiler Weg ist, sich euren Gesinnungen zu widersetzen; und daß man, wo das Volk herrscht, nicht frei reden darf, außer hier die, welche die tollsten sind und sich nichts um euch kümmern, und die Possenreißer auf der Bühne. Das ist das Schrecklichste unter allem, daß ihr denen, welche die Gebrechen des Staats unter die übrigen Hellenen ausbringen, mehr Dank wißt, als den Wohltätern: diejenigen hingegen, welche euch mit Worten strafen und zur Vernunft zu bringen suchen, so sehr haßt, wie die, welche dem Staat etwas Übles zugefügt. Obgleich sich dies nun so verhält, so will ich doch nicht von dem Vorsatz

abstehn, den ich einmal gefaßt. Denn ich bin nicht gekommen, um euch zu schmeicheln, noch, um ein Händeklatschen zu buhlen, sondern um zu offenbaren, wovon ich überzeugt bin: erstlich über die Gegenstände, welche der Prytanis aufgibt; dann über die übrigen Angelegenheiten des Staats. Denn die Vorträge über den Frieden werden nichts fruchten, wenn wir nicht über die letztern künftig richtige Beschlüsse fassen. Ich behaupte, man müsse Frieden machen, nicht bloß mit den Chiern und Rhodiern und Byzantiern und Koern, sondern mit allen Menschen; nicht nach den Verträgen, welche jetzt einige entworfen haben, sondern nach denen, welche mit dem König der Perser und mit den Lakedämoniern geschlossen wurden; worin verordnet ist, daß die hellenischen Staaten selbständig sein, die Besatzungen aus fremden Städten ausziehn, und alle nur die ihrige innehaben sollen. Denn gerechtere und für den Staat nützlichere, wie diese, werden wir nirgends finden.«

17. Nach dieser Einleitung und angemeßnen Vorbereitung der Zuhörer für die zu haltende Rede, wo er die herrlichste Lobrede auf die Gerechtigkeit ausführt, und die gegenwärtige Verfassung tadelt, läßt er sogleich die Vergleichung der damaligen Menschen mit den Vorfahren darauf folgen: »Ich habe diese Einleitung deswegen vorangeschickt, weil ich im folgenden ohne alle Verheimlichung und ganz unbekümmert zu euch reden werde. Denn welcher aus der Fremde kommende, und von euch noch nicht angesteckte, sondern plötzlich in die gegenwärtigen Begebenheiten versetzte, würde wohl nicht denken, wir seien rasend und von Sinnen, die wir stolz sind auf die Taten der Vorfahren, und fodern[1], daß man die Stadt über das damals Verrichtete lobpreise, und doch nichts von dem tun, was jene, sondern ganz das Entgegengesetzte? Denn jene kriegten beständig für die Hellenen mit den Barbaren: wir hingegen haben diejenigen, welche sich in Asia ihren Unterhalt erwarben, von dort entfernt, und wider[2] die Hellenen geführt. Jene wurden ferner der Hegemonie würdig geachtet, weil sie den hellenischen Städten Freiheit verschafften und Beistand gewährten: wir hingegen haben sie zu Knechten gemacht, und das Gegenteil getan, was jene, und zürnen noch, wenn wir nicht dieselbe Ehre und Macht wie jene haben sollen; wir, die wir an Taten und Gesinnungen so weit hinter den im damaligen Zeitalter lebenden zurückbleiben, als jene für die Rettung der Hellenen« u. s. w. »So wenig bekümmern wir uns um sie; wenn ihr einen Fall anhören wollt, so könnt ihr auch die übrigen leicht entscheiden. Obgleich die Todesstrafe darauf gesetzt ist, wenn jemand der Bestechung überführt

[1] fordern, [2] gegen

wird: so wählen wir doch die, welche dies am offenbarsten tun, zu Feldherren, und setzen den, welcher die meisten Bürger verführen kann, über die wichtigsten Angelegenheiten. Wir achten die Verfassung nicht minder wichtig, als das Heil des ganzen Staats; wir wissen, daß die Demokratie bei Ruhe und Sicherheit zunimmt und bleibt, im Kriege hingegen schon zweimal umgeworfen ward: und dennoch bezeigen wir uns feindlich gegen die, welche den Frieden wünschen, als seien sie oligarchisch; und halten diejenigen, welche Krieg wollen, für wohlgesinnt, als Freunde der Demokratie. Wir, in Reden und Geschäften die erfahrensten, sind so ganz ohne alle Überlegung, daß wir über dieselben Gegenstände desselben Tags nicht dasselbe denken, sondern das nämliche, was wir, ehe wir in die Versammlung gingen, mißbilligten, wenn wir zusammengekommen sind, beklatschen; kurze Zeit darauf aber, wenn wir weggegangen sind, das hier Beschloßne wieder tadeln. Wir, die wir die weisesten der Hellenen sein wollen, folgen Ratgebern, die jeder verachten würde; und bestellen die nämlichen zu Herren aller öffentlichen Angelegenheiten, denen niemand irgendeine seiner eignen würde anvertrauen wollen.«

18. So ist der Mann in beratschlagenden Reden. In den gerichtlichen ist er übrigens sehr streng und natürlich: in der Wortstellung aber hat er jenes Fließende und Glänzende; zwar weniger, wie in andern Reden, aber er hat es doch. Niemand glaube indessen, ich wisse nicht, daß Aphareus, der Stiefsohn und adoptierte des Isokrates, in der Rede gegen den Megakleides über die Erstattung behauptet, sein Vater habe keine gerichtliche Schrift verfaßt; oder daß Aristoteles erzählt, es würden sehr viele Bände gerichtlicher isokratischer Reden von den Buchhändlern umhergetragen. Ich weiß es, daß sie das sagen. Ich traue aber weder dem Aristoteles, welcher dem Isokrates einen Flecken anhängen will, noch stimme ich dem Aphareus bei, welcher in dieser Absicht eine glänzende Rede erdichtet. Den Athener Kephisodoros hingegen, der ein Zeitgenosse und der ächteste Schüler des Isokrates war, und die bewundrungswürdige Verteidigung in der Gegenschrift wider den Aristoteles verfertigte, halte ich für einen gültigen Zeugen der Wahrheit, und glaube nach ihm, daß unser Redner einige gerichtliche Aufsätze geschrieben habe, aber nicht viele. Ich führe ein Beispiel derselben an: denn für mehrere ist kein Raum; nämlich die sogenannte Wechslerrede, die er für einen gewissen Fremden, der unter seine Schüler gehörte, wider[1] den Wechsler Pasion schrieb. Die Rede ist folgende:

[1] gegen

19. »Der Streit, ihr Richter, ist für mich sehr ernsthaft. Ich laufe nämlich nicht bloß Gefahr, eine große Geldsumme zu verlieren, sondern daß man von mir glaube, ich begehre widerrechtlich fremdes Gut; eine Sache von der äußersten Wichtigkeit für mich. Vermögen würde mir doch hinlänglich übrig bleiben, wenn mir auch dieses genommen wird. Wenn man aber glaubte, ich fodere[1] dieses Geld, ohne Ansprüche darauf zu haben: so würde ich zeitlebens einen üblen Ruf haben. Es ist äußerst schlimm, mit Gegnern von dieser Gattung zu tun zu haben, ihr Richter. Denn die Verträge mit den Wechslern werden ohne Zeugen geschlossen; und widerfährt einem Unrecht, so gerät man natürlich in eine sehr üble Lage, da sie so viel Freunde haben, da[2] so viel Geld durch ihre Hände geht, und da sie durch ihr Gewerbe den Schein der Zuverlässigkeit erhalten. Dessen ungeachtet hoffe ich es allen klar beweisen zu können, daß mir dieses Geld vom Pasion geraubt worden sei. Zuerst will ich euch, was vorgefallen, so gut ichs vermag, erzählen. Mein Vater, ihr Richter, ist ein Sinoper der, wie alle wissen, die nach dem Pontos schiffen, mit dem Satyros in einer so freundschaftlichen Verbindung steht, daß er eine große Strecke Landes unter sich hat, und die gesamte Herrschaft desselben besorgt. Der Ruf dieser Stadt und der übrigen Hellas machte mir Lust, auf Reisen zu gehn. Mein Vater befrachtete zwei Schiffe mit Korn, gab mir Geld und schickte mich weg, zum Handel, und zugleich auch damit ich die Merkwürdigkeiten sehen könnte. Pythodoros, der Sohn des Phönix machte mich mit dem Pasion bekannt, welchen ich denn auch als meinen Wechsler brauchte. Einige Zeit darauf, da man Verläumdungen an den Satyros gebracht hatte, mein Vater strebe nach der Herrschaft, und ich ginge mit den Verbannten um, ließ er meinen Vater ergreifen, und trug den aus dem Pontos hieher Reisenden auf, das Geld von mir in Empfang zu nehmen, und mir zu befehlen, daß ich heimkommen solle, und mich, falls ich das nicht tue, von euch auszufodern[3]. Da ich mich nun in einer so äußerst üblen Lage befand, ihr Richter, so erzähle ich dem Pasion mein Unglück. Denn ich war so genau mit ihm verbunden, daß ich ihn vorzüglich, nicht bloß in Geldsachen, sondern auch in andern Angelegenheiten, zum Vertrauten machte. Nun glaubte ich, wenn ich alles Geld fahren ließe, würde ich in Gefahr kommen, falls es mit meinem Vater nicht gut ginge, des hiesigen und des dortigen Vermögens beraubt, alles zu verlieren: wenn ich es hingegen auf den Befehl des Satyros nicht übergeben wollte, mit offnem Geständnis dieser Absicht[4], mich selbst und meinen Vater beim Satyros

[1] fordere [2] und [3] auszufordern.
[4] Absicht, mich] Absicht, würde ich mich

den größten Verläumdungen auszusetzen. Nachdem wir es also überlegt hatten, schien es uns das ratsamste, dasjenige Geld, was sich nicht verbergen ließ, zu übergeben, dasjenige aber, was bei ihm in Verwahrung lag, nicht bloß abzuläugnen, sondern mich sogar selbst anzugeben, als sei ich auch andern auf Wucher schuldig, und alles zu tun, was jene am meisten überzeugen könnte, ich hätte kein Geld. Damals nun, ihr Richter, glaubte ich, Pasion rate mir alles dieses aus Freundschaft; nachdem ich aber meinen Anschlag gegen die Geschäftsträger des Satyros ausgeführt hatte, erfuhr ich, daß er es in der bösen Absicht getan, mir das Meinige zu entwenden. Denn da ich mein[1] Eigentum zu mir nehmen, und zu Schiffe nach Byzantion reisen wollte, glaubte er, jetzt zeige sich ihm die günstigste Gelegenheit: denn die bei ihm in Verwahrung liegende Geldsumme sei ansehnlich, und einer schamlosen Handlung wohl wert; ich habe vor vielen Zeugen abgeläugnet, daß ich irgendetwas besitze, da es mir öffentlich abgefodert worden; und habe eingestanden, daß ich andern schuldig sei; und überdem, o Richter, glaubte er, wenn ich hier zu bleiben wagen wollte, würde ich vom Staat dem Satyros ausgeliefert werden; wenn ich mich anderswohin wenden wollte, würde er sich um meine Reden nicht zu kümmern brauchen; wenn ich aber nach dem Pontos heimschiffen wollte, würde ich mit meinem Vater umgebracht werden; durch diese Gründe bewogen, faßte er den Gedanken, mir das Geld zu rauben, und gegen mich gab er vor, er habe jetzt nichts, um mich bezahlen zu können. Als ich aber, um zu wissen, was an der Sache sei, den Philomelos und den Menexenos zu ihm schickte, um ihn zu mahnen, so läugnete er gegen sie, daß er etwas von dem meinigen habe. Welchen Entschluß, glaubt ihr wohl, daß ich faßte, da so viel Unglück von allen Seiten auf mich einbrach? Ich hatte die Wahl, entweder zu schweigen, und mir von diesem das Geld rauben zu lassen, oder zu reden, und nichts mehr dadurch zu gewinnen: beim Satyros aber mich und meinen Vater in die größte Verantwortung zu bringen. Nach der Zeit aber, ihr Richter, kamen Boten zu mir, daß mein Vater losgelassen sei, und daß Satyros alles Vergangne so sehr bereue, daß er ihm die größten Beweise seines Zutrauens gegeben, seine Herrschaft noch größer als die er zuvor besaß, gemacht, und meine Schwester zur Frau für seinen Sohn gewählt hätte[2]. Als Pasion dies erfuhr, und da er wußte, daß ich ihn nun öffentlich über das Meinige belangen würde: so schaffte er den Sklaven bei Seite, der um das Geld mit wußte. Da ich kam und ihn suchte, indem ich in ihm den klarsten Beweis meiner Anklage zu finden glaubte: so

[1] kein *A* [2] habe.

sprach er das entsetzliche Wort, ich und Menexenos, wir hätten[1] den am Tisch sitzenden verführt, und sechs Talente Silbers von ihm genommen. Damit aber kein Beweis noch Untersuchung darüber stattfinden möchte, sagte er, hätten wir den Sklaven aus dem Wege gräumt, kämen ihm nun mit einer Klage entgegen, und foderten[2] den heraus, welchen wir selbst aus dem Wege geräumt hätten. Das sagend, zürnend, und weinend zog er mich zum Polemarchos, foderte Bürgen, und ließ mich nicht eher los, bis ich ihm für sechs Talente Bürgen stellte. Zeugen, tretet herbei.«

20. Daß diese Rede in der Eigentümlichkeit des Ausdrucks von den spielenden und beratschlagenden der ganzen Gattung nach verschieden sei, wird jeder zugeben. Doch weicht sie nicht ganz von dem isokratischen Gange ab. Sie enthält noch Spuren jener Künstlichkeit und Prachtliebe; und die Schlüsse sind oft mehr dichterisch als natürlich. Zum Beispiel, wenn er sagt: »Ich glaubte, wenn ich das Geld fahren ließe, würde ich in Gefahr kommen« u. s. w. Denn kunstlos und einfach wäre es so gewesen: »Ich glaubte, wenn ich das Geld nicht herausgäbe, würde ich in Gefahr kommen.« Ferner die Stelle: »Und außerdem, ihr Richter, glaubte er, wenn ich hier zu bleiben wagen wollte, würde ich vom Staat dem Satyros ausgeliefert werden; wenn ich mich woanders hinwenden wollte, würde er sich um meine Reden nicht zu kümmern brauchen; wenn ich aber nach dem Pontos heimschiffen wollte, würde ich mit meinem Vater getötet werden.« Denn der Periode ist über die Gewohnheit des gerichtlichen Vortrags ausgedehnt, die Wortstellung hat etwas Dichterisches, und die Gestalt des Ausdrucks ist aus den in Kunstreden gebräuchlichen Gleichheiten und Ähnlichkeiten genommen. Daß das »Wagen wollte«, und »Hinwenden wollte«, und »Heimschiffen wollte«, an derselben Stelle steht, und die gleiche Größe der drei Glieder, sind Kennzeichen des isokratischen Stils. Ferner was kurz darauf folgt: »Daß er ihm die größten Beweise seines Zutrauens gegeben, und seine Herrschaft noch größer, als die, welche er zuvor besaß, gemacht, und meine Schwester zur Frau für seinen Sohn gewählt habe.« Denn hier ist wieder das »Gegeben« und »Gemacht« und »Gewählt« ähnlich. Man könnte außer diesem leicht noch mehres sagen, wodurch die Eigentümlichkeit dieses Redners noch weiter ins Licht gesetzt werden würde. Es ist aber wohl notwendig, auf die Zeit Rücksicht zu nehmen.

[1] hätten . . . verführt,] hätten ihn, da er bei Tisch saß, verführt,
[2] forderten

Nachschrift[1] *des Übersetzers*

[194] Man hat den Leser der vorstehenden Abhandlung eines der scharfsinnigsten alten Kritiker absichtlich nicht durch historische Anmerkungen und Erläuterungen unterbrechen wollen, welche seine Aufmerksamkeit doch nur von dem, was den größten Wert darin hat, und für viele auch wohl am meisten einiger Erklärung bedarf, dem künstlerischen Gesichtspunkt und Geist des Ganzen nämlich, abgezogen haben würden.

Das wenige Einzelne, was in dieser allgemeinen Rücksicht noch zur Ergänzung angemerkt zu werden verdient, ist folgendes.

Die politische Wichtigkeit und Zweideutigkeit, der heldenmütige Tod des *Theramenes*, welcher im §. 1. auch unter den Meistern des Isokrates angeführt wird, ist vielleicht manchen Lesern aus Aristophanes, Xenophon, Cicero und andern gegenwärtig. Auch gehört es nur insofern hieher, als es, wenn er mit Recht auch unter die Lehrer des Isokrates gezählt wird, bemerkt zu werden verdient, daß unter ihnen auch ein Athenischer Staatsmann von solcher Bedeutung war. Sein *rednerischer* Charakter wird durch eine Stelle des Cicero bezeichnet: »Die ältesten Redekünstler, von denen nämlich Schriften vorhanden, sind etwa Perikles und Alkibiades und zur selben Zeit Thukydides. Sie sind genau, scharf, kurz; an Gedanken reicher als an Worten. Auf diese folgten Kritias, Theramenes, Lysias. Den Theramenes kennen wir nur aus Erzählungen. Sie alle hatten noch das Markige des Perikles, aber bei etwas üppigerm Gewebe.«

Die Stelle des Platon, worauf sich der Kunstrichter §. 12. bezieht, steht im PHÄDROS. Sokrates sagt: »Isokrates, o Phädros, ist noch jung. Doch will ich sagen, was ich von ihm ahnde. *Phaed.* Was denn? *Sokr.* Er scheint mir, in Rücksicht auf seine Anlagen, für die Art von Reden des Lysias zu gut zu sein; und auch von edlerm Charakter. So daß ich mich nicht wundern würde, wenn er bei fortschreitender Reife in den Reden selbst, mit denen er sich jetzt beschäftigt, alle, welche sich je den Reden gewidmet haben, so weit überträfe, als ob sie Kinder wären; noch auch, wenn ihn dies nicht befriedigte, sondern eine göttlichere Begeisterung ihn zu größeren Dingen führte. Denn von Natur, o Freund, ist eine gewisse Weisheitsliebe in der Seele dieses Mannes. Dieses nun gebe ich, auf Eingebung der benannten Götter dem Isokrates, wie meinem Geliebten, zu verkündigen.«

[1] *Diese* Nachschrift *ist teilweise identisch mit der* Einleitung *in W. Die ersten fünf Absätze* Man hat . . . entwischen lassen.« *fehlen in W und wurden dort* z. T. *als Fußnoten unter den Text der Übersetzung aufgenommen.*

Hieronymos, den Dionysios §. 13. zur Bestätigung seines Urteils zitiert, war ein berühmter Gelehrter der peripatetischen Schule, welcher über viele Gegenstände der Kunstlehre Schriften hinterlassen hatte. Cicero im REDNER, wo er davon handelt, wie sehr man in Prosa Verse vermeiden müsse, und wie schwer dies sei, sagt: »Aus vielen Schriften des Isokrates hat Hieronymos etwa dreißig Verse ausgesucht, meistens senarische (jambische Trimeter), doch auch Anapäste. Was kann häßlicher sein, als dies? Freilich ist er beim Auswählen boshaft verfahren. Er hat nämlich die erste Silbe vom ersten Wort eines Gedankens weggenommen, und wieder die erste Silbe des folgenden an die letzte angefügt. Auf diese Weise ist der Anapäst herausgekommen, welcher der aristophanische genannt wird. Dies kann und braucht man nicht zu vermeiden. Und doch hat dieser Verbesserer selbst gerade in der Stelle, wo er tadelt, wie ich bei genauer Untersuchung gefunden habe, sich unbedachtsamerweise einen Senarius entwischen lassen.«

Was[1] §. 1. von den Lebensumständen des Isokrates gesagt wird, ist nur eine Notiz[2]. Auch vom politischen und philosophischen Charakter und Wert der isokratischen Schriften sagt Dionysios, der ungleich mehr Künstlersinn, als historischen Geist besaß, wie sich selbst in seiner vortrefflichen römischen Altertumslehre offenbart, nicht sehr viel, weder an Umfang noch an Bedeutung und Gehalt.

Der Übersetzer glaubte daher schon durch die Überschrift[3] die Aufmerksamkeit des Lesers von diesen[4] Nebensachen entfernen und auf die[5] Hauptsache lenken zu müssen[6]. Den eigentlichen Charakter, Zweck und Gegenstand der kritischen Abhandlung des Dionysios schien ihm aber kein andres Wort so ganz auszudrücken, als das Wort *Kunsturteil.* [195] Denn selbst die Anordnung, Einteilung und Behandlung des Stoffs wird ja darin nicht nach wissenschaftlichen oder (wie es bei bürgerlichen Reden wohl eigentlich sein sollte) nach sittlichen und gesellschaftlichen, sondern nach künstlerischen Gesetzen gewürdigt.

Dionysios selbst bestimmt diesen Zweck in der Einleitung zur ganzen Schrift über die alten Redner und Geschichtskünstler, von der wir nur

[1] Was . . . von] Was zu Anfang der nachstehenden Abhandlung eines der scharfsinnigsten alten Kritiker von

[2] kurze Notiz [3] Überschrift die] Überschrift dieses Werks die

[4] allen

[5] die . . . lenken] das Wesentliche hinlenken

[6] müssen. Den] müssen. Dieses aber, was den größten Wert darin hat, und für viele auch wohl am meisten einiger Erklärung bedarf, ist unstreitig der künstlerische Gesichtspunkt und der Geist des Ganzen. Den

einige Abschnitte besitzen, deren einer gegenwärtiger Aufsatz über den isokratischen Stil ist; mag das Übrige nun verloren gegangen, oder das Ganze nie von ihm vollendet[1] sein. Er freut sich im Eingange, daß in seinem Zeitalter viele andre Kunstarten, vorzüglich aber auch die Kunst der bürgerlichen Reden so große Fortschritte zum Bessern gemacht habe. In dem vorigen Zeitalter sei die alte und weise Beredsamkeit aufs schimpflichste[2] gemißhandelt und verderbt; vom Tode Alexanders an habe sie angefangen allmählich zu sinken und zu welken, und gegen das jetzige Zeitalter habe nur wenig gefehlt, daß sie gänzlich verschwunden wäre. Nun fährt er fort, aufs lebhafteste wider die Redekunst zu eifern, welche seit gestern und heute aus ich weiß nicht welchen Höhlen *Asiens* gekommen sei, und die *attische*, alte und einheimische verdrängt habe. »Aber sagt er, die Zeit ist, nach dem Pindaros, nicht bloß gerechter Menschen herrlichster Retter, sondern[3] auch der Künste[4] beim Zeus, der Bildungsarten und jeder würdigen Sache. Das bewies unser Zeitalter, mag nun ein Gott es so geleitet, oder der natürliche Kreislauf die alte Ordnung der Dinge zurückgebracht haben, oder mag auch das menschliche Begehren viele auf das Gleiche führen. Dies geschah dadurch, daß unser Zeitalter der alten und züchtigen Redekunst die gerechte Ehre, welche sie auch vormals besaß, wiedergab, die neue und unvernünftige aber nicht länger den ihr nicht zustehenden Ruhm genießen, noch sie in fremden Gütern schwelgen ließ.« Die Umwälzung sei schnell[5] und die Verbesserung groß. Denn außer einigen asiatischen Städten, wo man aus Unwissenheit das Schöne langsam begreife, habe man in allen übrigen aufgehört, die überladnen, frostigen und geschmacklosen Reden zu bewundern. Die Veranlassung und Ursache dieser so großen Umwälzung sei die alles beherrschende Roma, welche die gesamten Staaten, sich nach ihr zu richten, nötige; und die Häupter derselben, welche die öffentlichen Angelegenheiten mit steter Hinsicht auf Vollkommenheit und auf das Würdigste verwalteten, und fürs Beurteilen sehr ausgebildet und von herrlicher Natur wären. Durch ihre Beförderung habe sich der verständige[6] Teil des Reichs noch vermehrt, und der unvernünftige sei gezwungen[7], vernünftig zu werden. »Denn in der Tat werden von unsern Zeitgenossen viele schätzbare Geschichten geschrieben, viele artige[8] bürgerliche Reden herausgegeben, und wissen-

[1] vollendet worden [2] schändlichste [3] sondern wahrlich
[4] Künste . . . der] Künste, der
[5] schnell gewesen [6] verständigdenkende
[7] gezwungen, vernünftig] gezwungen worden, wieder vernünftig
[8] gut abgefaßte

schaftliche Zusammensetzungen[1], welche beim Zeus nicht zu verachten [196]
sind.« Er würde sich nicht wundern, fährt er fort, wenn die Nachahmung jener unvernünftigen Reden nicht länger als noch ein Menschenalter etwa dauern sollte. Denn was vom Ganzen aufs Kleinste zurückgebracht sei, könne leicht aus Wenigem Nichts werden. »Doch, dem die Dinge umwälzenden Zeitalter zu danken, die, welche den bessern Weg einschlugen, zu loben, und das Künftige aus dem Vergangnen zu vermuten, und alles dem ähnliche, was der erste beste sagen könnte, übergehe ich. Was aber der begonnenen Kunstverbesserung noch mehr Nahrung und Kraft geben dürfte, das will ich zu sagen versuchen; indem ich mir für meine Untersuchung einen allgemeinen, interessanten[2] und äußerst nützlichen Gegenstand wähle. Folgenden nämlich: welches die schätzbarsten unter den ursprünglichen Rednern und Geschichtskünstlern seien, welches der Geist ihres Lebens und ihrer Beredsamkeit war, und was man von einem jeden annehmen und beibehalten solle; Kunstvorschriften ferner, welche den Schülern der bürgerlichen Redekunst zwar unentbehrlich, aber[3] doch beim Zeus weder gemein, noch von den Vorgängern abgenutzt sind. Mir wenigstens ist keine dergleichen Schrift bekannt, so sehr ich auch danach gesucht habe. Doch versichern will ichs[4] nicht, als wenn ichs bestimmt wüßte: denn es dürfte wohl vielleicht solche Schriften geben, die mir entgangen wären. Sich selbst zum Maßstab der Kenntnis aller Dinge zu machen, und behaupten, etwas sei nicht, was doch sein kann; das ist sehr selbstgefällig und beinahe toll.« Die Zahl der vortrefflichen Redner und Schriftsteller sei zu groß, als daß er über alle schreiben könne. Er wolle daher nur die interessantesten[5] aus ihnen auswählen, und über jeden reden[6]: jetzt über die Redner, mit der Zeit auch über die Geschichtskünstler. »Die anzuführenden Redner werden sein: drei von den ältern, Lysias, Isokrates, Isaeos, und drei von denen die nach diesen blühten, Demosthenes, Hyperides, Äschines: denn diese halte ich für die vortrefflichsten. Die Schrift soll in zwei Abschnitte eingeteilt werden, und mit dem über die ältern abgefaßten anfangen.«

Schon diese Einleitung und noch mehr die Schrift selbst lehrt, daß Dionysios nicht alles erschöpfen wollte, was sich mit den Kenntnissen seines Zeitalters in künstlerischer Rücksicht über den ganzen Isokrates nur immer sagen ließe. Sein Hauptzweck war, den isokratischen Stil,

[1] Zusammensetzung . . . nicht] Werke, welche wahrlich nicht
[2] anziehenden
[3] aber . . . weder] aber wahrlich doch weder
[4] ich es [5] wichtigsten [6] reden; für

die isokratische Kunstprosa, an und für sich, nach den bewährtesten Kunstlehren zu würdigen. Selbst über die ausgezeichnete künstlerische Meisterkraft des Isokrates, so vielen vortrefflichen Naturen seinen Geist, jedem nach dem Maß seiner Kräfte und nach seiner Eigentümlichkeit, lebendig mitzuteilen, ohne den seiner Schüler zu beschränken, eilt er mit einem Gleichnisse hin; welches jedoch so treffend ist, daß
[197] man sieht, Dionysios habe den Charakter und den hohen Wert dieser großen Eigenschaft, wodurch der Mann beinahe den Ehrennamen eines *rhetorischen Sokrates* zu verdienen scheinen könnte, vollkommen begriffen.

Selbst die Künstlichkeit, das Fleißige der sorgfältig ausgebildeten und vielfach durchgearbeiteten isokratischen Prosa, erhält, wenn man sie in ihrem vollständigen geschichtlichem Zusammenhange betrachtet, eine Bedeutung, welche sie in der Ansicht des Dionysios nicht hat. Jene gewählte, gefeilte Ausbildung und Durchbildung der ganzen Kunstwerke bis ins feinste Geäder, welche durch die Strenge und durch das Maß des Fleißes selbst Kraft erfodern[1] und beweisen kann; jene *Korrektheit* (denn mit diesem Wort, dem man nur nicht die Bedeutung einer unmöglichen Fehlerlosigkeit unterschieben darf, kann man wohl am besten das bezeichnen, was an einigen Werken der Römer und sogenannten Alexandriner ewig[2] Beifall und Nachahmung verdienen wird) ist in der Poesie der Hellenen, wo man sie nicht vor Menander und Philetas etwa suchen darf, ungleich jünger, und hat sich in der Prosa der Hellenen und mit der Schrift zuerst entwickelt. In dieser Rücksicht macht die Prosa des Thukydides und Isokrates vornehmlich eine große Epoche in der Kunstgeschichte.

Es wird damit gar nicht geleugnet, daß die Hellenen in derjenigen schönen Kunst, welche unter allen überall am spätesten aufgeblüht, am langsamsten gewachsen ist, und nirgends gleiche Reife mit andern Künsten erreicht hat, wahrscheinlich also weder die leichteste noch die einfachste sein mag, in der Kunst der schönen Prosa nämlich, wie in der Musik von den ersten Anfängen so kunstwörtlich und schulmäßig reden, wie von dem Höchsten. Wir wollen es niemand verargen, welcher nicht nach unbestimmten Urbildern in toten Begriffen, sondern nach lebendiger Anschauung reiferer attischer, römischer oder andrer Kunstwerke in Prosa, den gewaltigen Anlauf, welchen Isokrates im Panegyrikos zum Beispiel nimmt, nicht ohne einiges Lächeln mit dem vergleichen kann, was er denn nun wirklich geleistet hat.

[1] erfordern [2] immer

Indessen wird der *geschichtsforschende* Kunstfreund auch noch nach einem solchen Lächeln die innigste Bewundrung für dieses wie für jedes andre Kunsterk hegen, welches von ursprünglichem Geist beseelt, alles ist, was es in seinem Zeitalter, unter den Umständen, an seiner Stelle sein konnte und sollte; und nichts vermag wohl in allen Kunstarten den Sinn so sehr zu wecken und zu schärfen, als wenn man den allmählichen Fortschritten der Kunst oft mit gesammelter Betrachtung folgt, und bei jedem einzelnen dieser Fortschritte mit Achtung und Liebe verweilt. Daher wird vielleicht mancher[1], der sich für die Bildung der deutschen Sprache interessiert, wünschen, die würdigsten attischen und römischen Kunstwerke in Prosa wären schon so in die Muttersprache übersetzt, wie der Panegyrikos des Isokrates; und es wäre noch über jeden prosa- [198]
ischen Klassiker ein so gediegenes, bewährtes, altes Kunsturteil, wie das des Dionysios über den Isokrates, vorhanden[2].

Denn[3] wenn Dionysios statt einiges, was den eigentümlichen Ausdruck des beurteilten Redners bezeichnen soll, zu wiederholen, und die Beispiele zu häufen, die Verschiedenheit des isokratischen Stils in den verschiedenen Gattungen der Redekunst nicht bloß behauptet, sondern wirklich charakterisiert hätte: so würde er beinah nichts von dem, was man vom scharfsinnigsten hellenischen Kritiker *dieses* Zeitalters erwarten darf, zu wünschen übrig lassen. Aber selbst in diesen Wiederholungen zeigt sich die Reife, Tiefe und Eigentümlichkeit seiner kritischen Wahrnehmungen; und die Rücksicht auf die Kunstart, und deren verschiedene Erfodernisse[4] bezeichnet den Kenner, wie die stete Vergleichung mit dem Lysias, und die wahre[5] Ehrfurcht, mit welcher er die Vortrefflichkeiten des Isokrates bewundert, bei der Strenge, mit welcher er seine Fehler tadelt.

Nicht als Episode, sondern zur Erläuterung eben dieses künstlerischen Geistes der ganzen Abhandlung ist alles bisher Gesagte angeführt: denn derselbe dürfte doch grade in dieser Anwendung und bei diesem Stoff manchem fremd sein; weil nämlich die Prosa, welche man im gegenwärtigen Zeitalter liest und schreibt, die bekannten Ausnahmen abgerechnet, im Ganzen genommen, durchaus *Natur* und keineswegs *Kunst* ist, noch auch als solche beurteilt werden kann.

In den eigentlichen Gesichtspunkt des Dionysios kann man sich am besten und auf dem kürzesten Wege dadurch versetzen, daß man die bedeutende und schöne Vergleichung der isokratischen Schreibart mit

[1] mancher . . . wäre] mancher wünschen, es wäre [2] *Attisches Museum, 1. Heft (von Wieland)* [3] Denn wenn] Wenn [4] Erfordernisse [5] wahre Ehrfurcht] hohe Achtung,

den Kunstwerken des Polykleitos und Phidias, und der Prosa des Lysias mit den Bildern des Kallimachos und Kalamis in ihrem vollen[1] Sinne ganz[2] versteht. Denn die Werke der bildenden Kunst betrachtet und würdigt man beinah allgemein und wie von selbst, jeder nach dem Maß seiner Kräfte, aus einem rein künstlerischen Standpunkte, von dem hier keine fremdartigen Zusätze die Aufmerksamkeit ablenken und zerstreuen, wie in so manchen andern mit wissenschaftlichem[3] Stoff oder mit nützlichen und sittlichen Zwecken vermischten Darstellungsarten. Die sinnliche Schwere des Stoffs und der Behandlung nötigt hier gleichsam den Meister, auf die Dauer, ja auf die Ewigkeit zu arbeiten; und die bleibenden Werke locken den Kunstliebhaber zu jener häufig wiederholten und ruhigen Betrachtung, wodurch der Eindruck sich erst fest bestimmen, und allmählich zum Urteil reifen kann.

Ein andresmal sagt er[4], daß die Werke des Platon und Isokrates
[199] nicht wie geschriebene wären, sondern ausgehöhlter und erhobner Bildnerarbeit glichen; wir würden sagen: sie seien wie mit Meißel und Feile hervorgetrieben und gerundet. Auch vergleicht er die ruhige Kraft des Isokrates, im Gegensatz der leidenschaftlichen Begeisterung des Demosthenes mit spondeischen Rhythmen und mit der dorischen Harmonie.

An Mannigfaltigkeit und Abwechslung setzt Dionysios den Ausdruck des Isokrates dem des Platon wie dem des Demosthenes und Herodotos nach. Den aus dem geschmückten und einfachen gemischten und zusammengesetzten Ausdruck hätte nach dem Theophrastos, Thrasymachos zuerst gebildet und gestiftet; fortgesetzt, genährt, und beinah vollendet aber hätten ihn, nach dem eignen Urteil des Dionysios, Platon und Isokrates. Denn[5], den Demosthenes ausgenommen[6], sei es unmöglich andre Schriftsteller zu finden, welche das Notwendige und Nützliche tüchtiger bearbeiteten, oder im Schmuck und in den künstlichen Zutaten mehr glänzten, wie diese[7] beiden. Diesen aus dem dichterischen und wissenschaftlichen, bloß nützlichen, gemischten Ausdruck muß man aber nicht mit der aus der erhabnen und reizenden gemischten und mittlern, schönen und vollendeten Wortstellung des Dionysios verwechseln. Er legt dem Isokrates nicht die mittlere sondern die üppige, blühende und zierliche Wortstellung bei, in welcher er unter den Epikern den Hesiodos, unter den Melikern die Sappho, und nach dieser den Ana-

[1] tiefen [2] ganz versteht.] vollständig auffaßt. [3] wissenschaftlichen *A* [4] Dionysios, [5] Denn es sei,
[6] ausgenommen . . . unmöglich] ausgenommen, unmöglich [7] jene

kreon und Simonides, unter den Tragikern, den einzigen Euripides, unter den Geschichtskünstlern streng genommen keinen, mehr als die andern aber den Ephoros und den Theopompos, unter den Rednern den Isokrates (welcher unter allen Prosaikern diese Wortstellung am strengsten beobachte) für Urbilder erklärt, und als solche teils anführt, teils mit zitierten Beispielen zergliedert. Dem Platon hingegen, welchen er mit Isokrates zusammen zu derselben Gattung des Ausdrucks geordnet hatte, legt er eine andre Wortstellung bei wie dem Isokrates, nämlich die mittlere, weil er wie Herodotos Würde und Anmut darin vereinige.

Es liegt aber noch etwas andres in jener Vergleichung der isokratischen Prosa mit den Werken des Polykleitos und Phidias; dasselbe was Dionysios auf mehr als eine Weise zu erkennen gibt. Er hält nämlich den Stil des Isokrates, ungeachtet er anerkennt, daß die Pracht und der Schmuck desselben oft unzweckmäßig, unschicklich und dadurch der lebendigen Wirksamkeit schädlich sei, für *erhaben*, wie den des Thukydides, und noch mehr als den des Gorgias. Diesen Eindruck wird die isokratische Prosa wahrscheinlich auf Leser des gegenwärtigen Zeitalters durchaus nicht machen; es müßte denn etwa jemand die Schriften der Alten, mit dem Gefühl und Geist lesen, als ob er selbst ein Alter wäre. Die[1] Erhabenheit der isokratischen Prosa zu erklären, und das Urteil des Dionysios in diesem Stücke zu rechtfertigen; das[2] würde längere und tiefere Untersuchungen erfodern, als der Raum hier verstattet. Dazu bedürfte es nicht nur einer sehr genauen Darstellung des [200]
allgemeinen Geistes in jener Periode der attischen Künste, zu der Isokrates gehört; sondern auch einer vollständigen Theorie der *Parisosen*[3], und ähnlicher Figuren, deren Mißbrauch Dionysios am Isokrates so sehr tadelt. Wie viel Betrachtungen kann es nicht allein erregen, daß die Parisosen sich zum strengen Reim etwa so verhalten, wie der prosaische Numerus zum eigentlichen poetischen Metrum; so daß man die älteste hellenische Kunstprosa mit ebensoviel Recht *gereimt*, wie rhythmisch nennen könnte. Und das war nicht etwa bloß Spielerei der Sophisten, sondern Geschmack des Publikums. Man erinnert sich, wie Gorgias durch solche Mittel zu Athen wirkte. Über die Natur der *Anti-*

[1] Die . . . zu] Um diese der Isokratischen Prosa beigelegte Erhabenheit zu
[2] das . . . verstattet.] müßte man ganz in das Einzelne der Sprachbeschaffenheit und des Redestils eingehen.
[3] Pariosen . . . ähnlicher] Pariosen, oder der symmetrisch freien Wiederkehr gleichlautender Silbenfälle in den sich entsprechenden Gliedern der Rede, und andrer ähnlicher

thesen[1], dieser gewöhnlichsten, unentbehrlichsten, und in Rücksicht auf Überfluß und Mißbrauch gefährlichsten Zier der Prosa, könnte man[2], wie es dem Übersetzer und Verfasser dieser Nachschrift scheint, leicht ein ganzes Buch[3] von artiger Länge und das völlig ohne isokratische Ausdehnungs- und Erweiterungsmittel schreiben. Wenigstens[4] wuchsen seine darüber angefangnen Bemerkungen bald zu sehr an, als daß er sich hier darauf einlassen könnte.

Wenn man sich aber auch in die künstlerische Ansicht prosaischer Werke mit dem Dionysios durchaus nicht versetzen kann: so muß man seine Abhandlung über den Isokrates dennoch als eine sehr schätzbare Urkunde der alten Kunstgeschichte gelten lassen. Weniges ist von so großer Wichtigkeit für die Kenntnis der alten Künste jeglicher Art, als die Kenntnis der alten Kunstlehre. In der Rhetorik kennen wir diese und ihren Einfluß auf die Ausübung und Kunst selbst noch am vollständigsten: wie viel sich daraus auch für die Theorie der Hellenen von andern Künsten, und für die Verhältnisse dieser Theorie folgern läßt, ist vielleicht noch nicht allgemein bekannt. Aber grade der angewandte Teil der alten Kunstlehre, ausführliche Beurteilungen zum Beispiel, ist der interessanteste[5]; und unter diesen zeichnen sich die Schriften des Dionysios dadurch sehr vorteilhaft aus, daß sie zugleich sehr eigentümlich und doch[6] sehr allgemein sind; voll ursprünglichen Geistes, und doch in dem Sinn, welcher im ganzen Altertum der herrschende ist[8].

S.[7]

---

[1] Antithesen oder der Gegensätze in den Gedanken und Redeformen,

[2] man . . . leicht] man, leicht

[3] Buch . . . ohne] Buch ohne alle

[4] Wenigstens . . . könnte.] Es wird eine anatomisch genaue Kenntnis von dem Knochen- und Muskelbau des menschlichen Körpers vorausgesetzt, um zu wissen, welche Stellungen und Verhältnisse in der Skulptur richtig sind, und warum einige derselben den Eindruck des Großen machen, andre aber bloß gefällig und zierlich erscheinen. Ebenso ist es auch mit der Sprache, sobald sie als Kunst betrachtet, und bis in die feinsten Bestandteile der Rede künstlerisch behandelt wird.

[5] belehrendste;

[6] doch . . . sind;] von der andern Seite ganz allgemein gültig sind;

[7] *Fehlt in W.*

[8] *In W folgender Zusatz:* Die Alten und besonders die Griechen zeigen sich besonders wieder darin als ein durchaus kunstsinniges und künstlerisches Volk, daß sie auch die Sprache nicht bloß als Poesie, sondern selbst in Prosa ganz wie ein Werk und Gebilde der Kunst behandeln, in der lebendigen Rede,

wie in der ausgearbeiteten Schrift. Dieselbe Idee des Schönen, welche in der Kunst und den Sitten, in der Wissenschaft wie in der Geschichte des hellenischen Altertums das vorherrschende Prinzip und den beseelenden Geist des Ganzen bildet, ward mit der gleichen Sinnigkeit von allen, die in noch so verschiedener Absicht und in den mannigfaltigsten Arten und Formen, die Kunst der Prosa übten, mit einem Scharfsinn und einer Zergliederung des Kunst- und Sprachgefühls, welcher nichts klein und unbedeutend schien, auf die feinsten Elemente des Gedankenausdrucks angewandt. Aus dieser künstlerischen Sorgsamkeit für den Ausdruck ging in der ersten Zeit und nach der ursprünglichen hohen Anlage, auch das Große des alten Redestils hervor; wenngleich sie in der spätern Zeit nur in leere sophistische Spitzfindigkeit oder Spielerei entartete. Uns ist und bleibt diese Art der Rhetorik eigentlich fremd; zwar findet sich wohl die gleiche, oder eine ganz ähnliche Absicht und Idee von einem festbestimmten Stile der Kunst in der ausgearbeiteten Prosa bei Johannes Müller, Winckelmann, Klopstock; es ist aber sichtbar diese Idee von Redestil und Prosakunst bei den genannten Schriftstellern aus den Vorbildern des Altertums geschöpft und entnommen. Außerdem aber und im Ganzen ist die Vortrefflichkeit der neuern Schriftsteller in Prosa mehr ein Talent der Natur und charakteristische Eigenschaft des hervorragenden Geistes, als ein fester Stil gebildeter und erlernter Redekunst.

Für uns war nur wichtig, dieselbe herrschende Idee des Schönen, und künstlerische Behandlung und Ansicht aller Dinge, wie in den Sitten und dem ganzen Gange der geistigen Entwicklung des hellenischen Altertums, so auch im Einzelnen und Kleinen in der kunstreichen Rhetorik ihrer Prosa, an dem Beispiele einer Rede des Lysias und in der nachstehenden künstlerischen Beurteilung der Isokratischen Werke nachzuweisen.

9. [REZENSION VON] P. TERENTII AFRI COMOEDIAE. NOVAE EDITIONIS SPECIMEN PROPOSUIT CARL AUG. BÖTTIGER. 1795 [1797]

Schon die Vorrede kündigt einen mit allen an den Herausg. des Terenz zu machenden Foderungen vertrauten und der Befriedigung derselben vollkommen gewachsnen Gelehrten an. Es wird hier gleichsam das Ideal einer Bearbeitung des Terenz aufgestellt. Vor allen Dingen müssen die Bruchstücke des Apollodor und Menander, aus denen Terenz vornehmlich schöpfte, sorgfältiger als bisher gesammelt, vorzüglich manche Züge und Blüten des Menander aus dem Alciphron, Aristänet, Philostratus Briefen, Lucians Dialogen, Plutarchs moralischen Schriften ausgespäht, außerdem die sämtlichen Überbleibsel der Dichter der neuen Komödie und nächst ihnen auch die der ältern, einen Aristophanes und auch die Tragiker, von welchen Menander Gebrauch machte, nicht ausgenommen, zum Besten des Terenz benutzt werden. Da Athen der Schauplatz dieser Lustspiele ist, so müssen sie vorzüglich aus der Kunde des attischen Altertums, der Gebräuche, Sitten, der bürgerlichen Verfassung und der Gesetze ihr Licht erhalten. Eine der schwersten Obliegenheiten des Herausg. ist, alles dasjenige, was auf das Theaterwesen der Alten Beziehung hat, aufzukären. Hiermit müssen Erörterungen über die Stände, Sitten und Charaktere, welche die Dichter der neuen Komödie und namentlich Menander auf der Bühne darstellten, ververbunden werden. Bei der Bearbeitung des Textes werden vom Herausgeber Bentleys Rezension und metrische Grundsätze zur Grundlage gemacht; jedoch werden auch alte Ausgaben und Handschriften verglichen, wie denn der Herausg. schon zwei Gothaische und eine Helmstädter Handschrift gebraucht hat. Indes wird dem Herausg. sein weitläuftiges Geschäft dadurch erleichtert werden, daß der Kirchenrat Döring in Gotha, ein Vertrauter der römischen Komiker, die Besorgung der Kritik und der Worterklärung zu übernehmen sich anheischig gemacht hat. Zu allem, was der Herausg. von einem Bearbeiter des Terenz verlangt, hat er selbst in den von ihm ausgearbeiteten Proben aus dem Verschnittenen Aufz. 4. Aufz. 5—7. die Belege gegeben. Zum fünften

A: Allgemeine Literatur-Zeitung. Nr. 361. Montags, den 13. November 1797, Sp. 386—388.

Auftritt wird gleich eine gelehrte Anmerkung über den Gebrauch der Griechen, Betrunkene im Lustspiel einzuführen (auch im Trauerspiel verschmäht Euripides nicht, den betrunknen Herkules auftreten zu lassen), gemacht, die aus dem Satyrspiel abgeleitet wird; jedoch schränkt sich dabei die Komödie auf Menschen der niedrigen Stände, Sklaven, Schmarotzer, Landleute ein. V. 3. *postquam surrexi, neque pes neque mens satis suum officium facit* wird die Redensart gelehrt mit Beispielen der Griechen belegt. Der von andern angeführte Vers des Menander: ἀνίσταμαι γοῦν τέσσαρα: κεφαλὰς ἔχων hätte wohl auch unter diesen eine Stelle verdient. Gleich darauf wird der Satz »der Wein verschönert alles« und *Sine Cerere et Libero friget Venus* in mannigfaltigen Wendungen aus Dichterstellen gezeigt. Zum Auftr. 6, 1. wird das Auskratzen der Augen in der Tragödie und Komödie der Griechen, welches auf unsern Bühnen kaum einem Fischweib verziehen werden dürfte, aus der leidenschaftlichen Heftigkeit der griechischen Frauen erläutert. Zu V. 9. wird eine Anmerkung über die Rechte der Buhlerinnen in Athen gemacht und bemerkt, daß die Hetären im Alter Hetärenschulen anzulegen pflegten. *Riscus* V. 16. ist ein Wort aus der neuen Komödie, das einen Wandtapetenschrank bedeutet, in welchem die weibliche Garderobe und der weibliche Schmuck aufbewahrt wurde. Wichtig ist ebendaselbst die Bemerkung, daß die Weiberzimmer auf dem Theater nicht abwärts sondern vorn an der Straße vorgestellt wurden. Erläuterungen aus den Athenischen Rechten und Gesetzen kommen zu V. 21. 26. 30. 32. Sc. 7, 35. 39. vor. Zu Auftr. 6, 23 f. vermissen wir ein paar Stellen des Menander beim Stobäus, die von andern Auslegern mit Recht hier beigebracht werden. Eine gelehrte Ausführung über den Anstand bei der Haltung des Mantels findet man zu V. 31. Beim siebenten Auftr. werden die einzelnen Züge aus dem Menander zusammengelesen, welche Terenz benutzte. *Fures* V. 0. sind Mietsoldaten, die hier nach ihrem gewöhnlichen Handwerk, Marodeurs, genannt werden. Über den Gebrauch des Schwammes in der Küche und im Felde zu V. 7—9. Über V. 13., wo sich Thraso, indem er sich hinter dem Vordertreffen hält, auf das Beispiel des Pyrrhus beruft, hat der Vf. einen eignen Exkurs angehängt, worin wahrscheinlich gemacht wird, daß im Griechischen Alexander gestanden, dessen Namen aber Terenz mit dem den Römern näher liegenden des Pyrrhus vertauscht habe. V. 16. 17. legt der Herausg. dem Gustho in den Mund. Wenn dieser aber wünschte seine Feinde in die Flucht zu schlagen (*facerent fugam*); wie stimmte das mit Thraso's Absicht V. 3. f. zusammen, das Haus zu erobern, das Mädchen zu entreißen; die Thais zu züchtigen? V. 28. glaubt der Herausg.

mit dem Donatus, der nur von Sklaven gewöhnliche Ausdruck *furcifer* sei dem Chremes gegen den Anführer von Mietvölkern, Thraso, aus Unkunde des Schicklichen entfahren; allein, wenn nach des Vf. eigner Bemerkung S. 48. not. freie Leute und Mietsoldaten einander entgegengesetzt wurden: so scheint sich Chremes mit gutem Bewußtsein dieses verächtlichen Ausdrucks bedient zu haben. Wir müssen mehrere feine Sprachbemerkungen übergehen, und bemerken nur noch, daß der 2te Excurs über die *Milites gloriosi* der neuen Komödie diesem Spezimen zur wahren Zierde gereicht. Es wird hier ein sehr dunkler Gegenstand ins Klare gesetzt. Der Vf. geht von der Behandlung der Soldaten auf dem griechischen Theater überhaupt aus, und zeigt, daß die in der neuen Komödie häufig vorkommenden Soldaten Anführer von gedungenen Heeren sind, deren Gebrauch und Geschichte hier auseinandergesetzt wird. Die Mietsoldaten standen gewöhnlich in keinem guten Rufe, und ihre Anführer waren als rohe, ausschweifende, lächerlich prahlerische Menschen bekannt, welche in der neuen Komödie häufig in eignen Masken und Kleidungen vorkamen. Der Vf. geht nun die Stücke des Menander durch, worin solche Helden die Hauptrollen spielten, darauf auch die Lustspiele des Plautus, und endlich verfolgt er noch die Spuren des Thrasonismus auf den Theatern der neuern Völker. — Wie sehr ist zu wünschen, daß die übrigen literarischen Unternehmungen des vielseitigen und doch immer selbstdenkenden Vf. ihn nicht zu lange von der wirklichen Ausführung der hier angekündigten Ausgabe des Terenz abhalten mögen!

Die

Griechen und Römer.

Historische und kritische

Versuche

über

das Klassische Alterthum,

von

Friedrich Schlegel.

Erster Band.

Neustrelitz,
beim Hofbuchhändler Michaelis 1797.

A: Die Griechen und Römer. Historische und kritische Versuche über das klassische Altertum, von Friedrich Schlegel. Erster Band. Neustrelitz, beim Hofbuchhändler Michaelis 1797. Vorrede, S. III—XXIII. I. Über das Studium der Griechischen Poesie, S. 1—250. II: Über die Diotima, S. 251—326 *[oben, S. 70—115] und* Anhang. Über die Darstellung der Weiblichkeit in den Griechischen Dichtern, S. 327—358 *[oben, S. 44—69 unter dem Titel* Über die weiblichen Charaktere in den griechischen Dichtern).

D: Die Zeitschrift DEUTSCHLAND *von J. F. Reichardt, 1796, 2. Stück, S. 258—261 brachte einen Vorabdruck des kurzen Abschnittes über Goethe aus der* Abhandlung Über das Studium der Griechischen Poesie *[vorl. Ausgabe S. 259—262] unter dem Titel:* Goethe. Ein Fragment, von A. W. Schlegel *[die Berichtigung am Ende des 3. Stücks nennt Friedrich Schlegel als Verfasser]. Das Fragment endet mit der Anmerkung des Herausgebers:* »Dieses schöne Fragment mag unsern Lesern einen kleinen Vorgeschmack von einer trefflichen kritischen Schrift geben, welche von dem obengenannten Verfasser zu Ostern bei Michaelis in Neustrelitz erscheint. In dem künftigen Stück hoffen wir unsern Lesern mehr davon zu sagen. *Aber erst das 6. Stück [1796, 2. Bd.] brachte S. 393—415 ausführliche Auszüge aus der Abhandlung, die bis zum Ende der Charakterisierung des Griechischen Schönheitsideals bei Sophokles reichen und mit folgenden Worten eingeleitet sind:* ÜBER DAS STUDIUM DER GRIECHISCHEN POESIE, VON FRIEDRICH SCHLEGEL. NEUSTRELITZ. — Wir haben von dieser wichtigen Schrift, die zur Michaelismesse erscheinen wird, zehn Bogen vor uns liegen, und eilen unsern Lesern einen kleinen Vorgeschmack davon zu geben, indem wir die Hauptsätze ausheben und sie mit vielen der schönsten Stellen vorlegen.« *Dann folgt eine durch erläuternde Überleitungen verbundene Aneinanderreihung von Zitaten aus der Abhandlung bis zu der Bemerkung über Sophokles:* Der Schluß des ganzen Werks gewährt endlich jederzeit die vollste Befriedigung *[unten, S. 301], woran sich die Bemerkung schließt:* »Und hiermit seis genug. Jeder Freund der Kunst und der Literatur wird gemäß der Erscheinung dieses wichtigen Werkes mit Sehnsucht entgegensehn.« *Dieser durch starke Druckfehler entstellte Auszug wurde bei der Textherstellung nicht berücksichtigt.*

W: Friedrich Schlegels Sämtliche Werke. Fünfter Band. Wien 1823 *unter dem Titel* I: Über das Studium der griechischen Poesie. 1795—1796. *Dieser fünfte Band steht unter dem Titel* Kritik und Theorie der alten und neuen Poesie *und bringt neben:* I. Über das Studium der griechischen Poesie *noch:* II. Gespräch über die Poesie *(Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe Bd. 2, S. 284—351). Diese Zusammenstellung wird in W mit einer Vorrede begründet, die unten S. 573 abgedruckt ist.*

Text nach A, Varianten nach W.

Der Aufsatz Über das Studium der griechischen Poesie *hat in W folgende Kapiteleinteilung, die an den betreffenden Stellen im Variantenverzeichnis vermerkt ist, hier aber der besseren Übersicht halber insgesamt aufgeführt wird:*

VORREDE

Eine Geschichte der Griechischen Poesie in ihrem ganzen Umfange [77]
umfaßt auch die der Beredsamkeit und der historischen Kunst. Die wahrhafte Geschichte des Thucydides ist nach dem richtigen Urteil eines Griechischen Kenners zugleich ein schönes Gedicht; und in den

---

Vorrede 205

Erstes Kapitel.

Von dem gegenwärtigen verworrnen Zustande der modernen Dichtkunst; und wo die Aufgabe derselben zu suchen sei. Von dem Prinzip der Künstlichkeit in dem Ursprunge und in der Entwicklungsgeschichte, so wie in den charakteristischen Eigenschaften der neueren Poesie; und von der vorherrschenden philosophischen Richtung, besonders in der tragischen Kunst der Neuern.. 217

Zweites Kapitel.

Weitere Entwicklung und Entgegenstellung des Interessanten mit dem Schönen. Einwürfe der Gegner über die Aufgabe der modernen Dichtkunst, und deren mögliche Auflösung. Von der Annäherung zum objektiven Schönen; und von der Möglichkeit einer neuen Wiedergeburt der Poesie. Von dem Bedürfnis einer vollkommnen Anschauung für die Kunst, neben der Theorie, wie die Werke der Griechen eines solches Urbild darbieten. 252

Drittes Kapitel.

Kurzer Abriß von dem Ideal des Schönen in den Werken der griechischen Dichtkunst, und von ihrer klassischen Vollkommenheit; von dem frühesten Zeitalter der ersten Naturentfaltung, bis zu der spätern Epoche der schon entarteten Kunst, durch alle Stufen der alten Bildung hindurch, nach dem ganzen Entwicklungsgange und Kreislaufe derselben; und wie auf der Höhe der vollendeten tragischen Kunst der Gipfel des höchsten Schönen erreicht worden. 276

Viertes Kapitel.

Einwendungen gegen die griechische Poesie; besonders wegen ihrer sittlichen Flecken und Mängel. Versuch einer Grundlegung zu einer vollständigen Theorie des Häßlichen und Kunstwidrigen nach allen seinen Arten, als Gegensatz zu der Idee des Schönen in der Kunst. Beantwortung und Prüfung jener Einwürfe und Fehler. 308

Fünftes Kapitel.

Von den Fehlern und Irrtümern in der Nachbildung der antiken Dichtkunst, und von den Schwierigkeiten, welche dem modernen Dichter dabei überhaupt im Wege stehen. Beschluß des Ganzen; von der Wiedergeburt der neuern Poesie, besonders für Deutschland. 330

Demosthenischen Reden, wie in den Sokratischen Gesprächen ist die dichtende Einbildungskraft zwar durch einen bestimmten Zweck des Verstandes beschränkt, aber doch nicht aller Freiheit beraubt, und also auch der Pflicht, schön zu spielen, nicht entbunden: denn das Schöne soll sein, und jede Rede, deren Hauptzweck oder Nebenzweck das Schöne ist[1], ist ganz oder zum Teil Poesie. — Sie[2] umfaßt ferner die Geschichte der Römischen Poesie, deren Nachbildungen uns nur zu oft für den Verlust der ursprünglichen Werke schadlos halten müssen. — Die Geschichte der Griechischen Kritik und die Bruchstücke, welche sich etwa[3] zu einer Geschichte der Griechischen Musik und Mimik finden möchten, sind ihr so unentbehrlich als die Kenntnisse[4] der ganzen Griechischen Göttersage und Sprache in allen ihren Zweigen, und nach allen ihren Umbildungen. — In[5] den verborgensten Tiefen der Sitten und Staatengeschichte muß dasjenige oft erst entdeckt werden, wodurch allein ein Widerspruch, eine Lücke der Kunstgeschichte aufgelöst, ergänzt, die zerstreuten Bruchstücke geordnet, die scheinbaren Rätsel erklärt werden können: denn Kunst[6], Sitten und Staaten der Griechen sind so innigst[7] verflochten, daß ihre Kenntnis sich nicht trennen läßt. Und überhaupt ist die Griechische Bildung ein Ganzes, in welchem es unmöglich ist, einen einzelnen Teil stückweise vollkommen richtig zu erkennen.

Wie unermeßlich die Schwierigkeiten einzelner vielleicht sehr kleiner
[78] Teile dieses großen Ganzen sind, darf ich mit Stillschweigen übergehn. Alle Kenner wissen, wie viel Zeit und Anstrengung es oft kostet, nur eine falsche Zeitangabe zu berichtigen, einen Nebenzweig der Göttersage prüfend zu reinigen, die vollständig gesammelten Bruchstücke auch nur eines einzigen Dichters bis zur Reife zu verarbeiten.

Eine vollendete Geschichte der Griechischen Poesie aber würde auch nicht etwa[8] dem Gelehrten allein Gewinn bringen, und nur dem Geschichtsforscher allein[9] eine bedeutende Lücke in der Geschichte der Menschheit ausfüllen. Sie scheint[10] mir zugleich eine *wesentliche Bedingung der Vervollkommnung des Deutschen Geschmacks*[11] *und Kunst*, welche in unserm Anteil an der Europäischen Bildung[12] nicht die unbedeutendste Stelle einnimmt.

---

[1] bildet,
[2] Sie . . . die] *In W neuer Absatz.* Wesentlich dazu gehörend ist auch die
[3] etwan *A* [4] Kenntnis [5] *In W neuer Absatz.*
[6] Kunst, Sitten] die Kunst, die Sitten [7] innigst untereinander
[8] etwan *A* [9] allein eine] eine [10] scheint mir] ist
[11] Geschmacks . . . welche] Kunstgefühls sowie der Kunst selbst, welche
[12] Bildung gewiß

Vielleicht redet die erste[1] Abhandlung mehr vom Modernen, als die Aufschrift dieser Sammlung erwarten läßt, oder zu erlauben scheint. Indessen war es doch nur nach einer nicht ganz unvollständigen Charakteristik der modernen[2] Poesie möglich, *das Verhältnis der antiken Poesie*[3] *zur modernen*[4], und den Zweck des Studiums der klassischen Poesie überhaupt und für unser Zeitalter insbesondre zu bestimmen.

Diese Abhandlung *über das Studium der Griechischen Poesie* ist nur eine Einladung, die alte Dichtkunst noch ernstlicher als bisher zu untersuchen; ein *Versuch* (die[5] Mängel desselben kann niemand lebhafter empfinden[6] als ich) den langen Streit der einseitigen Freunde der alten und der neuen Dichter zu schlichten, und im Gebiet des Schönen durch eine scharfe Gränzbestimmung die Eintracht zwischen der natürlichen und der künstlichen Bildung wieder herzustellen; ein Versuch, zu beweisen, daß das Studium der Griechischen Poesie nicht bloß eine verzeihliche Liebhaberei, sondern eine *notwendige Pflicht* aller Liebhaber[7], welche das Schöne mit ächter Liebe umfassen, aller Kenner, die allgemeingültig urteilen wollen[8], aller Denker[9], welche die reinen Gesetze der Schönheit, und die ewige Natur der Kunst vollständig zu bestimmen[10], versuchen, sei und immer bleiben werde.

Die kurze Charakteristik der Griechischen Poesie, in diesem Aufsatze bitte ich nicht zu prüfen, ohne den[11] *Grundriß einer Geschichte der Griechischen Poesie*[12], welcher den zweiten Band dieser Sammlung ausmachen wird, damit zu vergleichen. Er[13] enthält die Belege, die nähere Bestimmung, und die weitere Ausführung der hier gefällten Urteile.

Die Freunde der modernen[14] Poesie werden die[15] Einleitung der Abhandlung über das Studium der Gr. P. nicht als mein Endurteil über die moderne[16] Poesie mißdeuten, und sich mit der Entscheidung, daß mein[17] Geschmack einseitig sei, wenigstens nicht übereilen. Ich[18] meine es ehr-

---

[1] nachstehende [2] neuern [3] Dichtkunst [4] neuern,
[5] die . . . niemand] dessen Mängel niemand [6] empfinden kann
[7] Kunstfreunde, [8] wollen, und
[9] Denker, welche] Denker sei, und immer bleiben werde, welche
[10] bestimmen . . . werde.] bestimmen unternehmen.
[11] den . . . Geschichte] die weiter ausgeführte Geschichte
[12] Poesie . . . damit] Poesie, sowohl der epischen, als der lyrischen, so weit wir diese in dem vorgehenden Bande vorgelegt haben, damit
[13] Er enthält] Jene ausführlichere Darstellung enthält [14] neuern
[15] die Einleitung . . . nicht] was in der Einleitung dieser Abhandlung gesagt ist, nicht
[16] neuere [17] mein Geschmack] ein solches Kunsturteil
[18] Ich . . . ich] Meine Absicht ist nicht allein auf die Verherrlichung der

lich mit der modernen Poesie, ich habe mehrere moderne Dichter von Jugend auf geliebt, viele studiert und ich glaube einige zu kennen. —
[79] Geübte Denker werden[1] leicht erraten, warum ich[2] diesen Standpunkt[3] wählen mußte. — Gibt[4] es reine Gesetze der Schönheit und der Kunst, so müssen sie ohne Ausnahme gelten. Nimmt man aber diese reinen Gesetze, *ohne nähere Bestimmung und Richtschnur der Anwendung* zum Maßstab der Würdigung der modernen[5] Poesie: so kann das Urteil nicht anders ausfallen, als daß die moderne[6] Poesie, die jenen reinen Gesetzen fast durchgängig widerspricht, durchaus gar keinen Wert hat. Sie macht nicht einmal Ansprüche auf Objektivität[7], welches doch die erste Bedingung des reinen und unbedingten ästhetischen[8] Werts ist, und ihr Ideal ist das *Interessante* d. h. subjektive[9] ästhetische Kraft. — Ein Urteil, dem[10] das Gefühl laut widerspricht! Man hat schon viel gewonnen, wenn man sich diesen Widerspruch nicht läugnet. Dies ist der kürzeste Weg, den eigentlichen Charakter der modernen[11] Poesie zu entdecken das Bedürfnis[12] einer klassischen Poesie[13] zu erklären, und endlich durch eine sehr glänzende Rechtfertigung der Modernen[14] überrascht und belohnt zu werden[15].

Wenn irgend etwas die Unvollkommenheit dieses Versuchs entschuldigen kann, so ist es die *innige Wechselwirkung* der Geschichte der Menschheit und der praktischen Philosophie, im Ganzen sowohl als in einzelnen Teilen. In beiden Wissenschaften sind noch unermeßliche Strecken Land *urbar* zu machen. Man mag ausgehn von welcher Seite man will, so müssen Lücken bleiben, welche nur von der andern Seite her ergänzt werden können. Auch ist die Sphäre der antiken und modernen[16] Poesie zusammengenommen so groß, daß man schwerlich in

---

alten, sondern ebensosehr auf die Vervollkommnung und innre Idee der neuern Poesie gerichtet, ich

[1] werden indessen [2] ich gerade
[3] Standpunkt und Ideengang
[4] *In W neuer Absatz.* [5] neuern [6] neuere
[7] objektive Allgemeinheit; [8] künstlerischen
[9] d.h. . . . Kraft.] d.h. das subjektiv Anziehende und dichterisch Wirkende.
[10] welchem [11] neuern
[12] Bedürfnis und die Notwendigkeit
[13] Poesie für den vollständigen Stufengang der ganzen Kunstbildung
[14] neuern Kunst
[15] werden, indem man die eigentliche Idee derselben an ihrer rechten Stelle und im Zusammenhange des Ganzen aus dem Grunde erkennt.
[16] der neuern

jedem Felde derselben gleich einheimisch sein kann, man müßte denn etwa nirgends recht zu Hause sein. Sind die ersten Grundlinien und äußersten Umrisse nur richtig angelegt: so kann jeder Kunstkenner, der zur Übersicht des großen Ganzen nicht unfähig, und auch nur in einem kleinen Teile des ganzen Bezirks recht bekannt ist, von seiner Seite zur näheren Bestimmung und zur weiteren Ausführung beitragen.

Schillers Abhandlung über die sentimentalen Dichter[1] hat[4] außer, daß sie meine[5] Einsicht in den Charakter der interessanten Poesie erweiterte[6], mir selbst über die Gränzen des Gebiets der klassischen Poesie[7] ein neues Licht gegeben[8]. Hätte[9] ich sie eher gelesen, als diese Schrift dem Druck übergeben war, so würde besonders der Abschnitt von dem *Ursprunge*, und der ursprünglichen Künstlichkeit *der modernen*[10] *Poesie* ungleich[11] weniger unvollkommen geworden sein. — Man urteilt einseitig und ungerecht, wenn man die letzten Dichter der alten Kunst[12] bisher nur [80]
nach den Grundsätzen der objektiven Poesie[13] würdigt. Die natürliche und die künstliche ästhetische[14] Bildung greifen ineinander, und die Spätlinge der antiken Poesie[15] sind zugleich die Vorläufer der modernen[16]. — So[17] treu auch die *bukolischen Dichter der Sizilischen Schule* die rohe Natur nachahmen, so ist doch[18] die Rückkehr von verderbter Kunst zur verlornen Natur der erste Keim der sentimentalen Poesie[19]. Auch wird in den[20] Griechischen Idyllen[21] nicht immer das Natürliche, sondern oft schon das *Naive* d. h. das Natürliche im Kontrast[22] mit dem Künstlichen dargestellt, welches nur der sentimentale Dichter darstellt. Je mehr sich die *idyllischen Dichter der Römer* von der treuen Nachahmung roher

---

[1] Im 12ten Stück der Horen 95[1]. Auch Einiges aus der Abhandlung im 11ten Stück, und im ersten St. 96[2]. Die[3] Einteilung der Poesie in die naive und sentimentale, die Anwendung derselben auf die antike und moderne Poesie, und die Objektivität der interessanten Kunsturteile des Verfassers zu prüfen, ist hier der Ort nicht.

---

[1] 1795. [2] 1796. [3] Die . . . nicht] *fehlt W*
[4] hat außer,] kann außer dem, [5] unsre
[6] erweiterte, mir] erweitert, auch [7] Kunst [8] geben.
[9] Hätte . . . Abschnitt] Es werden von dieser Seite und genommenen Ansicht aus, besonders auch einige Punkte in dem Abschnitte
[10] neuern
[11] ungleich . . . sein.] wesentlich mit berührt und näher bestimmt.
[12] Kunst wie [13] Dichtung [14] Dichter — [15] Dichtkunst
[16] neuern Poesie. [17] *In W neuer Absatz.*
[18] doch . . . verderbter] doch eigentlich diese Rückkehr mitten aus dem Schoß der verderbtesten
[19] Dichtung. [20] dem [21] Idyll [22] Gegensatz

Natur entfernen, und der Darstellung eines goldnen Zeitalters der Unschuld nähern, um so weniger sind sie antik, um so mehr sind[1] sie modern. Die *Satiren des Horaz*[2] sind zwar[3] noch, was[4] die des Lucilius[5]; poetische Ansichten, und poetische Äußerungen Römischer Urbanität[6]; wie die Dorischen Mimen und die Sokratischen Dialogen, der Dorischen und der Sokratischen Urbanität[7]. Aber einige ursprünglich *Römische Oden* und *Epoden des Horaz* (und[8] nicht die schlechtesten!) sind[9] *sentimentale Satiren*[10], welche den Kontrast der Wirklichkeit und des Ideals darstellen. Der sentimentale Ton[11] der spätern, von ihrem ursprünglichen Charakter ausgearteten Römischen Satire, wie auch nach Schillers treffender Bemerkung des *Tacitus* und *Luzian* ist unverkennbar. Die *Elegien der Römischen Triumvirn* aber sind lyrisch und nicht sentimental. Selbst in denjenigen hinreißenden Gedichten des *Properz*[12], wo Stoff und Geist ursprünglich Römisch ist, findet sich[13] keine Spur von einer Beziehung auf das Verhältnis[14] des Realen und des Idealen, welche das charakteristische Merkmal der sentimentalen Poesie[15] ist. Doch findet sich in allen, vorzüglich im *Tibull*, wie in den Griechischen Idyllen eine Sehnsucht nach einfacher ländlicher Natur aus Überdruß an der ausgearteten städtischen Bildung. — Äußerst[16] überraschend ist es[17], daß die *Griechischen Erotiker* in der Anordnung des Ganzen, im Kolorit der Darstellung, in der Manier der Gleichnisse, und selbst im Periodenbau durchaus[18] modern sind. Ihr Prinzip ist nicht[19] Streben nach unbestimmtem Stoff und bloßem Leben überhaupt, sondern wie auch im[20] *Oppian* und noch viel früher in den *Sotadischen Gedichten*, ein subjektives[21] Interesse an einer bestimmten Art von Leben, an einem individuellen[22]

[1] sind . . . modern.] gehören sie der herrschenden Idee nach, der neuern Poesie an.
[2] Horatius [3] zwar mehrenteils [4] was auch [5] Lucilius waren:
[6] Geselligkeit und römischen Witzes,
[7] Geselligkeit und geselligen Bildung.
[8] und zwar [9] sind allerdings
[10] Satiren . . . Kontrast] Satiren, in dem Schillerschen Sinne des Worts, indem sie den Gegensatz
[11] Anstrich [12] Propertius, [13] sich keine] sich kaum eine
[14] Verhältnis . . . Idealen,] Verhältnis und den Gegensatz der Wirklichkeit und des Ideals,
[15] Dichtungen [16] *In W neuer Absatz.* [17] es ferner,
[18] durchaus . . . sind.] schon durchaus dem Modernen sich nähern.
[19] nicht ein
[20] im . . . und] in Oppians lehrendem Naturgedicht und
[21] subjektives Interesse] subjektiver Reiz und nicht mehr rein künstlerisches Interesse [22] materiellen

Stoff. Man vergleiche den *Achilles Tatius* zum Beispiel mit einer äußerst mittelmäßigen Italiänischen oder Spanischen Novelle. Nach Absondrung des Nationalen und[1] Zufälligen wird man durch[2] die vollkommenste Gleichheit überrascht[3] werden.

Merkwürdig[4] und bestätigend war es mir[5], daß in Schillers treffender [81] Charakteristik der drei sentimentalen Dichtarten das Merkmal eines *Interesse* an der *Realität*[6] des Idealen in dem Begriff einer jeden derselben stillschweigends[7] vorausgesetzt, oder sichtbar angedeutet wird. Die objektive Poesie[8] aber weiß von keinem Interesse, und macht keine Ansprüche auf Realität. Sie strebt nur nach einem *Spiel*, das so würdig sei, als der heiligste Ernst, nach einem *Schein*, der so allgemeingültig und gesetzgebend sei, als die unbedingteste Wahrheit. Eben daher ist auch die Täuschung, deren die interessante Poesie[9] bedarf, und die technische[10] Wahrheit, die ein Gesetz der schönen Poesie ist, so durchaus verschieden. Du[11] mußt an das goldne Zeitalter, an den Himmel auf Erden wenigstens vorübergehend *ernstlich glauben*, wenn die sentimentale Idylle dich[12] entzücken soll. Sobald du[13] wahrnimmst, daß der sentimentale Satiriker nur finster träume, oder verläumde[14]: mag er noch so viel poetischen Schwung haben, er[15] kann dich nur unterhalten, aber nicht mehr fassen[16], und begeistern.

Es ist äußerst wichtig, dieses charakteristische Merkmal der interessanten Poesie[17] nicht zu übersehn, weil man sonst in Gefahr gerät, das Sentimentale mit dem *Lyrischen* zu verwechseln. Nicht jede poetische Äußerung des Strebens nach dem Unendlichen ist *sentimental:* sondern nur eine solche, die mit einer Reflexion[18] über das Verhältnis des Idealen und des Realen verknüpft ist[19]. Wenn das reine, unbestimmte[20], an

[1] und des [2] man . . . die] man die [3] überrascht werden.] bemerken.
[4] Merkwürdig . . . war] Auffallend war
[5] mir, daß] mir, und wohl zur Bestätigung dienend, daß
[6] Wirklichkeit [7] stillschweigend [8] Dichtkunst [9] Darstellung
[10] künstlerische [11] Du mußt] Wir müssen [12] uns
[13] du wahrnimmst,] wir im Gegenteil wahrnehmen,
[14] verläumde . . . noch] verläumde, sobald er uns unwahr erscheint; mag er dann auch noch
[15] er . . . dich] so kann er uns [16] ergreifen, [17] Darstellung
[18] Reflexion über] Reflexion und empfindsamen d.h. in der Empfindung beruhenden und sie anregenden Betrachtung über
[19] ist. Wenn] ist; es mag nun dieses Verhältnis als glückliche Übereinstimmung, wie in den idyllisch seligen Dichtungen, als feindlicher Gegensatz, wie in den Satiren, oder als ein schwebender Mittelzustand unbefriedigter Sehnsucht und wehmütiger Erinnerung aufgefaßt werden, wie in der Elegie. Wenn [20] unbestimmte, an] unbestimmte, eigentlich auch an

keinen einzelnen Gegenstand gefesselte Streben nach dem Unendlichen nicht unter allem Wechsel der Gefühle herrschende Stimmung des Gemüts bleibt, wie in den *Bruchstücken* der *Sappho*, des *Alcäus*, *Bacchylides* und *Simonides*, den *Pindarischen Gedichten*, und dem größten Teil der nach dem Griechischen gebildeten *Horazischen* Oden, die nicht sentimental, sondern lyrisch sind: so ist[1] keine vollendete lyrische Schönheit möglich[2]. Das allgemeine Streben nach innrer und äußrer Begränzung, welches das Zeitalter des Ursprungs des[3] Griechischen Republikanismus und der lyrischen Poesie[4] der Griechen so charakteristisch unterscheidet, war die erste Äußerung des erwachten Vermögens des Unendlichen. Nur dadurch ward lyrische Anlage zur lyrischen Kunst, die[5] man dem *Kallinus*, *Tyrtäus*, *Archilochus*, *Mimnermus*, und *Solon* nicht absprechen kann, wenn sich gleich jene erhabene Stimmung und hohe Schönheit in ihren Bruchstücken nicht[6] findet. — Nicht jede poetische Darstellung des Absoluten[7] ist sentimental. Im ganzen Gebiet der Klassischen Poesie[8] ist die Darstellung des einzigen *Sophokles* absolut[9]. Das Absolute[10] wird aber auch[11] z. B. im *Äschylus* und *Aristophanes* dargestellt. Jener, wiewohl er sein Ideal nicht erreicht, gewährt eine lebendige Erscheinung unendlicher Einheit[12]; dieser eine lebendige Erscheinung unendlicher
[82] Fülle[13]. Die charakteristischen Merkmale der sentimentalen Poesie[14] sind das Interesse an der Realität[15] des Ideals, die[16] Reflexion über das Verhältnis des Idealen und Realen, und die Beziehung auf ein[17] individuelles Objekt der idealisierenden Einbildungskraft des dichtenden Subjekts. Nur durch das *Charakteristische* d. h. die Darstellung des Individuellen wird die sentimentale Stimmung zur Poesie. Die *Sphäre der interessanten Poesie*[18] wird durch die drei Arten der sentimentalen bei[19] weitem nicht[20]

[1] ist gar [2] denkbar.
[3] des . . . Republikanismus] der ersten bürgerlich geordneten Republiken
[4] Dichtkunst [5] welche
[6] nicht findet.] noch nicht findet, wie in jenen reiferen Erzeugnissen der blühenden Lyrik.
[7] Absoluten ist] Unendlichen und in seiner Art Unbedingten und unbedingt Vollkommenen ist
[8] Dichtkunst [9] unbedingt vollkommen;
[10] Unbedingte oder Unendliche
[11] auch . . . im] auch im
[12] Willenskraft und hoher Einheit;
[13] Lebensfülle. [14] Poesie sind] Darstellung dagegen sind
[15] Wirklichkeit [16] die Reflexion] das Reflexionsgefühl
[17] ein . . . Objekt] einen individuellen Gegenstand
[18] Poesie . . . durch] Darstellung wird daher durch
[19] Dichtung bei [20] nicht ganz

erschöpft; und nach dem Verhältnis des Sentimentalen und Charakteristischen dürfte[1] wohl auch in der interessanten Poesie[2] ein *Analogon von Stil* stattfinden[3].

Nun ist es aber selbst[4] nach der Meinung der Majorität[5] der Philosophen ein charakteristisches Merkmal des *Schönen*, daß das Wohlgefallen an demselben *uninteressiert* sei; und wer nur zugibt, daß der Begriff des Schönen[6] praktisch, und spezifisch verschieden sei[7], wenn er ihn[8] auch nur problematisch aufstellt, und seine Gültigkeit und Anwendbarkeit unentschieden läßt, der kann dies nicht läugnen. Das Schöne ist also nicht das Ideal der modernen[9] Poesie und von dem Interessanten[10] wesentlich verschieden.

Im ganzen Gebiet der ästhetischen[11] Wissenschaften ist die *Deduktion*[12] *des Interessanten*[13] vielleicht die schwerste und verwickeltste Aufgabe. Der Rechtfertigung des Interessanten muß die Erklärung der Entstehung und[14] Veranlassung vorangehen. Nachdem die vollendete natürliche Bildung der Alten entschieden gesunken, und ohne Rettung ausgeartet war, ward durch den Verlust der endlichen[15] Realität, und die Zerrüttung[16] vollendeter Form ein *Streben nach unendlicher Realität* veranlaßt, welches bald allgemeiner[17] Ton des Zeitalters wurde. Ein und dasselbe Prinzip erzeugte die kolossalen[18] Ausschweifungen der Römer, und nachdem es in der Sinnenwelt seine Hoffnung getäuscht sah, das

[1] dürfte . . . auch] kann auch
[2] Poesie . . . Analogen] Dichtung eine Art
[3] stattfinden, durch die strenge Reinheit der sentimentalen Beziehung, oder der herrschenden Gefühlsidee, und durch die Fülle der charakteristischen Wahrheit. Für jene mag Petrarca, für diese aber Shakespeare zum Beispiel dienen.
[4] schon [5] Majorität der] meisten
[6] Schönen . . . spezifisch] Schönen für die praktische Ausführung bestimmt und doch spezifisch
[7] sei, wenn] sei von allen andern moralischen Forderungen oder Aufgaben, wenn
[8] ihn auch] jenen Begriff auch [9] neuern
[10] Interessanten wesentlich] Interessanten noch durchaus und wesentlich
[11] ästhetischen Wissenschaften] Kunstwissenschaft
[12] Ableitung und Nachweisung
[13] Interessanten vielleicht] Interessanten und der Stelle, welche es in der darstellenden Kunst einnimmt, vielleicht
[14] und Veranlassung] dieses Gefühls
[15] endlichen Realität,] geschichtlich gegebnen endlichen Wirklichkeit,
[16] Zerrüttung vollendeter] Zerüttung der einst so vollendeten
[17] herrschender [18] ungeheuern

seltsame Phänomen der Neuplatonischen Philosophie, und die allgemeine Tendenz jener merkwürdigen Periode, wo der menschliche Geist[1] zu schwindeln schien, nach einer[2] universellen und metaphysischen Religion[3]. Der entscheidende Moment der Römischen Sittengeschichte, da der Sinn für schönen Schein und sittliche Spiele ganz verloren ging, und das menschliche Geschlecht zur nackten Realität herabsank, ist scharfsinnigen Geschichtsforschern nicht unbemerkt geblieben. Läßt sich nun erweisen, daß auch durch die glücklichste natürliche Bildung, welche der Vervollkommnungsfähigkeit wie der Dauer nach notwendig *beschränkt* sein muß, der[4] *ästhetische Imperativ* nicht vollkommen befriedigt werden kann; und daß die künstliche ästhetische[5] Bildung, welche nur auf die völlig aufgelöste natürliche Bildung folgen kann[6], und da anfangen muß[7], wo jene aufgehört hat[8], nämlich mit dem Interessanten, manche Stufen durchgehn müsse, ehe sie nach den Gesetzen einer objektiven Theorie[9] und dem Beispiel der klassischen Poesie[10] zum Objektiven[11] und Schönen gelangen könne: so ist eben
[83] damit auch bewiesen, daß das Interessante, als die notwendige Vorbereitung zur *unendlichen Perfektibilität*[12] der ästhetischen[13] Anlage, *ästhetisch*[14] *erlaubt sei*. Denn der[15] ästhetische Imperativ ist *absolut*, und da er nie vollkommen erfüllt werden kann, so muß er wenigstens durch die endlose Annäherung der künstlichen Bildung immer mehr erreicht werden. Nach dieser Deduktion[16], welche eine eigne Wissenschaft, die *angewandte Poetik* begründet, ist das *Interessante* dasjenige, was provisorischen ästhetischen[17] Wert hat. Zwar hat das Interessante notwendig auch intellektuellen oder moralischen *Gehalt:* ob aber auch *Wert*, daran zweifle ich. Das Gute, das Wahre soll getan, erkannt, nicht dargestellt und empfunden werden. Für[18] eine Menschenkenntnis, die[19] aus dem Shakespeare, für[20] eine Tugend, die[21] aus der Heloise geschöpft sein soll[22], gebe ich nicht viel; so viel Rühmens auch diejenigen davon

[1] Geist . . . schien] Geist in das Unendliche zu verschweben und sich zu verlieren schien
[2] einem [3] Glauben.
[4] der . . . nicht] der Imperativ des Schönen nicht [5] Dichter-
[6] konnte, [7] mußte, [8] hatte, [9] Kunstwissenschaft
[10] Dichtkunst [11] Objektiven . . . Schönen] objektiven Schönen
[12] Vervollkommnung
[13] ästhetischen Anlage,] gesamten Kunst-Anlage, [14] künstlerisch
[15] der . . . absolut,] der Imperativ der Kunst ist unbedingt,
[16] Ableitung, [17] ästhetischen Wert] Kunstwert [18] Auf [19] welche
[20] auf [21] welche
[22] soll . . . so,] soll, wollen wir keinen besondern Wert legen; so

machen, welche gern recht viel Empfehlungsgründe für die Poesie anhäufen. — Immer[1] aber hat das Interessante in[2] der Poesie nur eine *provisorische Gültigkeit*[3], wie die despotische Regierung.

So gefährlich es[4] ist, neue Kunstwörter zu prägen, so schien es mir doch, und scheint mir auch noch jetzt durchaus notwendig, die Tragödie des Sophokles und des Shakespeare, Dichtarten, welche sich fast durch alle Merkmale entgegengesetzt sind, durch ein bedeutendes Beiwort zu unterscheiden. Doch scheint mir die Benennung einer philosophischen Tragödie selbst nicht mehr die schicklichste zu sein. Besser wäre es vielleicht, die Tragödie, deren Begriff in der reinen Poetik[5] (nach Anleitung der Kategorien) *a priori* deduziert wird, und deren Beispiel die Griechische Dichtart liefert, die *objektive*; die Shakespearsche Dichtart hingegen, welche aus sentimentalen und charakteristischen Bestandteilen ein[6] absolutes interessantes Ganzes organisiert, die *interessante* Tragödie zu nennen. Will man fernerhin auch die Dichtart des Corneille, Racine und Voltaire, aus übertriebner Schonung selbst[7] gegen den Eigensinn des Sprachgebrauchs, Tragödie nennen: so könnte man sie durch das Beiwort der *französischen* unterscheiden, um gleich daran zu erinnern, daß dies[8] nur eine nationelle[9] Anmaßung sei.

Auf[10] den Grundriß einer Geschichte der Griechischen Poesie soll, sobald als möglich eine Geschichte der *Attischen Tragödie* folgen[11]. Sie wird[12] nicht allein den *höchsten Gipfel*, welchen die klassische Poesie[13] erreicht hat, genau bestimmen[14] müssen, sondern auch die *Bildungsstufen* ihrer Geschichte am deutlichsten erklären[15] können. Denn wie nach der Meinung des Platonischen Sokrates, was sittliche Vollkommenheit eigentlich sei, in der größern Masse des Staats sichtbarer ist, als im einzelnen Menschen: so sind die Bildungsgesetze der Griechischen Kunstgeschichte in der Attischen Tragödie, wenn ich mich so ausdrücken darf, mit größerer Schrift ausgeprägt[16].

[1] Immer . . . hat] Selbst in der Kunst hat [2] in . . . nur] aber nur
[3] Gültigkeit . . . Regierung.] Gültigkeit. [4] es nun
[5] Poetik . . . deduziert] Poetik oder objektiven Kunstwissenschaft aufgestellt
[6] ein absolutes] ein in sich vollkommnes und vollkommen selbständiges
[7] selbst . . . Sprachgebrauchs,] gegen den Sprachgebrauch, [8] dieses
[9] nationelle . . . sei.] nationale Kunstform und Dichtart sei.
[10] Auf . . . Attischen] Den besten Kommentar für diese Theorie und den gesamten künstlerischen Standpunkt in der nachstehenden Abhandlung würde eine ganz in diesem Sinne vollendete Geschichte der Attischen
[11] geben. [12] würde [13] Dichtkunst
[14] bestimmen müssen,] bestimmen, [15] erklären können.] erklären.
[16] ausgeprägt, und leichter vollständig zu erkennen.

[84] Sind[1] die Verhältnisse der Griechischen Poesie zur modernen und zur Griechischen Bildung überhaupt,[2] ihre Bildungsstufen und Arten, ihre[3] Gränzen und Bildungsgesetze[4] bestimmt: so sind die Umrisse und der Entwurf des Ganzen[5] vollständig verzeichnet.

Diese[6] Sammlung wird in der Folge auch die *politische Bildung* der klassischen Völker umfassen.

---

[1] Sind indessen [2] überhaupt, ihre] überhaupt, nach ihren [3] ihren
[4] Bildungsgesetze bestimmt:] Bildungsgesetzen hinreichend bestimmt;
[5] Ganzen . . . verzeichnet.] Ganzen imWesentlichen vollständig verzeichnet, wie es in nachstehender Abhandlung versucht worden.
[6] Diese . . . umfassen.] *Fehlt W*

I. ÜBER DAS STUDIUM DER GRIECHISCHEN POESIE

[87] Es[1] springt in die Augen, daß *die moderne*[2] *Poesie das Ziel, nach welchem sie strebt,* entweder *noch nicht erreicht hat*; oder daß ihr Streben überhaupt kein festes Ziel, ihre Bildung keine bestimmte Richtung, die Masse ihrer Geschichte keinen gesetzmäßigen Zusammenhang, das Ganze keine Einheit hat. Sie ist zwar nicht arm an Werken, in deren unerschöpflichem[3] Gehalt die forschende Bewunderung sich verliert, vor deren Riesenhöhe das erstaunte Auge zurücksinkt; an Werken deren übermächtige Gewalt alle Herzen hinreißt und besiegt. Aber die stärkste Erschüttrung, die reichhaltigste Tätigkeit sind oft am wenigsten *befriedigend*. Eben die trefflichsten Gedichte der Modernen,[4] deren hohe Kraft und Kunst Ehrfurcht fordert, vereinigen nicht selten das Gemüt nur um es schmerzlicher wieder zu zerreißen. Sie lassen einen verwundenden Stachel in der Seele zurück, und nehmen mehr als sie geben. *Befriedigung* findet sich nur in dem vollständigen Genuß, wo jede erregte Erwartung erfüllt, auch die kleinste Unruhe aufgelös't wird; wo alle Sehnsucht schweigt. Dies ist es, was der Poesie unsres Zeitalters fehlt! Nicht eine Fülle einzelner, trefflicher Schönheiten, aber *Übereinstimmung* und *Vollendung*, und die Ruhe und Befriedigung, welche nur aus diesen entspringen können; eine *vollständige Schönheit*, die *ganz* und *beharrlich* wäre; eine Juno, welche nicht im Augenblick der feurigsten Umarmung zur Wolke würde. Die Kunst ist nicht deshalb verloren, weil der große Haufe aller derer, die nicht sowohl roh als verkehrt, die mehr mißgebildet als ungebildet sind, ihre Einbildungskraft mit[5] allem, was nur seltsam, oder neu ist, willig anfüllen[6] lassen, um nur die unendliche Leerheit ihres Gemüts mit irgend etwas anzufüllen; um[7] der unleidlichen Länge ihres Daseins doch[8] einige Augenblicke zu entfliehn. Der Name der

---

[1] *In W beginnt hier:* Erstes Kapitel. Von dem gegenwärtigen verworrnen Zustande der modernen Dichtkunst; und wo die Aufgabe derselben zu suchen sei. Von dem Prinzip der Künstlichkeit in dem Ursprunge und in der Entwicklungsgeschichte, sowie in den charakteristischen Eigenschaften der neueren Poesie; und von der vorherrschenden philosophischen Richtung, besonders in der tragischen Kunst der Neuern.
[2] neuere [3] unerschöpflichen *A* [4] Neueren, [5] von [6] anregen
[7] und um [8] doch einige] wenigstens auf einige

Kunst wird entweiht, wenn man das Poesie nennt: mit abenteuerlichen oder kindischen Bildern spielen, um schlaffe Begierden zu stacheln, stumpfe Sinne zu kitzeln, und rohen Lüsten zu schmeicheln. Aber
[88] überall, wo echte[1] Bildung nicht die ganze Volksmasse durchdringt, wird es eine *gemeinere* Kunst geben, die keine andere Reize kennt, als niedrige Üppigkeit und widerliche Heftigkeit. Bei stetem Wechsel des Stoffs bleibt ihr Geist immer derselbe: verworrne Dürftigkeit. Bei[2] uns hingegen gibt es auch eine *bessere* Kunst, deren Werke unter denen der gemeinen, wie hohe Felsen aus der unbestimmten Nebelmasse einer entfernten Gegend hervortreten. Wir treffen in der neuen[3] Kunstgeschichte hie und da auf Dichter, welche in der Mitte eines versunknen Zeitalters Fremdlinge aus einer höhern Welt zu sein scheinen. Mit der ganzen Kraft ihres Gemüts wollen sie das *Ewige*, und wenn sie in ihren Werken Übereinstimmung und Befriedigung noch nicht völlig erreichen: so streben sie doch so mächtig nach denselben, daß sie die gerechteste Hoffnung erregen, das Ziel der Poesie werde nicht ewig unerreichbar bleiben, wenn es anders durch Kraft[4] und Kunst, durch Bildung und Wissenschaft erreicht werden kann. Allein[5] in dieser bessern Kunst selbst offenbaren sich die Mängel der modernen[6] Poesie am sichtbarsten. Eben hier, wenn das Gefühl den hohen Wert eines Gedichts anerkannt, und das Urteil den Ausspruch des Gefühls geprüft und bestätigt hat, gerät der Verstand in nicht geringe Verlegenheit. In den meisten Fällen scheint das, worauf die Kunst am ersten stolz sein dürfte, gar nicht ihr Eigentum zu sein. Es ist ein schönes Verdienst der modernen[7] Poesie, daß so vieles Gute und Große, was in den Verfassungen, der Gesellschaft, der Schulweisheit verkannt, verdrängt und verscheucht worden war, bei ihr bald Schutz und Zuflucht, bald Pflege und eine Heimat fand. Hier, gleichsam an die einzige reine Stätte in dem unheiligen Jahrhundert legten die wenigen Edlern die Blüte ihres höhern Lebens, das Beste von allem, was sie taten, dachten, genossen und strebten, wie auf einen Altar der Menschheit nieder. Aber ist nicht eben so oft und öfter Wahrheit und Sittlichkeit der Zweck dieser Dichter als Schönheit?[8] Analysiert[9] die Absicht des Künstlers, er mag sie nun deutlich zu erkennen geben, oder ohne klares Bewußtsein seinem Triebe folgen; analysiert[10] die Urteile der Kenner und die Entscheidungen[11] des Publikums! Beinahe überall wer-

[1] ächte [2] Bei . . . auch] Dagegen gibt es bei uns auch [3] neuern
[4] Geisteskraft [5] Allein in] Allein eben gerade in [6] neuern
[7] neuern [8] das Schöne?
[9] Analysiert die] Man ergründe und durchforsche nur die
[10] analysiert . . . die] man analysiere nur die [11] Kunstgefühle

det[1] Ihr eher jedes andre Prinzip als höchstes Ziel und erstes Gesetz der Kunst, als letzten Maßstab für den Wert ihrer Werke stillschweigend vorausgesetzt oder ausdrücklich aufgestellt finden; nur nicht das *Schöne*. Dies ist so wenig das herrschende Prinzip der modernen[2] Poesie, daß viele ihrer trefflichsten[3] Werke ganz offenbar Darstellungen des *Häßlichen* sind, und man wird es wohl endlich, wenngleich ungern, eingestehen müssen, daß es eine Darstellung der Verwirrung in höchster Fülle, der Verzweiflung im Überfluß aller Kräfte gibt, welche eine gleiche wo nicht eine höhere Schöpferkraft und künstlerische Weisheit erfordert[4], wie die Darstellung der Fülle und Kraft in vollständiger Übereinstimmung. Die [89]
gepriesensten modernen Gedichte scheinen mehr dem Grade als der Art nach von dieser Gattung verschieden zu sein, und findet sich ja eine leise Ahndung[5] vollkommner Schönheit, so ist es nicht sowohl im ruhigen Genuß, als in *unbefriedigter Sehnsucht*. Ja nicht selten entfernte man sich von dem Schönen um so weiter, je heftiger man nach demselben strebte. So verwirrt sind *die Gränzen* der Wissenschaft und der Kunst, des Wahren und des Schönen, daß sogar die Überzeugung von der Unwandelbarkeit jener ewigen Grenzen fast allgemein wankend geworden ist. Die Philosophie poetisiert[6] und die Poesie philosophiert: die Geschichte wird als Dichtung, diese aber als Geschichte behandelt. Selbst die Dichtarten verwechseln gegenseitig ihre Bestimmung; eine lyrische Stimmung wird der Gegenstand eines Drama, und ein dramatischer Stoff wird in lyrische Form gezwängt. Diese *Anarchie* bleibt nicht an den äußern Gränzen stehn, sondern erstreckt sich über das ganze Gebiet des Geschmacks[7] und der Kunst. Die hervorbringende Kraft ist rastlos und unstät; die einzelne wie die öffentliche Empfänglichkeit ist immer gleich unersättlich und gleich unbefriedigt. Die Theorie[8] selbst scheint an einem *festen Punkt* in dem endlosen Wechsel völlig zu verzweifeln. Der[9] öffentliche Geschmack — doch wie wäre da ein öffentlicher Geschmack[10] möglich, wo es keine öffentliche Sitten gibt? — die Karikatur des öffentlichen[11] Geschmacks, die *Mode*, huldigt mit jedem Augenblicke einem andern Abgotte. Jede neue glänzende Erscheinung erregt den zuversichtlichen Glauben, jetzt sei das Ziel, das höchste Schöne, erreicht, das

[1] werdet Ihr] wird man [2] neuern [3] vortrefflichsten [4] erfordern,
[5] Ahndung vollkommener] Ahndung von der vollkommenen
[6] poetisiert . . . philosophiert:] verliert sich in das dichterisch Unbestimmte und die Poesie neigt sich zu einer grüblerischen Tiefe;
[7] Geschmacks . . . Kunst.] Kunstgefühls, wie der Kunst selbst.
[8] Wissenschaft [9] Der . . . Geschmack] Das allgemeine Kunstgefühl
[10] Kunstsinn [11] öffentlichen Geschmacks,] wahren Kunstsinns,

Grundgesetz des Geschmacks[1], der äußerste Maßstab alles Kunstwertes sei gefunden. Nur daß der nächste Augenblick den Taumel endigt; daß dann die Nüchterngewordenen das Bildnis des sterblichen Abgottes zerschlagen, und in neuem erkünstelten Rausch einen andern an seiner Stelle einweihen, dessen Gottheit[2] wiederum nicht länger dauern wird, als die Laune seiner Anbeter! — Dieser[3] Künstler strebt allein nach den üppigen Reizen eines wollüstigen Stoffs, dem blühenden Schmuck, dem schmeichelnden Wohllaut einer bezaubernden Sprache, wenn auch seine abenteuerliche Dichtung Wahrheit und Schicklichkeit beleidigt und die Seele leer läßt. Jener[4] täuscht sich wegen einer gewissen Rundung und Feinheit in der Anordnung und Ausführung mit dem voreiligen Wahne der Vollendung. Ein andrer[5], um Reiz und Rundung unbekümmert, hält ergreifende Treue der Darstellung, das tiefste Auffassen der verborgensten Eigentümlichkeit für das höchste Ziel der Kunst. Diese Einseitigkeit des Italiänischen, Französischen und Engländischen Geschmacks[6] findet sich in ihrer schneidenden Härte in Deutschland beisammen wieder. — Die[7] metaphysischen Untersuchungen einiger wenigen Denker über das Schöne hatten nicht den mindesten Einfluß auf die Bildung des Geschmacks[8] und der Kunst. Die praktische Theorie[9]
[90] der Poesie aber war bis auf wenige Ausnahmen bis jetzt nicht viel mehr als der *Sinn* dessen, was man verkehrt genug ausübte; gleichsam der abgezogne Begriff des falschen Geschmacks, der Geist der[10] unglücklichen Geschichte. Sie folgte daher natürlicher Weise jenen[11] drei Hauptrichtungen, und suchte den Zweck der Kunst bald im[12] *Reiz*, bald in der[13] *Korrektheit*, bald in der[14] *Wahrheit*. Hier empfahl sie durch den Stempel ihrer Auktorität, sanktionierte Werke als ewige[15] *Muster der Nachahmung*[16]: dort stellte sie *absolute*[17] *Originalität* als den höchsten

[1] künstlerischen Sinns [2] Vergötterung [3] Der eine [4] Jener andre
[5] dritter [6] Kunstsinns. [7] *In W neuer Absatz.*
[8] Kunstgefühls selbst
[9] Theorie der] Lehre von der
[10] der . . . Geschichte.] der so unglücklich entarteten Kunstentwicklung.
[11] jenen . . . und] jenen eben erwähnten drei falschen Hauptrichtungen eines irrenden Schönheitsgefühls, und
[12] im Reiz] im üppigsten sinnlichen Reiz
[13] der . . . bald] der äußern Abglättung eines korrekten Ausdrucks, bald
[14] der Wahrheit.] der charakteristischen Wahrheit der Darstellung.
[15] ewige Muster] ewig unerreichbare Vorbilder
[16] Nachahmung, welche Nachahmung solcher klassischen Vorbilder allein zur Vollendung in der Kunst führen können;
[17] unbedingte

Maßstab alles Kunstwerts auf, und bedeckte den entferntesten Verdacht der Nachahmung mit unendlicher Schmach. Strenge forderte sie in scholastischer Rüstung unbedingte Unterwerfung auch unter ihre willkürlichsten offenbar törichten Gesetze; oder sie vergötterte in mystischen Orakelsprüchen das Genie, machte eine künstliche Gesetzlosigkeit zum ersten Grundsatz, und verehrte mit stolzem Aberglauben Offenbarungen, die nicht selten sehr zweideutig waren. Die Hoffnung, durch Grundsätze lebendige Werke zu erfinden, nach Begriffen schöne Spiele auszuarbeiten, wurde[1] so oft getäuscht, daß an die Stelle des Glaubens endlich eine äußerste Gleichgültigkeit trat. Die Theorie[2] mag es sich selbst zuschreiben, wenn sie bei dem genievollen Künstler wie bei dem Publikum allen Kredit[3] verloren hat[4]! Wie kann[5] sie Achtung für ihre Aussprüche erwarten, Gehorsam gegen ihre Gesetze fordern, da es ihr noch nicht einmal gelungen ist[6], eine richtige Erklärung von der Natur der Dichtkunst, und eine befriedigende Einteilung ihrer Arten zu geben? Da sie sogar über die Bestimmung der Kunst überhaupt mit sich noch nicht hat einig werden können? Ja wenn es auch irgendeine Behauptung gibt, in welcher die Anhänger der verschiedenen ästhetischen[7] Systeme einigermaßen miteinander übereinzustimmen scheinen, so ist es allein die: daß es kein allgemeingültiges Gesetz der Kunst, kein beharrliches Ziel des[8] Geschmacks gebe, oder daß es, falls es ein solches gebe, doch nicht anwendbar sei; daß die Richtigkeit des Geschmacks[9] und die Schönheit der Kunst allein vom Zufall abhänge. Und wirklich scheint der *Zufall* hier allein sein Spiel zu treiben, und als unumschränkter Despot[10] in diesem seltsamen Reiche der Verwirrung zu herrschen. Die Anarchie, welche in der ästhetischen[11] Theorie, wie in der Praxis der Künstler so sichtbar ist, erstreckt sich sogar auf die *Geschichte* der modernen[12] Poesie. Kaum läßt sich in ihrer Masse beim ersten Blick etwas Gemeinsames entdecken[13]; geschweige denn in ihrem Fortgange Gesetzmäßigkeit, in ihrer Bildung bestimmte Stufen, zwischen ihren Teilen entschiedne Gränzen, und in ihrem Ganzen eine befriedigende Einheit[14]. In einer aufeinanderfolgenden Reihe von Dichtern findet sich keine beharrliche Eigentümlichkeit, und in dem Geiste gleichzeitiger

[1] wurde aber [2] Theorie mag] Wissenschaft mochte [3] Glauben
[4] hatte! [5] konnte [6] war, [7] ästhetischen Systeme] Kunst-Systeme
[8] des Geschmacks] für den Sinn des Schönen [9] Kunstgefühls
[10] Gebieter [11] künstlerischen [12] neuern [13] bemerken,
[14] Einheit finden; wenn man nicht einen ganz andern Standpunkt für die moderne Kunst zu erforschen strebt und aufzustellen vermag, als den bisher gewöhnlichen.

Werke gibt es keine gemeinschaftlichen Verhältnisse. Bei den Modernen ist es nur ein frommer Wunsch, daß der Geist eines großen Meisters,
[91] eines glücklichen Zeitalters, seine wohltätigen Wirkungen weit um sich her verbreiten möchte, ohne daß deshalb der Gemeingeist die Eigentümlichkeit des Einzelnen verwische, seine Rechte kränke, oder seine Erfindungskraft lähme. Jedem großen Originalkünstler pflegt hier, so lange ihn noch die Flut der Mode emporträgt, ein zahlloser Schwarm der armseligsten Kopisten[1] zu folgen, bis durch ihre ewigen Wiederhohlungen und Entstellungen das große Urbild selbst so alltäglich und ekelhaft geworden ist, daß nun an die Stelle der Vergötterung Abscheu oder ewige Vergessenheit tritt. *Charakterlosigkeit* scheint[2] der einzige Charakter der modernen[3] Poesie, *Verwirrung* das Gemeinsame ihrer[4] Masse, *Gesetzlosigkeit* der Geist ihrer Geschichte[5], und *Skeptizismus* das Resultat ihrer[6] Theorie. Nicht einmal die Eigentümlichkeit hat bestimmte und feste Gränzen. Die Französische und Engländische, die Italiänische und Spanische Poesie[7] scheint häufig, wie auf einer Maskerade, ihren Nationalcharakter gegenseitig zu vertauschen. Die Deutsche Poesie aber stellt ein beinahe vollständiges geographisches Naturalienkabinett aller Nationalcharaktere jedes Zeitalters und jeder Weltgegend dar: nur der Deutsche, sagt man, fehle. Im Grunde völlig gleichgültig gegen alle Form, und nur voll unersättlichen Durstes nach *Stoff*, verlangt auch das feinere Publikum von dem Künstler nichts als[8] *interessante Individualität*. Wenn nur *gewirkt* wird, wenn die Wirkung nur *stark* und *neu* ist, so ist die Art, wie, und der Stoff, worin es geschieht, dem Publikum so gleichgültig, als die Übereinstimmung der einzelnen Wirkungen zu einem vollendeten Ganzen. Die Kunst tut das ihrige, um diesem Verlangen ein Genüge zu leisten. Wie in einem ästhetischen[9] Kramladen steht hier Volkspoesie und Bontonpoesie beisammen, und selbst der Metaphysiker sucht sein eignes Sortiment nicht vergebens; Nordische oder Christliche Epopöen für die Freunde des Nordens und des Christentums; Geistergeschichten für die Liebhaber mystischer

[1] Nachahmer [2] scheint mithin [3] neuern
[4] ihrer ... Gesetzlosigkeit] in der Masse ihrer Hervorbringungen und Bestrebungen, Gesetzlosigkeit
[5] Geschichte ... das] Entwicklungsgeschichte und ein skeptisches Hin- und Herschwanken, oder ohne Ziel umherirrendes Grübeln, das
[6] ihrer Theorie.] der wissenschaftlichen Untersuchungen über die Kunst.
[7] Poesie scheint] Dichtkunst scheinen
[8] als ... Individualität.] als das Interesse einer charakteristischen Eigentümlichkeit, oder den Effekt der Leidenschaft.
[9] geistigen

Gräßlichkeiten, und Irokesische oder Kannibalische Oden für die Liebhaber der Menschenfresserei; Griechisches[1] Kostüm für antike Seelen, und Rittergedichte für[2] heroische Zungen; ja sogar[3] Nationalpoesie für die Dilettanten der Deutschheit! Aber umsonst führt ihr[4] aus allen Zonen den reichsten Überfluß interessanter[5] Individualität zusammen! Das Faß der Danaiden bleibt ewig leer. Durch jeden Genuß werden die Begierden nur heftiger; mit jeder Gewährung steigen die Forderungen immer höher, und die Hoffnung einer endlichen Befriedigung entfernt sich immer weiter. Das Neue wird alt, das Seltene gemein, und die Stachel des Reizenden werden stumpf. Bei schwächerer Selbstkraft und bei geringerm Kunsttriebe sinkt die schlaffe Empfänglichkeit in eine empörende Ohnmacht; der geschwächte[6] Geschmack will endlich keine andre Speise mehr annehmen als ekelhafte Kruditäten[7], bis er[8] ganz abstirbt und mit einer entschiednen Nullität[9] endigt. Wenn aber auch [92]
die Kraft nicht unterliegt, so bringt es wenig Gewinn. Wie ein Mann von großem Gemüte, dem es aber an Übereinstimmung fehlt, bei dem Dichter von sich selbst sagt:

»So tauml' ich von Begierde zu Genuß,
Und im Genuß verschmacht' ich nach Begierde;«

so strebt und schmachtet die kraftvollere ästhetische[10] Anlage rastlos in unbefriedigter Sehnsucht, und die Pein der vergeblichen Anstrengung steigt nicht selten bis zu einer trostlosen[11] Verzweiflung.

Wenn man[12] diese Zwecklosigkeit und Gesetzlosigkeit des Ganzen der modernen[13] Poesie, und[14] die hohe Trefflichkeit[15] der einzelnen Teile gleich aufmerksam beobachtet: so erscheint ihre Masse wie ein Meer streitender Kräfte, wo die Teilchen der aufgelösten Schönheit, die Bruchstücke der

[1] Griechisches Kostüm] griechische Sitten
[2] für ... Zungen;] für den romantischen Sinn, [3] sogar altdeutsche
[4] man
[5] interessanter Individualität] solcher materiellen Reize und historischen Merkwürdigkeiten
[6] geschwächte Geschmack] geschwächte und krankhaft gewordene Kunstsinn
[7] Seltsamkeiten von der rohesten Art, [8] er zuletzt
[9] Nullität endigt.] Unempfänglichkeit und Unempfindlichkeit für alles endigt.
[10] ästhetische Anlage] Künstler-Anlage
[11] trostlosen Verzweiflung.] eignen Art von innern Verzweiflung des unbefriedigten Gefühls.
[12] man ... Ganzen] man nun diesen Mangel an Einheit und an einem deutlich bestimmten Zweck, dieses Gesetzlose in dem Ganzen
[13] neuern [14] und dagegen [15] Vortrefflichkeit

zerschmetterten Kunst, in trüber Mischung sich verworren durcheinander regen. Man könnte sie ein *Chaos* alles Erhabnen, Schönen und Reizenden nennen, welches gleich dem alten Chaos, aus dem sich, wie die Sage lehrt, die Welt ordnete, eine *Liebe* und einen *Haß* erwartet, um die verschiedenartigen Bestandteile zu scheiden, die gleichartigen aber zu vereinigen.

Sollte sich nicht ein *Leitfaden* entdecken lassen, um diese rätselhafte Verwirrung zu lösen, den Ausweg aus diesem Labyrinthe zu finden? Der Ursprung, Zusammenhang und Grund so vieler seltsamen Eigenheiten der modernen[1] Poesie muß doch auf irgendeine Weise erklärbar sein. Vielleicht gelingt es uns, aus dem Geist ihrer bisherigen Geschichte zugleich auch den *Sinn* ihres jetzigen Strebens, die *Richtung* ihrer fernern Laufbahn, und ihr künftiges Ziel aufzufinden. Wären wir erst über das[2] *Prinzipium ihrer Bildung* aufs[3] Reine, so würde es vielleicht nicht schwer sein, daraus die *vollständige Aufgabe* derselben zu entwickeln. — Schon oft erzeugte ein dringendes Bedürfnis seinen Gegenstand; aus der Verzweiflung ging eine neue Ruhe hervor, und die Anarchie ward die Mutter einer wohltätigen *Revolution*[4]. Sollte die ästhetische[5] Anarchie unsres Zeitalters nicht eine ähnliche *glückliche Katastrophe* erwarten dürfen? Vielleicht ist der *entscheidende Augenblick* gekommen, wo dem Geschmack[6] entweder eine gänzliche Verbesserung bevorsteht, nach welcher er[7] nie wieder zurücksinken kann, sondern notwendig fortschreiten muß; oder die Kunst wird auf immer fallen, und unser Zeitalter muß allen Hoffnungen auf Schönheit und Wiederherstellung echter[8] Kunst ganz entsagen. Wenn wir also zuvor den *Charakter* der modernen[9] Poesie bestimmter gefaßt, das[10] Prinzipium ihrer Bildung aufgefunden, und die *originellsten*[11] *Züge* ihrer[12] Individualität *erklärt* haben werden, so werden sich uns folgende Fragen aufdringen:

[93] *Welches ist die Aufgabe der modernen Poesie? —*
Kann sie erreicht werden? —
Welches[13] *sind die Mittel dazu? —*

* * *

Es ist einleuchtend, daß es in strengster und buchstäblicher Bedeutung keine Charakterlosigkeit geben kann. Was man so zu nennen

[1] neuern [2] das Prinzipium] das herrschende Prinzip
[3] aufs Reine] im Klaren [4] Wiedergeburt. [5] künstlerische
[6] Kunststreben [7] es [8] ächter [9] neuern
[10] das Prinzipium] das lenkende Prinzip [11] auffallendsten
[12] ihrer Individualität] ihres eigentümlichen Wesens
[13] Und welches

pflegt, wird entweder ein sehr verwischter, gleichsam unleserlich gewordner, oder ein äußerst zusammengesetzter, verwickelter und rätselhafter Charakter sein. Schon jene durchgängige Anarchie[1] in der Masse der modernen[2] Poesie ist doch etwas *Gemeinsames*; ein *charakteristischer*[3] *Zug*, der nicht ohne *gemeinschaftlichen innern Grund* sein kann. — Wir sind[4] gewohnt, mehr nach einem dunkeln Gefühl als nach deutlich entwickelten Gründen, die moderne[5] Poesie als ein zusammenhängendes Ganzes zu betrachten. Aber mit welchem Recht dürfen wir dies stillschweigend voraussetzen? — Es ist wahr, bei aller Eigentümlichkeit und Verschiedenheit der einzelnen Nationen verrät das Europäische Völkersystem dennoch durch einen auffallend ähnlichen Geist der Sprache[6], der Verfassungen, Gebräuche und Einrichtungen, in vielen übrig gebliebenen Spuren der frühern Zeit, den gleichartigen und gemeinschaftlichen Ursprung ihrer[7] Kultur. Dazu kommt noch eine gemeinschaftliche von allen[8] übrigen sehr abweichende Religion. Außerdem ist die Bildung dieser äußerst merkwürdigen Völkermasse so innig verknüpft, so durchgängig zusammenhängend, so beständig in gegenseitigem Einflusse aller einzelnen Teile; sie hat bei aller Verschiedenheit so viele gemeinschaftliche Eigenschaften, strebt so sichtbar nach einem gemeinschaftlichen Ziele, daß sie nicht wohl anders als wie ein *Ganzes* betrachtet werden kann. Was vom Ganzen wahr ist, gilt auch vom einzelnen Teil: wie die moderne Bildung überhaupt, so ist auch die moderne[9] Poesie ein zusammenhängendes Ganzes. So einleuchtend und entschieden jene Bemerkung aber auch für viele sein mag, so fehlt es doch gewiß nicht an Zweiflern, die diesen Zusammenhang teils leugnen[10], teils aus zufälligen Umständen und nicht aus einem gemeinschaftlichen Prinzip[11] erklären. Es ist hier nicht der Ort dies auszumitteln[12]. Genug, es verlohnt sich doch[13] wohl der Mühe, dieser Spur zu folgen, und den Versuch zu wagen[14], ob jene allgemeine Voraussetzung die Prüfung bestehe[15]! — Schon der durchgängige *gegenseitige Einfluß* der modernen[16] Poesie deutet auf[17]

[1] Anarchie und Unregelmäßigkeit [2] neuern
[3] bedeutender und charakteristischer
[4] sind übrigens [5] neuere [6] Sprachen,
[7] ihrer Kultur.] ihrer gesamten Geisteskultur.
[8] allen . . . abweichende] allen Gebräuchen und Begriffen der heidnischen Vorwelt so ganz abweichende
[9] neuere [10] läugnen,
[11] Einheitsgrunde und wesentlichem Prinzip
[12] auszumitteln . . . es] auszumitteln; es [13] aber
[14] unternehmen, [15] bestehen kann. [16] neuern
[17] auf innern] auf einen wesentlichen innern

innern Zusammenhang. Seit der Wiederherstellung der Wissenschaften fand unter den verschiedenen Nationalpoesien der größten und kultiviertesten[1] Europäischen Völker eine stete *Wechselnachahmung* statt. Sowohl die Italiänische als die Französische und Englische Manier[2] hatte
[94] ihre goldne Zeit, wo sie den Geschmack des ganzen übrigen gebildeten Europa despotisch beherrschte. Nur Deutschland hat bis jetzt den vielseitigsten fremden Einfluß ohne[3] Rückwirkung erfahren. Durch diese[4] Gemeinschaft wird die grelle Härte des ursprünglichen Nationalcharakters[5] immer mehr verwischt, und endlich fast gar vertilgt. An seine[6] Stelle tritt ein allgemeiner Europäischer[7] Charakter, und die Geschichte jeder nationellen[8] Poesie der[9] Modernen enthält nichts andres, als den allmählichen Übergang von ihrem ursprünglichen[10] Charakter zu dem spätern Charakter[11] künstlicher Bildung. Aber schon in den frühesten Zeiten haben die verschiedenen ursprünglichen Eigentümlichkeiten so viel *Gemeinsames*, daß sie[12] als Zweige eines Stamms erscheinen[13]. Ähnlichkeit der[14] Sprachen, der[15] Versarten, ganz eigentümlicher Dichtarten! So lange die Fabel der Ritterzeit und die christliche Legende die[16] Mythologie der Romantischen Poesie waren, ist die Ähnlichkeit des Stoffes und des Geistes der Darstellungen so groß, daß die nationelle[17] Verschiedenheit sich beinahe in die Gleichheit der ganzen[18] Masse verliert. Der Charakter jener Zeit selbst war einfacher und einförmiger.

---

[1] gebildetsten
[2] Manier in der Kunst und Poesie
[3] ohne ... erfahren] ohne die gleiche Rückwirkung von seiner Seite erfahren.
[4] diese europäische [5] Völkercharakters
[6] seine ... ein] die Stelle desselben tritt nun je mehr und mehr ein
[7] Europäischer Charakter,] europäischer Geist und Charakter,
[8] besondern
[9] der ... den] der einzelnen modernen Völker stellt uns den
[10] ursprünglichen Charakter] ursprünglichen ganz beschränkten und scharf bezeichneten Volks- und Natur-Charakter
[11] Charakter ... Bildung.] Gemein-Charakter unsrer künstlich progressiven europäischen Bildung von einer andern und neuen Seite dar.
[12] sie als] sie wie ein Gewächs und nur als
[13] erscheinen. Ähnlichkeit] erscheinen, durch die Ähnlichkeit
[14] der romanischen
[15] der Versarten ... Dichtarten!] und Versarten, und so mancher ganz eigentümlichen Dichtungsformen jener romantischen Zeit.
[16] die ... waren,] und katholischen Sinnbilder eine reiche Vorratskammer und eigne Art von neuer Mythologie für die Poesie des Mittelalters waren,
[17] nationale [18] ganzen romantischen

Aber auch nachdem durch eine[1] totale Revolution die Form der Europäischen Welt ganz verändert ward, und mit dem Emporkommen des dritten Standes die verschiedenen Nationalcharaktere mannigfaltiger wurden, und weiter auseinander wichen, blieb dennoch ungemein viel Ähnlichkeit übrig. Diese äußerte ihren Einfluß auch auf die Poesie; nicht nur in dem Charakter derjenigen Dichtarten[2], deren Stoff das bürgerliche Leben ist, und in dem Geiste aller Darstellungen, sondern sogar in *gemeinschaftlichen Sonderbarkeiten.*

Doch diese Züge würden sich allenfalls aus der gemeinschaftlichen Abstammung und der äußren[3] Berührung, kurz aus der[4] Lage erklären lassen. Es gibt aber noch andre merkwürdige Züge der modernen[5] Poesie, wodurch sie sich von allen übrigen Poesien[6], welche uns die Geschichte kennen lehrt, aufs bestimmteste unterscheidet, deren Grund und Zweck nur aus einem gemeinschaftlichen *innern Prinzip* befriedigend deduziert[7] werden kann. Dahin gehört die äußerst charakteristische Standhaftigkeit[8], mit der alle Europäische Nationen bei der *Nachahmung der alten*[9] *Kunst* geblieben, und durch kein Mißlingen ganz abgeschreckt, oft auf neue Weise zu ihr zurückgekehrt sind. Jenes sonderbare *Verhältnis der Theorie zur Praxis*[10], da der Geschmack selbst in der Person des Künstlers, wie des Publikums von der Wissenschaft nicht bloß Erklärung seiner Aussprüche, Erläuterung seiner Gesetze, sondern *Zurechtweisung* verlangte, von ihr[11] Ziel, Richtung und Gesetz der Kunst bestimmt haben wollte. In sich selbst uneins und ohne innern Widerhalt nimmt, so scheint es, der kranke Geschmack zu den Rezepten[12] eines Arztes oder eines Quacksalbers seine Zuflucht, wenn dieser nur durch diktatorische[13] Anmaßung die leichtgläubige Treuherzigkeit zu täuschen weiß. Ferner[14] der *schneidende Kontrast*[15] *der höhern und niedern Kunst.* Ganz dicht[16] [95]
nebeneinander existieren[17] besonders jetzt zwei verschiedene Poesien nebeneinander, deren jede ihr eignes Publikum hat, und unbekümmert

---

[1] eine ... die] einen großen historischen Umschwung die
[2] Dichtungsarten, [3] gegenseitigen [4] der äußern [5] neuern
[6] Entwicklungen der Dichtkunst,
[7] abgeleitet [8] unermüdete Beharrlichkeit, [9] antiken
[10] praktischen Ausübung,
[11] ihr ... Gesetz] ihr sein Ziel, die Richtung und das Gesetz
[12] Vorschriften [13] zuversichtliche
[14] Ferner der] Ferner gehört noch zu diesen charakteristischen Kunsteigentümlichkeiten des Zeitalters der
[15] Kontrast ... höhern] Gegensatz zwischen einer höhern
[16] dicht nebeneinander] nah beisammen
[17] existieren besonders] existieren, leben und wirken besonders

um die andre ihren Gang für sich geht. Sie nehmen nicht die geringste Notiz voneinander, außer, wenn sie zufällig aufeinander treffen, durch gegenseitige Verachtung und Spott; oft nicht ohne heimlichen Neid über die Popularität der einen oder die Vornehmigkeit der andern. Das Publikum, welches sich mit der gröbern Kost begnügt, ist naiv genug, jede Poesie, welche höhere Ansprüche macht, als für Gelehrte allein bestimmt, nur außerordentlichen Individuen[1] oder doch nur seltnen festlichen Augenblicken angemessen, von der Hand zu weisen[2]. Ferner das *totale Übergewicht des Charakteristischen*[3], *Individuellen und Interessanten* in der ganzen Masse der modernen[4] Poesie, vorzüglich aber in den spätern Zeitaltern[5]. Endlich[6] das *rastlose unersättliche Streben nach dem Neuen*[7], *Piquanten und Frappanten*, bei dem dennoch die Sehnsucht unbefriedigt bleibt[8].

Wenn die nationellen[9] Teile der modernen[10] Poesie, aus ihrem Zusammenhang gerissen, und als einzelne für sich bestehende Ganze betrachtet werden, so sind sie unerklärlich. Sie bekommen erst[11] durcheinander Haltung und Bedeutung. Je aufmerksamer man aber die ganze Masse der modernen[12] Poesie selbst betrachtet, je mehr erscheint auch sie als das bloße *Stück eines Ganzen*. Die *Einheit*, welche so viele gemeinsame Eigenschaften zu einem Ganzen verknüpft, ist in der Masse ihrer Geschichte nicht sogleich sichtbar. Wir müssen ihre Einheit also sogar jenseits ihrer Gränzen aufsuchen, und sie selbst gibt uns einen Wink, wohin wir unsern[13] Weg richten sollen. Die[14] gemeinsamen Züge, welche[15] Spuren innern Zusammenhanges zu sein schienen, sind[16] seltner Eigen-

[1] Geistern

[2] weisen ... Übergewicht] weisen und sich dagegen seiner poetischen Gemeinheit in dem alltäglichen Kunstbedarf der gewöhnlichen Schauspiele und Romanenkost mit zufriednem Selbstbewußtsein zu überlassen. *In W neuer Absatz.* Am wichtigsten und wesentlichsten aber für das Ganze ist das große Übergewicht

[3] Charakteristischen ... Interessanten] Charakteristischen und dessen, was bloß zufällig, vorübergehend und subjektiv schön ist oder des Interessanten

[4] neuern [5] Zeitaltern derselben. [6] Endlich das] Dazu gehört auch das

[7] Neuen ... bei] Neuen, und durch die Neuheit Anziehenden bei

[8] bleibt; so wie nach dem Auffallenden und Seltsamen.

[9] nationellen Teile] verschiedenen Nationalbestandteile

[10] neuern [11] erst gegenseitig [12] neuern

[13] unsern Weg] unsere Betrachtung [14] Jene

[15] welche ... innern] welche uns Spuren eines innern

[16] sind ... Eigenschaften,] sind überhaupt seltner schon entwickelte und klar hervortretende Eigenschaften,

schaften, als[1] Bestrebungen und Verhältnisse. Die Gleichheit einiger[2] vermehrt sich, je mehr wir uns von dem jetzigen Zeitalter rückwärts entfernen; die einiger andern, je mehr wir uns demselben nähern. Wir müssen also nach einer *doppelten* Richtung nach ihrer Einheit forschen; rückwärts nach dem ersten *Ursprunge* ihrer Entstehung und Entwicklung; vorwärts nach dem letzten *Ziele* ihrer Fortschreitung. Vielleicht gelingt es uns auf diesem Wege, ihre Geschichte vollständig zu erklären und nicht nur den *Grund*, sondern auch den *Zweck* ihres[3] Charakters befriedigend zu deduzieren.

* * *

Nichts widerspricht dem Charakter und selbst dem Begriffe des Menschen so sehr, als die Idee einer völlig isolierten[4] Kraft, welche durch sich und in sich allein wirken könnte. Niemand wird wohl leugnen[5], daß derjenige Mensch wenigstens, den wir kennen, nur in einer Welt existieren[6] könne. Schon der unbestimmte Begriff, welchen der gewöhnliche Sprachgebrauch mit den Worten »Kultur, Entwicklung, Bildung« verbindet, setzt *zwei verschiedene Naturen* voraus; eine, welche gebildet wird, und eine andre, welche durch Umstände und äußre Lage die Bildung veranlaßt und modifiziert, befördert und hemmt. Der Mensch kann nicht tätig sein, ohne sich zu bilden. Bildung ist der eigentliche Inhalt jedes menschlichen Lebens, und der wahre Gegenstand der höhern Geschichte, welche in dem[7] Veränderlichen das Notwendige aufsucht. So wie der Mensch ins Dasein tritt, wird er mit dem Schicksal gleichsam handgemein, und sein ganzes Leben ist ein steter *Kampf* auf Leben und Tod mit der furchtbaren Macht, deren Armen er nie entfliehen kann. Innig umschließt sie ihn von allen Seiten und läßt keinen Augenblick von ihm ab. Man könnte die Geschichte der Menschheit, welche die notwendige[8] Genesis und Progression[9] der menschlichen Bildung charakterisiert[10], mit militärischen Annalen[11] vergleichen. Sie [96]

[1] als ... Verhältnisse.] als noch unvollendete Bestrebungen und tiefer liegende, geistige Verhältnisse.

[2] einiger derselben

[3] ihres ... deduzieren.] ihres eigentümlichen Strebens und Wesens befriedigend anzugeben.

[4] vereinzelten [5] läugnen,

[6] dasein und als daseiend gedacht werden

[7] dem ... aufsucht.] dem scheinbar zufälligen Wechsel des äußern Veränderlichen das innre Notwendige oder die Entwicklung des Ewigen aufsucht.

[8] ursprüngliche [9] die notwendigen Fortschritte

[10] charakterisieren soll, [11] Jahrbüchern

ist der treue Bericht von dem Kriege der Menschheit und des Schicksals. Der Mensch bedarf aber nicht nur einer Welt außer sich, welche bald Veranlassung, bald Element, bald Organ seiner Tätigkeit werde; sondern sogar im Mittelpunkte seines eignen Wesens hat sein Feind — die ihm entgegengesetzte Natur — noch Wurzel gefaßt. Es ist schon oft bemerkt worden: die Menschheit sei eine zwitterhafte Spielart, eine zweideutige Mischung der[1] Gottheit und der Tierheit. Man hat es richtig gefühlt, daß es ihr ewiger[2], notwendiger Charakter sei, die unauflöslichen Widersprüche, die unbegreiflichen Rätsel in sich zu vereinigen, welche aus der Zusammensetzung des unendlich Entgegengesetzten entspringen. Der Mensch ist eine aus seinem reinen Selbst und einem fremdartigen Wesen gemischte Natur. Er kann mit dem Schicksal nie reine Abrechnung halten, und bestimmt sagen: jenes ist dein[3], dies ist mein[4]. Nur das Gemüt, welches von dem Schicksal hinlänglich durchgearbeitet worden[5] ist, erreicht das seltne Glück, selbständig sein zu können. Die Grundlage seiner stolzesten Werke ist[6] oft ein bloßes Geschenk der Natur, und auch seine besten Taten sind nicht selten kaum zur Hälfte sein. Ohne alle Freiheit wäre es keine Tat: ohne alle fremde Hülfe keine menschliche. Die zu bildende[7] Kraft aber muß notwendig das Vermögen haben, sich die Gabe der[8] bildenden zuzueignen, das Vermögen, auf die Veranlassung jener sich selbst zu bestimmen. Sie muß *frei* sein. *Bildung* oder Entwicklung der Freiheit ist die notwendige Folge alles menschlichen Tuns und Leidens, das endliche Resultat[9] jeder Wechselwirkung der Freiheit und der Natur. In dem gegenseitigen Einfluß, der steten Wechselbestimmung, welche zwischen beiden stattfindet, muß nun notwendiger Weise eine von den beiden Kräften die wirkende, die andre die rückwirkende sein. Entweder die Freiheit oder die Natur muß der menschlichen Bildung den ersten bestimmenden Anstoß geben, und dadurch die [97] Richtung des Weges, das Gesetz der Progression[10], und das endliche Ziel der ganzen Laufbahn determinieren[11]; es mag nun von der Entwicklung der gesamten Menschheit oder eines einzelnen wesentlichen Bestandteils derselben die Rede sein. Im ersten Fall kann die Bildung eine *natürliche*, im letztern eine *künstliche* heißen. In jener ist der erste ursprüngliche Quell der Tätigkeit ein unbestimmtes Verlangen; in dieser ein bestimmter Zweck. Dort ist der Verstand auch bei der größten Ausbildung höchstens

[1] der Gottheit] eines göttlichen Elements
[2] ewiger, notwendiger] ewig unabänderlicher
[3] dein Einfluß, [4] mein Werk und mein geistiges Eigentum.
[5] worden ist,] worden, [6] ist dennoch [7] bildende innere
[8] der sie von außen, [9] Ergebnis [10] Fortschreitung, [11] vorzeichnen;

nur der Handlanger und Dolmetscher der Neigung; der gesamte zusammengesetzte Trieb aber der unumschränkte Gesetzgeber und Führer der Bildung. Hier ist die bewegende, ausübende Macht zwar auch der Trieb; die lenkende, *gesetzgebende Macht* hingegen der Verstand[1]: gleichsam ein oberstes *lenkendes Prinzipium*[2], welches die blinde Kraft leitet und führt, ihre Richtung determiniert[3], die Anordnung der ganzen Masse bestimmt[4] und nach Willkür die einzelnen Teile trennt und verknüpft.

Die Erfahrung belehrt uns, daß unter allen Zonen, in jedem Zeitalter, bei allen Nationen, und in jedem Teile der menschlichen Bildung, die Praxis[5] der Theorie[6] voranging, daß ihre Bildung von[7] Natur den Anfang nahm. Und auch schon vor aller Erfahrung kann die Vernunft sicher im voraus bestimmen, daß die Veranlassung dem Veranlaßten, die Wirkung der Rückwirkung, der Anstoß der Natur der Selbstbestimmung des Menschen vorangehn müsse. — Nur auf[8] Natur kann[9] Kunst, nur auf eine natürliche Bildung kann die künstliche folgen. Und zwar auf eine *verunglückte*[10] natürliche Bildung: denn wenn der Mensch auf dem leichten Wege der Natur ohne Hindernis immer weiter zum Ziele fortschreiten könnte, so wäre ja die Hülfe der Kunst ganz überflüssig, und es ließe sich in der Tat gar nicht einsehen, was ihn bewegen sollte, einen neuen Weg einzuschlagen. Die bewegende Kraft wird sich in der einmal genommenen Richtung fortbewegen, wenn sie sich selbst überlassen bleibt, und ein Umschwung von außen ihr nicht eine neue Direktion[11] erteilt. Die Natur wird das lenkende Prinzipium[12] der Bildung bleiben, bis sie dies[13] Recht *verloren* hat, und wahrscheinlich wird nur ein unglücklicher Mißbrauch ihrer Macht den Menschen dahin vermögen, sie *ihres Amtes zu entsetzen*. Daß der Versuch der natürlichen Bildung mißglücken könne, ist aber gar keine unwahrscheinliche Voraussetzung: der Trieb ist zwar ein mächtiger Beweger, aber ein blinder Führer. Überdem ist hier in die Gesetzgebung selbst etwas Fremdartiges aufgenommen: denn der ge-

[1] Verstand . . . ein] Verstandeszweck; ein
[2] Gedanken-Prinzip, [3] bestimmt, [4] gestaltet
[5] praktische Ausübung
[6] Theorie voranging,] Theorie, das Leben der Wissenschaft voranging,
[7] von . . . den] von der Natur und ihrer bewegenden und treibenden Kraft den
[8] auf die [9] kann Kunst,] kann erst eigentliche Kunst,
[10] verunglückte natürliche] unglücklich beendigte natürliche
[11] Richtung [12] Prinzip und herrschender Geist
[13] dieses

samte Trieb ist ja nicht rein, sondern aus Menschheit und Tierheit zusammengesetzt. Die künstliche Bildung hingegen *kann* wenigstens zu einer richtigen Gesetzgebung, dauerhafter[1] Vervollkommnung, und endlichen, vollständigen Befriedigung führen: weil dieselbe Kraft, welche
[98] das Ziel des Ganzen[2] bestimmt, hier zugleich auch die Richtung der Laufbahn bestimmt, die einzelnen Teile lenkt und ordnet.

Schon in den frühesten Zeitaltern der Europäischen Bildung finden sich unverkennbare Spuren des[3] *künstlichen Ursprungs*[4] der modernen Poesie. Die Kraft, der Stoff war zwar durch[5] Natur gegeben: das lenkende[6] Prinzip der ästhetischen[7] Bildung war aber nicht der Trieb, sondern gewisse *dirigierende*[8] *Begriffe*[1/9]. Selbst[16] der individuelle Charakter dieser Begriffe war durch Umstände veranlaßt, und durch die äußre Lage notwendig bestimmt. Daß aber der Mensch nach diesen Begriffen sich selbst bestimmte, den gegebnen Stoff ordnete, und die Richtung seiner Kraft determinierte[17]; das war ein freier Aktus[18] des

---

1/[10] Mögen diese herrschenden Begriffe noch so dunkel und verworren[11] sein, so können und dürfen sie doch mit dem Triebe, als dirigierendem[12] Prinzip der Bildung, nicht verwechselt werden. Beide sind nicht durch Grade, sondern der Art nach voneinander unterschieden. Zwar veranlassen herrschende Begriffe ähnliche Neigungen, und umgekehrt. Dennoch ist[13] die dirigierende Kraft unverkennbar, weil beider Richtung ganz entgegengesetzt ist. Die Tendenz des gesamten Triebes geht auf ein unbestimmtes Ziel; die Tendenz[14] des isolierenden Verstandes geht auf einen bestimmten Zweck. Der entscheidende Punkt ist, ob die Anordnung der ganzen Masse, die Richtung aller Kräfte durch das Streben des gesamten noch ungetrennten Bestrebungs- und Gefühlsvermögen, oder durch einen einzelnen Begriff und Absicht[15] bestimmt ist.

---

[1] dauerhaften
[2] Ganzen bestimmt,] Ganzen aus sich selbst entnimmt, [3] jenes
[4] Ursprungs . . . modernen] Ursprungs und der vorherrschenden Verstandesrichtung der neuern
[5] durch die [6] bestimmende [7] dichterischen [8] leitende
[9] Begriffe und Zwecke.
[10] *Die Anmerkung wurde hier in W mit Varianten in den Text aufgenommen.*
[11] unentwickelt [12] leitendem
[13] ist . . . weil] ist unverkennbar, von welcher Seite die lenkende Kraft in der Bildungsgeschichte eines Individuums, einer Nation oder eines Zeitalters ausgeht; weil
[14] Richtung [15] Zweck
[16] Selbst . . . Begriffe] Der eigentümliche Charakter jener herrschenden Begriffe
[17] mit Wahl entschied, [18] Akt

Gemüts. Dieser Aktus[1] ist aber eben der ursprüngliche Quell, der erste bestimmende Anstoß der künstlichen Bildung[2], welcher also mit vollem Recht der Freiheit zugeschrieben wird. Die *Phantasterei*[3] der Romantischen Poesie[4], hat nicht etwa wie[5] Orientalischer Bombast eine abweichende Naturanlage zum Grunde. Es sind vielmehr abenteuerliche[6] Begriffe, durch welche eine an sich glückliche, dem Schönen nicht ungünstige Phantasie eine[7] verkehrte Richtung genommen hatte. Sie stand also unter der Herrschaft von Begriffen; und so dürftig[8] und dunkel diese auch sein mochten, so war doch der[9] Verstand das lenkende Prinzip der ästhetischen[10] Bildung. — Das kolossalische[11] Werk des[12] *Dante*, dieses[13] erhabne Phänomen[14] in der trüben Nacht jenes eisernen[15] Zeitalters, ist ein neues[16] Dokument für den künstlichen[17] Charakter der ältesten modernen Poesie[18]. Im einzelnen wird niemand die großen überall verbreiteten Züge verkennen, die nur aus jener ursprünglichen Kraft[19] gequollen sein können, welche weder gelehrt noch gelernt werden kann. Die eigensinnige Anordnung der Masse aber, den höchst seltsamen Gliederbau des ganzen Riesenwerks[20], verdanken wir weder dem göttlichen Barden, noch dem weisen Künstler, sondern[21] den gotischen Begriffen des Barbaren. — Der[22] *Reim* selbst scheint ein Kennzeichen dieser ursprünglichen Künstlichkeit unsrer ästhetischen[23] Bildung. Zwar

---

[1] freie Akt
[2] Bildung . . . also] Bildung nach Verstandeszwecken oder Vernunftbegriffen, welcher Anstoß also
[3] fantastischen Gestalten
[4] Poesie, hat] Dichtkunst haben
[5] wie . . . Bombast] wie der orientalische Schwulst
[6] abenteuerliche Begriffe] offenbar eigentümlich sonderbare Begriffe
[7] eine . . . Richtung] eine so wunderbare und im Vergleich mit den antiken Urbildern doch nur subjektiv schöne Richtung
[8] dürftig . . . dunkel] willkürlich und unentwickelt
[9] der . . . das] der nachdenkende Verstand als Ideen erzeugendes Vermögen, das
[10] ästhetischen Bildung.] damaligen künstlerischen Bildung.
[11] kolossalische Werk] Riesen-Werk
[12] der *A* [13] diese
[14] Lichterscheinung [15] rauhen
[16] neues Dokument] neuer Beweis
[17] künstlichen Charakter] künstlichen Ursprung und Grund-Charakter
[18] Dichtkunst. [19] Geistes-Kraft [20] riesenmäßigen Werks,
[21] sondern . . . Barbaren.] sondern zum Teil auch der grüblerischen Scholastik jener Zeit.
[22] Der . . . scheint] Selbst der Reim scheint *In W neuer Absatz.*
[23] dichterischen

kann vielleicht das Vergnügen an der gesetzmäßigen Wiederkehr eines ähnlichen Geräusches in der Natur des menschlichen Gefühlsvermögens
[99] selbst[1] gegründet sein. Jeder Laut eines lebenden Wesens hat seinen eigentümlichen Sinn, und auch die Gleichartigkeit mehrerer Laute ist nicht bedeutungslos. Wie der einzelne Laut den vorübergehenden Zustand, so bezeichnet sie[2] die beharrliche Eigentümlichkeit. Sie ist die tönende Charakteristik, das musikalische Portrait[3] einer individuellen[4] Organisation. So wiederholen viele Tierarten stets dasselbe Geräusch[5], gleichsam um der Welt ihre Identität bekannt zu machen — — sie reimen. Es ließe sich auch wohl denken, daß bei[6] einer ungünstigen[7] oder sehr abweichenden Naturanlage ein Volk auch ohne[8] Künstelei an der Ähnlichkeit des[9] Geräusches ein ganz unmäßiges Wohlgefallen fände. Aber[10] nur wo verkehrte Begriffe die[11] Direktion der poetischen Bildung bestimmten, konnte man eine[12] fremde gotische Zierrat zum notwendigen Gesetz, und das kindische Behagen an einer eigensinnigen Spielerei beinahe zum letzten Zweck der Kunst erheben. Eben[13] wegen dieser ursprünglichen Barbarei des Reims ist[14] seine weise Behandlung eine so äußerst seltne und schwere Kunst, daß die bewundernswürdige Geschicklichkeit der größten Meister kaum hinreicht, ihn nur unschädlich

[1] Gefühlsvermögen . . . gegründet] Gefühlsvermögen gegründet
[2] jene Wiederkehr [3] Abbild
[4] individuellen Organisation.] lebendigen Persönlichkeit oder einer organischen Eigentümlichkeit.
[5] Geräusch . . . reimen.] Geschrei einer tiefern innern Begierde, oder enden den schon melodischen Gesang in öftern Wiederholungen mit dem ähnlichen oder gleichen Schlußfall.
[6] vermöge
[7] ungünstigen . . . ein] besondern Vorliebe des Sinns, oder der eigentümlichen Naturanlage seiner Sprache, ein
[8] ohne absichtliche [9] des Geräusches] der Klänge
[10] Aber nur wo] Nur in der tiefsten Charakteristik der Gefühle kann die poetische Bedeutung dieser musikalischen Silbenspiele und Anklänge der Fantasie gesucht und gefunden werden. Wo aber der Reim keinen andern Grund hat, als die überwundne Schwierigkeit, das Vergnügen an einem unerwarteten Worte, und die äußre Glätte eines bedeutungslosen Wohllauts für ein gleichförmig gewöhntes Ohr, wie mehrenteils bei den eigentlich modernen Dichtern, da muß der so behandelte Reim als etwas Barbarisches und Verwerfliches erscheinen. Nur wo
[11] die Direktion] das Ziel und die Richtung
[12] eine . . . Zierrat] eine solche fremde Zierrat
[13] Eben . . . des] In dieser höchst modernen und ganz unkünstlerischen Ansicht und Behandlungsweise des
[14] ist . . . weise] ist denn auch seine angemeßne

zu machen. In[1] der schönen Kunst wird[2] der Reim immer eine fremdartige Störung[3] bleiben. Sie[4] verlangt Rhythmus und Melodie: denn nur die gesetzmäßige Gleichartigkeit in der zwiefachen Quantität aufeinander folgender Töne kann das Allgemeine[5] ausdrücken. Die regelmäßige Ähnlichkeit in[6] der physischen[7] Qualität mehrerer Klänge kann nur das *Einzelne* ausdrücken[8]. Unstreitig kann sie[9] in der Hand eines großen Meisters ungemein viel Sinn bekommen und ein wichtiges[10] Organ der *charakteristischen* Poesie werden. Auch von dieser Seite bestätigt sich also das Resultat, daß der Reim (nebst der Herrschaft des Charakteristischen[11] selbst) in der künstlichen Bildung der Poesie seine eigentliche Stelle findet[12].

Es darf uns nicht irre machen, daß dieser Spuren der Künstlichkeit im Anfange der modernen[13] Poesie, im Vergleich gegen die spätere Zeit doch nur wenige sind. Das große barbarische[14] Intermezzo, welches den Zwischenraum zwischen der antiken und der modernen Bildung anfüllt, mußte erst beendigt sein, ehe der Charakter der letztern recht laut werden konnte. Es blieben zwar Fragmente[15] der alten[16] Eigentümlichkeit genug übrig; aber durch die nationale Individualität[17] der Nordischen Sieger wurde dennoch gleichsam[18] ein frischer Zweig auf den schadhaften Stamm gepfropft. Nun mußte freilich die neue Natur erst Zeit haben, zu werden, zu wachsen, und sich zu entwickeln, ehe die Kunst sie nach Willkür lenken und ihre[19] Unerfahrenheit an ihr[20] versuchen konnte. Der *Keim* der künstlichen Bildung war schon lange vor-

[1] In der] Mit dem antiken Begriff der
[2] wird . . . eine] läßt sich der Reim einmal nicht vereinbaren, und wird immer als eine
[3] Störung bleiben.] Störung auf diesem Standpunkte erscheinen.
[4] Sie verlangt] Die antike Schönheit der poetischen Darstellung verlangt
[5] Allgemeine ausdrücken.] Allgemeine und Beharrliche in dem Wechsel der Gefühle und Leidenschaften ausdrücken.
[6] aber in [7] physischen Qualität] innern Qualität und dem Materiellen
[8] ausdrücken und durch die Elemente der Sprache dichterisch charakterisieren.
[9] sie auf diese Art,
[10] Organ . . . Poesie] Werkzeug und Mittel für die charakteristische Tiefe der Gefühle in der Poesie
[11] Charakteristischen selbst)] charakteristisch Bedeutenden selbst,
[12] findet, und eben dieser wesentlich angehört. [13] neuern
[14] barbarische Intermezzo,] welthistorische Völker-Chaos,
[15] Bruchstücke
[16] alten Eigentümlichkeit] antiken Bildung und Eigentümlichkeit
[17] Urkraft [18] wie [19] ihre eigne [20] jener

handen: in einer[1] künstlichen universellen Religion, in dem unaussprechlichen Elende selbst, welches das endliche Resultat der notwendigen Entartung der natürlichen Bildung war[2]; in den vielen Fertigkeiten,
[100] Erfindungen und Kenntnissen, welche nicht verloren gingen. Was von der Ernte der ganzen Vorwelt noch vorhanden war, ward den barbarischen[3] Ankömmlingen zu Teil. Eine große und reiche Erbschaft, welche sie aber dadurch teuer genug erkaufen[4], daß ihnen die äußerste[5] Unsittlichkeit der in sich selbst versunknen Natur zugleich mit überliefert ward! Das Erdreich mußte erst urbar gemacht werden und[6] kultiviert sein, ehe dieser Keim sich allmählich entwickeln, und aus dem Schoße der Barbarei die neue Form langsam ans Licht treten konnte. Überdem hatte der moderne Geist mit den notwendigen Bedürfnissen der Religion und Politik so viel zu schaffen, daß er erst spät an den Luxus des Schönen denken konnte. Daher blieb auch die Europäische Poesie so geraume Zeit beinahe ganz[7] national. Es sind[8] neben ihrem[9] Naturcharakter nur einige, zwar unverkennbare, aber doch wenige Spuren des[10] künstlichen Charakters[11] sichtbar.

Zwar äußern dirigierende[12] Begriffe ihren Einfluß auf die ästhetische[13] Praxis: diese sind aber selbst so dürftig, daß sie höchstens für[14] frühe Spuren der künftigen Theorie gelten können. Es existiert[15] noch gar keine eigentliche Theorie[16], welche von der Praxis[17] abgesondert, und notdürftig zusammenhängend wäre. Späterhin tritt aber die *Theorie* mit ihrem zahlreichen Gefolge desto herrschsüchtiger hervor, greift immer weiter um sich, kündigt sich selbst als gesetzgebendes Prinzip der modernen

---

[1] einer . . . Religion; in] einer durchaus geistigen und allgemeinen Religion durch welche also auch das ganze Leben und alle Kunst und Bildung viel intellektueller ward; in

[2] war; in] war; und endlich in [3] nordischen [4] erkauften,

[5] äußerste . . . der] sittliche Entartung einer [6] und vielfältig

[7] ganz national.] nur national und noch ganz der Liebe und Entwicklung der einzelnen Völker anheim gestellt, bis sich erst das gemeinsame Wesen derselben in seiner Allgemeinheit kundgab und hervortrat.

[8] sind daher

[9] ihrem . . . nur] dem Naturcharakter, welchen sie in ihrem nationalen Ursprunge an sich trägt, anfangs nur

[10] dieses

[11] Charakters sichtbar.] Charakters und vorherrschenden Prinzips der Künstlichkeit in ihrer Entwicklung sichtbar.

[12] schon leitende [13] künstlerische

[14] für . . . Spuren] nur für die ersten schwachen Spuren

[15] existiert noch] ist in dieser Zeit noch

[16] Theorie vorhanden [17] Ausübung

Poesie[1] an, und wird als solches auch vom Publikum, wie vom Künstler und Kenner anerkannt. Es[2] wäre eigentlich ihre große Bestimmung, dem verderbten Geschmack[3] seine verlorne Gesetzmäßigkeit, und der verirrten Kunst ihre echte[4] Richtung wiederzugeben. Aber nur wenn sie allgemeingültig wäre, könnte sie allgemeingeltend werden, und von einer kraftlosen Anmaßung sich zum Range einer wirklichen öffentlichen Macht erheben. Wie wenig sie aber bis jetzt gewesen sei, was sie sein sollte, ist schon daraus offenbar, daß sie nie mit sich selbst einig werden konnte. Bis dahin müssen die Gränzen des Verstandes und des Gefühls im Gebiete der Kunst von beiden Seiten beständig überschritten werden. Die einseitige Theorie wird sich leicht noch größere Rechte anmaßen, als selbst der allgemeingültigen zukommen würden. Der entartete Geschmack[5] hingegen wird der Wissenschaft seine eigne verkehrte Richtung mitteilen, statt daß er von ihr eine bessere empfangen sollte. Stumpfe oder niedrige Gefühle, verworrne oder schiefe Urteile, lückenhafte oder gemeine Anschauungen werden nicht nur eine Menge einzelner unrichtiger Begriffe und Grundsätze erzeugen, sondern auch grundschiefe Richtungen der Untersuchung, ganz verkehrte Grundgesetze veranlassen. Daher der zwiefache Charakter der modernen[6] Theorie, welcher das unläugbare Resultat ihrer ganzen Geschichte ist. Sie ist nämlich teils ein treuer Abdruck des modernen Geschmacks, der abge- [101]
zogene Begriff der verkehrten Praxis, die Regel der Barbarei[7]; teils das verdienstvolle stete Streben nach einer[8] allgemeingültigen Wissenschaft.

Aus dieser Herrschaft des Verstandes[9], aus dieser Künstlichkeit unsrer ästhetischen[10] Bildung erklären sich alle, auch die seltsamsten Eigenheiten der modernen[11] Poesie völlig.

Während der Periode der Kindheit des[12] dirigierenden Verstandes, wenn der theoretisierende[13] Instinkt ein selbständiges Produkt[14] aus sich zu erzeugen noch nicht im Stande ist; pflegt er sich gern an eine *gegebne*

---

[1] Dichtkunst [2] Es . . . ihre] Eigentlich wäre es nun ihre

[3] Kunstgefühl [4] ächte [5] Kunstsinn

[6] modernen Theorie] neuern Kunst-Theorie [7] barbarischen Entartung;

[8] einer allgemeingültigen] einer wahrhaft begründeten und eben daher auch allgemeingültigen

[9] Verstandes in dem Gange der modernen Kunstentwicklung;

[10] poetischen [11] modernen . . . völlig] neuern Poesie vollkommen.

[12] des dirigierenden] des die Bildung leitenden

[13] theoretisierende Instinkt] wissenschaftliche und der Wissenschaft suchende Instinkt

[14] Produkt der Art

Anschauung anzuschließen, wo er[1] Allgemeingültigkeit — das Objekt seines ganzen Strebens — ahndet. Daher die auffallende *Nachahmung des Antiken*, auf welche alle Europäische Nationen schon so frühe fielen[2], bei welcher sie mit der standhaftesten Ausdauer beharrten, und zu der sie immer[3] nach einer[4] kurzen Pause[5] nur auf neue Weise zurückkehrten. Denn der theoretisierende[6] Instinkt hoffte vorzüglich hier sein Streben zu befriedigen, die[7] gesuchte Objektivität zu finden. Der kindische[8] Verstand erhebt das einzelne Beispiel zur allgemeinen Regel, adelt das Herkommen, und sanktioniert das Vorurteil. Die *Auktorität*[9] *der Alten* (so schlecht man sie verstand, so verkehrt man sie auch nachahmte) ist[10] das erste Grundgesetz[11] in der Konstitution des ältesten ästhetischen Dogmatismus, welcher nur die Vorübung der[12] eigentlich philosophischen Theorie der Poesie war.

Die Willkür der lenkenden Bildungskunst ist unumschränkt; die gefährlichen Werkzeuge der unerfahrnen[13] sind *Scheidung* und *Mischung* aller gegebnen Stoffe und vorhandnen Kräfte. Ohne auch nur zu ahnden, was sie tut, eröffnet sie ihre Laufbahn mit einer zerstörenden Ungerechtigkeit; ihr erster Versuch ist ein Fehler, welcher[14] zahllose andre nach sich zieht, welchen die Anstrengung vieler Jahrhunderte kaum wieder gut machen kann. Der widersinnige Zwang ihrer törichten Gesetze, ihrer gewaltsamen Trennungen und Verknüpfungen hemmt, verwirrt, verwischt, und vernichtet endlich die Natur. Den[15] Werken, welche sie produziert[16], fehlt es an einem innern Lebensprinzip[17]; es sind nur einzelne durch äußre Gewalt aneinander gefesselte Stücke, ohne eigentlichen Zusammenhang, ohne ein Ganzes. Nach vielfältigen Anstrengungen ist die endliche Frucht ihres langen Fleißes oft keine andre als eine durchgängige Anarchie[18], eine vollendete Charakterlosigkeit. Die allgemeine Vermi-

[1] er . . . Objekt] er das Allgemeingültige, vollkommen Gewisse und ewig Feste in seiner Art, als das Objekt [2] verfielen [3] mehrenteils
[4] einem [5] Zwischenraum [6] wissenschaftliche
[7] die . . . zu] und das gesuchte objektive Gewisse und Schöne der Kunst zu
[8] kindische Verstand] noch im Zustande der Kindheit befangene Verstand
[9] Autorität [10] ward
[11] Grundgesetz . . . welcher] Grundgesetz und wie ein künstlerisches Dogma in der älteren kritischen Überlieferung, welche
[12] der . . . war.] zu der eigentlichen Philosophie der Dichtkunst war.
[13] unerfahrnen sind] noch unerfahrnen beim Anbeginne ihres Wirkens sind
[14] der [15] Den Werken] Die Werke *A (Nach dem Druckfehlerverzeichnis.)*
[16] hervorbringt, [17] Lebensquell;
[18] Anarchie . . . Charakterlosigkeit.] Verwirrung aller natürlich gegebenen Verhältnisse und eine vollendete Ungewißheit über die eigne weitere Bestimmung.

schung der Nationalcharaktere, die stete Wechselnachahmung im ganzen Gebiete der modernen Poesie[1] würde zwar schon durch den politischen und religiösen Zusammenhang eines Völkersystems, welches sich durch seine äußre Lage vielfach berührt und aus einem gemeinschaftlichen Stamm entsprungen ist, begreiflich werden können: gleichwohl bekommt sie durch die[2] Künstlichkeit der[3] Bildung einen ganz eigentümlichen An- [102]
strich. Bei einer natürlichen Bildung würden wenigstens gewisse Gränzen der Absonderung, wie der Vereinigung entschieden und bestimmt sein. Die Willkür der Absicht allein konnte eine so gränzenlose Verwirrung[4] erzeugen, und endlich[5] jede Spur von Gesetzmäßigkeit[6] vertilgen! Zwar gibt es noch immer so viele Hauptmassen der Eigentümlichkeit, als große kultivierte[7] Nationen. Doch sind die wenigen gemeinsamen Züge sehr schwankend, und eigentlich existiert[8] jeder Künstler für sich[9], ein *isolierter Egoist* in der Mitte seines Zeitalters und seines Volks. Es gibt so viele individuelle[10] Manieren als originelle Künstler. Zu manierierter Einseitigkeit gesellt sich die reichste Vielseitigkeit, von der Zeit an, da die rege gewordne Kraft der Natur anfing ihrer Fülle unter dem Druck des künstlichen Zwanges Luft zu machen. Denn je weiter man von der reinen Wahrheit entfernt ist, je mehr einseitige Ansichten derselben gibt es. Je größer die schon vorhandene Masse des[11] Originellen ist, desto seltner wird[12] neue echte Originalität. Daher die zahllose Legion der nachahmenden Echokünstler; daher[13] genialische Originalität das höchste Ziel des[14] Künstlers, der oberste Maßstab des[15] Kenners.

Der Verstand kann durch zahllose Irrtümer doch endlich eine späte bessere Einsicht teuer erkaufen und sich dann sicher einer dauernden Vervollkommnung nähern. Es ist alsdann unstreitig möglich, daß er den

[1] Dichtkunst [2] jene
[3] der Bildung] der neuern europäischen Bildung
[4] Verwirrung erzeugen,] Verworrenheit in allen intellektuellen Bestrebungen erzeugen,
[5] endlich fast
[6] Gesetzmäßigkeit vertilgen!] Gesetzmäßigkeit und natürlich freier Entfaltung in dem Stufengange der modernen Bildung und Kunst vertilgen!
[7] gebildete [8] steht
[9] sich . . . Egoist] sich allein, wie ein auf sein Ich beschränkter Einsiedler
[10] eigentümliche
[11] des . . . ist,] origineller Dichtungen und Kunstwerke ist,
[12] wird . . . Originalität.] wird das wahrhaft neue Erfundne.
[13] daher . . . das] und daher ist auch genialische Kraft und Erfindung das
[14] des hochstrebenden [15] des tieferen

ursprünglichen Nationalcharakter auch[1] rechtmäßig und zu einem höhern Zweck verändern, verwischen[2] und selbst vertilgen könne. Weit[3] unglücklicher noch sind aber diese seine chymischen Versuche in der willkürlichen Scheidung und Mischung der ursprünglichen Künste und reinen Kunstarten[4]. Unvermeidlich[5] wird sein unglücklicher Scharfsinn die Natur gewaltsam zerrütten, ihre Einfachheit verfälschen, und ihre schöne Organisation gleichsam in[6] elementarische Masse auflösen und zerstören. Ob sich aber durch diese künstliche Zusammensetzungen wirkliche neue Verbindungen und Arten entdecken[7] lassen, ist wenigstens äußerst ungewiß. Wie werden nicht die Gränzen der einzelnen Künste in der Vereinigung mehrerer verwirrt? In einem und demselben Kunstwerke ist die Poesie oft zugleich[8] Despotin und Sklavin der Musik. Der Dichter will darstellen, was nur der Schauspieler vermag; und er läßt Lücken für jenen, die nur er selbst ausfüllen könnte. Die dramatische Gattung allein könnte uns eine reiche Beispielsammlung von unnatürlichen Vermischungen der reinen Dichtarten darbieten. Ich[9] wähle nur ein einziges aber ein glänzendes Beispiel: durch die Trefflichkeit[10] der Ausführung wird die[11] Monstrosität der Gattung selbst nur desto sichtbarer[12]. Es gibt eine Art moderner[13] Dramen, welche man *lyrische* nennen könnte. Nicht wegen einzelner lyrischer Teile: denn jedes schöne dramatische Ganze ist aus lauter lyrischen Elementen[14] zusammen-

[1] auch . . . zu] auch mit Grund und Erfolg zu
[2] verwischen und] mildern oder umbeugen und
[3] Weit . . . diese] Nicht selten aber sind diese
[4] Kunstarten, für das Gedeihen und Wesen derselben sehr nachteilig und gefahrbringend.
[5] Unvermeidlich wird] Fast unvermeidlich wird hier
[6] in eine
[7] hervorbringen
[8] zugleich . . . Sklavin] zugleich despotische Beherrscherin und knechtische Dienerin
[9] Ich . . . durch] Es ließen sich manche Beispiele der Art, an berühmten Werken der neuern Poesie hier aufführen und aufstellen; durch
[10] Vortrefflichkeit
[11] die . . . der] das Unförmliche und Widernatürliche der
[12] *In W folgender Zusatz:*
Es entstehen dadurch manche Übergänge und Mittelstufen, und wirklich neue Verbindungen in der Poesie, für die es in der gewöhnlichen Kunsttheorie noch ganz an dem Begriff, ja sogar an einer angemeßnen Stelle fehlt.
[13] moderner Dramen,] dramatischer Gedichte in der modernen Kunst,
[14] Elementen . . . Gedicht] Bestandteilen und Gliedern zusammengesetzt; es sind Gedichte

gesetzt; sondern ein Gedicht in dramatischer Form, dessen[1] Einheit aber eine musikalische Stimmung oder lyrische Gleichartigkeit ist[2] — [103] die dramatische Äußerung einer lyrischen Begeistrung. Keine Gattung wird von schlechten Kennern so häufig und so sehr verkannt als diese: weil die Einheit der Stimmung nicht durch den Verstand eingesehen, sondern nur durch ein zarteres Gefühl wahrgenommen werden kann. Eins[3] der trefflichsten[4] Gedichte dieser Art, der Romeo des Shakespeare ist gleichsam nur ein romantischer Seufzer über die flüchtige Kürze der jugendlichen Freude; ein schöner Klagegesang, daß diese frischesten Blüten im Frühling des Lebens unter dem lieblosen Hauch des rauhen Schicksals so schnell dahinwelken. Es ist eine hinreißende *Elegie*, wo die süße Pein, der schmerzliche Genuß der zartesten Liebe unauflöslich verwebt ist. Diese bezaubernde Mischung unauflöslich verwebter Anmut und Schmerzen[5] ist aber eben der eigentliche Charakter der Elegie.

Nichts kann die Künstlichkeit der modernen[6] ästhetischen Bildung besser erläutern und bestätigen, als das große *Übergewicht des*[7] *Individuellen, Charakteristischen und Philosophischen* in der ganzen Masse der modernen Poesie. Die vielen und trefflichen[8] Kunstwerke, deren Zweck ein[9] philosophisches Interesse ist, bilden nicht etwa bloß eine unbedeutende Nebenart der schönen Poesie, sondern eine ganz eigne große Hauptgattung, welche sich wieder in zwei Unterarten spaltet. Es gibt eine selbsttätige Darstellung einzelner und allgemeiner, bedingter und unbedingter Erkenntnisse, welche von[10] schöner Kunst ebenso verschieden ist, als von Wissenschaft und Geschichte. Das Häßliche[11] ist ihr oft in ihrer Vollendung unentbehrlich, und auch das Schöne gebraucht sie eigentlich nur als Mittel zu ihrem bestimmten philosophischen Zweck. Überhaupt hat man bisher das Gebiet der darstellenden Kunst zu[12] eng beschränkt, das der schönen Kunst hingegen zu weit ausgedehnt. Der[13] *spezifische Charakter* der schönen Kunst ist[14] freies Spiel ohne be-

[1] deren [2] ist; also [3] Eines [4] vortrefflichsten [5] Schmerzens *A*
[6] modernen . . . Bildung] modernen Dichtkunst und ihrer ganzen Bildung
[7] des . . . Poesie.] des eigentümlich Charakteristischen und dann des philosophischen Geistes in dem ganzen Umkreis ihrer Hervorbringungen.
[8] vortrefflichen
[9] ein . . . ist,] in einem philosophischen Grunde oder Streben liegt,
[10] schöner Kunst] der schönen Kunst noch
[11] Häßliche und dem Schönen Widerstreitende,
[12] viel zu [13] Der . . . Charakter] Das unterscheidende Kennzeichen
[14] ist . . . darstellenden] beruht in dem freien Spiel der Seelenkräfte, ohne einen bestimmenten Verstandeszweck; das Wesen der darstellenden

stimmten Zweck; der der darstellenden Kunst überhaupt[1] die Idealität der Darstellung. *Idealisch* aber ist eine Darstellung (mag[2] ihr Organ nun[3] Bezeichnung oder[4] Nachahmung sein) in[5] welcher der dargestellte Stoff nach den Gesetzen des darstellenden Geistes gewählt und geordnet, wo[6] möglich auch gebildet wird. Wenn es vergönnt ist, alle diejenigen *Künstler* zu nennen, deren Medium[7] idealische Darstellung, deren Ziel aber unbedingt ist: so gibt es drei spezifisch[8] verschiedene Klassen von Künstlern, je nachdem ihr Ziel das Gute, das Schöne, oder das Wahre ist. Es gibt Erkenntnisse, welche durch historische Nachahmung wie durch intellektuelle Bezeichnung durchaus nicht mitgeteilt, welche nur dargestellt werden können; individuelle[9] idealische Anschauungen, als Beispiele und Belege zu[10] Begriffen und Ideen. Auf der andern Seite gibt es auch Kunstwerke, idealische Darstellungen, welche offenbar keinen
[104] andern Zweck haben, als Erkenntnis. Ich[11] nenne die idealische Poesie, deren Ziel das philosophisch Interessante ist, *didaktische Poesie*. Werke, deren Stoff didaktisch, deren Zweck aber ästhetisch[12], oder Werke, deren Stoff und Zweck didaktisch, deren äußre Form aber poetisch ist, sollte man durchaus nicht so benennen: denn nie kann die individuelle[13] Beschaffenheit des Stoffs ein[14] hinreichendes Prinzip zu einer gültigen ästhetischen[15] Klassifikation sein[I]. Die Tendenz der[18] meisten, treff-

[I] Man[16] redet auch wohl von der *angenehmen Kunst* als von einer Nebenart der schönen, von der[17] sie doch durch eine unendliche Kluft geschieden ist.

[1] überhaupt . . . Idealität] überhaupt aber liegt in dem Idealischen
[2] es mag [3] nun bloß [4] oder eigentliche [5] in . . . der] wenn der
[6] und wo
[7] Medium idealische] Wirkungssphäre und Mitteilungsform eine idealische
[8] wesentlich
[9] individuelle idealische] ganz persönliche und ihrem innersten Wesen nach eigentümliche idealische [10] zu geistigen
[11] Ich . . . Werke] Diese idealischen Darstellungen deren letztes Ziel und innrer Geist ganz philosophisch ist, betrachte ich als die eigentliche didaktische Dichtkunst; und finde darin den wahren Aufschluß über das innere Wesen dieser Gattung, welche in unsern gewöhnlichen Kunsttheorien nur als ein überflüssiger Auswuchs, und gar nicht recht zu erklärende Ausnahme erscheint, so wie über die Stelle, welche diese Gattung in dem Ganzen der intellektuellen Hervorbringungen wesentlich einnimmt. Werke
[12] dichterisch, [13] eigentümliche
[14] ein . . . Prinzip] einen hinreichenden Grund
[15] ästhetischen . . . sein.] gültigen Kunsteinteilung abgeben.
[16] *Die Anmerkung wurde in W mit Beginn eines neuen Absatzes in den Text aufgenommen.*
[17] welcher [18] der . . . trefflichsten] sehr vieler der vortrefflichsten

lichsten und berühmtesten modernen Gedichte ist[8] philosophisch. Ja [105]
die moderne[9] Poesie scheint hier eine gewisse Vollendung, ein Höchstes in ihrer Art erreicht zu haben. Die didaktische Klasse[10] ist ihr Stolz und ihre Zierde; sie ist ihr originellstes Produkt[11], weder aus verkehrter Nachahmung noch aus irriger Lehre erkünstelt; sondern aus den verborgnen Tiefen ihrer ursprünglichen Kraft erzeugt[12].

Angenehme[1] Redekunst ist mit der schönen Poesie nicht näher verwandt als jede andre sinnliche Geschicklichkeit, welche Plato Kunst zu nennen verbietet und mit der Kochkunst in eine Klasse ordnet. Im allgemeinsten Sinne ist *Kunst* jede ursprüngliche oder erworbne Geschicklichkeit, irgendeinen Zweck des Menschen in der Natur wirklich auszuführen; die Fertigkeit irgendeine Theorie praktisch zu machen. Die Zwecke des Menschen sind teils unendlich und notwendig, teils beschränkt und zufällig. Die Kunst ist daher entweder eine *freie Ideenkunst* oder eine *mechanische Kunst* des Bedürfnisses, deren Arten die *nützliche* und die *angenehme* Kunst sind. — Der Stoff, in welchem das Gesetz des Gemüts ausgeprägt wird, ist entweder die Welt im Menschen selbst, oder die Welt außer ihm, die unmittelbar oder die mittelbar mit ihm verknüpfte Natur. Die freie Ideenkunst zerfällt daher in die *Lebenskunst* (deren Arten die *Sittenkunst* und die *Staatskunst* sind) und in die *darstellende Kunst*, deren Definition[2] schon oben gegeben ist. Die wissenschaftliche Darstellung — ihr Werkzeug mag nun willkürliche Bezeichnung oder bildliche Nachahmung sein — unterscheidet sich dadurch von der Darstellung der Kunst, daß sie den Stoff, wiewohl sie das Gegebne gleichfalls nach den Gesetzen des darstellenden Geistes ordnet, selten wählt, nie bildet, und erfindet. Sie ist mit einem Worte nicht idealisch. Die darstellende Kunst teilt sich in *drei Klassen*, je nachdem ihr Ziel das Wahre, das Schöne oder das Gute ist. Von den beiden ersten Klassen wird im Text geredet. Mir scheint aber auch die[3] Existenz und spezifische Verschiedenheit der[4] dritten Klasse unläugbar. Es gibt[5], dünkt mich, idealische Darstellungen in der Poesie, deren Ziel und Tendenz weder ästhetisch[6] noch philosophisch, sondern[7] *moralisch* ist. Es wäre nicht unbegreiflich, daß die Mitteilung sittlicher Güte — ehedem ein integranter Teil der Sokratischen Philosophie — von der Scholastik verscheucht, ihre Zuflucht zur Poesie genommen hätte. Das Medium, durch welches bei den Griechen die Tugend verbreitet, und durch innige Wechselberührung erhöht und vervielfältigt ward, — die Freundschaft oder männliche Liebe ist so gut als nicht mehr vorhanden. Der sitt-

[1] Die angenehme [2] Erklärung
[3] die . . . spezifische] das Vorhandensein, und die wesentliche
[4] jener
[5] gibt . . . idealische] gibt idealische
[6] ästhetisch . . . philosophisch] dichterisch noch eigentlich philosophisch
[7] sondern rein
[8] ist philosophisch.] ist also unläugbar philosophisch.
[9] neuere [10] Gattung [11] Erzeugnis, [12] hervorgegangen.

Der große Umfang des Charakteristischen in der ganzen[8] ästhetischen Bildung der Modernen offenbart sich auch in andern Künsten. Gibt es nicht[9] eine charakteristische *Malerei*, deren[10] Interesse weder ästhetisch, noch historisch, sondern rein *physiognomisch*, also philosophisch; deren Behandlung aber nicht[11] historisch, sondern[12] idealisch ist? Sie[13] übertrifft sogar an Bestimmtheit der Individualität die Poesie so unendlich weit, wie sie ihr an Umfang, Zusammenhang und Vollständigkeit nachsteht. Selbst in der *Musik* hat die Charakteristik[14] individueller Objekte ganz wider[15] die Natur dieser Kunst überhand genommen. Auch in der *Schauspielkunst* herrscht das Charakteristische unumschränkt. Ein mimischer Virtuose[16] muß an Organisation[17] und Geist gleichsam ein[18]

---

liche Künstler findet nur noch die idealische Darstellung vor, um den angebornen, jedem großen Meister eignen, Künstlertrieb, seine Gabe mitzuteilen, seinen Geist im Gemüt seiner Schüler fortzupflanzen, befriedigen zu können. — In einzelnen Fällen sind die Gränzen oft sehr schwer zu bestimmen. Der entscheidene Punkt ist die *Anordnung des Ganzen*. Der bestimmte Gliederbau eines didaktischen Werks läßt sich am wenigsten verkennen. Ist es die gesetzlichfreie Ordnung eines schönen Spiels[1], so ist das Werk ästhetisch[2]. Der freie Erguß des sittlichen Gefühls, ohne gefällige Rundung und ohne Streben nach gesetzmäßiger Einheit würde in der *moralischen Poesie*[3] stattfinden, zu welcher ich einige berühmte Deutsche Werke lieber zählen möchte[4], als zur philosophischen Klasse. Hemsterhuys redet von einer Philosophie, die[5] dem *Dithyrambus* ähnlich sei. Was versteht er darunter wohl andres, als den freiesten Erguß des sittlichen Gefühls, eine Mitteilung großer und guter Gesinnungen? Den *Simon* dieses Philosophen möchte ich eine *Sokratische Poesie* nennen. Mir[6] wenigstens scheint die Anordnung des Ganzen weder didaktisch, noch dramatisch, sondern[7] *dithyrambisch* zu sein.

---

[1] Spiels, aus welcher die organische Gliederung desselben hervorgeht,
[2] künstlerisch. [3] Dichtkunst [4] würde, [5] welche
[6] Mir wenigstens] denn wohl
[7] sondern dithyrambisch] sondern in dem angeführten Sinne dithyrambisch
[8] ganzen . . . Bildung] ganzen Kunstbildung
[9] nicht . . . charakteristische] nicht auch eine solche charakteristische
[10] deren . . . historisch] deren eigentliches Interesse und wesentlicher innerer Zweck weder künstlerisch noch bloß historisch
[11] nicht durchaus [12] sondern mehr
[13] Sie . . . die] Es übertrifft dieselbe sogar an positiver Bestimmtheit in der individuellen Nachbildung, die
[14] Charakteristik . . . Objekte] Charakteristik und Malerei der äußern Gegenstände und höchst individuellen Eindrücke
[15] gegen [16] Künstler [17] Körper
[18] ein . . . sein,] eine wunderbare Art von Proteus in seiner Darstellung sein,

physischer und intellektueller Proteus sein, um sich selbst in jede Manier und jeden Charakter[1], bis auf die individuellsten[2] Züge metamorphosieren[3] zu können. Darüber wird die Schönheit vernachlässigt, der Anstand oft beleidigt, und der mimische Rhythmus[4] vollends ganz vergessen[5].

Was war[6] natürlicher, als daß das lenkende Prinzipium[7] auch das gesetzgebende[8]? daß das philosophisch[9] Interessante letzter Zweck der Poesie ward? Der isolierende Verstand fängt damit an, daß er das Ganze der Natur trennt und vereinzelt. Unter seiner Leitung geht daher die durchgängige Richtung der Kunst auf treue Nachahmung des Einzelnen. Bei höherer intellektueller Bildung wurde also natürlich das Ziel der modernen Poesie *originelle*[10] *und interessante Individualität*. Die nackte Nachahmung des Einzelnen ist aber eine bloße Kopistengeschicklichkeit, und keine freie Kunst. Nur durch eine *idealische Stellung* wird die Charakteristik eines[11] Individuums zum philosophischen Kunstwerk. Durch diese Anordnung muß das Gesetz des Ganzen aus der Masse klar hervortreten, und sich dem Auge leicht darbieten; der Sinn, Geist[12], innre Zusammenhang des dargestellten Wesens muß aus ihm selbst hervorleuchten. Auch die charakteristische Poesie[13] kann und soll daher im Einzelnen das Allgemeine darstellen; nur ist dieses Allgemeine (das Ziel des Ganzen und das Prinzip der Anordnung der Masse) nicht[14] ästhetisch, sondern didaktisch. Aber selbst die reichhaltigste philosophische Charakteristik ist doch nur eine einzelne Merkwürdigkeit für [106] den Verstand, eine bedingte Erkenntnis, das Stück eines Ganzen, welches die strebende Vernunft nicht[15] befriedigt. Der Instinkt der Ver-

---

[1] Charakter und andre Person,
[2] allerfeinsten [3] umwandeln
[4] Rythmus *A (nach dem Druckfehlerverzeichnis, verbessert)*.
[5] vergessen, durch welchen bei den Alten das hohe Schöne in der rhythmischen Bewegung des kunstreichen Tanzes mit dem bloß nachahmenden und leidenschaftlichen oder mimischen Bestandteile der Schauspielkunst zu einem vollständigen Ganzen derselben vereinigt ward.
[6] war . . . als] war nun wohl natürlicher, bei dieser ganzen Beschaffenheit der modernen Kunst, als
[7] Prinzip [8] gesetzgebende und
[9] philosophisch Interessante] philosophische Interesse
[10] originelle . . . Individualität.] originelle Eigentümlichkeit und die bloß subjektive Schönheit des geistig Interessanten.
[11] eines Individuums] eines einzelnen und individuellen Wesens
[12] Geist, innre] und Geist, der ganze innre [13] Darstellung
[14] nicht . . . didaktisch.] nicht allgemein dichterisch, sondern im engern Sinne didaktisch. [15] nie

nunft strebt stets nach in sich selbst vollendeter Vollständigkeit, und schreitet unaufhörlich vom Bedingten zum Unbedingten fort. Das Bedürfnis des Unbedingten und der Vollständigkeit ist der Ursprung und Grund der zweiten Art der didaktischen Gattung. Dies[1] ist die[2] eigentliche *philosophische Poesie*[3], welche nicht nur den Verstand, sondern auch die Vernunft interessiert. Ihre eigne natürliche Entwicklung und Fortschreitung führt die charakteristische Poesie[4] zur *philosophischen Tragödie*, dem vollkommnen Gegensatze der ästhetischen[5] Tragödie. Diese ist die Vollendung[6] der schönen Poesie, besteht aus lauter lyrischen Elementen[7], und ihr endliches Resultat ist die höchste Harmonie[8]. Jene ist das höchste Kunstwerk der didaktischen Poesie[9], besteht aus lauter charakteristischen Elementen[10], und ihr endliches Resultat ist die höchste Disharmonie[11]. Ihre Katastrophe ist tragisch[12]; nicht so ihre ganze Masse[13]: denn die durchgängige Reinheit des Tragischen (eine notwendige Bedingung der ästhetischen[14] Tragödie) würde der Wahrheit der charakteristischen und philosophischen Kunst Abbruch tun.

Es ist hier nicht der Ort, die noch völlig[15] unbekannte Theorie der[16] philosophischen Tragödie[17] umständlich zu entwickeln. Doch sei es vergönnt, den aufgestellten Begriff dieser Dichtart, welche an sich ein so interessantes[18] Phänomen, und außerdem eins der wichtigsten Dokumente für die Charakteristik der[19] modernen Poesie ist, durch ein einziges Beispiel zu erläutern, welches an Gehalt und vollendetem Zusammenhang des Ganzen bis jetzt[20] das trefflichste[21] seiner Art ist. — Man ver-

[1] Dieses [2] nur die [3] Dichtkunst, [4] Kunst
[5] ästhetischen Tragödie.] alten auf das Schöne gerichteten tragischen Kunst.
[6] Vollendung . . . besteht] Vollendung und der Gipfel der schönen Kunst überhaupt; sie besteht
[7] Bestandteilen, zu welcher in einem weiteren Sinne auch die jambischen Stücke gehören,
[8] Harmonie im allgewaltigsten aber dennoch schönen Schmerz.
[9] Dichtung, [10] Bestandteilen,
[11] Disharmonie der zerrütteten Natur im dissonierenden Weltall, dessen tragische Verworrenheit sie im getreuen Bilde schrecklich abspiegelt.
[12] tragisch; nicht] mehrenteils tragisch, wie ihr Geist es immer ist, aber nicht
[13] Masse in allen Einzelheiten;
[14] ästhetischen Tragödie] alten Kunst-Tragödie
[15] völlig unbekannte] wenig erörterte [16] des [17] Trauerspiels
[18] lehrreiches [19] der . . . Poesie] der Dichtkunst [20] jetzt vielleicht
[21] vortrefflichste

kennt den HAMLET oft so sehr, daß man ihn stückweise lobt. Eine ziemlich inkonsequente Toleranz[1], wenn das Ganze wirklich so unzusammenhängend, so sinnlos ist, als man stillschweigend voraussetzt! Überhaupt ist in Shakespeares Dramen der Zusammenhang selbst zwar so einfach und klar, daß er offnen und unbefangnen Sinnen sichtbar und von selbst einleuchtet. Der Grund des Zusammenhanges aber liegt oft so tief verborgen, die unsichtbaren Bande, die Beziehungen sind so fein, daß auch die scharfsinnigste kritische[2] Analyse mißglücken muß, wenn es an[3] Takt fehlt, wenn man falsche Erwartungen mitbringt, oder von irrigen Grundsätzen ausgeht. Im HAMLET entwickeln sich alle einzelnen Teile notwendig[4] aus einem gemeinschaftlichen Mittelpunkt, und wirken wiederum auf ihn zurück. Nichts ist fremd, überflüssig, oder zufällig in diesem Meisterstück künstlerischer[5] Weisheit[I]. Der Mittelpunkt des Ganzen liegt im Charakter des Helden. Durch eine[7] wunderbare Situation wird alle Stärke seiner edeln Natur in den[8] Verstand zusammengedrängt, die tätige Kraft aber ganz vernichtet. Sein Gemüt trennt sich, wie auf der Folterbank nach entgegengesetzten Richtungen auseinander gerissen; es zerfällt und geht unter im Überfluß[9] von müßigem Verstand, der ihn selbst noch peinlicher drückt, als alle die ihm nahen. [107]

[I] Es[6] war mir eine angenehme Überraschung, diesen vollkommnen Zusammenhang durch das Urteil eines großen Dichters anerkannt zu sehn. Äußerst treffend scheint mir alles, was Wilhelm in Goethens MEISTER darüber und über den Charakter der Ophelia sagt, wahrhaft göttlich seine Erklärung, wie Hamlet *wurde*. Nur vergesse man auch nicht, was er *war*.

[1] Nachsicht des oberflächlichen Beurteilens,
[2] kritische Analyse] künstlerische Entwicklung
[3] an . . . fehlt] an dem geistigen Gefühl und innern Kunstsinn fehlt
[4] gleichsam notwendig
[5] künstlerischer Weisheit.] des künstlerischen Tiefsinns.
[6] *Die Anmerkung wurde in W tiefgreifend umgearbeitet.* Dieser vollkommene Zusammenhang wurde auch durch das Urteil eines großen Dichters anerkannt. Äußerst treffend ist alles, was in Goethe's MEISTER darüber und über den Charakter der Ophelia, sowie über alles Einzelne im Hamlet gesagt wird. Nur die Idee des Ganzen, sowie dieser Gattung überhaupt, ist nicht berührt; nämlich die Idee von dieser eigentümlichen tragischen Weltauffassung, welche auf dem alle Tiefen der Seele durchschneidenden skeptischen Gefühl über die ewig unauflösliche Dissonanz des in seinen innersten Fugen zerrütteten Menschenlebens beruht.
[7] eine . . . Situation] ein wunderbares Lebensverhältnis
[8] den nachsinnenden
[9] Überfluß . . . Verstand,] Überfluß des immer tiefer sinnenden und grübelnden Geistes,

Es gibt vielleicht keine vollkommnere Darstellung der unauflöslichen Disharmonie[1], welche der eigentliche Gegenstand der philosophischen Tragödie[1] ist, als ein so gränzenloses Mißverhältnis der denkenden und der tätigen Kraft, wie in Hamlets Charakter. Der Totaleindruck dieser Tragödie ist ein[7] *Maximum der Verzweiflung*. Alle Eindrücke, welche einzeln groß und wichtig schienen, verschwinden als trivial[8] vor dem, was hier als das letzte, einzige Resultat alles Seins und Denkens erscheint; vor der ewigen[9] *Kolossalen Dissonanz*, welche die Menschheit und das Schicksal unendlich trennt.

Im ganzen Gebiete der modernen Poesie[10] ist dieses Drama für den ästhetischen[11] Geschichtsforscher eins der wichtigsten Dokumente. In

[1] Der[2] Gegenstand des Drama überhaupt ist eine aus Menschheit und Schicksal gemischte Erscheinung, welche den größten Gehalt mit der größten Einheit verbindet. Der Zusammenhang des Einzelnen kann auf eine doppelte Weise zu einem unbedingten Ganzen vollendet werden. Entweder wird die Menschheit und das Schicksal in vollkommner Eintracht oder *in vollkommnem Streit* dargestellt. Das letzte ist der Fall in der philosophischen Tragödie. *Begebenheit* heißt jene gemischte Erscheinung, wenn das Schicksal überwiegt. Das[3] *Objekt der philosophischen Tragödie* ist daher eine tragische Begebenheit, deren Masse und äußre Form[4] ästhetisch, deren Inhalt und Geist aber philosophisch interessant ist. Das Bewußtsein jenes Streites erregt das Gefühl der *Verzweiflung*. Man sollte diesen sittlichen Schmerz über unendlichen Mangel, und unauflöslichen Streit nie mit[5] *tierischer Angst* verwechseln: wiewohl die letztre im Menschen, wo das Geistige mit dem Sinnlichen so innigst verwebt ist, sich oft zu jener gesellt[6].

[1] Disharmonie des menschlichen Gemüts,

[2] *Die Anmerkung wurde in W nach Ende dieses Absatzes in den Text aufgenommen.*

[3] Das . . . Tragödie] Der Gegenstand des philosophischen Trauerspiels

[4] Form . . . ist.] Form der darstellenden Kunst angehört, deren Inhalt, letzter Zweck und Geist aber eigentlich mehr philosophisch bedeutend und ergreifend ist.

[5] mit tierischer] mit der bloß tierischen [6] *In W folgender Zusatz:* Nur in dem andern Trauerspiel desselben Dichters, im KÖNIG LEAR, ist dieses Tragische im Gefühl der allgemeinen Weltzerrüttung wohl noch größer aufgefaßt und umfassender durchgeführt. Im HAMLET aber ist die wesentliche Idee solcher eigentümlichen Kunstgattung für den Anfang dennoch den meisten Sinnen faßlicher und leichter zu ergreifen vorgestellt.

[7] ein . . . Verzweiflung.] die höchste intellektuelle Verzweiflung, inmitten einer durchaus zerrütteten Welt.

[8] trivial, vor] untergeordnet und nicht bedeutend vor

[9] ewigen . . . Dissonanz,] ewig unauflöslichen, riesenhaft furchtbaren Dissonanz, [10] Dichtkunst

[11] ästhetischen Geschichtsforscher] Kunst- Geschichtsforscher

ihm ist der Geist seines Urhebers am sichtbarsten; hier ist, was über die andern Werke des Dichters nur einzeln zerstreut ist, gleichsam ganz beisammen. *Shakespeare* aber ist unter allen Künstlern derjenige, welcher den Geist der modernen Poesie[1] überhaupt am vollständigsten und am treffendsten charakterisiert. In ihm vereinigen sich die reizendsten Blüten[2] der Romantischen Phantasie[3], die gigantische Größe der[4] gotischen Heldenzeit, mit den feinsten Zügen moderner Geselligkeit, mit der tiefsten und reichhaltigsten poetischen[5] Philosophie. In den beiden letzten Rücksichten könnte es zu Zeiten scheinen, er hätte die Bildung unsers Zeitalters[6] antizipiert. Wer übertraf ihn je an unerschöpflicher Fülle des Interessanten? An Energie[7] aller Leidenschaften? An unnachahmlicher Wahrheit des Charakteristischen? An einziger Originalität? Er umfaßt die eigentümlichsten ästhetischen[8] Vorzüge der Modernen jeder Art im weitesten Umfange, höchster Trefflichkeit[9] und in ihrer ganzen Eigentümlichkeit, sogar bis auf die exzentrischen Sonder- [108]
barkeiten und Fehler, welche sie mit sich führen. Man darf ihn ohne Übertreibung den *Gipfel der modernen*[10] *Poesie* nennen. Wie reich ist er an einzelnen Schönheiten jeder Art! Wie oft berührt er ganz nahe das höchste Erreichbare! In der ganzen Masse der modernen Poesie[11] entspricht vielleicht nichts dem vollkommenen Schönen[12] so sehr als die liebenswürdige Größe, die bis zur Anmut vollendete Tugend des *Brutus* im[13] CÄSAR.

Dennoch wußten viele gelehrte und scharfsinnige Denker nie recht, was sie mit Shakespeare machen sollten. Der[14] inkorrekte Mensch wollte ihren konventionellen[15] Theorien gar nicht recht zusagen. Eine unwiderstehliche Sympathie befreundet nämlich den Kenner ohne Takt[16] und

[1] Poesie . . . am] Dichtkunst in dieser Beziehung am

[2] Liebes-Blüten [3] Helden- und Ritterzeit,

[4] der . . . Heldenzeit,] einer ältern nordischen Vorwelt,

[5] poetischen Philosophie.] Dichter-Philosophie.

[6] Zeitalters antizipiert.] Zeitalters im voraus geahndet und sich angeeignet.

[7] Energie . . . unnachahmlicher] Gewalt in allen Leidenschaften, in der unnachahmlichen

[8] künstlerischen [9] Vortrefflichkeit [10] neuern [11] Dichtkunst

[12] Schönen so] Schönen selbst nach dem antiken Begriff von sittlicher Charakter-Schönheit so

[13] in seinem

[14] Der . . . wollte] Dieser nach ihren Begriffen inkorrekte große Naturgeist, wollte

[15] kleinlichen [16] Gefühl

treffenden Blick mit den[1] ordentlichen Dichtern, die[2] zu schwach sind, um[3] ausschweifen zu können. Es ist daher wenig mehr als die Mittelmäßigkeit derjenigen Künstler, die weder warm noch kalt sind, welche unter dem Namen der *Korrektheit* gestempelt und geheiligt worden ist. Das gewöhnliche Urteil, Shakespeares Inkorrektheit[4] sündige wider die Regeln der Kunst, ist, um wenig zu sagen, sehr voreilig, so lange noch gar keine objektive[5] Theorie existiert. Überdem hat ja noch kaum irgendein Theoretiker[6] auch nur versucht, die Gesetze der charakteristischen[7] Poesie und der philosophischen Kunst überhaupt etwas vollständiger zu entwickeln. Es ist wahr, Shakespeare hat, ungeachtet der[8] beständigen Protestationen[9] der Regelmäßigkeit, die Menge immer unwiderstehlich gefesselt. Dennoch[10] zweifle ich, daß sein philosophischer Geist der Menge eigentlich faßlich sein könne. Durch seine sinnliche Stärke fortgerissen, von seiner täuschenden Wahrheit ergriffen, und höchstens durch seine unerschöpfliche Fülle bezaubert, war es vielleicht nur seine *körperliche*[11] *Masse*, bei der[12] sie stehenblieben.

Man hat, so scheint es, den richtigen Gesichtspunkt ganz verfehlt. Wer seine Poesie als *schöne* Kunst[13] beurteilt, der gerät nur in tiefere Widersprüche, je mehr Scharfsinn er besitzt, je besser er den Dichter kennt. Wie die Natur Schönes und Häßliches durcheinander mit gleich üppigem Reichtum erzeugt, so auch Shakespeare. Keins[14] seiner Dramen ist *in Masse*[15] schön; nie bestimmt[16] Schönheit die Anordnung des Ganzen. Auch die einzelnen Schönheiten sind wie in der Natur nur selten von *häßlichen Zusätzen* rein, und sie sind nur *Mittel* eines[17] andern Zwecks; sie dienen dem charakteristischen[18] oder philosophischen In-

[1] den ordentlichen] jenen wohlgeordneten und vernünftigen [2] welche
[3] um . . . zu] uns das Maß des Gewöhnlichen jemals überschreiten zu
[4] ungezügelte und inkorrekte Kraft
[5] objektive . . . existiert.] durchaus fest bestehende und objektiv begründete Kunst-Theorie vorhanden ist. [6] Kunstphilosoph
[7] charakteristischen . . . überhaupt] charakteristischen und der philosophischen Darstellungskunst überhaupt [8] des [9] Widerspruchs
[10] Dennoch . . . sein] es steht aber sehr zu bezweifeln, ob sein
[11] körperliche Masse] materielle Dichtergewalt [12] welcher
[13] Kunst beurteilt] Kunst nach dem antiken Maßstabe beurteilt
[14] Keines
[15] durchgehend seinem ganzen Gehalte nach
[16] bestimmt Schönheit] bestimmt das Gesetz des Schönen
[17] eines . . . Zwecks;] zu einem andern Zweck;
[18] charakteristischen . . . ist] charakteristischen Wesen oder dem philosophischen Geist der ganzen Darstellung. Dieser Dichter ist

teresse. Er ist oft auch da eckig[1] und ungeschliffen[2], wo die feinere Rundung am nächsten lag; nämlich um dieses[3] höhern Interesse willen. Nicht selten ist seine Fülle eine unauflösliche Verwirrung und das Resultat des Ganzen ein unendlicher Streit. Selbst mitten unter den heitern Gestalten unbefangner Kindheit oder fröhlicher Jugend verwundet uns eine bittre Erinnerung an die völlige Zwecklosigkeit des Lebens, an die vollkommne Leerheit alles Daseins. Nichts ist so widerlich, bitter, empörend, ekelhaft, platt[4] und gräßlich, dem seine Darstellung sich entzöge, sobald es[5] ihr Zweck dessen bedarf. Nicht selten *entfleischt* er seine Gegenstände, und wühlt wie mit anatomischem Messer in der ekelhaften Verwesung moralischer[6] Kadaver. »Daß er den Menschen mit seinem Schicksale auf die freundlichste Weise bekannt mache;« ist daher wohl eine zu weit getriebne Milderung. Ja eigentlich kann man nicht einmal sagen, daß er uns zu der *reinen* Wahrheit führe. Er gibt uns nur eine *einseitige* Ansicht derselben, wenngleich die reichhaltigste und umfassendste. Seine Darstellung ist nie[7] objektiv, sondern durchgängig *maniriert:* wiewohl ich der erste bin, der eingesteht, daß seine Manier die größte, seine Individualität[8] die interessanteste sei, welche wir bis jetzt kennen. Man hat es schon oft bemerkt, daß das originelle Gepräge seiner[9] individuellen Manier unverkennbar und unnachahmlich sei. Vielleicht[10] kann überhaupt das Individuelle[11] nur individuell aufgefaßt und dargestellt werden[12]. Wenigstens scheinen charakteristische Kunst und Manier unzertrennliche Gefährten[13], notwendige Korrelaten. Unter Manier verstehe[14] ich in der Kunst eine individuelle[15] Richtung des [109]

[1] eckicht [2] beleidigend,
[3] dieses . . . willen.] dieser höhern Absicht, und tiefern Wahrheit willen.
[4] niedrig [5] sobald . . . ihr] sobald ihr
[6] moralischer Kadaver.] des moralischen Leichnams des entwürdigten, verworrnen Menschenlebens.
[7] nie . . . daß] nicht rein objektiv, sondern sie trägt ein ganz individuelles Gepräge und eigentümliche Lokalfarben; sie ist durchgängig in einer bestimmten Manier aufgefaßt, wiewohl man leicht zugeben kann, daß
[8] Individualität . . . sei,] Eigentümlichkeit die tiefste und merkwürdigste sei,
[9] seiner . . . unnachahmlich] seiner Manier ebenso unverkennbar als unnachahmlich [10] Es
[11] Individuelle . . . aufgefaßt] Eigentümliche und Individuelle auch nur in eigentümlicher Weise und Manier, nach subjektiver Ansicht, aufgefaßt
[12] werden . . . charakteristische] werden; und es scheinen daher die charakteristische
[13] Gefährten . . . Korrelaten.] Gefährten in der Darstellung zu sein.
[14] verstehe . . . in] verstehen wir aber in [15] subjektive

Geistes und eine individuelle Stimmung der[1] Sinnlichkeit, welche sich in Darstellungen, die[2] idealisch sein sollen, äußern.

Aus[3] diesem Mangel der Allgemeingültigkeit, aus dieser Herrschaft des[4] Manierten, Charakteristischen und Individuellen, erklärt sich[5] von selbst die durchgängige Richtung der[6] Poesie, ja der ganzen ästhetischen[7] Bildung der Modernen aufs[8] Interessante[I]. *Interessant*[19] nämlich ist jedes originelle Individuum[20], welches ein größeres Quantum[21] von

I/9 Auch wo das Schöne am lautesten genannt wird, findet man bei genauer Analyse im Hintergrunde gemeiniglich nur[10] das Interessante. So lange man[11] den Künstler nicht nach dem Ideale der Schönheit, sondern nach dem Begriff der *Virtuosität*[12] würdigt, sind *Kraft* und *Kunst* nur zwei verschiedene Ansichten eines und desselben Prinzips[13] der ästhetischen[14] Würdigung, und die Anhänger der *Korrektheit*[15] und der *genialischen Originalität* sind nicht durch das Prinzip[16], sondern nur durch die Direktion[17] ihrer Kritik aufs[18] Positive oder aufs Negative verschieden.

[1] der Sinnlichkeit,] des Sinnes,

[2] die . . . äußern.] die an sich idealisch sein sollten, äußert. *Absatz.* Es fragt sich nun, ob und wie man aus solcher kunstreichen Manier in der dichterischen Darstellung zu dem reinen Stil, zu der objektiven Wahrheit, und dem Ieeal des Schönen in der Poesie gelangen könne; welches eine besondere und eigne Untersuchung erfordert.

[3] *In W beginnt hier:* Zweites Kapitel. Weitere Entwicklung und Entgegenstellung des Interessanten mit dem Schönen. Einwürfe der Gegner über die Aufgabe der modernen Dichtkunst, und deren mögliche Auflösung. Von der Annäherung zum objektiven Schönen; und von der Möglichkeit einer neuen Wiedergeburt der Poesie. Von dem Bedürfnis einer vollkommnen Anschauung für die Kunst, neben der Theorie, wie die Werke der Griechen ein solches Urbild darbieten.

[4] des . . . erklärt] der Manier, des Charakteristischen und Eigentümlichen, wie solches in dem vorhergehenden Kapitel ausführlich ist entwickelt und betrachtet worden; erklärt

[5] sich auch [6] der neuern [7] künstlerischen

[8] aufs Interessante.] auf das Interessante oder subjektiv Schöne.

[9] *Die Anmerkung wurde in W in den Text aufgenommen.*

[10] nur . . . Interessante.] doch nur jenes. [11] man z.B.

[12] Künstlichkeit [13] Grundes [14] künstlerischen

[15] Korrektheit . . . sind] korrekten Strenge und bloß formellen Regelmäßigkeit, und der genialischen Kraft und Fülle der Erfindung, sind

[16] Prinzip verschieden [17] Richtung

[18] aufs . . . verschieden.] auf die positive oder auf die negative Seite, derselben bloß materiell oder äußerlich mechanisch aufgefaßten künstlerischen Vollkommenheit.

[19] *In W neuer Absatz.*

[20] Dichtungswesen, oder neu Hervorgebrachte,

[21] Maß

intellektuellem Gehalt oder ästhetischer[1] Energie enthält. Ich[2] sagte mit Bedacht: ein *größeres*. Ein größeres nämlich als das empfangende Individuum bereits besitzt: denn das Interessante verlangt eine individuelle Empfänglichkeit, ja nicht selten eine momentane Stimmung derselben. Da alle Größen ins Unendliche vermehrt werden können, so ist klar, warum auf diesem Wege nie eine vollständige Befriedigung erreicht werden kann; warum es kein *höchstes Interessantes* gibt.[3] Unter den verschiedensten Formen und Richtungen, in allen Graden der Kraft äußert sich in der ganzen Masse der[4] modernen Poesie durchgängig dasselbe *Bedürfnis nach einer vollständigen Befriedigung*, ein gleiches Streben [110] nach einem *absoluten Maximum*[5] *der Kunst*. — Was die Theorie versprach, was man in der Natur suchte, in jedem einzelnen Idol zu finden hoffte; was war es anders als ein[6] *ästhetisches Höchstes*? Je öfter das in der menschlichen Natur gegründete Verlangen nach vollständiger Befriedigung durch das Einzelne und Veränderliche (auf deren Darstellung die Kunst bisher ausschließend gerichtet war) getäuscht wurde, je heftiger und rastloser ward es. Nur das Allgemeingültige, Beharrliche und Notwendige — das[7] *Objektive* kann diese große Lücke ausfüllen; nur das Schöne kann diese heiße Sehnsucht stillen. Das *Schöne*[8] (ich stelle dessen Begriff hier[9] nur problematisch auf[10], und lasse dessen wirkliche Gültigkeit und Anwendbarkeit für jetzt[11] unentschieden) ist der allgemeingültige Gegenstand eines uninteressierten Wohlgefallens, welches von dem Zwange des Bedürfnisses und des Gesetzes gleich unabhängig, frei und dennoch notwendig, ganz zwecklos und dennoch unbedingt zweckmäßig ist. Das Übermaß des Individuellen führt also von selbst zum Objektiven, das Interessante ist die Vorbereitung des Schönen, und das letzte Ziel der modernen Poesie[12] kann kein[13] andres sein als das *höchste Schöne*, ein[14] Maximum von objektiver ästhetischer[15] Vollkommenheit.

In diesem zweiten Berührungspunkte treffen von neuem die ver-

[1] ästhetischer Energie] von künstlerischer Wirksamkeit

[2] Ich sagte] Wir sagten

[3] gibt.] wie ein höchstes Schönes nach dem objektiven Begriff und der wesentlichen Idee desselben.

[4] der . . . Poesie] der Dichtkunst [5] Höchsten

[6] ein . . . Höchstes?] ein Höchstes der künstlerischen Darstellung?

[7] nur das [8] Schöne . . . dessen] Schöne aber, dessen [9] wir hier

[10] auf . . . dessen] aufstellen und dessen

[11] jetzt . . . ist] jetzt noch unentschieden lassen, ist

[12] Dichtkunst [13] wiederum kein

[14] ein . . . von] als ein Erstes und Letztes von

[15] künstlerischer

schiedenen Ströme, in die sich die moderne Poesie[1] seit ihrem Ursprunge spaltete, alle zusammen. Die Künstlichkeit ihrer Bildung enthielt den Grund ihrer Eigenschaften, und wenn die Richtung und das Ziel ihrer Laufbahn den *Zweck ihrer Bestrebungen* begreiflich macht, so wird der Sinn ihrer ganzen Masse[2] vollständig erklärt, und unsre Frage beantwortet sein.

Die Herrschaft des Interessanten ist durchaus nur eine *vorübergehende Krise* des[3] Geschmacks: denn sie muß sich endlich selbst vernichten. Doch sind die zwei Katastrophen, unter denen sie zu wählen hat, von sehr verschiedner Art. Geht die Richtung mehr auf ästhetische[4] Energie, so wird der Geschmack[5], der alten[6] Reize je mehr und mehr gewohnt, nur immer heftigere und schärfere begehren. Er wird schnell genug zum[7] Piquanten und Frappanten übergehn. Das *Piquante*[8] ist, was eine stumpfgewordne Empfindung krampfhaft reizt[9]; das *Frappante* ist ein ähnlicher Stachel für die Einbildungskraft. Dies sind die Vorboten des nahen Todes. Das *Fade*[10] ist die dünne Nahrung des ohnmächtigen, und das[11] *Choquante*, sei es abenteuerlich[12], ekelhaft oder gräßlich, die letzte Konvulsion[13] des sterbenden[14] Geschmacks[I]. — Wenn hingegen
[111] philosophischer Gehalt in der Tendenz des Geschmacks[19] das Übergewicht

[I] Das[15] Choquante[16] hat drei Unterarten: was die Einbildungskraft revoltiert[17] — das *Abenteuerliche*; was die Sinne empört — das *Ekelhafte*; und was das Gefühl peinigt und martert — das *Gräßliche*. Diese natürliche Entwicklung des Interessanten[18] erklärt sehr befriedigend den verschiedenen Gang der bessern und gemeinen Kunst.

[1] Dichtkunst [2] Entwicklung [3] des Geschmacks:] der Kunstbildung;
[4] ästhetische . . . so] das, was eine entschiedne, heftige, schnelle Wirkung hervorbringt in der Kunst, so
[5] Kunstsinn, [6] vorigen
[7] zum . . . übergehn.] aus den von Natur heftigen Reizen, immer neue suchend, zu den ganz widernatürlichen hinübergehn.
[8] stechend Reizende
[9] reizt . . . ist] aufregt; das bloß auffallend Ungeheure ist
[10] Schlaffe [11] das Choquante,] das widernatürlich Überspannte,
[12] abenteuerlich . . . oder] abenteuerlich, oder [13] Zuckung
[14] sterbenden Geschmacks.] ersterbenden Kunstsinns; und selbst zu dem Ekelhaften wird die an sich selbst irre gewordne Dichtung dann ihre Zuflucht nehmen.
[15] *Die Anmerkung wurde in W in den Text aufgenommen.*
[16] Widernatürliche
[17] revoltiert — das] überschreitet und den Geist verwirrt, oder das
[18] Interessanten in seiner Entartung
[19] Kunstsinns

hat, und die Natur stark genug ist, auch den heftigsten Erschütterungen nicht zu unterliegen: so wird die strebende Kraft, nachdem sie sich in Erzeugung einer übermäßigen Fülle des Interessanten erschöpft hat, sich gewaltsam ermannen, und zu Versuchen des Objektiven[1] übergehn. Daher ist der echte[2] Geschmack in unserm Zeitalter weder ein Geschenk der Natur noch eine Frucht der Bildung allein, sondern nur unter der Bedingung großer sittlicher Kraft und fester Selbständigkeit möglich.

* * *

Die erhabne Bestimmung der modernen[3] Poesie ist also nichts geringeres als das höchste Ziel jeder möglichen Poesie, das Größte was von der Kunst[4] gefordert werden, und wonach sie streben kann. Das unbedingt *Höchste* kann aber nie ganz erreicht werden. Das äußerste, was die strebende Kraft vermag, ist: sich diesem unerreichbaren Ziele immer mehr und mehr zu nähern. Und auch diese *endlose Annäherung* scheint nicht ohne innere Widersprüche zu sein, die ihre Möglichkeit zweifelhaft machen. Die Rückkehr von entarteter Kunst zur echten, vom verderbten Geschmack[5] zum richtigen scheint nur ein *plötzlicher Sprung* sein zu können, der sich mit dem *steten Fortschreiten*, durch welches sich jede Fertigkeit zu entwickeln pflegt, nicht wohl vereinigen läßt. Denn das Objektive[6] ist unveränderlich und beharrlich: sollte[7] also die Kunst und der Geschmack[8] je Objektivität erreichen, so müßte die ästhetische Bildung gleichsam *fixiert* werden. Ein *absoluter*[9] *Stillstand* der ästhetischen Bildung läßt sich gar nicht denken. Die moderne[10] Poesie wird sich also immer verändern. Kann sie sich aber nicht ebensowohl wiederum *rückwärts* von dem Ziele entfernen? Kann sie dies nicht auch dann noch, wenn sie schon eine bessere Richtung genommen hatte?[11] Sind also nicht alle menschlichen[12] Bemühungen fruchtlos? —

[1] Objektiven übergehn.] Objektiven in der Darstellung des Schönen übergehn.
[2] echte Geschmack] ächte Kunstsinn
[3] modernen Poesie] neuern Dichtkunst [4] Darstellung
[5] Geschmack zum] Sinne zu einem [6] objektive Schöne
[7] sollte . . . die] wo also immer die
[8] Geschmack . . . werden.] Kunstsinn jenes Objektive in der Darstellung des Schönen erfassen, da würde die künstlerische Bildung gleich bleibend und für immer festgestellt sein.
[9] absoluter . . . läßt] unbedingter und vollkommener Stillstand der Kunstbildung aber läßt [10] neuere [11] hätte?
[12] menschliche . . . fruchtlos?] absichtlichen Bemühungen nach diesem Ziele der Kunst, wenn es auch von dem Verstande ganz richtig aufgefaßt worden, fruchtlos?

Schon im Einzelnen ist das Schöne eine Gunst der Natur. Wie viel mehr wird es in der Masse immer von einem einzigen Zusammenfluß seltner Umstände abhängen, welchen der Mensch nicht einmal zu lenken, geschweige denn hervorzubringen vermag? Überhaupt können die Ansprüche an die Selbsttätigkeit der Masse, so scheint es, nie mäßig genug sein. Ihre Bildung, ihre Fortschritte und ihr endliches Gelingen bleiben[1] — trauriges Los! — dem *Zufall* überlassen.

Alle bessere Menschen hassen den Zufall und sein Gefolge in jeder Gestalt. Jene große Aufgabe des Schicksals muß gleichsam ein mächtiges Aufgebot der Aufmerksamkeit und Tätigkeit für alle die sein, welche die Poesie[2] interessiert. Mag die Hoffnung noch so gering, die Auflösung noch so schwer sein: *der Versuch ist notwendig!* Wer hier gleichgültig
[112] und[3] faul bleibt, dem liegt nichts an der Würde der Kunst und der Menschheit. Was hilft die Höhe der Bildung ohne eine feste Grundlage? Was Kraft ohne eine sichre Richtung, ohne Ebenmaß und Gleichgewicht? Was ein Chaos einzelner schöner[4] Elemente ohne eine vollständige[5], reine Schönheit? Nur die gewisse Aussicht auf eine günstige Katastrophe[6] der Zukunft könnte uns über den jetzigen Zustand der ästhetischen[7] Bildung befriedigen und beruhigen.

Wahr ists, der Gang der modernen Bildung, der Geist unsres Zeitalters und der Deutsche Nationalcharakter insbesondre scheinen der Poesie nicht sehr günstig! — »Wie geschmacklos[8] sind doch, könnte vielleicht[9] mancher denken, alle Einrichtungen und Verfassungen; wie unpoetisch[10] alle Gebräuche, die ganze Lebensart der Modernen! Überall herrscht schwerfällige Formalität ohne Leben und Geist, leidenschaftliche Verwirrung und häßlicher Streit. Umsonst sucht mein[11] Blick hier eine freie Fülle, eine leichte Einheit. — Heißt es, die edle Kraft der Deutschen Vorväter verkennen, wenn man Zweifel hegt, ob[12] die Goten geborne Dichter waren? Oder war[1] auch das barbarische Christentum der Mönche eine[2] schöne Religion? Tausend Beweise rufen euch[3] einstimmig zu: *Prosa* ist die eigentliche Natur der Modernen. Früherhin ist in der modernen[4] Poesie doch wenigstens gigantische Kraft und phantastisches Leben. Bald aber wurde die Kunst das gelehrte Spielwerk eitler Virtuosen. Die Lebenskraft jener heroischen[5] Zeit war nun verloschen, der Geist entflohn; nur der Nachhall des ehemaligen Sinns blieb zurück. Was ist die Poesie der spätern Zeit, als ein Chaos aus dürftigen Fragmenten[6] der Romantischen Poesie[7], ohnmächtigen Versuchen höchster[8] Vollkommenheit, welche sich mit wächsernen Flügeln in grader Richtung gen Himmel schwingen, und aus verunglückten Nachahmungen mißverstandner Muster? So flickten[9] Barbaren aus schönen Fragmenten einer bessern[10] Welt Gotische Gebäude zusammen. So fertigt[11] der Nordische Schüler[12] mit eisernem Fleiß mühsam nach der Antike steinerne[13] Gemälde! — Die[14] Menschheit blühte nur einmal und nicht wieder. Diese Blüte war die schöne Kunst. Im herben Winter läßt sich ja[15] kein künstlicher Frühling[16] erzwingen. Der allgemeine Geist des Zeitalters ist überdem[17] aufgelöste Erschlaffung und Sittenlosigkeit. Ihr seid[18] schlecht, und wollt schön[19] scheinen? Euer Innres ist wurmstichig und euer Äußres soll rein sein? Widersinniges Beginnen! Wo der Charakter entmannt ist, wo es keine eigentliche sittliche Bildung gibt, da sinkt die Kunst natürlich zu einem niedrigen Kitzel zerflossener Üppigkeit herab. — Am hoffnungslosesten ist das Los der Deutschen Poesie! Unter den Engländern und Franzosen haben doch wenigstens

[1] bleiben . . . dem] bleiben nach einem traurigen aber allgemeinen Verhängnisse mehrenteils dem
[2] Kunst und ihre hohe Bestimmung
[3] und faul oder träge
[4] schöner Elemente] schöner, aber verworren durcheinander wirkender Elemente
[5] vollständige . . . Schönheit?] vollständige Schönheit,welche in geistiger Klarheit rein aufgefaßt und vollendet wäre?
[6] Wendung [7] ästhetischen Bildung] Kunstbildung
[8] Schönheitswidrig
[9] vielleicht . . . Einrichtungen] man vielleicht sagen, alle unsre Einrichtungen [10] unkünstlerisch [11] der
[12] ob . . . Dichter] ob sie alle gleich geborene Künstler

[1] war . . . Christentum] war etwa auch die finstre Scholastik
[2] eine . . . Religion?] dem Schönen günstig? [3] uns
[4] modernen . . . Leben.] neuern Poesie doch wenigstens jugendlich frische Heldenkraft und ein reiches Leben der liebevollen Phantasie.
[5] heroischen Zeit] ritterlichen Heldenzeit [6] Bruchstücken
[7] Poesie, ohnmächtigen] Dichtung, und aus ohnmächtigen
[8] höchster Vollkommenheit,] einer unerreichbaren idealischen Vollkommenheit,
[9] flickten . . . aus] waren auch die ersten Versuche neugriechischer Kunstgebäude in dem christlichen Abendlande aus
[10] bessern . . . zusammen.] kunstreicheren Vorwelt noch sehr unförmlich zusammengesetzt.
[11] fertigt der] fertigt oft noch jetzt der [12] Kunstschüler
[13] seine steinernen [14] *In W neuer Absatz.* [15] nun
[16] Frühling wieder
[17] überdem aufgelöste] überdem eine ganz aufgelöste
[18] seid schlecht,] seid und denkt schlecht,
[19] schön scheinen?] schön darstellen und scheinen?

die Darstellungen des geselligen Lebens ursprüngliche Wahrheit, eigne Bestandheit, lebendigen Sinn und echte[1] Bedeutung. Der Deutsche hingegen kann nicht darstellen, was er gar nicht hat; wenn er es versucht,
[113] fällt er in überspannte Träumereien oder in Frost. Zwar entfernt auch den Engländer die eckige[2] Ungeschliffenheit, der stumpfe Trübsinn, die eiserne Hartnäckigkeit; den Franzosen die flache Heftigkeit, der seichte Ungestüm, die abgeschliffne Leerheit ihres einseitigen Nationalcharakters weit genug vom vollkommnen Schönen. Den charakterlosen Deutschen macht aber die kleinliche Umständlichkeit, die verworrne Schwerfälligkeit, die uralte bedächtliche Langsamkeit seines Geistes zu den leichten Spielen der freien Kunst vollends ganz unfähig. Einzelne Ausnahmen beweisen nichts fürs Ganze. Gibt es auch in Deutschland hie und da Geschmack[3], so gab es auch noch unter dem Nero Römer.«

In solchen und noch schwärzern historischen Rembrandts[4] schildert man mit Farben der Hölle[5] — zwar nicht ohne feierliches Pathos im Vortrag, aber eigentlich leichtsinnig genug — den Geist großer Völker, eines merkwürdigen Zeitalters. Jeder einzelne Zug dieser Darstellung kann wahr sein, oder doch etwas Wahres enthalten, wenn aber die Züge nicht vollständig sind, wenn der Zusammenhang fehlt, so ist das Ganze dennoch falsch. — So ist die höchste ästhetische[6] Erschlaffung in dem Zusammenhange unsres Zeitalters[7] ein offenbar *günstiges Symptom* der[8] vorübergehenden wohltätigen Krise des Interessanten[9], welcher nur die schwache Natur unterliegt. Diese Erschlaffung entspringt aus dem gewaltsamsten oft überspannten Streben; daher steht so oft die größte Kraft dicht neben ihr. Der Fall ist natürlich der Höhe, die Erschlaffung der Anspannung gleich. Die Sittenlosigkeit mag von der Masse wahr sein, doch würde sie die Fortschritte des Geschmacks[10] schwerlich hemmen, welche der sittlichen Bildung leicht zuvoreilen könnten. Der Geschmack[11] ist ungleich freier von äußrer Gewalt und von verderblicher Ansteckung. Die sittliche Bildung auch der Einzelnen wird durch die verführerische Gewalt der Masse viel leichter fortgerissen, durch allgemeinherrschende Vorurteile erstickt, durch äußre Einrichtungen jeder Art gefesselt. Es kann auch nicht von einem glücklichen

[1] ächte [2] eckichte
[3] Sinn und Gefühl für das Schöne in der Kunst;
[4] Nachtstücken [5] Unterwelt, [6] künstlerische
[7] Zeitalters . . . günstiges] Zeitalters, nach allem, was vorangegangen ist, eher als ein günstiges [8] von der
[9] Interessanten, welcher] Interessanten zu betrachten, welcher
[10] Kunstsinns [11] Kunstsinn

Nationalcharakter allein abhängen, ob die Poesie der Modernen[1] ihre hohe Bestimmung erreichen werde oder nicht: denn ihre Bildung ist künstlich[2]. Der bessre[3] Geschmack der Modernen soll nicht ein Geschenk der Natur, sondern das selbständige Werk ihrer Freiheit sein. Wenn nur Kraft da ist, so wird es der Kunst endlich gelingen können, die Einseitigkeit derselben zu berichtigen und die höchste Gunst der Natur zu ersetzen. An *ästhetischer*[4] *Kraft* fehlt es aber den Modernen nicht, wenn ihr[5] gleich noch eine weise Führung fehlt. Gewiß ihre[6] poetische Anlage[7] ließe sich wohl in Schutz nehmen. Oder ist die Natur auch gegen die Italiäner karg gewesen? Es sind bei den Deutschen noch Erinnerungen übrig, daß der Deutsche Geschmack[8] später gebildet [114]
wurde. So weit sie die andern kultivierten[9] Nationen Europas im Einzelnen übertreffen, so weit stehn[10] sie in Masse zurück. Anspruchslose Erfindsamkeit und bescheidne Kraft aber sind ursprüngliche charakteristische Züge dieser Nation, die[11] sich oft selbst verkennt[12]. Die berüchtigte Deutsche *Nachahmungssucht* mag hie und da wirklich den Spott verdienen, mit dem man sie zu brandmarken pflegt. Im Ganzen aber ist Vielseitigkeit ein echter[13] Fortschritt der ästhetischen[14] Bildung, und ein naher Vorbote der Allgemeingültigkeit[15]. Die sogenannte Charakterlosigkeit der Deutschen ist also dem manirierten[16] Charakter andrer Nationen weit vorzuziehen, und erst, wenn die nationale Einseitigkeit ihrer ästhetischen[17] Bildung mehr verwischt, und berichtigt sein wird, können sie sich zu der höhern Stufe jener Vielseitigkeit erheben.

Der[18] Charakter der ästhetischen[19] Bildung unsres Zeitalters und unsrer Nation verrät sich[20] selbst durch ein merkwürdiges und großes

[1] Neuern [2] eine künstliche.
[3] bessre . . . Modernen] höhere Kunstsinn der modernen Zeit
[4] künstlerischer [5] dieser [6] die
[7] Anlage der Neuern
[8] Geschmack . . . wurde.] Kunstsinn später erst zu einer höhern Ausbildung gelangte. [9] gebildeten
[10] stehn . . . zurück.] stehen sie in der Masse gegen dieselben zurück.
[11] welche [12] verkannt hat. [13] ächter [14] künstlerischen
[15] Allgemeingültigkeit, im Gebiet der Darstellung, oder des mehr sich entwickelnden Sinns für das objektive Schöne.
[16] manierierten . . . andrer] manierierten Wesen und anscheinendem Charakter der andern [17] ästhetischen Bildung] Kunstbildung
[18] *Von hier bis S. 262, Z. 2 der Vorabdruck* Goethe. Ein Fragment *in* DEUTSCHLAND *[1796], 2. St. [vgl. oben, S. 204]. Varianten nach D.*
[19] künstlerischen
[20] sich . . . Symptom.] sich und kündigt sich selbst an durch eine merkwürdige und große Erscheinung.

Symptom. *Goethens*[1] Poesie ist die Morgenröte echter[2] Kunst und reiner Schönheit. — Die sinnliche Stärke, welche ein Zeitalter, ein Volk mit sich fortreißt, war der kleinste Vorzug, mit dem schon der Jüngling auftrat. Der philosophische Gehalt, die charakteristische Wahrheit seiner spätern Werke durfte mit dem unerschöpflichen Reichtum des Shakespeare verglichen werden. Ja wenn der FAUST vollendet wäre, so würde er wahrscheinlich den HAMLET, das Meisterstück des Engländers, mit welchem er gleichen[3] Zweck zu haben scheint, weit[4] übertreffen. Was dort nur Schicksal, Begebenheit — Schwäche ist, das ist hier Gemüt, Handlung — Kraft. Hamlets Stimmung und Richtung nämlich ist[5] ein Resultat seiner äußern Lage; Fausts ähnliche Richtung ist ursprünglicher Charakter[6]. — Die Vielseitigkeit des darstellenden Vermögens dieses Dichters ist so gränzenlos, daß man ihn den *Proteus* unter den Künstlern nennen, und diesem Meergotte gleichstellen könnte, von dem es heißt:

»Erstlich ward er ein Leu mit fürchterlich wallender Mähne.
Floß dann als Wasser dahin, und rauscht'[7] als Baum in den Wolken;«

Man kann daher den mystischen Ausdruck der[8] richtigen Wahrnehmung allenfalls verzeihen, wenn einige Liebhaber ihm eine gewisse *poetische Allmacht* beilegen, welcher nichts unmöglich sei; und[9] sich in scharfsinnigen Abhandlungen über seine *Einzigkeit* erschöpfen.

Mir scheint es[10], daß dieser raffinierte[11] Mystizismus den richtigen Gesichtspunkt verfehle; daß[12] man Goethen sehr[13] Unrecht tue, wenn
[115] man ihn auf diese Weise in einen Deutschen Shakespeare metamorphosiert[14]. In der charakteristischen Poesie[15] würde der manirierte Engländer vielleicht doch den Vorzug behaupten. Das Ziel des Deutschen ist[16] aber

[1] Goethes [2] ächter
[3] einen ähnlichen [4] noch weit
[5] ist ein] ist mehr nur ein
[6] Charakter und wesentliche Denkart.
[7] rauscht *A, verbessert nach D*
[8] der richtigen] der an sich nicht unrichtigen
[9] und sich] und wenn sie sich [10] es jedoch,
[11] raffinierte ... den] falsche und unächt erkünstelte Mystizismus im Gebiete des Schönen den
[12] und daß
[13] sehr ... wenn] eigentlich sehr verkennt, wenn
[14] umwandelt.
[15] Poesie ... den] Kunst und Wahrheit wird der Engländer in seiner großen Manier wohl allerdings immer den
[16] ist aber] aber ist

das Objektive. Das Schöne ist der wahre Maßstab, seine liebenswürdige Dichtung zu würdigen. — Was kann reizender sein als die leichte Fröhlichkeit, die ruhige Heiterkeit seiner Stimmung? Die reine Bestimmtheit, die zarte Weichheit seiner Umrisse? Hier ist nicht bloß Kraft, sondern auch Ebenmaß und Gleichgewicht! Die Grazien selbst verrieten ihrem Lieblinge das Geheimnis einer *schönen Stellung*. Durch einen wohltätigen Wechsel von Ruhe und Bewegung weiß er das reizendste Leben über das Ganze gleichmäßig zu verbreiten, und in einfachen Massen ordnet sich die freie Fülle von selbst zu einer leichten Einheit.

Er steht in der Mitte zwischen dem Interessanten und dem Schönen, zwischen dem[1] *Manierierten und dem*[2] *Objektiven.* Es darf uns daher nicht befremden, daß in einigen wenigen Werken seine eigne Individualität[3] noch zu laut wird, daß er in vielen andern sich nach Laune metamorphosiert[4], und fremde Manier annimmt. Dies sind gleichsam übriggebliebene Erinnerungen an die Epoche des Charakteristischen und Individuellen[5]. Und doch weiß er, so weit dies möglich ist, selbst in die Manier eine Art von Objektivität[6] zu bringen. So gefällt er sich auch zu Zeiten in geringfügigem Stoff, der hie und da so dünne und gleichgültig wird, als ginge er ernstlich damit um — wie es ein leeres Denken ohne Inhalt gibt[7] — ganz reine Gedichte ohne allen Stoff hervorzubringen. In diesen Werken ist der Trieb des Schönen gleichsam müßig; sie sind ein reines Produkt des Darstellungstriebes allein. Fast könnte es scheinen, als sei die Objektivität[8] seiner Kunst nicht angeborne Gabe allein, sondern auch Frucht der Bildung; die Schönheit seiner Werke hingegen eine unwillkürliche Zugabe seiner ursprünglichen Natur. Er ist im Fröhlichen wie im Rührenden immer reizend; so oft er will, schön; seltner erhaben. Seine rührende Kraft streift hie und da, aus ungestümer Heftigkeit ans[9] Bittre und Empörende, oder aus mildernder Schwächung ans[10] Matte. Gewöhnlich aber ist hinreißende Kraft mit weiser Schonung aufs glücklichste vereinigt. — Wo er ganz frei von Manier ist, da ist seine Darstellung wie die ruhige und heitre Ansicht eines höhern Geistes, der keine Schwäche teilt, und durch kein Leiden gestört wird, sondern die reine Kraft allein ergreift und für die Ewigkeit hin-

[1] dem Manierierten] einer bloß merkwürdigen Geistesmanier
[2] dem Objektiven.] dem wahren Kunst-Stil, oder dem Objektiven in der Darstellung.
[3] Eigentümlichkeit [4] verwandelt, [5] Eigentümlichen.
[6] Objektivität zu] objektiver Gleichmäßigkeit und allgemeiner Bedeutung zu [7] gibt — ganz] gibt, ebenso auch ganz [8] objektive Haltung
[9] an das [10] an das

stellt. Wo er ganz er selbst ist, da ist der Geist seiner reizenden Dichtung *liebliche Fülle* und *hinreißende Anmut.*

[116] Dieser große Künstler eröffnet die Aussicht auf eine ganz *neue Stufe*[1] *der ästhetischen Bildung.* Seine Werke sind eine unwiderlegliche Beglaubigung, daß das Objektive möglich, und die Hoffnung des Schönen kein leerer Wahn der Vernunft sei. Das *Objektive* ist hier wirklich schon erreicht, und da die notwendige Gewalt des Instinkts jede stärkere ästhetische[2] Kraft (die sich nicht selbst aufreibt) aus der Krise des Interessanten[3] dahin führen muß: so wird das Objektive auch bald allgemeiner, es wird öffentlich anerkannt, und *durchgängig herrschend* werden. Dann hat die ästhetische[4] Bildung den *entscheidenden Punkt erreicht,* wo sie sich selbst überlassen nicht mehr sinken, sondern nur durch äußre Gewalt in ihren Fortschritten aufgehalten, oder (etwa durch eine physische[5] Revolution) völlig zerstört werden kann. Ich meine die große, moralische Revolution[6], durch welche die Freiheit in ihrem Kampfe mit dem Schicksal (in der Bildung) endlich ein entschiedenes Übergewicht über die Natur bekommt. Dies geschieht in dem wichtigen[7] Moment, wenn auch im bewegenden Prinzip, in der Kraft der Masse die Selbsttätigkeit herrschend wird; denn das lenkende Prinzip der künstlichen Bildung ist ohnehin selbsttätig. Nach jener Revolution[8] wird nicht nur der Gang der Bildung, die Richtung der ästhetischen[9] Kraft, die Anordnung der ganzen Masse des gemeinschaftlichen Produkts nach dem Zweck[10] und Gesetz der Menschheit sich bestimmen; sondern auch in der vorhandnen Kraft und Masse der Bildung selbst wird das Menschliche das Übergewicht haben. Wenn die[11] Natur nicht etwa *Verstärkung* bekommt, wie durch eine physische Revolution, die freilich alle Kultur[12]

[1] Stufe . . . Bildung.] Bildungsstufe der Poesie.
[2] ästhetische Kraft] Dichterkraft
[3] Interessanten . . . öffentlich] Interessanten zu eben diesem Ziele hinführen muß; so muß die Idee des Schönen mehr und mehr allgemeiner, sie muß öffentlich
[4] ästhetische Bildung] Kunstbildung
[5] physische . . . werden] materielle Zerstörung und Naturkatastrophe mit vernichtet werden
[6] Entwicklungsstufe,
[7] wichtigen Moment,] wichtigen und entscheidendem Zeitmoment,
[8] Wiedergeburt [9] künstlerischen
[10] Zweck . . . Gesetz] Zwecke und dem Gesetze
[11] die . . . Revolution,] das feindliche Element, welches dem Geiste in dem Kampfe seiner Entwicklung überall hemmend entgegentritt, nicht etwa Verstärkung bekommt, wie durch eine äußre Naturkatastrophe,
[12] Kunstbildung und Geisteskultur

mit einem Streich vernichten könnte: so kann die Menschheit in ihrer Entwicklung ungestört[1] fortschreiten. Die künstliche Bildung kann[2] dann wenigstens nicht[3] wie die natürliche *in sich selbst* zurücksinken. — Es ist auch kein Wunder, daß die Freiheit in jenem harten Kampf endlich den Sieg davonträgt, wenngleich die Überlegenheit der Natur im Anfange der Bildung noch so groß sein mag. Denn die Kraft des Menschen wächst mit verdoppelter Progression, indem jeder Fortschritt nicht nur größere Kräfte gewährt, sondern auch neue Mittel zu fernern Fortschritten an die Hand gibt. Der lenkende Verstand mag sich, so lange er unerfahren ist, noch so oft selbst schaden: es muß eine Zeit kommen, wo er alle seine Fehler reichlich ersetzen wird. Die blinde Übermacht muß endlich dem verständigen Gegner unterliegen. — Nichts ist überhaupt so einleuchtend als die Theorie der[4] Perfektibilität. Der [117] reine Satz[5] der Vernunft von der notwendigen unendlichen Vervollkommnung der Menschheit ist ohne alle Schwierigkeit. Nur die Anwendung auf die Geschichte kann die schlimmsten Mißverständnisse veranlassen, wenn der *Blick* fehlt, den eigentlichen Punkt zu treffen, den rechten Moment wahrzunehmen, das Ganze zu übersehn. Es ist immer schwer, oft unmöglich, das verworrne Gewebe der Erfahrung in seine einfachen Fäden aufzulösen, die gegenwärtige Stufe der Bildung richtig zu würdigen, die nächstkommende glücklich zu erraten.

Den Gang und die Richtung der modernen Bildung bestimmen[6] *herrschende Begriffe.* Ihr[7] Einfluß ist also unendlich wichtig, ja entscheidend. Wie es in der[8] modernen Masse[9] nur wenige Bruchstücke echter[10] sittlicher Bildung gibt, moralische Vorurteile aber statt großer und guter Gesinnungen allgemein herrschen: so gibt es auch *ästhetische*[11] *Vorurteile,* welche weit tiefer gewurzelt, allgemeiner verbreitet, und ungleich schädlicher sind, als es dem ersten flüchtigen Blick scheinen möchte. Der allmähliche und langsame Stufengang der Entwicklung des Verstandes führt notwendigerweise einseitige Meinungen mit sich. Diese enthalten zwar einzelne Züge der Wahrheit; aber die Züge sind unvollständig und aus ihrem eigentlichen Zusammenhang gerissen[12], und

[1] nun ungestört [2] wird und kann
[3] nicht wie] nicht mehr so wie
[4] der Perfektibilität.] von der immer fortschreitenden Entwicklung.
[5] Satz von der *A (nach dem Druckfehlerverzeichnis, S. 359, verbessert).*
[6] bestimmen herrschende] bestimmen die in ihr herrschenden
[7] Ihr Einfluß] Der Einfluß derselben [8] der jetzigen
[9] Welt [10] echter . . . Bildung] ächter sittlicher Größe und Bildung
[11] künsterische [12] herausgerissen

dadurch der Gesichtspunkt verrückt, das Ganze zerstört. Solche Vorurteile sind zuweilen zu ihrer Zeit gewissermaßen nützlich, und haben eine lokale Zweckmäßigkeit. So wurde durch den orthodoxen Glauben, daß es eine Wissenschaft gebe, die allein zureichend sei, schöne Werke zu verfertigen, doch das Streben nach dem Objektiven[1] aufrecht, und standhaft erhalten; und das System der ästhetischen[2] Anarchie diente wenigstens dazu, den Despotismus der[3] einseitigen Theorie zu desorganisieren. Gefährlicher und schlechthin verwerflich sind aber andre[4] ästhetische Vorurteile, welche die fernere Entwicklung[5] selbst hemmen. Es ist die heiligste Pflicht aller Freunde der Kunst, solche Irrtümer, welche der natürlichen Freiheit schmeicheln, und die Selbstkraft lähmen, indem sie die Hoffnungen der Kunst als unmöglich, die Bestrebungen derselben als fruchtlos darstellen, ohne Schonung zu bekämpfen, ja wo möglich ganz zu vertilgen.

So denken viele: »Schöne Kunst sei gar nicht Eigentum der ganzen Menschheit; am wenigsten eine Frucht künstlicher Bildung. Sie sei die unwillkürliche Ergießung einer günstigen Natur; die *lokale* Frucht des glücklichsten Klima; eine *momentane*[6] *Epoche*, eine[7] vorübergehende Blüte, gleichsam der kurze Frühling der Menschheit. Da sei schon die Wirklichkeit selbst edel, schön und reizend, und die gemeinste Volkssage ohne alle künstliche Zubereitung bezaubernde Poesie. Jene frische Blüte der jugendlichen Phantasie, jene mächtige und schnelle Elastizität[8],
[118] jene höhere Gesundheit des Gefühls könne nicht erkünstelt, und einmal zerrüttet nie wieder geheilt werden. Am wenigsten unter der Nordischen Härte[9] eines trüben Himmels, der[10] Barbarei gotischer Verfassungen, dem Herzensfrost gelehrter Vielwisserei.«

Vielleicht kann dies unter manchen Einschränkungen, wenigstens für einen Teil der bildenden Kunst gelten. Es scheint in der Tat daß für[11] schöne Plastik der Mangel einer glücklichen Organisation, und

---

[1] Objektiven in der Kunst

[2] ästhetischen Anarchie] genialischen Regellosigkeit

[3] der ... desorganisieren.] einer ganz einseitigen und ungenügenden Kunst-Theorie zu entkräften.

[4] andre ... welche] andre Vorurteile im Gebiet der Kunst, welche

[5] Entwicklung derselben [6] vorübergehende

[7] eine vorübergehende] und bald entschwindende

[8] Beweglichkeit, [9] Herbigkeit

[10] der ... Verfassungen,] dem ertötenden Druck einer mechanischen Lebenseinrichtung,

[11] für ... Plastik der] für die hohen Schönheitsformen der Gestalten in der Skulptur, der

eines günstigen Klimas weder durch einen gewaltsamen Schwung der Freiheit, noch durch die höchste Bildung ersetzt werden könne[1]. Mit Unrecht und wider[2] alle Erfahrung dehnt man dies aber auch auf die Poesie aus. Wie viel große Barden und glückliche Dichter gab es nicht unter allen Zonen, deren ursprüngliche Feuerkraft durch die ausgesuchteste Unterdrückung nicht erstickt werden konnte? Die Poesie ist eine *universelle* Kunst: denn ihr Organ[3], die *Phantasie* ist schon ungleich näher mit der Freiheit verwandt, und unabhängiger von äußerm Einfluß. Poesie und[4] poetischer Geschmack ist daher weit korruptibler, wie der plastische[5], aber auch *unendlich perfektibler*. Allerdings ist die frische Blüte der jugendlichen Phantasie ein köstliches Geschenk der Natur und zugleich das flüchtigste. Schon durch einen einzigen giftigen Hauch entfärbt sich das[6] Kolorit der Unschuld, und welkend senkt die schöne Blume ihr Haupt. Aber auch dann, wenn die Phantasie schon lange durch Vielwisserei erdrückt und abgestumpft, durch Wollust erschlafft und zerrüttet worden ist, kann sie sich durch einen Schwung der Freiheit und durch echte[7] Bildung von neuem emporschwingen, und allmählich[8] vervollkommnen[1]. Stärke[10], Feuer, Elastizität kann sie völlig wieder erreichen; nur das frische Kolorit, der romantische Duft jenes[11] Frühlings kehrt im[12] Herbst nicht leicht zurück.

---

[1] Überhaupt[9] ist die *moralische Heilkraft* der menschlichen Natur wunderbar stark, und dem sonderbaren organischen Vermögen einiger Tierarten nicht ganz unähnlich, deren zähe Lebenskraft auch entrißne Glieder wieder ersetzt und nachtreibt.

---

[1] könne. Und doch gibt es auch hier glänzende Ausnahmen, und viele Einschränkungen.

[2] gegen

[3] Organ, ... Phantasie] Organ, die Musik der Rede, ist durchaus geistiger Art und die Wurzel, aus der sie hervorgeht und in welcher sie wirkt, die Phantasie

[4] und ... korruptibler,] und Sinn für Poesie ist daher weit leichter und schneller der Entartung fähig,

[5] plastische ... perfektibler.] plastische Kunstsinn für das Schöne in der Skulptur, und die edle Form in der materiellen Gestalt; ist dagegen aber auch einer gränzenlosen Vervollkommnung fähig, und kann leichter aus der tiefsten Verderbnis durch eine geistige Wiedergeburt neu hergestellt werden.

[6] das zarte [7] ächte [8] allmählich wieder

[9] *Die Anmerkung wurde in W in den Text aufgenommen.*

[10] Stärke ... völlig] Die jugendliche Stärke, das Feuer, selbst die schnelle Beweglichkeit kann die Phantasie völlig

[11] jenes ersten [12] im alternden

Sehr allgemein verbreitet ist ein andres Vorurteil, welches der schönen Kunst sogar alle[1] selbständige Existenz[2], alle eigentümliche Bestandheit völlig abspricht; ihre[3] spezifische Verschiedenheit ganz leugnet[4]. Ich[5] fürchte, wenn gewisse Leute laut dächten, es würden sich viele Stimmen erheben: »Die Poesie sei nichts andres als die sinnbildliche Kindersprache der jugendlichen Menschheit: nur *Vorübung der Wissenschaft, Hülle der Erkenntnis*, eine überflüssige Zugabe des wesentlich Guten und Nützlichen. Je höher die Kultur[6] steige, desto unermeßlicher verbreite sich das Gebiet der deutlichen Erkenntnis; das eigentliche Gebiet der Darstellung — die *Dämmerung* schrumpfe vor dem einbrechenden Licht immer enger zusammen. Der helle Mittag der Auf-
[119] klärung sei nun da. Poesie[7] — diese artige Kinderei sei für[8] das letzte Jahrzehnt unsres philosophischen Jahrhunderts nicht mehr anständig. Es sei endlich einmal Zeit, damit aufzuhören.«

So[9] hat man einen einzelnen Bestandteil der schönen Kunst, einen vorübergehenden Zustand derselben in einer frühern Stufe der Bildung mit ihrem Wesen selbst verwechselt. So lange die menschliche Natur existiert, wird der Trieb zur Darstellung sich regen, und die Forderung des Schönen[10] bestehen. Die[11] notwendige Anlage des Menschen, welche, sobald sie sich frei entwickeln darf, schöne Kunst erzeugen muß, ist *ewig*. Die Kunst ist eine ganz eigentümliche Tätigkeit des menschlichen Gemüts, welche durch *ewige Gränzen* von jeder andern geschieden ist. — Alles menschliche Tun und Leiden ist ein gemeinschaftliches Wechselwirken des Gemüts[12] und der Natur. Nun muß entweder die Natur oder das[13] Gemüt den letzten Grund des Daseins eines gemeinschaftlichen einzelnen Produkts enthalten, oder den ersten bestimmenden Stoß zu dessen Hervorbringung geben. Im ersten Fall ist das Resultat *Erkenntnis*. Der[14] Charakter des rohen Stoffs bestimmt den Charakter der aufgefaßten Mannigfaltigkeit, und veranlaßt das[15] Gemüt, diese Mannigfaltigkeit zu einer bestimmten Einheit zu verknüpfen, und in einer bestimmten Richtung die Verknüpfung fortzusetzen, und zur Vollständig-

[1] alles [2] Dasein [3] ihre spezifische] und ihre wesentliche [4] läugnet.
[5] Ich . . . viele] Wenn die rechten Vernunftmenschen unsrer Zeit ihre Gesinnung offen aussprechen wollten, so würden sich wohl viele
[6] Geisteskultur [7] die Poesie,
[8] für . . . nicht] für unser Jahrhundert der vollendeten Vernunft nicht
[9] So . . . einen] Auf diese Weise hat man schon oft einen
[10] Schönen bestehen.] Schönen in ihr laut werden.
[11] Diese [12] Geistes [13] das Gemüt] der Geist
[14] Der Charakter] Die Beschaffenheit [15] das Gemüt,] den Geist,

keit zu ergänzen. Erkenntnis ist eine Wirkung der Natur im Gemüt[1]. — Im zweiten Fall hingegen muß das freie Vermögen sich selbst eine bestimmte Richtung geben, und der[2] Charakter der gewählten Einheit bestimmt den[3] Charakter der zu wählenden Mannigfaltigkeit, die jenem Zwecke gemäß gewählt, geordnet und womöglich gebildet wird. Das Produkt ist ein *Kunstwerk* und eine Wirkung des Gemüts[4] in der Natur. Zur *darstellenden* Kunst gehört jede Ausführung eines ewigen menschlichen Zwecks im Stoff der äußern mit dem Menschen nur mittelbar verbundnen Natur. Es ist nicht zu besorgen, daß dieser Stoff je ausgehn, oder daß die ewigen Zwecke je aufhören werden, Zwecke des Menschen zu sein. — Nicht weniger ist die Schönheit durch ewige Gränzen von allen übrigen Teilen der menschlichen Bestimmung geschieden. Die reine Menschheit (ich[5] verstehe darunter hier die vollständige Bestimmung der menschlichen Gattung)[6] ist nur eine und dieselbe, ohne[7] alle Teile. In ihrer Anwendung auf die Wirklichkeit aber teilt sie sich nach der ewigen Verschiedenheit der ursprünglichen Vermögen und Zustände, und nach den besondern Organen[8], welche diese erfordern, in mehrere Richtungen. Wenn ich hier voraussetzen darf, daß das *Gefühlsvermögen* vom Vorstellungsvermögen und Begehrungsvermögen spezifisch[9] verschieden sei; daß ein mittlerer Zustand zwischen dem Zwang des Gesetzes und des Bedürfnisses, ein Zustand des *freien Spiels*, und der bestimmungslosen Bestimmbarkeit in der menschlichen Natur[10] ebenso notwendig sei, wie der Zustand gehorsamer Arbeit, und [120]
beschränkter Bestimmtheit: so ist auch die Schönheit eine dieser Richtungen und von ihrer Gattung — der ganzen Menschheit, wie von ihren Nebenarten — den übrigen ursprünglichen Bestandteilen der menschlichen Aufgabe, *spezifisch*[11] *verschieden*.

Aber nicht bloß die Anlage zur Kunst und das Gebot der Schönheit sind[12] physisch und moralisch notwendig; auch die *Organe* der schönen Kunst versprechen Dauer. Es muß[13] doch wohl nicht erst erwiesen wer-

[1] Geiste. [2] der Charakter] das Wesen
[3] den Charakter] die Beschaffenheit [4] Geistes
[5] ich . . . hier] worunter hier
[6] Gattung) ist] Gattung verstanden wird, ist
[7] ohne . . . Teile.] und an sich ohne Teile und Abteilung.
[8] Organen . . . voraussetzen,] Mitteln und Werkzeugen, welche diese voraussetzen und erfordern,
[9] wesentlich
[10] Natur selbst gegründet und [11] wesentlich
[12] sind . . . notwendig;] sind nach der Natur und nach der Idee des Menschen notwendig; [13] darf

den, daß der *Schein* ein unzertrennlicher Gefährte des Menschen sei? Den Schein der Schwäche, des Irrtums, des Bedürfnisses mag das Licht der Aufklärung[1] immerhin zerstören: der *freie* Schein der spielenden Einbildungskraft kann darunter nicht leiden. Nur muß man der generellen Forderung der Darstellung und Erscheinung nicht eine spezielle[2] Art der *Bildlichkeit* unterschieben; oder die gewaltsamen Ausbrüche der furchtbaren Leidenschaften wilder Naturmenschen mit dem Wesen der Poesie verwechseln. Allerdings ist es sehr natürlich und begreiflich, daß auf einer gewissen *mittlern Höhe* der künstlichen Bildung Grübelei und Vielwisserei, jene leichten Spiele der Einbildungskraft, lähme und erdrücke, Verfeinerung und Verzärtelung das Gefühl abschleife und schwäche. Durch den Zwang[3] unvollkommner Kunst wird die Kraft des Triebes abgestumpft, seine Regsamkeit gefesselt, seine einfache Bewegung zerstreut und verwirrt. Die Sinnlichkeit und[4] Geistigkeit ist aber im Menschen so innig verwebt, daß ihre Entwicklung zwar wohl in vorübergehenden Stufen, aber auch nur in diesen divergieren[5] kann. *In*[6] *Masse* werden sie gleichen Schritt halten, und der vernachlässigte Teil wird über kurz oder lang das versäumte nachholen. Es hat in der Tat den größten Anschein, daß der Mensch mit der wachsenden Höhe wahrer Geistesbildung auch an Stärke und Reizbarkeit des Gefühls, also[7] an *echter ästhetischer Lebenskraft* (Leidenschaft und Reiz) eher gewinne als verliere.

Unbegreiflich scheint es, wie man sich habe überreden können, die Italiänische und Französische Poesie[8], und wohl gar auch die Engländische und Deutsche habe ihr *goldnes Zeitalter* schon gehabt. Man mißbrauchte diesen Namen so sehr, daß eine fürstliche Protektion, eine Zahl berühmter Namen, ein gewisser Eifer des Publikums, und allenfalls ein höchster Gipfel in einer Nebensache hinlängliche Ansprüche dazu schienen. Nur war dabei schlimm, daß für das unglückliche silberne, eiserne, und bleierne Jahrhundert nichts übrig blieb, als das traurige

[1] wahren Aufklärung und der gründlichen Wissenschaft
[2] einzelne und besondre
[3] Zwang . . . wird] Zwang einer noch unvollkommnen Kunst und Bildung wird
[4] und . . . ist] und der Geist sind
[5] auseinandergehen
[6] In . . . gleichen] In der Masse des Ganzen aber werden sie mehrenteils gleichen
[7] also . . . Reiz)] als der ächten Lebenskraft und Seele der Kunst,
[8] Dichtkunst,

Los, jenen ewigen Mustern[1] aus allen Kräften vergeblich nachzustreben. Wie kann vom *vollkommnen Stil* da auch nur die Frage sein, wo es eigentlich *gar keinen Stil*, sondern nur Manier gibt? Im strengsten Sinne des Worts hat auch nicht ein einziges modernes Kunstwerk, geschweige denn ein ganzes Zeitalter der Poesie den Gipfel ästhetischer[2] *Vollendung* er- [121]
reicht. Die stillschweigende Voraussetzung, welche dabei[3] zum Grunde lag[4]: daß es[5] die Bestimmung der ästhetischen[6] Bildung sei, wie eine Pflanze oder ein Tier zu entstehen, allmählich sich zu entwickeln, dann zu reifen, wieder zu sinken, und endlich unterzugehen[7], — im ewigen Kreislauf immer endlich dahin zurückzukehren, von wo ihr Weg zuerst ausging; diese Voraussetzung beruht[8] auf einem bloßen Mißverständnisse, auf dessen tiefliegenden Quell wir in der Folge stoßen werden.

Bei der Entwicklung einer so kolossalischen[9] und künstlich organisierten Masse, wie das Europäische Völkersystem, darf ein partialer[10] Stillstand, oder hie und da ein scheinbarer Rückgang der Bildung nicht außerordentlich scheinen. Doch ist wahrscheinlich auch da, wo man gewiß glaubt, die Katastrophe sei vorüber, und die ästhetische[11] Kraft auf immer erloschen, das Drama[12] bei weitem noch nicht geendigt. Vielmehr scheint die[13] Kraft da wie ein Feuer unter der Asche zu glimmen, und nur den günstigen Augenblick zu erwarten, um in eine helle Flamme aufzulodern. Es ist wahrhaft wunderbar, wie in unserm Zeitalter das Bedürfnis des Objektiven sich allenthalben regt; wie auch der Glaube an das Schöne wieder erwacht, und unzweideutige Symptome den herannahenden bessern Geschmack[14] verkündigen. Der Augenblick scheint in der Tat für eine[15] *ästhetische Revolution* reif zu sein, durch welche das Objektive[16] in der ästhetischen[17] Bildung der Modernen herrschend werden könnte[18]. Nur geschieht freilich nichts Großes von selbst, ohne Kraft und Ent-

[1] Urbildern [2] künstlerischer
[3] dabei zum] bei jener falschen Ansicht von eingebildeten goldnen Zeitaltern zum
[4] lag, war: [5] es die] es nun einmal unabänderlich und überall die
[6] ästhetischen Bildung] Kunstbildung
[7] unterzugehen, und [8] beruht aber
[9] kolossalischen . . . Masse,] reichhaltig großen und künstlich zusammengesetzten Geschichtsmasse,
[10] teilweiser [11] künstlerische
[12] Drama der geistigen Entwicklung
[13] die individuelle [14] Kunstsinn
[15] eine . . . reif] eine Revolution in der Kunst reif
[16] Objektive und Schöne
[17] künstlerischen [18] könnten.

schluß! Es würde ein sich selbst bestrafender Irrtum sein, wenn wir[1] die Hände in den Schoß legen und uns[2] überreden wollten[3], der Geschmack[4] des Zeitalters bedürfe gar keiner durchgängigen[5] Verbesserung mehr. So lange das Objektive[6] nicht allgemein herrschend ist[7], leuchtet dies Bedürfnis von selbst ein. Die Herrschaft des Interessanten[8], Charakteristischen und Manirierten ist eine wahre *ästhetische Heteronomie* in der schönen Poesie. So wie in der chaotischen[9] Anarchie der Masse der modernen Poesie[10] alle Elemente der schönen Kunst vorhanden sind, so finden sich in ihr auch alle selbst die entgegengesetzten Arten des ästhetischen[11] Verderbens, Rohigkeit neben Künstelei, kraftlose Dürftigkeit neben gesetzlosem Frevel. Ich habe mich schon wider die Behauptung eines gänzlichen Unvermögens, einer rettungslosen Entartung ausdrücklich erklärt, und die Höhe der ästhetischen[12] Bildung, die Stärke der ästhetischen Kraft[13] unsers Zeitalters anerkannt. Nur die echte[14] Richtung, die richtige Stimmung fehlt; und nur durch sie und mit ihnen wird jede einzelne Trefflichkeit, welche außer ihrem wahren Zusammenhange sehr leicht äußerst schädlich werden kann, ihren vollen Wert, und[15] gleichsam ihre eigentliche Bedeutung erhalten. Dazu bedarf es einer völligen Umgestaltung, eines totalen Umschwunges einer[16] Revolution.

[122] Die ästhetische[17] Bildung nämlich ist von einer doppelten Art. Entweder[18] die *progressive Entwicklung einer*[19] *Fertigkeit.* Diese erweitert, schärft, verfeinert; ja sie belebt, stärkt und erhöht sogar die ursprüngliche Anlage. Oder sie ist eine *absolute*[20] *Gesetzgebung*, welche die[21] Kraft ordnet. Sie[22] hebt den Streit einzelner[23] Schönheiten, und fordert Übereinstimmung aller nach dem Bedürfnis des Ganzen; sie gebietet strenge Richtigkeit, Ebenmaß und Vollständigkeit; sie verbietet die Verwirrung der ursprünglichen ästhetischen[1] Gränzen, und verbannt das[2] Manirierte, wie jede ästhetische Heteronomie. Mit einem Worte: ihr Werk[3] ist die *Objektivität.*

Die ästhetische[4] Revolution setzt zwei notwendige Postulate[5] als vorläufige Bedingungen ihrer Möglichkeit voraus. Das erste derselben ist[6] *ästhetische Kraft.* Nicht das Genie des Künstlers allein, oder die originelle[7] Kraft idealischer Darstellung und ästhetischer[8] Energie läßt sich weder erwerben noch ersetzen. Es gibt auch eine ursprüngliche Naturgabe des echten[9] *Kenners*, welche zwar, wenn sie schon vorhanden ist, vielfach gebildet[10] werden, wenn sie aber mangelt, durch keine Bildung ersetzt werden kann. Der treffende Blick, der sichre Takt; jene höhere Reizbarkeit des Gefühls, jede[11] höhere Empfänglichkeit der Einbildungskraft lassen sich weder lernen noch lehren. Aber auch die glücklichste Anlage ist weder zu einem großen Künstler noch zu einem großen Kenner zureichend. Ohne Stärke und Umfang des sittlichen Vermögens, ohne Harmonie des ganzen Gemüts, oder wenigstens eine[12] durchgängige Tendenz zu derselben, wird niemand in das Allerheiligste des[13] Musentempels gelangen können. Daher ist das zweite notwendige Postulat[14] für den einzelnen Künstler und Kenner wie für die Masse des Publikums[15] — *Moralität.* Der richtige Geschmack[16], könnte man sagen, ist das gebildete Gefühl eines sittlich guten Gemüts. Unmöglich kann hingegen der[17] Geschmack eines schlechten Menschen richtig und mit

---

[1] wir die] man nun die [2] sich [3] wollte, [4] Kunstsinn
[5] wesentlichen [6] objektive Schöne
[7] ist im Stile der Kunst,
[8] Interessanten . . Heteronomie in] Interessanten, oder Charakteristischen im Inhalt und einer eigentümlichen geistreichen oder anziehenden Manier in der Behandlung, bildet ein durchaus fremdartiges Kunstgesetz in
[9] chaotischen . . . Masse] chaotisch verworrnen Masse
[10] Dichtkunst [11] künstlerischen
[12] ästhetischen Bildung,] Kunstbildung,
[13] ästhetischen Kraft] Dichterkraft [14] ächte [15] und . . . ihre] und ihre
[16] einer Revolution.] einer allgemeinen Wiedergeburt im Gebiete der Kunst und des Schönen.
[17] ästhetische Bildung] Kunstbildung
[18] Entweder die] Entweder kann sie betrachtet werden als die
[19] einer geistigen [20] höhere
[21] die Kraft] die schon vorhandne Kraft [22] Diese
[23] einzelner . . . und] der einzelnen Schönheiten auf, und

---

[1] ästhetischen Gränzen,] Kunstgränzen,
[2] das . . . Harmonie.] was bloß geistreiche Manier ist, als ein dem Schönen fremdes und fremdartiges Kunstgesetz.
[3] Werk . . . Objektivität.] Werk und ihr Ziel ist das Objektive in der Kunst des Schönen.
[4] ästhetische . . . setzt] Wiedergeburt der schönen Kunst aber setzt
[5] Erfordernisse, [6] ist ästhetische] ist die künstlerische
[7] erfindende [8] ästhetischer Energie] poetischer Wirkung
[9] ächten [10] gebildet . . . wenn] gebildet, wo
[11] jede . . . Einbildungskraft] und offene Regsamkeit der Fantasie
[12] eine . . . Tendenz] ein durchgängiges Streben
[13] des . . . gelangen] der Musenkunst und des Tempels der Schönheit gelangen
[14] Erfordernis
[15] Publikums — Moralität.] Zeitalters und der Nation, bei welchem die Kunst des Schönen blühen soll, der Adel des Charakters und einer sittlich erhöhten Stimmung.
[16] Kunstsinn [17] der Geschmack] das Kunstgefühl

sich selbst einig sein. Die Stoiker hatten in dieser Rücksicht nicht Unrecht zu behaupten, daß nur der Weise ein vollkommner Dichter und Kenner sein könne. Gewiß hat der Mensch das Vermögen, durch bloße Freiheit die mannigfaltigen Kräfte seines Gemüts zu lenken und zu ordnen. Er wird also auch seiner ästhetischen[1] Kraft eine bessere Richtung und richtige Stimmung erteilen können. Nur muß er es *wollen*; und die Kraft, es zu wollen, die Selbstständigkeit bei dem Entschluß zu beharren, kann ihm niemand mitteilen, wenn er sie nicht in sich selbst findet.

Freilich ist aber der bloße gute Wille nicht zureichend, so wenig wie die nackte Grundlage zur vollständigen Ausführung eines Gebäudes. Eine entartete und mit sich selbst uneinige Kraft bedarf einer[2] Kritik, einer[3] Zensur, und diese setzt eine[4] *Gesetzgebung* voraus. Eine voll-
[123] kommne[5] ästhetische Gesetzgebung würde das erste *Organ* der ästhetischen Revolution sein. Ihre Bestimmung wäre es, die blinde Kraft zu lenken, das[6] Streitende in Gleichgewicht zu setzen, das Gesetzlose zur Harmonie zu ordnen; der ästhetischen[7] Bildung eine feste Grundlage, eine sichre Richtung und eine gesetzmäßige[8] Stimmung zu erteilen. Die *gesetzgebende Macht* der ästhetischen[9] Bildung der Modernen dürfen wir aber nicht erst lange suchen. Sie ist schon konstituiert. Es ist die Theorie: denn der Verstand war ja von Anfang an das lenkende Prinzip dieser Bildung. — *Verkehrte* Begriffe haben lange die Kunst beherrscht, und sie auf Abwege verleitet; *richtige* Begriffe müssen sie auch wieder auf die rechte Bahn zurückführen. Von jeher haben auch sowohl die Künstler als das Publikum der Modernen von der Theorie *Zurechtweisung* und befriedigende Gesetze erwartet und gefordert. Eine *vollendete* ästhetische[10] Theorie würde aber nicht nur ein zuverlässiger Wegweiser der Bildung sein, sondern auch durch die Vertilgung schädlicher Vorurteile die Kraft von manchen Fesseln befreien, und ihren Weg von Dornen reinigen. Die Gesetze der ästhetischen[11] Theorie haben aber nur insofern wahre[12]

[1] ästhetischen Kraft] künstlerischen Anlage und Kraft
[2] einer sondernden [3] einer leitenden [4] eine ordnende
[5] vollkommne . . . Ihre] vollkommne Gesetzgebung des Schönen würde die erste Stufe und selbst das erste Werkzeug sein für die geforderte Wiedergeburt der Kunst. Ihre
[6] das . . . Gleichgewicht] die streitenden Elemente in ein Gleichgewicht
[7] ästhetischen . . . eine] Kunstbildung überhaupt eine
[8] gesetzmäßige Stimmung] dem Gesetz des Schönen angemeßne Stimmung
[9] ästhetischen . . . dürfen] modernen Kunstbildung dürfen
[10] ästhetische Theorie] Kunst-Theorie
[11] künstlerischen [12] eine wahre

Auktorität, als sie von der Majorität[1] der öffentlichen Meinung anerkannt[2] und sanktioniert worden sind. Wenn das Bedürfnis allgemeingültiger Wahrheit Charakter des Zeitalters ist, so ist ein durch rhetorische Künste erschlichnes Ansehn von kurzer Dauer; einseitige Unwahrheiten zerstören sich gegenseitig, und verjährte Vorurteile zerfallen von selbst. Dann kann die Theorie nur durch vollkommne und freie Übereinstimmung mit sich selbst ihren Gesetzen das vollgültigste Ansehn verschaffen, und sich zu einer wirklichen[3] *öffentlichen Macht* erheben. Nur durch *Objektivität*[4] kann sie ihrer Bestimmung entsprechen.

Gesetzt aber auch, es gäbe eine objektive[5] ästhetische Theorie, welches mehr ist, als wir bis jetzt rühmen können[6]. *Reine*[7] Wissenschaft bestimmt nur die Ordnung der Erfahrung, die Fächer für den Inhalt der Anschauung. Sie allein würde *leer* sein — wie Erfahrung allein verworren, ohne Sinn und Zweck — und nur in Verbindung mit einer *vollkommnen Geschichte*[8] würde sie die Natur der Kunst und ihrer Arten vollständig kennen lehren. Die Wissenschaft bedarf also der Erfahrung von einer Kunst, welche ein durchaus vollkommnes Beispiel ihrer Art[9], die *Kunst kat'exochän*, deren besondre Geschichte die[10] *allgemeine Naturgeschichte*[11] *der Kunst* wäre. Überdem kommt der Denker nicht frisch und unversehrt zur wissenschaftlichen Untersuchung. Er ist durch die Einflüsse einer verkehrten Erfahrung angesteckt; er bringt Vorurteile mit, welche seiner Untersuchung auch im Gebiete der reinen Abstraktion[12] eine durchaus falsche Richtung erteilen können. Auch bei dem aufrichtigsten Eifer steht es gar nicht in seiner Gewalt, diesen mächtigen Vorurteilen mit einemmale zu entsagen: denn er müßte die reine Wahrheit schon ergriffen haben, um den Ungrund des Irrtums einzusehen, und inne zu [124]

[1] Mehrheit
[2] anerkannt . . . sind.] anerkannt sind und die Sanktion des herrschenden Gefühls einer Nation oder eines Zeitalters erhalten haben.
[3] wirklichen . . . erheben.] wirklichen Macht im Gebiete der Kunst erheben.
[4] objektive Wahrheit
[5] objektive . . . Theorie,] objektive und als solche allgemein anerkannte Kunst-Theorie,
[6] können; die
[7] Keine *A (nach dem Druckfehlerverzeichnis, S. 359, verbessert)*.
[8] Geschichte und geschichtlichen Entwicklung
[9] Art . . . deren] Art, ein wirklich gewordnes Ideal, und deren
[10] eine
[11] Naturgeschichte . . . wäre.] Naturgeschichte oder vollkommne Naturentfaltung der Kunst selbst wäre.
[12] Gedanken

werden, wie falsch der Gang seiner Methode sei[I]. Er[2] bedarf daher aus einem doppelten Grunde einer *vollkommnen Anschauung*. Teils als Beispiel und Beleg zu seinem Begriff; teils als Tatsache und Urkunde seiner Untersuchung.

Aber auch die Lücke zwischen Theorie[3] und Praxis, zwischen dem Gesetz und der einzelnen Tat ist[4] unendlich groß. Es wäre wohlfeil[5], wenn der Künstler durch den bloßen Begriff vom richtigen Geschmack[6] und vollkommnen Stil das höchste Schöne in seinen Werken wirklich hervorzubringen vermöchte. Das Gesetz muß *Neigung* werden. Leben kommt nur von Leben; Kraft erregt Kraft. Das reine Gesetz ist leer. Damit es *ausgefüllt*, und seine wirkliche Anwendung möglich werde, bedarf es einer Anschauung, in welcher es in gleichmäßiger Vollständigkeit gleichsam sichtbar erscheine — eines höchsten *ästhetischen*[7] *Urbildes*.

Schon der Name der »Nachahmung« ist schimpflich und gebrandmarkt bei allen denen, die sich Originalgenies[8] zu sein dünken. Man versteht darunter nämlich die Gewalttätigkeit, welche die starke und große Natur an dem Ohnmächtigen ausübt. Doch[9] weiß ich kein andres Wort als *Nachahmung* für die Handlung desjenigen — sei er Künstler oder Kenner — der sich die Gesetzmäßigkeit jenes Urbildes zueignet, ohne sich durch die Eigentümlichkeit, welche die äußre Gestalt, die Hülle des allgemeingültigen Geistes, immer noch mit sich führen mag, beschränken zu lassen. Es versteht sich von selbst, daß diese Nachahmung[10] ohne die höchste Selbständigkeit durchaus unmöglich ist. Ich[11] rede von jener *Mitteilung des Schönen*, durch welche der Kenner den Künstler,

I/1 »Verum est index sui et falsi;« sagt Spinosa.

1 *Die Anmerkung fehlt in W*

2 Er bedarf] Denn das Wahre, wie es einmal erfaßt, sich selbst als das Wahre und Rechte begreift und inne wird, lehrt auch allererst den Irrtum, als das Entgegengesetzte Unwahre in seiner ganzen Untiefe erkennen. Der Kunstforscher bedarf

3 Theorie . . . Praxis,] der Theorie und der Ausübung,

4 ist unendlich] ist wie überall, so auch im Gebiet der Kunst unendlich

5 allzu leicht,

6 Kunstgefühl

7 ästhetischen Urbildes.] Urbildes des Schönen in der Kunst.

8 genialische Erfinder und originelle Künstler

9 Doch . . . die Handlung] Unter der wahren Nachahmung oder Nachbildung aber ist nichts andres zu verstehen, als die Handlung

10 Nachbildung

11 Ich rede] Es ist hier die Rede

der Künstler die Gottheit berührt, wie der Magnet das Eisen nicht bloß anzieht, sondern durch seine Berührung ihm auch die magnetische Kraft mitteilt.

Wandelt die Gottheit auch in irdischer Gestalt? Kann das Beschränkte je vollständig, das Endliche vollendet, das Einzelne allgemeingültig sein? Gibt es unter Menschen eine Kunst, welche die Kunst schlechthin genannt zu werden verdiente? Gibt es sterbliche Werke, in denen das Gesetz der Ewigkeit sichtbar wird?

Mit richterlicher[1] Majestät überschaut die Muse das Buch der Zeiten, die Versammlung der Völker. Überall findet ihr strenger Blick nur Rohigkeit und Künstelei, Dürftigkeit und Ausschweifung in stetem Wechsel. Kaum erheitert dann und wann ein schonendes Lächeln über die liebenswürdigen Spiele der kindlichen Unschuld ihren unwilligen Ernst.

Nur bei einem Volke entsprach die schöne Kunst[2] der hohen Würde ihrer Bestimmung.

Bei den *Griechen* allein war die Kunst von dem Zwange des Bedürfnisses und der Herrschaft des Verstandes immer gleich frei; und vom [125] ersten Anfange Griechischer Bildung bis zum letzten Augenblick, wo noch ein Hauch von echtem[3] Griechensinn lebte, waren den Griechen schöne Spiele heilig.

Diese *Heiligkeit schöner Spiele* und diese *Freiheit der darstellenden Kunst* sind die eigentlichen *Kennzeichen echter*[4] *Griechheit. Allen Barbaren* hingegen ist *die Schönheit an sich selbst nicht gut genug*. Ohne Sinn für die unbedingte[5] Zweckmäßigkeit ihres zwecklosen Spiels bedarf sie bei ihnen einer fremden Hülfe, einer äußern Empfehlung. Bei rohen wie bei verfeinerten Nichtgriechen[6] ist die Kunst[7] nur eine Sklavin der Sinnlichkeit oder der Vernunft. Nur durch merkwürdigen, reichen, neuen und sonderbaren Inhalt; nur[8] durch wollüstigen Stoff kann eine Darstellung ihnen wichtig[9] und interessant werden[10].

1 richterlicher Majestät] richterlichem Ernst

2 Kunst der] Kunst in allen ihren Teilen und Zweigen so ganz der

3 echten Griechensinn] ächtem Hellenischen Sinn

4 echter Griechheit.] der ächt hellenischen Bildung.

5 unbedingte . . . Spiels] höhere Zweckmäßigkeit und geistige Bedeutung ihres scheinbar zwecklosen und unnützen Spiels

6 Nichtgriechen ist] Völkern, welche jenes den Griechen so ganz eigentümlichen Kunstsinnes entbehrten, ist

7 Kunst . . . eine] Kunst mehrenteils nur entweder eine

8 nur . . . wollüstigen] oder durch einen sinnlich reizenden 9 anziehend

10 werden. Inwiefern nun die alten Dichter der Griechen uns jene voll-

Schon[1] auf der ersten Stufe der Bildung und noch unter der Vormundschaft der Natur umfaßte die *Griechische Poesie* in gleichmäßiger Vollständigkeit, im glücklichsten Gleichgewicht und ohne einseitige Richtung oder übertriebne Abweichung das Ganze der menschlichen Natur. Ihr kräftiges[2] Wachstum entwickelte sich bald zur Selbständigkeit, und erreichte[3] die Stufe, wo das Gemüt in seinem Kampfe mit der Natur ein entschiedenes Übergewicht erlangt[4]; und ihr goldnes Zeitalter erreichte[5] den höchsten Gipfel der Idealität[6] (vollständiger Selbstbestimmung der Kunst) und der Schönheit, welcher in irgendeiner natürlichen Bildung möglich ist. Ihre Eigentümlichkeit ist der kräftigste, reinste, bestimmteste, einfachste und vollständigste Abdruck der allgemeinen Menschennatur. Die Geschichte der Griechischen Dichtkunst ist eine allgemeine Naturgeschichte der Dichtkunst; eine vollkommne und gesetzgebende Anschauung[7].

In Griechenland wuchs die Schönheit ohne künstliche Pflege und gleichsam *wild*. Unter diesem glücklichen Himmel war die darstellende Kunst nicht erlernte Fertigkeit, sondern *ursprüngliche Natur*. Ihre Bildung war keine andre als *die freieste Entwicklung der glücklichsten Anlage*. Die Griechische Poesie nahm von der rohesten Einfalt ihren Anfang: aber dieser geringe Ursprung schändet[8] sie nicht. Ihr ältester Charakter ist[9] einfach und prunklos[10], aber unverdorben. Hier findet ihr[11] weder abgeschmackte[12] Fantasterei, noch verkehrte Nachahmung[13] eines fremden

kommne Anschauung, als höchstes Urbild des Schönen in der Kunst, nach den verschiedenen Arten und Bildungsstufen derselben, darstellen, das erfordert eine besondre Betrachtung.

[1] *In W. beginnt hier:* Drittes Kapitel. Kurzer Abriß von dem Ideal des Schönen in den Werken der griechischen Dichtkunst, und von ihrer klassischen Vollkommenheit; von dem frühesten Zeitalter der ersten Naturentfaltung, bis zu der spätern Epoche der schon entarteten Kunst, durch alle Stufen der alten Bildung hindurch, nach dem ganzen Entwicklungsgange und Kreislaufe derselben; und wie auf der Höhe der vollendeten tragischen Kunst der Gipfel des höchsten Schönen erreicht worden.

[2] kräftiger *A W* [3] betrat

[4] erlangt . . . ihr] erlangt; ihr

[5] aber erreichte

[6] Idealität (vollständiger] idealer Freiheit, oder der vollständigen

[7] Anschauung für die Entfaltung des Schönen.

[8] schändet . . . nicht.] gereicht ihr nicht zur Unzierde. [9] ist höchst

[10] und ganz kunstlos, [11] man

[12] abgeschmackte Fantasterei,] abenteuerliche Ausgeburten einer verwilderten Phantasie,

[13] Künstelei und falsche Nachahmung

Nationalcharakters noch[1] ekzentrische und unübersteiglich fixierte Einseitigkeit. Hier konnte die Willkür verkehrter Begriffe den freien Wuchs der Natur nicht fesseln, ihre[2] Eintracht zerreißen und zerstören, ihre[3] Einfalt verfälschen, den[4] Gang und die Richtung der Bildung verschrauben. Schon frühe unterscheidet sich die Griechische Poesie durch ein gewisses Etwas von allen übrigen Nationalpoesien auf einer ähnlichen Stufe der kindlichen Kultur[5]. Gleich weit entfernt von Orientalischem Schwulst und von Nordischen[6] Trübsinn, voll Kraft aber ohne Härte, und voll Anmut aber[7] ohne Weichlichkeit ist sie eben [126] dadurch abweichend[8], daß sie mehr als jede andre[9] reinmenschlich und dem allgemeinen Gesetze aus eigner freier Neigung getreu ist. Schon in der Kindheit meldet sich ihr hoher Beruf, nicht das Zufällige sondern das Wesentliche und Notwendige darzustellen, nicht nach dem Einzelnen sondern nach dem Allgemeinen zu streben. Auch sie hatte ihren *mythischen Ursprung*, wie jede freie Entwicklung des Dichtungsvermögens. Während des ersten Zeitalters ihrer Entwicklung schwankte die Griechische Poesie zwischen schöner Kunst und Sage. Sie war eine unbestimmte Mischung von Überlieferung und Erfindung, von bildlicher Lehre, Geschichte und freiem Spiel. Aber welch' eine Sage? Nie gab es eine geistreichere oder[10] sittlichere. Der *Griechische Mythus* ist — wie der[11] treuste Abdruck im hellsten[12] Spiegel — die bestimmteste und zarteste Bildersprache für alle ewigen Wünsche des menschlichen Gemüts mit allen seinen so wunderbaren als notwendigen Widersprüchen; eine kleine vollendete Welt der schönsten Ahndungen der kindlich dichtenden Vernunft. Dichtung, Gesang, Tanz und Geselligkeit — *festliche Freude* war das holde Band der Gemeinschaft, welches Menschen und Götter verknüpfte. Und in der Tat war auch der Sinn ihrer Sage[13], Gebräuche und besonders ihrer Feste, der Gegenstand ihrer Verehrung das echte[14] Göttliche: die[15] *reinste Menschheit*. In lieblichen[16] Bildern

[1] noch . . . Einseitigkeit.] noch eine eigensinnige und manirierte Einseitigkeit. [2] ihre Eintracht] noch ihre innre Harmonie

[3] oder ihre [4] und den [5] Geisteskultur.

[6] Nordischen Trübsinn,] nordischer Schwermütigkeit, [7] und doch

[8] abweichend, daß] abweichend von dem allgemeinen Gange der Kunstentfaltung bei andern Völkern, daß

[9] andre Nationalkunst

[10] oder sittlichere.] oder auch sittlich schönere.

[11] der treueste] ein treuer [12] klarsten

[13] Sage, Gebräuche] Sage, der heiligen Gebräuche [14] ächt

[15] die . . . Menschheit.] in dem vollendet Menschlichen.

[16] lieblichen Bildern] ihren schönen Götterbildern

haben die Griechen[1] freie Fülle, selbständige Kraft, und gesetzmäßige Eintracht angebetet.

Durch einen in seiner Art einzigen Zusammenfluß der glücklichsten Umstände hatte die Natur in ihrer Begünstigung für diese[2] Lieblingskinder gleichsam ein *Äußerstes* getan. Oft wird die menschliche Bildung gleich nach ihrer ersten Veranlassung, während sie noch zu schwach ist, um den harten Kampf mit dem Schicksal glücklich zu bestehen, ohne fernere gütige Pflege wiederum ihrer eignen Schwäche und jedem ungünstigen Zufalle Preis gegeben. Ja ein[3] Volk hat noch von Glück zu sagen, wenn es[4] nur durch die Gunst seiner[5] Lage mit Mühe zu einer bedeutenden Höhe einer *einseitigen* Bildung gelangen kann. Bei den Griechen vereinigte und umfaßte schon die erste Stufe der Bildung dasjenige vollständig, was sonst auch auf der höchsten Stufe nur getrennt und einzeln vorhanden zu sein pflegt. Wie im Gemüte des Homerischen Diomedes alle Kräfte gleichmäßig und in der schönsten Eintracht zu einem vollendeten Gleichgewicht zusammenstimmen: so entwickelte sich hier die ganze Menschheit gleichmäßig und vollständig. Schon im heroischen Zeitalter der[6] mythischen Kunst vereinigt die griechische Naturpoesie die schönsten Blüten der edelsten Nordischen und der zartesten Südlichen Naturpoesie, und ist die vollkommenste ihrer Art.

Vielen gefällt *Homerus*, von wenigen aber wird seine Schönheit
[127] eigentlich ganz gefaßt. So wie viele Reisende in weiter Ferne suchen, was sie in ihrer Heimat ebenso gut und näher finden könnten: so bewundert man nicht selten im Homer allein das, worin der erste der beste Nordische oder Südliche Barbar[7], wofern er nur ein großer Dichter[8] ist, ihm gleich kommt. Worin er[9] einzig ist, das wird selten bemerkt, gewöhnlich ganz aus der Acht gelassen. Die treue Wahrheit, die ursprüngliche Kraft, die einfache Anmut, die reizende Natürlichkeit sind Vorzüge, welche der Griechische Barde vielleicht mit einem oder dem andern seiner Indischen oder Keltischen[10] Brüder teilt. Es gibt aber andre

[1] Griechen . . . angebetet.] Griechen, wohl verstanden, nur die freie Fülle der Natur, die selbständige Kraft des Geistes und die gesetzmäßige Eintracht und innere Harmonie des Gemüts anbetend verehrt.

[2] diese Lieblingskinder] dieses zur Kunst auserwählte Volk

[3] ein Volk] eine Nation

[4] sie [5] ihrer

[6] der . . . Kunst] der noch ganz in der Mythologie und Sage befangenen Dichtkunst

[7] Helden- und Sagendichter,

[8] Poet [9] er aber [10] altnordischen

charakteristische Züge der Homerischen Poesie, welche dem *Griechen* allein eigen sind.

Ein solcher[1] Griechischer Zug ist die *Vollständigkeit* seiner Ansicht der ganzen menschlichen Natur, welche im glücklichsten *Ebenmaß*, im vollkommnen *Gleichgewicht* von der einseitigen Beschränkung einer abweichenden Anlage, und von der Verkehrtheit künstlicher Mißbildung so weit entfernt ist. — Der *Umfang* seiner Dichtung ist so unbeschränkt, wie der Umfang der ganzen menschlichen Natur selbst. Die äußersten Enden der verschiedensten Richtungen, deren ursprüngliche Keime schon in der allgemeinen Menschennatur verborgen liegen, gesellen sich hier freundlich zueinander, wie im unbefangnen, kindlichen Spiel. Seine heitre und reine Darstellung vereinigt hinreißende Gewalt mit inniger Ruhe, die schärfste Bestimmtheit mit der weichsten Zartheit der Umrisse.

In den Sitten seiner Helden sind Kraft und Anmut im Gleichgewicht. Sie sind stark aber nicht roh, milde, ohne schlaff zu sein, und geistreich ohne Kälte. *Achilles*, obgleich im Zorn furchtbarer wie ein kämpfender Löwe, kennt dennoch die Tränen des zärtlichen Schmerzens am treuen Busen einer liebenden Mutter; er zerstreut seine Einsamkeit durch die milde Lust süßer Gesänge. Mit einem rührenden Seufzer blickt er auf seinen eignen Fehler zurück, auf das ungeheure Unheil, welches die starrsinnige Anmaßung eines stolzen Königs und der rasche Zorn eines jungen Helden veranlaßt haben. Mit hinreißender Wehmut weiht er die Locke an dem Grabe des geliebten Freundes. Im Arm eines ehrwürdigen Alten, des durch ihn unglücklichen Vaters seines verhaßten Feindes, kann er in Tränen der Rührung zerfließen. Der allgemeine Umriß eines Charakters, wie Achilles hätte vielleicht auch in der Fantasie eines Nord- oder Süd-Homerus entstehen können: diese feineren[2] Züge der Ausbildung waren nur[3] dem Griechen möglich[4]. Nur der[5] Grieche konnte diese brennbare Reizbarkeit, diese furchtbare Schnellkraft wie eines jungen Löwen mit so viel Geist, Sitten, Gemüt vereinigen und verschmelzen. Selbst in der Schlacht, in dem Augenblicke, wo ihn der Zorn so sehr fortreißt, daß er ungerührt durch das Flehen des Jünglings, dem überwundnen Feinde die Brust durchbohrt bleibt er menschlich, ja sogar liebenswürdig und versöhnt uns durch eine entzückend rührende Be- [128]

[1] solcher. .. die] solcher schon eigentümlich hellenischer Zug ist besonders auch die

[2] feinere *A* [3] nur dem] nur bei den [4] denkbar

[5] der . . . konnte] ein solcher vom Gefühl der innern Harmonie und der sittlichen Schönheit beseelter Dichter konnte

trachtung[1]. Der Charakter des *Diomedes* ist aber schon in seiner ursprünglichen Zusammensetzung ganz Griechisch. In seiner stillen Größe, seiner bescheidnen Vollendung[1], spiegelt sich der ruhige Geist des Dichters selbst am hellsten und am reinsten.

Die Homerischen Helden, wie den Dichter selbst unterscheidet[2] eine *freiere Menschlichkeit* von allen nicht-Griechischen Heroen und Barden[3]. In jeder bestimmten Lage, jeder einzelnen Gemütsart strebt der Dichter, so viel nur der Zusammenhang verstattet, nach derjenigen *sittlichen Schönheit*, deren das kindliche Zeitalter unverdorbener Sinnlichkeit fähig ist. Sittliche Kraft und Fülle haben in Homers Dichtung das Übergewicht; sittliche Einheit und Beharrlichkeit sind, wo sie sich[4] finden, kein selbständiges Werk des Gemüts, sondern nur ein glückliches Erzeugnis der bildenden Natur. Aber nicht gewaltige Stärke und sinnlicher Genuß allein weckte und fesselte sein Gemüt. Der bescheidne Reiz stiller *Häuslichkeit* vorzüglich in der ODYSSEE; die Anfänge des *Bürgersinns*, und die ersten Regungen *schöner Geselligkeit* sind nicht die kleinsten Vorzüge des Griechen.

Vergleicht[5] damit die geistlose Monotonie der barbarischen Chevalerie! Im modernen Ritter der Romantischen Poesie[6] ist der Heroismus durch die[7] abenteuerlichsten Begriffe in die seltsamsten Gestalten und Bewegungen so sehr verrenkt, daß selbst von dem ursprünglichen Zauber des freien Heldenlebens nur wenige Spuren übrig geblieben sind. Statt[8] Sitten und Empfindungen[9] findet ihr[10] hier dürre Begriffe und stumpfe[11] Vorurteile; statt freier Fülle[12] verworrne Dürftigkeit, statt reger Kraft

[1] ILIAS, XXI. 99 seqq.

[1] Vollendung, spiegelt] Vollendung und dem innern Gleichgewicht aller Kräfte, spiegelt [2] unterscheidet sehr bemerklich

[3] Sagendichtern. [4] sich bei ihm

[5] Vergleicht . . . Im modernen] Ungleich einförmiger erscheint dagegen das Rittertum der mittleren Zeiten; obwohl seiner Idee nach, auch eine reiche Blume der Fantasie entwachsen und in ihrem Elemente webend; doch aber in der Entfaltung des ganzen Lebens minder naturkräftig und mehr in in eine bestimmte sittliche Zwangsform eingeschränkt. Eben darum ist auch im modernen

[6] Poesie . . . der] Sage der

[7] die . . . von] einen willkürlichen Fantasiebegriff oft in ganz groteske Gestalten und Bewegungen umgeformt, so daß von

[8] Statt lebendig freier [9] Naturgefühle

[10] ihr . . . dürre] man hier spitzfindige [11] seltsame

[12] Fülle . . . Masse.] Fülle und reger Kraft verwickelte Lebensregeln eines mit fast scholastischer Feinheit ausgebildeten Ritterideals.

tote Masse. Vergleicht[1] sie mit jenen Darstellungen, in denen auch der kleinste Atom[2] von *höherm Leben* glüht, mit den Homerischen Helden, deren Bildung[3] so *echt menschlich* ist, wie eine heroische Bildung nur sein kann. In ihrem Gemüte ist[4] die rege Masse nicht getrennt, sondern durchgängig zusammenhängend: Vorstellungen[5] und Bestrebungen sind hier innigst ineinander verschmolzen; alle Teile stimmen im vollkommensten Einklang zusammen, und die reiche Fülle ursprünglicher Kraft ordnet sich mit leichter Ordnung zu einem befriedigenden Ganzen.

Man nennt das oft »Schonung«, die Sinne verzärteln, und die Würde der Menschheit dadurch entweihen, daß man keine andere Bestimmung der Kunst anerkennt, als die, der Tierheit zu schmeicheln. Es gibt aber eine andre Eigenschaft gleiches Namens, welche sich scheut, das Gemüt zu verletzen: *sittliche Schonung*. In[6] nicht-Griechischen Poesien wird auch da, wo die zartesten Blüten der feinsten Sinnlichkeit am frischesten duften; auch da, wo die Verfeinerung des Geistes aufs höchste gestiegen ist, dennoch unser Gefühl nicht selten durch ein gewisses Etwas sehr [129] beleidigt. Ja es ist eigentlich wohl kein barbarisches Werk[7] ganz rein von allem, was einen echten[8] Griechischen Sinn empören[9] würde. Diese Menschen[10] scheinen gar nicht zu ahnden, daß mit dem *Unwillen* der Genuß des Schönen sogleich zerstört wird; daß *unnütze Schlechtheit*[11] der größte Fehler sei, dessen ein Dichter sich schuldig machen kann. Den Musiker, der ohne Grund mit einer unaufgelösten Dissonanz endigte, würde man tadeln, und dem Dichter, welcher ohne Gefühl für den Einklang des Ganzen das zarte Ohr des Gemüts durch die schreiendsten Mißtöne verletzt; verzeiht man, oder bewundert ihn wohl gar. Im Homer hingegen wird jeder Übelstand *vorbereitet* und *aufgelöst*. Durch einen Augenblick von jugendlichem[12] Übermut versöhnt uns Patroklus mit seinem Tode, und was sonst bittrer Unwillen gewesen sein würde, wird nun sanfte Rührung. Der Übermut des Hektors ist eine Vorbereitung

[1] Vergleicht . . . Darstellungen,] Man vergleiche diese an sich auch sehr wunderbaren und anziehenden Fantasiegebilde mit jenen klassischen Helden-Darstellungen,

[2] Atom . . . Leben] Bestandteil von einem höhern freien Leben

[3] Bildung . . . echt] Bildung schon in jener frühesten Zeit ganz aus der Idee des Schönen hervorgegangen und zugleich so ächt

[4] ist . . . Masse] sind die einzelnen Elemente

[5] Vorstellungen . . . sind] der Sinn und die Neigung, der Gedanken und Willen sind [6] In . . . wird] In den Dichtungswerken unserer Zeit wird

[7] Kunstwerk [8] ächt

[9] empören würde.] beleidigen und verletzen würde.

[10] modernen Naturen [11] Schlechtigkeit [12] jugendlichen *A*

seines Falles. Hätte ausschweifender Zorn den Achilles nicht bis zu Augenblicken von Wildheit und Ungerechtigkeit verlockt, so würde seine[1] Kränkung, der Verlust seines Freundes, sein Schmerz, die unwandelbar bestimmte Kürze seines herrlichen Lebens unser Gemüt tief verwunden und mit Bitterkeit anfüllen. Der ruhigen Kraft, der weisen Gleichmütigkeit des Diomedes entspricht die ungemischte und nie getrübte Reinheit seines Glücks und seines unbeneideten[2] Ruhms. Wie der Vater der Götter das Schicksal der Kämpfer auf der entscheidenden Wagschale gedankenvoll abmißt, so läßt Homerus mit künstlerischer Weisheit seine Helden sinken und steigen, nicht nach Laune und Zufall, sondern nach den heiligen[3] Entscheidungen der reinsten Menschlichkeit.

Nur hüte man sich zu denken, das Nachahmungswürdige in der Griechischen Poesie sei das Privilegium weniger auserwählter Genies[4], wie jede trefflichere Originalität[5] bei den Modernen[6]. Das[7] bloß Individuelle würde dann weder nachahmungwürdig, noch dessen völlige Zueignung[8] möglich sein: denn nur das *Allgemeine* ist[9] Gesetz und Urbild für alle Zeiten und Völker. Die Griechische Schönheit war ein Gemeingut des öffentlichen Geschmacks[10], *der Geist der ganzen Masse*[11]. Auch solche Gedichte, welche wenig künstlerische Weisheit und geringe Erfindungskraft verraten, sind in demselben Geiste gedacht, entworfen und ausgeführt, dessen Züge wir im Homer und andern Dichtern vom ersten Range nur bestimmter und klarer lesen. Sie unterscheiden sich durch dieselben Eigenheiten, wie die besten, von allen nicht-Griechischen Gedichten.

Die Griechische Poesie hat ihre Sonderbarkeiten, welche oft ekzentrisch[12] genug sind: denn obgleich die Griechische Bildung reinmenschlich ist, so kann dennoch die äußre Form sehr abweichend sein; es vielleicht eben darum sein[13], weil der Geist dem allgemeingültigen Gesetz so getreu
[130] ist. Die meisten dieser *ästhetischen*[14] *Paradoxien* sind[15] nur scheinbar

[1] seine Kränkung] die ihm zugefügte ungerechte Kränkung
[2] unbeneideten Ruhms.] von allem Neid befreiten Ruhms.
[3] heiligen . . . Menschlichkeit.] richtig zarten Entscheidungen des tiefsten Menschengefühls.
[4] Geister, [5] Größe [6] Neuern.
[7] Das . . . würde] Eine solche bloß individuelle Vortrefflichkeit würde
[8] Aneignung
[9] ist Gesetz] ist als ein Ausdruck des Ewigen Gesetz
[10] Geschmacks, der] Sinns der Nation und der
[11] Masse.] Masse ihrer Kunstbildung, und erstreckt sich auf alle dazu gehörigen Glieder und Bestandteile, oder einzelnen Werke.
[12] abweichend [13] desto mehr sein [14] künstlerischen [15] sind jedoch

und enthalten[1] einen großen Sinn. So das Satyrische Drama, der Dithyrambus, der lyrische Chor der Dorier, und der dramatische Chor der Athener. Nur aus völliger Unkunde mit der eigentlichen Natur der Kunst und ihrer Arten hat man solche Eigenheiten für bloß individuell gehalten, und sich mit einer historischen Genesis[2] derselben begnügt. Überdem waren die Tatsachen lückenhaft, und solange man die notwendigen[3] Bildungsgesetze der Kunst nicht kennt, wird man in der Geschichte der Kunst im dunkeln tappen, und keinen Leitfaden haben, vom Bekannten aufs Unbekannte zu schließen. Man analysiere[4] nur den Charakter dieser Anomalien nach Anleitung sichrer Grundsätze und Begriffe vollständig, und man wird[5] durch das Resultat einer *philosophischen Deduktion* überrascht, die durchgängige Objektivität[6] der Griechischen Poesie auch hier wiederfinden. Selbst in dem Zeitalter, wo ihre[7] ganze Masse sich in mehrere genau bestimmte Richtungen — gleichsam[8] ebenso viele Äste eines gemeinschaftlichen Stammes — spaltete, und ihr Umfang dadurch[9] so sehr beschränkt als ihre Kraft erhöht ward: selbst in der lyrischen Gattung, deren eigentlicher Gegenstand *schöne Eigentümlichkeit* ist, bewährt sie dennoch ihre[10] beständige Tendenz zum Objektiven durch die Art und den Geist der Darstellung, welche soweit es die besondern Schranken ihrer eigentümlichen Richtung und ihres Stoffs nur immer erlauben, sich dem rein Menschlichen[11] nähert[12], das Einzelne selbst zum Allgemeinen erhebt, und im Eigentümlichen eigentlich nur das Allgemeingültige[13] darstellt.

Die Griechische Poesie ist gesunken[14], tief, sehr tief gesunken, und endlich völlig entartet. Aber *auch im äußersten Verfall* blieben ihr noch Spuren jener Allgemeingültigkeit[15], bis sie überhaupt aufhörte einen

[1] enthalten einen] enthalten nach ihrer wahren Bedeutung erfaßt, einen
[2] Ableitung und Erklärung
[3] notwendige *A* [4] erforsche
[5] wird . . . überrascht, die] wird überrascht durch die philosophisch erkannte Begründung alles Einzelnen in der einen Idee und in dem Wesen des Ganzen, die
[6] objektive Würde und Vollkommenheit
[7] ihre . . . sich] das ganze Gebilde derselben sich
[8] gleichsam ebenso] wie gleichsam in ebenso [9] dadurch ebenso
[10] ihre . . . Objektiven] ihr beständiges Hinstreben zum objektiven Schönen
[11] Menschlichen und Schönen [12] nährt *A*
[13] Allgemeingültige und Ewige in der Erscheinung
[14] gesunken . . . sehr] gesunken, in ihren letzten Zeiten sehr
[15] Allgemeingültigkeit, jenes festen Stils in Kunst und Sprache,

bestimmten Charakter zu haben. So sehr ist die[1] *Griechheit* nichts andres als eine höhere, reinere Menschheit[2]! Im Zeitalter der gelehrten Dichtkunst gab es weder öffentliche Sitten, noch öffentlichen[3] Geschmack. Die Gedichte der *Alexandriner* sind ohne eigentliche Sitten, ohne Geist und Leben; kalt, tot, arm und schwerfällig. Statt einer vollkommnen Organisation[4] und lebendiger[5] Einheit des Ganzen sind diese Machwerke nur aus abgerißnen Bruchstücken[6] zusammengeflickt. Sie enthalten nur einzelne schöne[7] Züge, keine vollständige und ganze Schönheit. Aber dennoch enthält ihre fleißige Darstellung in ihrer durchgearbeiteten feinen Bestimmtheit, in ihrer völligen Freiheit von den unreinen Zusätzen der[8] Subjektivität, von den technischen Fehlern monströser[9] Mischung, und poetischer Unwahrheit eine *höchste Naturvollkommenheit in ihrer* wenngleich an sich tadelhaften *Art*, ein *gewisses klassisches Etwas*, welches demjenigen nicht unähnlich ist, was[10] Kenner
[131] der Griechischen Plastik[11] an Überbleibseln der bildenden Kunst auch aus der schlechtesten Zeit, oder von der Hand des mittelmäßigsten Künstlers wahrnehmen. Der schwülstige, überladne Schmuck gehört dem allgemeinen schlechten Geschmack[12] des Zeitalters an. Die Fehler der Ausführung kommen auf die Rechnung des[13] Stümpers. Allein der[14] *Geist* in welchem das Werk gedacht, entworfen und ausgebildet wurde, enthält wenigstens[15] Spuren von dem vollkommnen Ideal, welches für alle Zeiten und Völker ein gültiges Gesetz und allgemeines Urbild ist. So findet ihr[16] im *Apollonius* sehr oft wahrhaft klassische Details[17], und

---

[1] die . . . nichts] der Geist der hellenischen Bildung nichts
[2] Menschheit nach der vorherrschenden Kunstidee des Schönen!
[3] öffentlichen Geschmack.] einen allgemeinen Kunstsinn mehr.
[4] organischen Gliederung
[5] lebendigen
[6] Bruchstücken zusammengeflickt.] Bruchstücken,wie ein Mosaik von schönen Stellen, zusammengesetzt.
[7] künstlerische
[8] der Subjektivität,] einer bloß subjektiven Ansicht und Auffassungsmanier,
[9] einer widernatürlichen [10] welches
[11] Plastik an] Skulptur an den [12] Kunstsinn
[13] des Stümpers.] des einzelnen mittelmäßigen oder minder begabten Künstlers.
[14] der Geist] der objektive künstlerische Geist
[15] wenigstens immer noch
[16] ihr . . . Apollonius] man in dem epischen Werke des Apollonius
[17] Einzelheiten,

hie[1] und da trefft[2] ihr auf Erinnerungen an die ehemalige[3] Göttlichkeit der Griechischen Dichtkunst. Solche Züge sind die Bescheidenheit des heroischen Jason und seine nachsinnende Stille bei der großen Ausfahrt der Heldenschar, und bei dem Verlust des Herkules; die feine Charakteristik des Telamon, Herkules, Idas und Idmon; das liebliche Spiel des Amor[4] und Ganymedes; die Anmut, welche über die ganze Episode von der Hypsipyle und Medea verbreitet ist. Die schärfere Bestimmtheit, die feinere Zartheit, das noch mehr Durchgearbeitete seines fleißigen Werks; Eigenschaften, welche er vor dem gelehrtesten aller Römischen Dichter voraus hat, sind so viele übrig gebliebene Spuren echt[5] Griechischer Bildung.

Das Schicksal bildete den Griechen nicht nur zu dem Höchsten, was der Sohn der Natur sein kann; sondern es entzog ihm auch seine mütterliche Pflege nicht eher, als bis die Griechische Bildung selbständig und mündig geworden, fremder Hülfe und Führung nicht weiter bedurfte. Mit diesem entscheidenden Schritt, durch den[6] die Freiheit das Übergewicht über die Natur bekam, trat der Mensch in eine ganz neue Ordnung der Dinge; es begann eine neue Stufe der Entwicklung. Er[7] bestimmt, lenkt und ordnet nun[8] seine Kräfte selbst, bildet seine Anlagen nach den innern Gesetzen seines[9] Gemüts. Die Schönheit der Kunst ist nun[10] nicht mehr Geschenk einer gütigen Natur, sondern sein[11] eignes Werk, Eigentum seines Gemüts. Das Geistige bekommt das Übergewicht über das Sinnliche, selbständig bestimmt er die Richtung seines Geschmacks[12], und ordnet die Darstellung. Er eignet sich nicht mehr bloß das Gegebne zu, sondern er bringt das Schöne selbsttätig hervor. Und wenn der erste Gebrauch der Mündigkeit, den Umfang der Kunst durch eine genau bestimmte Richtung beschränkt, so wird dieser Verlust durch die innre Stärke und Hoheit der zusammengedrängten Kraft wieder ersetzt. Das epische Zeitalter der Griechischen Poesie läßt sich noch mit andern[13] Nationalpoesien vergleichen. Im lyrischen Zeitalter steht sie[14]

---

[1] hier [2] trefft ihr] trifft man
[3] ehemalige Göttlichkeit] ehemalige hohe Vollkommenheit und göttliche Schönheit
[4] Eros [5] echt . . . Bildung.] ächt griechischer Kunst und Bildung.
[6] welchen [7] Er bestimmt] Wo diese erreicht ist, bestimmt
[8] nun . . . bildet] der menschliche Geist nun seine Kräfte selbst, und bildet [9] des [10] von da an
[11] des Menschen [12] Kunstgefühls,
[13] andern . . . vergleichen.] den poetischen Heldensagen andrer Nationen vergleichen;
[14] sie allein.] die Kunst der Griechen schon allein.

allein. Nur sie hat *in Masse* die Bildungsstufe der *Selbständigkeit* erreicht; nur in ihr ist das idealische Schöne *öffentlich* gewesen. So häufig und so glänzend auch in der modernen Poesie die Beispiele sein mögen, [132] so sind es doch nur einzelne Ausnahmen, und die Masse ist weit hinter jener Stufe zurückgeblieben, und verfälscht[1] sogar jene Ausnahmen. Bei dem herrschenden Unglauben an[2] göttlichere Schönheit, verliert die Verkannte ihre unbefangne Zuversicht, und der Kampf, welcher sie geltend machen soll, entweiht sie nicht weniger, wie der menschenfeindliche Stolz, der den Genuß der Mitteilung ersetzen muß. — Von jeher haben viele Völker die Griechen an[3] Fertigkeiten übertroffen, und desfalls die Griechische Höhe der eigentlichen Bildung[4] nicht eingesehen. Aber Fertigkeiten sind nur notwendige Zugaben der Bildung, Werkzeuge der Freiheit. Nur Entwicklung der reinen[5] Menschheit ist *wahre Bildung*. Wo[6] hat freie Menschheit in der Masse des[7] Volks ein so durchgängiges Übergewicht erhalten als bei den Griechen? Wo war die Bildung so echt[8], und echte[9] Bildung so öffentlich? — In der Tat kaum gibt es im ganzen Lauf der Menschengeschichte ein erhabneres Schauspiel, als der große Augenblick darbietet, da mit einemmale und gleichsam von selbst, durch bloße Entwicklung der innern[10] Lebenskraft, in den Griechischen Verfassungen Republikanismus[11], in den Sitten Enthusiasmus[12] und Weisheit, in den Wissenschaften, statt der[13] mythischen Anordnung[14] der Fantasie logischer und systematisierender Zusammenhang, und in den Griechischen Künsten das *Ideal* hervortrat.

Wenn die Freiheit einmal das Übergewicht über die Natur hat, so muß[15] die freie, sich selbst überlaßne Bildung[16] sich in der einmal ge-

---

[1] trübt [2] an die

[3] an Fertigkeiten] an mancherlei mechanischen oder auch einzelnen intellektuellen Fertigkeiten

[4] Bildung nicht] Menschenbildung in Kunst und Sitten, im Geist und im Leben nicht

[5] vollständigen

[6] Wo . . . Menschheit] Bei welchem Volke der Weltgeschichte hat aber die reine Menschennatur

[7] des . . . ein] der Nation eine solche freie Entfaltung und ein

[8] ächt [9] ächte [10] innern geistigen

[11] eine neue republikanische Ordnung,

[12] Begeisterung [13] der fast noch

[14] Anordnung . . . Zusammenhang, und] Anordnung einer bloßen wissenschaftlichen Fantasie nun ein logischer Zusammenhang und inneres System, und

[15] wird [16] Bildung sodann

nommenen Richtung fortbewegen, und immer höher steigen, bis ihr Lauf durch äußre Gewalt gehemmt wird, oder bis sich durch bloße innre Entwicklung das Verhältnis der Freiheit und der Natur von neuem ändert. Wenn der *gesammte* zusammengesetzte menschliche *Trieb* nicht allein das bewegende sondern auch *lenkende Prinzip der Bildung*, wenn die Bildung *natürlich* und nicht künstlich, wenn die ursprüngliche Anlage die glücklichste, und die äußre Begünstigung vollendet[1] ist: so entwickeln, wachsen, und vollenden sich alle Bestandteile[2] der strebenden Kraft, der sich bildenden Menschheit *gleichmäßig*, bis die Fortschreitung den Augenblick erreicht hat, wo die Fülle nicht mehr steigen kann, ohne die *Harmonie des Ganzen* zu trennen und zu zerstören.

Trifft nun die höchste Stufe der Bildung der[3] vollkommensten Gattung der trefflichsten[4] Kunst mit dem günstigsten Augenblick im Strome des öffentlichen Geschmacks[5] glücklich zusammen; verdient ein großer Künstler die Gunst des Schicksals, und weiß die unbestimmten Umrisse, welche die Notwendigkeit vorzeichnete, würdig auszufüllen; so wird das äußerste Ziel schöner Kunst erreicht, welches[6] durch die freieste Entwicklung der glücklichsten Anlage[7] erreichbar ist.

Diese *letzte Gränze der natürlichen Bildung* der Kunst und des Ge- [133] schmacks[8], *diesen höchsten Gipfel freier Schönheit* hat die Griechische Poesie wirklich erreicht. *Vollendung* heißt der[9] Zustand der Bildung, wenn die innre strebende Kraft sich völlig ausgewickelt hat, wenn die Absicht ganz erreicht ist, und in gleichmäßiger Vollständigkeit des Ganzen keine Erwartung unbefriedigt bleibt. *Goldnes*[10] *Zeitalter* heißt dieser Zustand, wenn er einer ganzen gleichzeitigen Masse[11] zukommt. Der Genuß[12], welchen die Werke des goldnen Zeitalters der Griechischen Kunst gewähren, ist zwar[13] eines Zusatzes fähig, aber dennoch[14] ohne Störung und Bedürfnis — *vollständig* und *selbstgenugsam*. Ich[15] weiß für diese Höhe keinen schicklicheren Namen als das *höchste Schöne*. Nicht etwa ein Schönes, über welches sich nichts schöneres denken ließe;

---

[1] vollkommen [2] Bestandteile und Elemente

[3] in der [4] vortrefflichsten [5] Lebens [6] welches möglicherweise

[7] Naturanlage [8] Kunstgefühls, [9] dieser

[10] Goldnes . . . einer] Ein goldnes Zeitalter nennt man es wohl, wenn diese Vollendung einer

[11] Masse zukommt.] Masse von Kunstwerken oder einer hervorragenden Dichterschule zukommt.

[12] Eindruck von Vollkommenheit, [13] nun zwar wohl

[14] dennoch . . . Bedürfnis] dennoch ist er ohne innere Störung und etwa noch unbefriedigt zurückbleibendes Bedürfnis,

[15] Ich weiß] Es gibt

sondern das vollständige Beispiel der unerreichbaren Idee, die hier gleichsam ganz sichtbar wird: *das Urbild der Kunst und des Geschmacks*[1].

Der[2] einzige Maßstab, nach dem[3] wir den höchsten Gipfel der Griechischen Poesie würdigen können, sind[4] die *Schranken aller Kunst.* »Aber wie, wird man fragen, ist die Kunst nicht einer schlechthin unendlichen Vervollkommnung fähig? Gibt es Gränzen ihrer fortschreitenden Bildung?«

Die Kunst ist unendlich[5] perfektibel und ein absolutes Maximum ist in ihrer steten Entwicklung nicht möglich: aber doch ein bedingtes *relatives Maximum*[6], ein unübersteigliches *fixes Proximum.* Die Aufgabe der Kunst besteht nämlich aus zweierlei ganz verschiedenartigen Bestandteilen: teils aus bestimmten *Gesetzen*, welche nur ganz erfüllt oder ganz übertreten werden können, und teils aus[7] unersättlichen, unbestimmten *Forderungen*, wo auch die höchste Gewährung noch einen Zusatz leidet. Jede wirklich gegebne *Kraft* ist einer Vergrößerung und jede endliche reale[8] Vollkommenheit eines unendlichen Zuwachses fähig. In *Verhältnissen* aber findet kein Mehr oder Weniger statt; die *Gesetzmäßigkeit* eines Gegenstandes kann weder vermehrt noch vermindert werden. So sind auch alle wirklichen Bestandteile der schönen Kunst einzeln eines unendlichen Zuwachses fähig, aber in der Zusammensetzung dieser verschiedenen Bestandteile gibt es unbedingte Gesetze für die gegenseitigen Verhältnisse.

Das *Schöne im weitesten Sinne* (in welchem es das Erhabne, das Schöne im engern Sinne, und das Reizende[9] umfaßt) ist die *angenehme*[10] *Erscheinung des Guten*[11]. — Es scheint zwar für jede einzelne Reizbarkeit eine feste Gränze bestimmt zu sein, welche weder der Schmerz noch die Freude überschreiten darf, wenn nicht alle Besonnenheit aufhören, und mit dieser selbst der Zweck der Leidenschaft und der Lust verloren gehn soll. Im allgemeinen aber, und ohne besondre Rücksicht läßt sich

[1] ewigen Schönen. [2] Der einzige] Den einzigen [3] welchem
[4] sind die] geben uns die
[5] unendlich . . . ist] einer unendlichen Fortbildung und Vervollkommnung fähig und eine unbedingte Vollkommenheit ist
[6] Maximum . . . Proximum.] Höchstes, eine unübersteigliche und nicht mehr zu übertreffende Gränze des nächsten Erreichbaren, an der unerreichbaren und bloß als Idee denkbaren Vollkommenheit.
[7] aus unersättlichen,] aus nie ganz auszufüllenden,
[8] wirkliche
[9] Reizende . . . ist] Reizende zugleich und mit umfaßt, ist
[10] angenehme, sinnliche
[11] Guten, d.h. des Göttlichen oder des Ewigen.

über jedes gegebne Maß von Energie[1] ein höheres denken. Unter[2] *Energie* verstehe ich alles, was den gemischten Trieb sinnlich weckt und [134]
erregt, um ihm dann den Genuß des reinen Geistigen zu gewähren; die bewegende Triebfeder mag nun Schmerz oder Freude sein. Die[3] Energie ist aber nur Mittel und Organ[4] der idealischen Kunst, gleichsam die *physische*[5] *Lebenskraft* der reinen Schönheit, welche die sinnliche Erscheinung des Geistigen veranlaßt und trägt, so wie das freie Gemüt[6] nur im Element einer tierischen Organisation empirisch existieren kann. — Auf gleiche Weise gibt es für jede besondre Empfänglichkeit eine *bestimmte Sphäre der Sichtbarkeit*, wenn ich so sagen darf, in der Mitte zwischen zu großer Nähe und zu weiter Entfernung. An und für sich aber kann die Erscheinung des Geistigen immer lebhafter, bestimmter und klarer werden. So lange sie Erscheinung bleibt, ist sie einer endlosen Vervollkommnung fähig, ohne je ihr Ziel ganz erreichen zu können: denn sonst müßte das Allgemeine, welches im Einzelnen erscheinen soll, sich in das Einzelne selbst verwandeln. Dies ist[7] unmöglich, weil beide durch eine unendliche Kluft getrennt sind. Auf der andern Seite kann[8] aber auch die Nachahmung des Wirklichen an Vollkommenheit unendlich zunehmen: denn die Fülle jedes Einzelnen ist unerschöpflich, und kein Abbild kann jemals[9] ganz in sein Urbild übergehen. — Daß das *Gute* oder dasjenige, was schlechthin sein soll, der reine Gegenstand des freien Triebes, das reine[10] Ich nicht als theoretisches[11] Vermögen, sondern als praktisches Gebot[12]; die Gattung, deren Arten Erkenntnis, Sittlichkeit und Schönheit ist[13]; das Ganze, dessen Bestandteile Vielheit Einheit und Allheit sind[14]/I; in der Wirklichkeit nur beschränkt vor-

I/[15] Ich muß um die Erlaubnis bitten, diese und einige andre Grundsätze und Begriffe um des Zusammenhanges willen, hier nur problematisch voranschicken zu dürfen, deren Beweis ich in der Folge nicht schuldig bleiben werde.

[1] wirkender Kraft
[2] Unter . . . verstehe] Unter der wirkenden Kraft im Gebiete der Kunst verstehe
[3] Die Energie] Dieses Wirkende in der Darstellung [4] Werkzeug
[5] äußre, körperliche
[6] Gemüt . . . kann.] Gemüt und innere Wesen des Menschen nur im Element und Träger einer tierischen Körperhülle sinnlich vorhanden ist.
[7] Dies ist] Dieses aber ist [8] kann . . . auch] kann auch
[9] jemals . . . in] jemals in [10] reine geistige
[11] theoretisches Vermögen,] Gedanken-Vermögen,
[12] praktisches Gebot;] Lebens-Gebot; [13] sind [14] bilden;
[15] *Die Anmerkung wurde in W in veränderter Form nach* ohne sie je völlig

handen sein kann, darf ich als evident[1] voraussetzen: denn der zusammengesetzte Mensch kann im gemischten Leben sich seiner reinen Natur nur ins Unendliche nähern, ohne sie je völlig zu erreichen.

Alle diese Bestandteile des Schönen[2] — der Reiz, der Schein, das Gute — sind also einer gränzenlosen Vervollkommnung fähig. Für die gegenseitigen Verhältnisse dieser Bestandteile aber gibt es unwandelbare Gesetze. Das Sinnliche soll nur Mittel des Schönen nicht Zweck der Kunst sein. Hat aber[3] unverdorbne Sinnlichkeit in einer frühen[4] Stufe der Bildung das Übergewicht, so wird *Fülle* der Zweck des Dichters sein. Es darf der Selbsttätigkeit eigentlich nicht zum Vorwurf gereichen, daß sie sich allmählich entwickeln muß, und nur unter der Vormundschaft der Natur die Stufe selbständiger Selbstbestimmung erreichen kann. Durch die Sinnlichkeit eines Homerus wird das Gesetz nicht übertreten, sondern das Gesetz[5] ist eigentlich noch gar nicht vorhanden. Ist die
[135] Kunst aber schon gesetzmäßig gewesen, und hört auf es ferner zu sein, so herrscht dann auch wieder die Fülle, aber[6] auf eine ganz andre Weise. Es ist nicht mehr[7] unverdorbne Sinnlichkeit, sondern üppige Ausschweifung[8], *gesetzlose Schwelgerei*. — Jene drei Bestandteile der Schönheit — Mannigfaltigkeit, Einheit und Allheit — sind nichts andres, als ebenso viele Arten, wie der reine Mensch in der Welt zum wirklichen Dasein gelangen kann, verschiedene Berührungspunkte des Gemüts und der Natur. Einzeln betrachtet, haben sie alle drei gleichen Wert; eine wie die andre nämlich hat unbedingten, unendlichen Wert. *Auch die Fülle ist heilig*, und darf in der Vereinigung aller Bestandteile dem Gesetz der Ordnung nicht anders als *frei* gehorchen: denn die *Mannigfaltigkeit* ist schon die erste Form des Lebens, nicht roher Stoff, mit dem sie oft verwechselt wird. Die *Gesetzesgleichheit* soll durch die Ordnung nicht aufgehoben werden, aber doch ist das *Gesetz des Verhältnisses der ver-*

---

zu erreichen *in den Text aufgenommen:* Diese Grundsätze und Begriffe von der unwandelbaren, ewigen Allheit, von der harmonisch geordneten Einheit, und von der unendlichen Lebensfülle, als ebenso vielen Elementen und organischen Bestandteilen alles Guten, Göttlichen und Schönen, erlauben wir uns hier, des Zusammenhanges wegen, in Anwendung zu setzen; da in der Folge noch öftere Gelegenheit zur weitern Erörterung sich darbieten wird.

[1] von selbst einleuchtend

[2] Schönen . . . sind] Schönen nun, der sinnliche Reiz, der äußre Schein, das innre, wesentliche, geistig Gute, sind

[3] aber die noch [4] früheren

[5] Gesetz . . . noch] Gesetz einer späteren Vernunftstufe ist eigentlich für ihn, als Sohn der Natur, noch

[6] aber nun [7] mehr die [8] Ausschweifung und

einigten Bestandteile der Schönheit unwandelbar bestimmt, und nicht die Mannigfaltigkeit, sondern die *Allheit* soll der erste bestimmende Grund und das letzte Ziel jeder vollkommnen Schönheit sein. Das Gemüt soll den Stoff und die Leidenschaft, der Geist soll den Reiz überwiegen, und nicht umgekehrt der Geist *gebraucht* werden, um das Leben zu wecken und den Sinn zu kitzeln. Ein Zweck, den man wohlfeiler erreichen könnte! — *Stil*[1] bedeutet beharrliche Verhältnisse der ursprünglichen und wesentlichen Bestandteile der Schönheit oder des Geschmacks[2]. *Vollkommnen*[3] *Stil* wird man also demjenigen Kunstwerke und demjenigen Zeitalter beilegen können, welches in diesen Verhältnissen das notwendige Gesetz aus freier Neigung ganz erfüllt.

Außer diesem absoluten[4] ästhetischen Gesetz für jeden Geschmack[5], gibt es auch zwei absolute[6] *technische* Gesetze für alle darstellende Kunst[7]. — Die Bestandteile der darstellenden Kunst, welche das Mögliche mit dem Wirklichen vermischt, sind Versinnlichung des Allgemeinen und[8] Nachahmung des Einzelnen. Für die Vervollkommnung beider Bestandteile ist, wie schon oben erinnert wurde, keine Gränze abgemessen: für ihr Verhältnis aber ist ein unwandelbares Gesetz notwendig bestimmt. Das Ziel der freien darstellenden Kunst ist das Unbedingte[9]; das Einzelne darf nicht selbst Zweck sein[10] (Subjektivität). Widrigenfalls sinkt die freie Kunst zu einer[11] nachahmenden Geschicklichkeit herunter, welche[12] einem physischen[13] Bedürfnisse oder einem individuellen[14] Zweck des Verstandes dient. Doch[15] ist das Mittel durchaus notwendig, und es muß wenigstens scheinen, frei zu dienen. *Objektivität*[16] ist der angemessenste Ausdruck für dies[17] gesetzmäßige Verhältnis des Allgemeinen und des Einzelnen in der freien Darstellung. — Überdem ist jedes einzelne Kunstwerk zwar keineswegs an die Gesetze der Wirklichkeit gefesselt, [136]

---

[1] Stil . . . beharrliche] Was man in der Kunst Stil nennt, das bedeutet eben die beharrlichen

[2] Kunstgefühls. [3] Einen vollkommnen

[4] absoluten . . . Gesetz] unbedingten Schönheits-Gesetz [5] Sinn,

[6] absolute . . . Gesetze] oberste Kunstgesetze [7] Werke.

[8] und Nachahmung] oder eine Nachahmung

[9] Ewige und Allgemeine;

[10] sein (Subjektivität).] sein. [11] einer bloßen [12] welche nur

[13] äußerlichen [14] besondern

[15] Doch . . . es] Als Mittel zwar für den Kunstzweck und als Element der Darstellung, ist das Einzelne durchaus notwendig, aber es

[16] Objektivität ist] Das bildet eben den Stil oder das Objektiv in der Kunst und dieses ist

[17] jenes

aber allerdings durch *Gesetze innrer Möglichkeit* beschränkt. Es darf sich selbst nicht widersprechen, muß durchgängig mit sich übereinstimmen. Diese *technische*[1] *Richtigkeit* — so würde ich sie lieber nennen als »Wahrheit«[1], weil dieses Wort zu sehr an die Gesetze der Wirklichkeit erinnert, und so oft von der Kopistentreue sklavischer[3] Künstler gemißbraucht wird, welche nur das Einzelne nachahmen[4] — darf im Kollisionsfalle selbst die Schönheit zwar nicht beherrschen, aber doch beschränken: denn sie ist die erste Bedingung eines Kunstwerks. Ohne innre Übereinstimmung würde eine Darstellung sich selbst aufheben, und also auch ihren Zweck (die Schönheit) gar nicht erreichen können. Nur wenn das Ganze der vollständigen Schönheit schon getrennt und aufgelöst ist, und ausschweifende Fülle den[5] Geschmack beherrscht, wird die Regelmäßigkeit der Proportion[6], und die[7] Symmetrie dieser Fülle aufgeopfert.

Der Schwäche kostet es keine große Entsagung, nicht auszuschweifen, und wo es an Kraft fehlt, da ist Gesetzmäßigkeit kein sonderliches Verdienst. Ein Gedicht im[8] vollkommnen Stil und von tadelloser Richtigkeit, aber ohne Geist und Leben würde nur eine Armseligkeit ohne allen Wert sein. Aber wenn ein Gedicht mit jener vollkommnen Gesetzmäßigkeit auch die höchste Kraft vereinigte[9], welche man nur immer von einem menschlichen Künstler erwarten kann, so darf es doch nicht hoffen, das äußerste Ziel erreicht zu haben, wenn der Umfang desselben nicht vollständig, sondern durch die genau bestimmte Richtung einer gewissen zwar schönen aber doch einseitigen Eigentümlichkeit beschränkt ist, wie[10] die Dorische Lyrik. Der Dichter darf keine Ansprüche auf Vollendung machen, so lange er wie Äschylus selbst mehr Erwartungen erregt, als er befriedigt. Nur dasjenige *Kunstwerk, welches in der*

I [2] In einzelnen Kunstarten kann die technische Richtigkeit selbst eine idealische Abweichung von dem was in der Wirklichkeit wahr und wahrscheinlich ist, erfordern, wie in der reinen Tragödie oder der reinen Komödie.

[1] technische ... nennen] innre Übereinstimmung aber soll man lieber künstlerische Richtigkeit nennen

[2] *Die Anmerkung wurde in W unverändert nach* nur das Einzelne nachahmen. *in den Text aufgenommen.*

[3] bloß empirischer

[4] nachahmen — darf] nachahmen. Jene künstlerische Richtigkeit oder Angemessenheit aber darf

[5] den Geschmack] die Neigung [6] richtigen Verhältnisse,

[7] die innre

[8] in *A* [9] vereinigt

[10] wie ... Lyrik.] wie in der lyrischen Kunst der dorischen Schule.

vollkommensten Gattung, und mit höchster Kraft und Weisheit die bestimmten[1] *ästhetischen und technischen Gesetze ganz erfüllt, den unbegränzten Forderungen*[2] *aber gleichmäßig entspricht,* kann ein unübertreffliches Beispiel sein, in welchem die vollständige Aufgabe der schönen Kunst so sichtbar wird, als sie in einem wirklichen Kunstwerke[3] werden kann.

Nur da ist das höchste Schöne möglich, wo alle Bestandteile der Kunst und des[4] Geschmacks sich gleichmäßig entwickeln, ausbilden, und vollenden; in der *natürlichen* Bildung. In der künstlichen Bildung geht diese *Gleichmäßigkeit* durch die willkürlichen Scheidungen und Mischungen des lenkenden Verstandes[5] unwiderbringlich verloren. An [137] einzelnen Vollkommenheiten und Schönheiten kann sie vielleicht die freie Entwicklung sehr weit übertreffen: aber jenes höchste Schöne ist ein[6] gewordnes *organisch gebildetes Ganzes,* welches durch die kleinste Trennung zerrissen, durch das geringste Übergewicht zerstört wird. Der[7] künstliche Mechanismus des lenkenden Verstandes kann sich die Gesetzmäßigkeit des[8] goldnen Zeitalters der Kunst der bildenden Natur zueignen, aber seine Gleichmäßigkeit kann er nie völlig wiederherstellen; die einmal aufgelöste[9] elementarische Masse organisiert sich nie wieder. Der *Gipfel der natürlichen Bildung der schönen Kunst* bleibt daher für alle Zeiten das *hohe Urbild der künstlichen Fortschreitung.* —

Wir sind gewohnt, ich weiß nicht aus welchen Gründen, uns die *Schranken der Poesie* viel zu eng zu denken. Wenn die Darstellung nicht bezeichnet, wie die Dichtkunst, sondern wirklich nachahmt oder sich natürlich äußert, wie die sinnlichen Künste, so ist ihre Freiheit durch die Schranken des gegebnen Werkzeuges und des bestimmten Stoffs schon enger begränzt. Sollten in einer gewissen Kunstart die Schranken

[1] bestimmten ... ganz] bestimmten Gesetze der Kunst ganz

[2] Forderungen der Schönheit

[3] Kunstwerke nur immer

[4] des ... gleichmäßig] des geistigen Gefühls sich von Anfang aus gleichmäßig

[5] Verstandes unwiederbringlich] Verstandes für die erste Stufe wenigstens unwiederbringlich [6] ein von Natur

[7] Der ... des] Die künstlich fortschreitende Vervollkommnung des

[8] des ... völlig] der höchsten Vollendung und Blüte der Kunst wie sie solche in der Bildung und durch die freie Entfaltung der Natur erreicht, nachbildend zueignen, jene harmonische Gleichmäßigkeit aber kann derselbe nicht völlig

[9] einmal ... wieder.] einmal elementarisch aufgelöste Masse gelangt nie wieder zu einer wahren organischen Einheit und innern Übereinstimmung.

des Stoffs sehr eng, das Werkzeug sehr einfach sein, so läßt es sich wohl denken, daß ein begünstigtes Volk eine Höhe in derselben erreicht habe, welche nie übertroffen werden könnte. Vielleicht haben die Griechen in der Plastik[1] diese Höhe wirklich erreicht. Die Malerei und die Musik haben schon freieres Feld; das Werkzeug ist zusammengesetzter, mannigfaltiger und umfassender. Es würde sehr gewagt sein, für sie eine äußerste Gränze der Vervollkommnung festsetzen zu wollen. Wie viel weniger läßt sich eine solche für die Poesie bestimmen, die durch keinen besondren Stoff weder im Umfang noch in der Kraft beschränkt ist? deren Werkzeug, die willkürliche Zeichensprache[2], Menschenwerk und also unendlich perfektibel und korruptibel ist? — *Unbeschränkter*[3] *Umfang* ist der eine große Vorzug der Poesie, dessen sie vielleicht sehr notwendig bedarf, um die durchgängige Bestimmtheit des Beharrlichen, welche die Plastik[4], und die durchgängige Lebendigkeit des Wechselnden, welche die Musik vor ihr voraus hat, zu ersetzen. Beide geben der Sinnlichkeit unmittelbar Anschauungen und Empfindungen; zu dem Gemüte reden sie nur durch Umwege eine oft dunkle Sprache. Sie können Gedanken und Sitten nur mittelbar darstellen. Die Dichtkunst redet durch die Einbildungskraft unmittelbar zu Geist und Herz[5] in einer oft matten und vieldeutig unbestimmten aber allumfassenden Sprache. Der Vorzug jener sinnlichen Künste, unendliche Bestimmtheit und unendliche Lebendigkeit — *Einzelnheit* ist nicht sowohl Verdienst der Kunst als entlehntes Eigentum der Natur. Sie[6] sind Mischungen, welche zwischen reiner Natur und reiner Kunst in der Mitte stehen. Die einzige eigentliche *reine Kunst* ohne erborgte Kraft, und fremde Hülfe, ist Poesie.

[138] Wenn man verschiedene Kunstarten miteinander vergleicht, so kann nicht von dem größern oder geringern Werte des Zwecks die Rede sein. Sonst wäre die ganze Untersuchung so widersinnig als etwa die Frage: »Ob Sokrates oder Timoleon tugendhafter gewesen sei?« Denn das Unendliche leidet gar keine Vergleichung, und der Genuß des Schönen hat unbedingten Wert. Aber in der Vollkommenheit der verschiedenen Mittel, denselben Zweck zu erreichen, finden Stufen, findet ein Mehr oder Weniger statt. Keine Kunst kann in einem Werke einen so

[1] Skulptur
[2] Zeichensprache ... ist?] Zeichensprache, ganz nur ein Gebilde des menschlichen Geistes, mithin einer unendlichen Vervollkommnung, sowie eines gränzenlosen Verderbnisses fähig ist!
[3] Der unbeschränkte [4] bildende Kunst, [5] Herzen
[6] Sie ... Mischungen,] Es sind Werke und Gebilde, Hervorbringungen und Kunstäußerungen von gemischter Art,

großen Umfang[1] umspannen, wie die Poesie. Aber keine hat auch solche Mittel, *Vieles zu Einem zu verknüpfen, und die Verknüpfung zu einem unbedingt vollständigen Ganzen zu vollenden.* Die Plastik[2], die Musik, und die Lyrik[3] stehn in Rücksicht der Einheit eigentlich auf einer Stufe. Sie setzen ein gewisses höchst gleichartiges Mannigfaltiges neben oder nacheinander, und streben, aus diesem Gesetzten das übrige Mannigfaltige organisch zu entwickeln. — Der *Charakter*, oder das Beharrliche in Vorstellungen und Bestrebungen könnte allein in[4] Gott schlechthin einfach, durch sich selbst bestimmt, und in sich vollendet sein. Im Gebiete der Erscheinung ist seine Einheit nur bedingt; er muß noch ein Mannigfaltiges enthalten, welches nicht durch ihn selbst bestimmt sein kann. Eine wirkliche einzelne Erscheinung wird durch den *Zusammenhang der ganzen Welt*, zu der sie gehört, vollständig bestimmt und erklärt. Nicht anders verhält es sich mit dem Bruchstück einer bloß möglichen Welt. Der dramatische Charakter wird durch seine Stelle im Ganzen, seinen Anteil an der Handlung vollständig bestimmt. Eine Handlung wird nur in der Zeit vollendet; daher kann der bildende Künstler keine vollständige Handlung darstellen. Wenngleich der[5] plastische Charakter noch so bestimmt ist, so setzt er doch notwendig die *Welt*, in welcher er eigentlich zu Hause ist, und welche nicht mit dargestellt werden konnte, als schon bekannt voraus. Sollte[6] diese Welt auch die Olympische, und die Deutung die leichteste sein: die vollkommenste Statue ist doch nur ein abgerißnes unvollständiges Bruchstück, kein in sich vollendetes Ganzes, und das höchste, was der Bildner[7] erreichen kann ist ein[8] *Analogon von Einheit*[9]. Die Einheit des Lyrikers[10] und Musikers besteht in der *Gleichartigkeit* einiger aus der ganzen Reihe der zusammenhängenden Zustände[11] herausgehobnen, die übrigen beherrschenden[12], und in der vollkommnen *Unterordnung* dieser übrigen unter jene herrschenden.

[1] Umfang umspannen,] Umfang und eine solche Welt der Fantasie umspannen,
[2] bildende Kunst, [3] Lyrik] lyrische Dichtung
[4] in Gott] in dem vollkommensten Geiste
[5] der ... noch] der Charakter einer idealischen Gestalt in der bildenden Kunst noch
[6] Sollte ... Deutung] Mag diese umgebende Welt auch die der Olympischen Götter, nach ihrem zusammengehörenden Zyklus, und mag die Deutung
[7] Bildner darin [8] ein Analogon] eine beschränkte Art
[9] Einheit,die selbst nur ein Teil und Ausschnitt ist aus einem größeren Umkreise und Zusammenhange.
[10] lyrischen Dichters [11] Gefühlszustände
[12] beherrschenden Empfindungen,

Die notwendige Mannigfaltigkeit und Freiheit setzen der Vollkommenheit dieses Zusammenhanges enge Gränzen, und an Vollständigkeit der Verknüpfung ist hier gar nicht zu denken. *Vollständigkeit der Verknüpfung* ist der zweite große Vorzug der[1] Poesie. Nur[2] der Tragiker, dessen eigentliches Ziel es ist, den größten Umfang und die stärkste
[139] Kraft mit der höchsten Einheit zu verbinden, kann seinem Werke eine *vollkommne*[3] *Organisation* geben, dessen schöner Gliederbau[4] auch nicht durch den kleinsten Mangel, den[5] geringsten Überfluß gestört wird. Er allein kann eine *vollständige Handlung*, das einzige[6] unbedingte Ganze im Gebiete der[7] Erscheinung, darstellen. Eine ganz vollbrachte Tat, ein völlig ausgeführter Zweck gewähren die vollste Befriedigung. Eine vollendete poetische Handlung ist ein in sich abgeschloßnes Ganzes, eine[8] *technische Welt.*

Die frühern Griechischen Dichtarten sind teils an sich unvollkommne Versuche einer noch unreifen Bildung, wie das Epos des mythischen Zeitalters; teils einseitig beschränkte Richtungen, welche die vollständige Schönheit zerspalten und unter sich gleichsam teilen, wie die verschiedenen Schulen des lyrischen Zeitalters. Die trefflichste[9] unter den Griechischen Dichtarten, ist die *Attische Tragödie.* Alle einzelnen Vollkommenheiten der frühern Arten, Zeitalter und Schulen bestimmt[10], läutert, erhöht, vereinigt und ordnet[11] sie zu einem neuen Ganzen.

Mit echter[12] Schöpferkraft hatte Äschylus die Tragödie erfunden, ihre Umrisse entworfen, ihre Gränzen, ihre Richtung und ihr Ziel bestimmt. Was der Kühne[13] entwarf führte *Sophokles*[14] aus. Er bildete seine Erfindungen, milderte seine Härten, ergänzte seine Lücken, vollendete die tragische Kunst, und erreichte das äußerste Ziel der Griechischen Poesie. Glücklicherweise[15] traf er mit dem höchsten Augenblick des

[1] der Poesie.] welchen die Poesie vor den andern materiellen Künsten voraus hat.
[2] Nur . . . Tragiker,] Aber nur der tragische Dichter,
[3] vollkommne . . . dessen] ganz vollkommne organische Gliederung geben, deren
[4] Bau [5] oder den
[6] einzige . . . Ganze] einzige ganz in sich abgeschloßne und vollendete Ganze
[7] der freien
[8] eine . . . Welt.] eine für sich bestehende Kunstwelt der Darstellung.
[9] vollkommenste [10] vollendet, [11] ordnet zu *A*
[12] ächter [13] kühne Dichter
[14] Sophokles noch schöner
[15] Glücklicher . . . mit] Seine Kunst traf zugleich mit

öffentlichen Attischen Geschmacks[1] zusammen. Er wußte aber auch die[2] Gunst des Schicksals zu verdienen. Den Vorzug eines vollendeten Geschmacks[3], eines vollkommnen Stils teilt er mit seinem Zeitalter: die Art aber, wie er seine Stelle ausfüllte, seinem Beruf entsprach, ist ganz sein eigen. An genialischer Kraft weicht er weder dem Äschylus noch dem Aristophanes, an Vollendung und Ruhe kommt er dem Homerus und dem Pindarus gleich, und an Anmut übertrifft er alle seine Vorgänger und Nachfolger.

Die *technische*[4] *Richtigkeit* seiner Darstellung ist vollkommen, und die *Eurythmie*, die regelmäßige Verknüpfung seiner bestimmt und reich gegliederten Werke ist so *kanonisch*[5], wie etwa die Proportion[6] des berühmten Doryphorus vom Polyklet[7]. Die reife[8] und ausgewachsne Organisation eines jeden Ganzen ist bis zu einer *Vollständigkeit* vollendet, welche auch nicht durch die geringste Lücke, nicht durch einen überflüssigen Hauch gestört wird. *Notwendig* entwickelt sich alles aus Einem, und auch der kleinste Teil gehorcht unbedingt dem *großen Gesetz des Ganzen.*

Die Enthaltsamkeit, mit welcher er auch[9] dem schönsten Auswuchs entsagt, auch[10] der lockendsten Verführung, das Gleichgewicht des Ganzen zu verletzen, widerstanden haben würde, ist bei *diesem* Dichter ein Beweis seines Reichtums. Denn seine Gesetzmäßigkeit ist *frei*, seine Richtigkeit ist *leicht*, und die *reichste Fülle* ordnet sich gleichsam von [140]
selbst zu einer vollkommnen aber gefälligen Übereinstimmung. Die Einheit seiner Dramen ist nicht mechanisch erzwungen, sondern *organisch entstanden.* Auch der kleinste Nebenzweig genießt[11] eignes Leben, und scheint nur aus freier Neigung sich an seiner Stelle in den gesetzmäßigen Zusammenhang der ganzen Bildung zu fügen. Mit Lust und ohne Anstoß folgen wir dem hinreißenden Strome, verbreiten uns über die[12] bezaubernde Fläche seiner Dichtung: denn die *Schönheit* der richtigen aber

[1] Lebens und herrschenden Sittentons
[2] diese
[3] Kunstgefühls, [4] künstlerische
[5] vollkommen und ganz der Idee des Schönen gemäß,
[6] Proportion des] Verhältnisse an dem
[7] Polyklet, welcher als ein Kanon richtig schöner Menschengestalt für die bildende Kunst betrachtet wurde.
[8] reife . . . ist] reich entfaltete organische Gliederung eines jeden dichterischen Ganzen von diesem Tragiker ist
[9] selbst [10] und auch
[11] genießt eignes] genießt noch ein eigenes
[12] die . . . Fläche] den bezaubernden Umkreis

einfachen und freien *Stellung* gibt ihr einen unaussprechlichen Reiz. Das größere Ganze, wie das Kleinere ist in die reichsten und einfachsten Massen bestimmt geschieden, und angenehm[1] gruppiert. Und wie in der ganzen Handlung Kampf und Ruhe, Tat[2] und Betrachtung, Menschheit und Schicksal gefällig wechseln, und sich frei vereinigen, wenn bald die einzelne Kraft ihren kühnen Lauf ungehemmt ergießt, bald zwei Kräfte in raschem Wechsel sich kämpfend umschlingen, bald alles Einzelne vor der[3] majestätischen Masse des Chors schweigt: so ist auch noch in dem kleinsten Teil der Rede das Mannigfaltige in leichtem Wechsel, und freier Vereinigung.

Hier ist auch nicht die leiseste Erinnrung an Arbeit, Kunst und Bedürfnis. Wir werden das[4] Medium nicht mehr gewahr, die Hülle schwindet, und unmittelbar genießen wir die reine Schönheit. Diese anspruchslose Vollkommenheit scheint ohne bei ihrer eignen Hoheit zu verweilen, oder für den äußern Eindruck zu sorgen, nur um ihrer selbst willen da zu sein. Diese Bildungen scheinen nicht gemacht oder geworden, sondern ewig vorhanden gewesen, oder von selbst entstanden zu sein, wie die Göttin der Liebe leicht und plötzlich[5] vollendet aus dem Meere emporstieg.

Im Gemüte des Sophokles war die göttliche Trunkenheit des Dionysos, die tiefe Erfindsamkeit der Athene, und die leise Besonnenheit des Apollo gleichmäßig verschmolzen. Mit Zaubermacht entrückt seine Dichtung die Geister ihren Sitzen[6] und versetzt sie in eine höhere Welt; mit süßer Gewalt lockt er die Herzen, und reißt sie unwiderstehlich fort. Aber ein großer Meister in der seltnen Kunst des *Schicklichen* weiß er auch durch den glücklichsten Gebrauch der größten tragischen Kraft die *höchste Schonung* zu erreichen; gewaltig im Rührenden, wie im Schrecklichen ist er dennoch nie bitter oder gräßlich. — In stetem Schrecken[7] würden wir bis zur Bewußtlosigkeit erstarren; in steter[8] Rührung zerschmelzen. Sophokles hingegen[9] weiß Schrecken und Rührung im vollkommensten Gleichgewicht wohltätig zu mischen[10],

[1] angenehm gruppiert.] schön geordnet.
[2] Tat . . . gefällig] die Tat und die Betrachtung, die Menschheit und das Schicksal harmonisch
[3] der . . . Masse] dem erhabenen Gedankenstrome
[4] Das Medium] das vermittelnde Element
[5] mit einemmale
[6] irdischen Banden [7] Schrecken festgehalten
[8] steter . . . zerschmelzen.] beständiger Rührung hingegen zerschmelzen.
[9] hingegen . . . Schrecken] aber weiß überall Schrecken
[10] mischen . . . Stellen] mischen, beide an der rechten Stelle

an treffenden Stellen durch entzückende Freude und frische[1] Anmut köstlich zu würzen, und dieses schöne Leben in gleichmäßiger Spannung über das Ganze zu verbreiten.

Wunderbar groß ist seine Überlegenheit über den *Stoff*, seine glückliche Auswahl desselben, seine weise Benutzung der gegebenen Umrisse[2]. [141] Unter so vielen vielleicht zahllosen möglichen Auflösungen immer sicher die beste zu treffen, nie von der zarten Gränze zu verirren und selbst unter den verwickeltsten Schranken, mit geschickter Fügung in das Notwendige, seine völlige Freiheit behaupten; das ist das Meisterstück der künstlerischen Weisheit. Auch wenn ein Vorgänger ihm die nächste und beste Auflösung vorweggenommen hatte, wußte er den entrissenen Stoff sich von neuem zuzueignen. Er vermochte nach dem Äschylus in der ELEKTRA neu zu sein, ohne unnatürlich zu werden. Auch den an einzelnen großen Umrissen und glücklichen Veranlassungen reichen, im Ganzen aber ungünstigen und lückenhaften Stoff des PHILOKLETES wußte er zu einer vollständigen Handlung zu bilden[3], zu runden, und zu ergänzen, welcher es weder an einer leichten Einheit noch an einer völligen Befriedigung fehlt.

Der *Attische Zauber seiner Sprache* vereinigt die rege[4] Fülle des Homerus, und die sanfte Pracht des Pindarus mit durchgearbeiteter[5] Bestimmtheit. Die kühnen[6] und großen aber harten, eckichten und schneidenden Umrisse des Äschylus sind in der[7] Diktion des Sophokles bis zu einer scharfen Richtigkeit, bis zu einer weichen Vollendung verfeinert, gemildert und ausgebildet. — Nur da, wo Erfindsamkeit, Geselligkeit, Beredsamkeit und Schonung gleichsam eingeboren waren; wo die[8] vollständige Bildung die einseitigen Vorzüge der Dorischen und Jonischen Bildung umfaßte; wo bei der unbeschränktesten Freiheit und Gesetzesgleichheit alles Innre in kecker Gestalt ans Licht treten durfte, und durch den lebhaftesten Kampf, die vielseitigste Friktion[9] von außen gewetzt[10], gereinigt, gerundet und geordnet wurde: nur in *Athen* war die *Vollendung* der Griechischen Sprache[11] möglich.

[1] seelenvolle
[2] Umrisse der Charaktere und Ereignisse der alten Sage.
[3] bilden . . . und] gestalten, und [4] lebendige
[5] mit . . . Bestimmtheit.] mit der durchdachtesten Bestimmtheit im vollendeten Gliederbau der dichterischen Perioden.
[6] kühnen . . . großen] kühnen, großen
[7] der Diktion] dem Stil und Ausdruck [8] eine [9] Reibung
[10] geschärft,
[11] Kunst und Sprache

Der *Rhythmus* des Sophokles vereinigt den starken Fluß, die gedrängte Kraft und die männliche Würde des Dorischen Stils, mit der reichen Fülle, der raschen Weichheit[1] und der zarten Leichtigkeit Jonischer oder Aeolischer Rhythmen[2].

Das *Ideal der*[3] *Schönheit*, welches in allen Werken des Sophokles, und deren einzelnen Teilen durchaus[4] herrscht, ist ganz vollendet. Die Kraft der einzelnen wesentlichen Bestandteile der Schönheit ist gleichmäßig, und die Ordnung der vereinigten völlig gesetzmäßig. *Sein Stil ist vollkommen.* In jeder einzelnen Tragödie, und in jedem einzelnen Fall ist der Grad der Schönheit durch[5] die Schranken des Stoffs, den Zusammenhang des Ganzen, und die Beschaffenheit der besondren Stelle näher bestimmt.

Die *sittliche* Schönheit aller einzelnen *Handelnden* ist so groß, als diese Bedingungen jedesmal[6] nur immer verstatten. Alle Taten und Leidenschaften entspringen so weit als möglich aus *Sitten* oder Charakter,
[142] und die besondren Charaktere, die bestimmten Sitten nähern sich so sehr als möglich der reinen Menschheit[7]. Unnütze Schlechtheit[8] findet sich hier so wenig wie müßiger Schmerz und auch die leiseste Anwandlung des bittern Unwillens ist aufs strengste vermieden[1].

Der Begebenheiten, im Gegensatz der Handlungen, sind[15] so wenig als möglich, und diese werden alle aus[16] *Schicksal* hergeleitet. Der unaufhörliche[1] notwendige Streit des Schicksals und der Menschheit aber wird durch eine andre Art von sittlicher Schönheit immer wieder in Eintracht aufgelöst, bis endlich die Menschheit[2], so weit es die Gesetze der technischen[3] Richtigkeit verstatten, den vollständigsten Sieg davon trägt. Die *Betrachtung*, dieser notwendige innre Nachklang jeder großen äußern Tat oder Begebenheit *trägt* und erhält das Gleichgewicht des Ganzen. Die ruhige Würde einer schönen Gesinnung schlichtet den furchtbaren Kampf, und lenkt die kühne Übermacht, welche jeden Damm der Ordnung heftig durchbrach, wieder in das milde Gleis des ewig ruhigen Gesetzes. Der Schluß des ganzen Werks gewährt endlich jederzeit die *vollste Befriedigung:* denn wenngleich der äußern Ansicht[4] nach die Menschheit zu sinken scheint, so siegt sie dennoch durch innre Gesinnung. Die tapfre Gegenwehr des Helden kann der blinden Wut des Schicksals zuletzt unterliegen: aber das selbständige Gemüt hält dennoch in allen Qualen standhaft zusammen, und schwingt sich endlich frei empor, wie der sterbende Herkules in den TRACHINERINNEN.

Alle diese skizzierten[5] Vollkommenheiten der Sophokleischen Dichtung sind[6] nicht getrennte[7] und für sich bestehende Eigenschaften, sondern nur verschiedene Ansichten und Teile eines streng verknüpften und innigst verschmolznen Ganzen. So lange das Gleichgewicht der Kraft und Gesetzmäßigkeit in der Bildung noch nicht verloren, so lange das Ganze der Schönheit noch nicht zerrissen ist, kann das Einzelne gar nicht auf Unkosten des Ganzen[8] vollkommner sein. Alle einzelne Trefflichkeiten leihen sich gegenseitig in durchgängiger Wechselwirkung einen höhern Wert. Aus der Vereinigung aller dieser Eigenschaften, in denen ich[9] nur die allgemeinsten Umrisse gleichsam die äußersten Gränzen seines unerschöpflich reichen Wesens[10] entworfen habe[11], entspringt die *selbstgenugsame Vollendung*, die[12] eigne *Süßigkeit*, welche den Griechen selbst vorzüglich charakteristische[13] Züge dieses Dichters zu sein schienen.

1/[9] Die Modernen tappen[10] über die unbedingte[11] Notwendigkeit, eigentliche Natur, und die bestimmten Gränzen der sittlichen Schönheit in[12] Gedichten so sehr im dunkeln[13], daß sie lange über den Sinn der einfachen Vorschrift des Aristoteles: »Die Sitten im Gedichte sollen gut, d.h. schön sein;« gestritten haben. In[14] der ganzen Masse der modernen Poesie ist der Charakter des Brutus im CÄSAR des Shakespeare vielleicht das einzige Beispiel einer sittlichen Schönheit, welche des Sophokles nicht ganz unwürdig sein würde.

[1] Reichheit *A* [2] Liederweisen. [3] der Schönheit,] des Schönen,
[4] durchgehends [5] nur durch [6] es jedesmal
[7] Idee des menschlich und sittlich Schönen.
[8] Schlechtigkeit
[9] *Die Anmerkung wurde in W mit Varianten in den Text aufgenommen.*
[10] tappen über] dagegen schwanken und irren über [11] wesentliche
[12] in Gedichten] in der Poesie [13] Dunkeln hin und her,
[14] In . . . sein würde.] Aus einer Masse von häßlichen, obwohl vielleicht mit der tiefsten Wahrheit geschilderten Charakteren und Ereignissen zieht der moderne Dichter seine moralische Nutzanwendung; während in der antiken Darstellung die Idee des Schönen, als der milde, äußre Widerschein der innern sittlichen Vollkommenheit, schon in den Charakter selbst gelegt ist.
[15] sind beim Sophokles
[16] aus einem höhern Schicksal

[1] unaufhörliche . . . Streit] unabwendbare und niemals endende Streit
[2] menschliche Freiheit,
[3] technischen . . . verstatten,] künstlerischen Richtigkeit der Darstellung verstatten,
[4] Ansicht nach] Ansicht und dem Erfolge nach [5] angedeuteten.
[6] sind aber [7] getrennte, einzelne
[8] Ganzen . . . sein.] Ganzen sich eine höhere Vollkommenheit aneignen.
[9] wir [10] Dichtergeistes [11] haben, [12] und jene
[13] charakteristische . . . zu] bedeutende und eigentümliche Charaktereigenschaften der Sophokleischen Muse zu

In[1] praktischer Rücksicht sind die Vorzüge der verschiedenen Zeitalter, Dichtarten[2] und Richtungen[3] sehr ungleich, und wiewohl das
[143] Nachahmungswürdige in der Griechischen[4] Poesie überall verbreitet ist, so vereinigt es sich doch gleichsam[5] in dem Mittelpunkte des[6] goldnen Zeitalters. In[7] *theoretischer* Rücksicht hingegen ist[8] die *ganze Masse* ohngefähr gleich merkwürdig.

Sehr auffallend kontrastiert[9] die *einfache Gleichartigkeit* der[10] ganzen Masse der Griechischen[11] Poesie mit dem[12] bunten Kolorit[13], und der heterogenen[14] Mischung der modernen Poesie.

Die Griechische Bildung überhaupt war durchaus originell[15] und national, ein in sich vollendetes Ganzes, welches durch bloße innre Entwicklung einen höchsten Gipfel erreichte, und in einem völligen Kreislauf[16] auch wieder in sich selbst zurücksank. Ebenso originell[17] war auch die Griechische Poesie[18]. Die Griechen bewahrten ihre Eigentümlichkeit rein und ihre Poesie war nicht nur im ersten Anfange, sondern auch im ganzen Fortgange beständig[19] *national*. Sie war nicht nur in ihrem Ursprunge, sondern auch in ihrer ganzen Masse *mythisch*[20]: denn im Zeitalter kindlicher[21] Bildung, so lange die Freiheit nur durch Natur veranlaßt und nicht selbständig ist, sind[22] die verschiedenen Zwecke

[1] In . . . sind] Überschauen wir nun das Ganze der antiken Dichtkunst, so sind
[2] Dichtungsarten
[3] Richtungen sehr] Richtungen in Hinsicht auf die Idee des Schönen allerdings sehr
[4] hellenischen [5] gleichsam in] vorzüglich nur in
[6] des . . . Zeitalters.] jenes vollendeten Zeitalters des Sophokles.
[7] In . . . merkwürdig.] In Hinsicht aber auf das Klassische in der Kunst und im Stil der Behandlung, bietet die ganze Masse und Reihenfolge der Entwicklung der alten Poesie durch alle Stufen, Gattungen und Zeitalter hindurch überall des Gebildeten und Merkwürdigen in Fülle und in reichem Übermaße dar.
[8] der Wert der ganzen Masse *A (nach dem Druckfehlerverzeichnis, S. 359, verbessert.)*
[9] unterscheidet sich [10] in der [11] hellenischen
[12] der [13] Mannigfaltigkeit
[14] heterogenen . . . Poesie.] fremdartigen Mischung in der modernen Dichtkunst.
[15] originell . . . ein] ursprünglich, naturgemäß und volkstümlich; ein
[16] Kreislaufe
[17] selbständig und in sich abgeschlossen und vollendet
[18] Dichtkunst.
[19] beständig national.] immer volksgemäß und naturlebendig.
[20] auf die Sage gegründet [21] der kindlichen [22] werden

der Menschheit[1] nicht bestimmt, und ihre Teile[2] vermischt. Die[3] Sage oder der *Mythus* ist ja aber eben jene Mischung, wo sich Überlieferung und Dichtung gatten, wo die Ahndung der[4] kindischen Vernunft und die Morgenröte der schönen Kunst ineinander verschmelzen. Die natürliche Bildung ist nur die stete Entwicklung eines und desselben Keims; die Grundzüge ihrer Kindheit werden sich daher über das Ganze verbreiten und durch überlieferte Gebräuche und geheiligte Einrichtungen befestigt bis auf die späteste Zeit erhalten[5] werden. Die Griechische Poesie ist[6] von ihrem Ursprunge an, während ihres Fortganges, und in ihrer ganzen Masse *musikalisch*[7], *rhythmisch* und *mimisch*. Nur die Willkür des künstelnden Verstandes kann gewaltsam scheiden, was durch die Natur ewig vereinigt ist. Ein wahrhaft menschlicher Zustand besteht nicht aus Vorstellungen[8] oder aus Bestrebungen[9] allein, sondern aus der Mischung beider. Er ergießt sich ganz, durch alle vorhandnen Öffnungen, nach allen möglichen Richtungen. Er äußert sich in willkürlichen und natürlichen Zeichen, in Rede, Stimme und Gebärde zugleich. In der natürlichen Bildung der Künste, ehe der Verstand seine Rechte verkennt, und durch gewaltsame Eingriffe die Gränzen der Natur verwirrt, ihre schöne Organisation[10] zerstört, sind Poesie, Musik[11] und Mimik (welche dann auch rhythmisch ist) fast immer unzertrennliche Schwestern.

Diese Gleichartigkeit nehmen wir nicht nur in der[12] ganzen Masse[13], sondern auch in den größern und kleinern[14], koexistenten oder sukzes-

[1] Menschheit . . . und] Menschheit noch nicht abgesondert und
[2] Teile vermischt.] Teile erscheinen noch in Eins vermischt.
[3] Die . . . Dichtung] Und darin liegt eben der eigentümliche Reiz und Charakter der Sage und des Mythus, der uns jene lebensreiche Mischung darbietet, wo sich altväterliche Weisheit und sinnbildliche Lehre, Überlieferung der Urzeit und neue Dichtung
[4] der kindischen] einer noch kindlichen
[5] erhalten werden.] erhalten. *In W neuer Absatz* [6] ist außerdem
[7] musikalisch . . . mimisch.] rhythmisch und mit Musik, ja auch mit der mimischen Kunst auf das innigste verwebt.
[8] Vorstellungen und Gedanken,
[9] Bestrebungen und Gefühlen
[10] Harmonie
[11] Musik . . . auch] Musik und die mimische Kunst, welche dann den heitern Tanz, mit dem Gebärdenspiel vereinend, auch
[12] dem
[13] Masse, sondern] Gebilde der alten Poesie wahr, sondern
[14] kleinern . . . in] kleinern, gleichzeitigen oder aufeinander folgenden Teilen und Gliedern, in

[144] siven Klassen, in welche das[1] Ganze sich spaltet[2], wahr. Bei der größten Verschiedenheit der ursprünglichen Dichterkraft, und der weisen Anwendung derselben, ja sogar des individuellen[3] Nationalcharakters der verschiedenen Stämme, und der herrschenden Stimmung des Künstlers, sind dennoch in jeder größern Epoche der ästhetischen[4] Bildung die allgemeinen Verhältnisse des Gemüts und der Natur unabänderlich und ohne Ausnahme bestimmt. In derjenigen dieser Epochen, wo der öffentliche Geschmack[5] auf der höchsten Stufe der Bildung stand, und bei der größten Vollkommenheit[6] alle Organe der Kunst sich zugleich am vollständigsten[7] und am freiesten äußern konnten, waren die allgemeinen Verhältnisse der ursprünglichen Bestandteile der Schönheit durch den Geist des Zeitalters entschieden determiniert[8], und weder der höchste noch der geringste Grad des[9] originellen Genies, oder die eigentümliche Bildung und Stimmung des Dichters konnte eine einzige Ausnahme von dieser[10] Notwendigkeit möglich machen. Während diese koexistenten[11] Verhältnisse schnell wechselten, verbreitete[12] der Geist eines großen Meisters seine wohltätigen Wirkungen durch viele Zeitalter, ohne daß dadurch die Erfindung[13] gelähmt, oder die Originalität gefesselt worden wäre. Mit merkwürdiger Gleichheit erhielt sich oft durch eine lange Reihe von Künstlern eine vorzügliche eigentümlich bestimmte Richtung. Dennoch aber ging die[14] durchgängige Tendenz[15] des Individuellen auf das Objektive, so daß das erste den Spielraum des letzten wohl hie[16] und da beschränkte, nie aber seiner gesetzmäßigen Herrschaft sich[17] entzog.

---

[1] jenes

[2] spaltet, wahr.] spaltet, seien es nun verschiedene Dichtungsarten und Formen, oder Schulen und Zeitalter.

[3] individuellen . . . Stämme,] besondern und eigentümlichen Charakters der verschiedenen hellenischen Volks-Stämme,

[4] ästhetischen Bildung] alten Kunstbildung

[5] Schönheitssinn [6] Vollkommenheit der Idee,

[7] vollständigsten . . . waren] vollständigsten entfaltet hatten, waren

[8] bestimmt und geordnet,

[9] das . . . Genies,] der poetischen Erfindungskraft,

[10] dieser . . . machen.] diesem wie durch eine innere Notwendigkeit bestimmten Gesetz des im allgemeinen herrschenden Stils herbeiführen.

[11] gleichzeitigen [12] verbreitete hingegen

[13] Erfindung . . . gefesselt] Schöpferkraft der Phantasie gelähmt, oder der Geist der Erfindung gefesselt

[14] das

[15] Tendenz . . . so] Streben alles Eigentümlichen und Besondern, im Geiste des Dichters wie in seinem Werke, immer auf das objektive Schöne, so

[16] hier [17] sich ganz

Die verschiednen Stufen der sukzessiven[1] Entwicklung, sondern sich zwar in Masse deutlich und entschieden voneinander ab, aber in dem stetigen Fluß der Geschichte verschmelzen die äußersten Gränzen, wie Wellen des Stromes, ineinander. Desto unvermischter sind die Gränzen der koexistenten[2] Richtungen des Geschmacks und Arten der Kunst. Ihre Zusammensetzung ist durchaus gleichartig, rein und einfach, wie der[3] Organismus der plastischen Natur, nicht wie[4] der Mechanismus des technischen Verstandes. Nach einem ewigen und einfachen Gesetz der Anziehung und der Rückstoßung[5] koalisieren sich die homogenen[6] Elemente, entledigen sich alles Fremdartigen[7], je mehr sie sich entwickeln, und bilden sich[8] organisch.

Die ganze Masse der modernen Poesie[9] ist ein unvollendeter Anfang, dessen Zusammenhang nur in Gedanken zur Vollständigkeit ergänzt werden kann. Die Einheit dieses teils wahrgenommenen, teils gedachten Ganzen ist der[10] künstliche Mechanismus[11] eines durch menschlichen Fleiß[12] hervorgebrachten Produkts. Die gleichartige Masse der Griechischen Poesie hingegen ist ein selbständiges, in sich vollendetes, vollkommnes Ganzes, und die einfache Verknüpfung ihres durchgängigen Zusammenhanges ist die Einheit einer *schönen Organisation*[13], wo auch [145] der kleinste Teil durch die Gesetze und den Zweck des Ganzen notwendig bestimmt, und doch für sich bestehend und frei ist. — *Die sichtbare Regelmäßigkeit ihrer progressiven*[14] *Entwicklung* verrät mehr als Zufall. Der größte wie der kleinste Fortschritt entwickelt sich wie von selbst aus der vorhergehenden, und enthält den vollständigen Keim der folgenden Stufe. Die sonst auch in der Menschengeschichte oft so tief verhüllten *innern Prinzipien*[15] *der lebendigen Bildung* liegen hier offenbar[16] am Tage, und sind selbst der äußern Gestalt[17] mit bestimmter und

---

[1] organisch fortschreitenden

[2] koexistenten . . . Arten] gleichzeitigen verschiedenen Richtungen im Gefühl des Schönen und der getrennten oder entgegengesetzten Arten

[3] der . . . plastischen] die lebendigen Gebilde der erzeugenden

[4] wie . . . des] mechanisch, wie die Werke des

[5] Rückstoßung koalisieren] Zurückstoßung, vereinigen

[6] gleichartigen [7] Fremden

[8] sich organisch.] sich zu einer organischen Einheit.

[9] Dichtkunst dagegen [10] das [11] Werk

[12] Fleiß . . . Produkts.] Geist und Absicht hervorgebrachten Gebildes.

[13] organischen Gliederung, [14] organischen

[15] Prinzipien und bewegenden Kräfte

[16] offenbar am] gleichsam offen zu

[17] Gestalt mit] Gestalt und Form jener Hervorbringungen wie mit

einfacher Schrift eingeprägt. Wie in der ganzen Masse die homogenen[1] Elemente durch[2] innre Stärke der strebenden Kraft zu einer[3] gesunden Organisation sich freundlich koalisierten[4]; wie der organische Keim durch stete[5] Evolutionen des Bildungstriebes seinen Kreislauf[6] vollendete, glücklich wuchs, üppig blühte, schnell reifte und plötzlich welkte: so auch jede[7] Dichtart, jedes Zeitalter, jede Schule der Poesie[8].

Die[9] Analogie erlaubt und nötigt uns vorauszusetzen, daß in der Griechischen Poesie gar[10] nichts zufällig und bloß durch äußre Einwirkung gewalttätig bestimmt sei. Es[11] scheint vielmehr auch das Geringste, Seltsamste und der ersten Ansicht nach Zufälligste sich aus innern Gründen notwendig entwickelt[12] zu haben. — Der[13] Punkt, von dem[14] die Griechische Bildung ausging, war eine[15] absolute Rohigkeit, und ihre kosmische[16] Lage ein Maximum von Begünstigung in[17] Anlagen und Veranlassungen welches in der ästhetischen[18] Bildung wenigstens nie durch schädliche äußre Einflüsse gestört ward. Diese veranlassenden Ursachen erklären die Herkunft, die eigentümliche Beschaffenheit, und die äußern Schicksale der Griechischen Poesie. Die allgemeinen Verhältnisse ihrer Teile aber, die Umrisse ihres Ganzen, die bestimmten Gränzen ihrer Stufen und Arten, die notwendigen Gesetze ihrer Fortschreitung erklären sich nur aus innern Gründen, aus der[19] *Natürlichkeit ihrer Bildung*. Diese Bildung war keine andre als die freieste Entwicklung der glücklichsten Anlage, deren allgemeiner und notwendiger Keim in der menschlichen Natur selbst gegründet ist. — Nie ist die ästhetische[20] Bil-

[1] gleichartigen [2] durch die
[3] einer . . . sich] einem wohlgeordneten organischen Ganzen sich
[4] vereinigen; [5] stete Evolutionen] immer neue Entfaltungen
[6] Kreislauf im Ganzen
[7] jede Dichtart,] jede einzelne Dichtungsart,
[8] Poesie wieder in ihremUmkreise, als ein eignes abgeschlossenes Ganzes für sich.
[9] Die . . . erlaubt] Diese überall vorwaltende Regelmäßigkeit in dem Stufengange der Bildung, erlaubt
[10] gar nichts] überhaupt eigentlich nichts
[11] Es . . . auch] Wir müssen vielmehr, und können mehrenteils auch mit Sicherheit annehmen, daß auch [12] entwickelt . . . haben.] entwickelt habe.
[13] *In W neuer Absatz.* [14] welchem
[15] eine . . . von] ein ungebildeter Naturzustand; ihre ganze historische Lage aber ein Höchstes von
[16] komische *A (nach dem Druckfehlerverzeichnis, S. 359, verbessert.)*
[17] in den glücklichsten
[18] ästhetischen . . . durch] Kunstbildung wenigstens, fast nirgends durch
[19] der Natürlichkeit] dem Naturcharakter [20] poetische

dung der Griechen weder zu Athen noch zu Alexandrien in dem Sinne künstlich gewesen, daß der Verstand[1] die ganze Masse geordnet, alle Kräfte gelenkt, das Ziel und die Richtung ihres Ganges bestimmt hätte. Im Gegenteil war die Griechische Theorie[2] eigentlich ohne die mindeste Gemeinschaft mit der[3] Praxis des Künstlers und höchstens späterhin die Handlangerin derselben. Der[4] *gesamte Trieb* war nicht nur das bewegende, sondern auch das *lenkende Prinzip* der Griechischen Bildung.

Die Griechische Poesie in[5] Masse ist ein *Maximum und Kanon* der[6] *natürlichen Poesie*, und auch jedes einzelne Erzeugnis derselben ist das vollkommenste in seiner Art. Mit kühner Bestimmtheit sind die Umrisse [146] einfach entworfen, mit üppiger Kraft ausgefüllt und vollendet; jede[7] Bildung ist die *vollständige Anschauung eines echten*[8] *Begriffs*. Die Griechische Poesie enthält für alle ursprünglichen Geschmacks-[9] und Kunstbegriffe eine vollständige Sammlung von Beispielen, welche so überraschend zweckmäßig für das[10] theoretische System sind, als hätte sich die bildende Natur gleichsam[11] herabgelassen, den Wünschen des nach Erkenntnis strebenden Verstandes zuvorzukommen. In ihr ist der *ganze Kreislauf der organischen Entwicklung der Kunst* abgeschlossen und vollendet, und das höchste Zeitalter der Kunst, wo das Vermögen des Schönen sich am freiesten und vollständigsten äußern konnte, enthält den[12] *vollständigen Stufengang des Geschmacks*. Alle reinen Arten der verschiedenen möglichen Zusammensetzungen der Bestandteile der[13] Schönheit sind erschöpft, und selbst die[14] Ordnung der Aufeinanderfolge und die

[1] Verstand die] Verstand nach wissenschaftlicher Theorie die
[2] Kunstphilosophie [3] der ausübenden
[4] Der . . . nicht nur] Nur in der Rhetorik hat ein andres Verhältnis stattgefunden, und da wurde die Kunst wirklich nach der Theorie geübt und erlernt. Sonst aber war in der gesamten griechischen Geisteskultur und besonders auch in der Poesie, nicht der Verstand, sondern der freie Trieb, in seinem Streben nach der vollständigsten geistigen Entfaltung nicht nur
[5] in . . . Maximum] im Ganzen ist eben daher ein Urbild
[6] der . . . und] der Poesie in ihrer natürlichen Entwicklung geworden und gewesen, und
[7] jede Bildung] jedes Gebilde [8] ächten
[9] Geschmacks- und Kunstbegriffe] Arten des Schönen und Kunstbegriffe
[10] das . . . sind] das System des Kunstschönen sind
[11] gleichsam herabgelassen,] absichtlich bemüht,
[12] den . . . Geschmacks.] den höchsten Gipfel zugleich mit dem vollständigen Stufengange der poetischen Kraftentwicklung.
[13] der Schönheit] des Schönen
[14] die . . . Aufeinanderfolge] die Aufeinanderfolge

Beschaffenheit der Übergänge[1] ist durch innre Gesetze notwendig bestimmt. Die[2] *Gränzen ihrer Dichtarten* sind nicht durch willkürliche Scheidungen und Mischungen erkünstelt, sondern durch die bildende Natur selbst erzeugt und bestimmt. Das System aller möglichen reinen Dichtarten ist sogar bis auf die Spielarten, die unreifen Arten[3] der unentwickelten Kindheit, und die einfachsten Bastardarten[4], welche sich im versunknen Zeitalter der Nachahmung aus dem Zusammenfluß[5] aller echten vorhandnen erzeugten, vollständig erschöpft. Sie[6] ist eine *ewige Naturgeschichte des Geschmacks[7] und der Kunst.*

Sie enthält eigentlich die *reinen und einfachen Elemente*, in welche man die[8] gemischten Produkte[9] der modernen Poesie[10] erst analysieren[11] muß, um ihr labyrinthisches Chaos[12] völlig zu enträtseln. Hier sind alle Verhältnisse so echt[13], ursprünglich und notwendig bestimmt, daß der Charakter auch jedes einzelnen Griechischen Dichters gleichsam eine reine und einfache *ästhetische*[14] *Elementaranschauung* ist[15]. Man[16] kann zum Beispiel *Goethens*[17] *Stil* nicht bestimmter, anschaulicher und kürzer erklären, als wenn man sagt, er sei aus dem Stil des Homerus, des Euripides und des Aristophanes gemischt[18].

* * *

---

1 Übergänge von einem Kunststile zum andern
2 Die Gränzen . . . bestimmt. *fehlt W* 3 Erzeugnisse 4 Zwitterarten,
5 Zusammenfluß . . . vorhandnen] Zusammenfluß und der Mischung der ächten schon früher vorhandnen
6 Sie . . . eine] In dieser Weise ist die hellenische Poesie eine
7 Schönen 8 die chaotisch 9 Erzeugnisse 10 Dichtkunst
11 auflösen 12 Gewirre 13 ächt, 14 künstlerische 15 darbietet.
16 Man . . . zum] So könnte man zum
17 Goethens . . . nicht] Goethes Stil in den Werken der höheren Poesie nicht
18 *In W beginnt hier:* Viertes Kapitel. Einwendungen gegen die griechische Poesie; besonders wegen ihrer sittlichen Flecken und Mängel. Versuch einer Grundlegung zu einer vollständigen Theorie des Häßlichen und Kunstwidrigen nach allen seinen Arten, als Gegensatz zu der Idee des Schönen in der Kunst. Beantwortung und Prüfung jener Entwürfe und Fehler. *Dieses Kapitel hat in W folgenden vorgesetzten Abschnitt:* Nachdem wir nun die hellenische Dichtkunst in ihrer urbildlichen Vortrefflichkeit, als eine vollständige und vollkommene Kunstanschauung für alle Poesie, in ihrer freien Naturentwicklung betrachtet haben; müssen wir unsern Blick auch noch auf die entgegenstehende Seite wenden, und alle Einschränkungen, welche hier stattfinden, die Mängel, welche an den griechischen Dichtern gefunden oder ihnen gewöhnlich vorgeworfen, sowie überhaupt die Einwendungen, welche gegen ihre Vollkommenheit gemacht werden, in Erwägung ziehen und nach strenger Vergleichung der richtigen Kunst-Idee prüfen und erwidern.

»Aber[1] die griechische Poesie beleidigt ja unsre Delikatesse so oft und so empfindlich! Weit entfernt von der höhern Sittlichkeit unsers verfeinerten Jahrhunderts bleibt sie selbst in ihrer höchsten Vollendung hinter der[2] alten Romanze[3] an Edelmut, Anstand, Scham und Zartheit weit zurück. Wie arm und uninteressant[4] ist nicht die gerühmte Simplizität[5] ihrer ernsthaften Produkte[6]! Der Stoff ist dürftig, die Ausführung monoton[7], die Gedanken trivial[8], die Gefühle und Leidenschaften ohne[9] Energie, und selbst die Form nach den strengen Forderungen unsrer höhern Theorie nicht selten inkorrekt. Die Griechische Poesie sollte [147] unser Muster[10] sein? Sie, welche den höchsten Gegenstand schöner Kunst — eine edle geistige Liebe — gar nicht kennt?« So werden viele Moderne denken[11]. »Sehr viele lyrische Gedichte besingen die unnatürlichste Ausschweifung und fast in allen atmet der Geist zügelloser Wollust, aufgelöster Üppigkeit, zerflossener Unmännlichkeit. In der plumpen Possenreißerei der pöbelhaften alten Komödie scheint alles zusammengeflossen zu sein, was nur gute[12] Sitten und gute[13] Gesellschaft empören kann. In dieser Schule aller Laster, wo selbst Sokrates komödiert ward, wird alles Heilige verlacht, und alles Große mutwillig verspottet. Nicht nur die frevelhafteste Ausschweifung, sondern sogar weibische Feigheit und besonnene Niederträchtigkeit[I] werden hier mit fröhlichen Farben und in einem täuschend reizenden Lichte leichtsinnig dargestellt. Die Immoralität[15] der neuen Komödie scheint[16] nur weniger schlimm, weil sie schwächer und feiner ist. Allein die Gaunereien lügenhafter Sklaven und intriganter[17] Buhlerinnen, die Ausschweifungen törichter Jünglinge sind bei häufig wechselnden Mischungen die bleibenden und immer wiederkehrenden Grundzüge der ganzen Handlung. Auch im Homer

---

I/14 Wie die Charaktere des Dionysos und des Demos in den FRÖSCHEN und RITTERN des Aristophanes.

---

1 »Aber . . . empfindlich!] »Die griechische Poesie, sagt man zuvörderst, beleidigt sehr oft unser Zartgefühl auf das empfindlichste!
2 dem 3 Romanzo 4 unbefriedigend 5 Einfachheit 6 Werke!
7 einförmig
8 gewöhnlich und allgemein bekannt,
9 ohne . . . Form] ohne jene unendliche, geistige Tiefe, aus welcher erst die wahre Kraft und Gewalt der Wirkung hervorgeht, und selbst die gepriesne schöne Form
10 Urbild 11 denken und fragen. 12 die guten 13 die gute
14 *Die Anmerkung wurde in W in den Text aufgenommen.*
15 Unsittlichkeit und Verderbtheit
16 aber erscheint 17 listiger

stimmt der unedle Eigennutz seiner Helden, die nackte Art, wie der Dichter ungerechte Klugheit, und unsittliche Stärke gleichsam preisend, oder doch gleichgültig darstellt, mit der hohen Würde der vollkommenen Epopöe so schlecht überein, als die nicht ganz seltne Gemeinheit des Stoffs und des Ausdrucks, und der rhapsodische Zusammenhang des Ganzen. Der wütenden[1] Tragödie ist nicht nur jedes gräßlichste Verbrechen das willkommenste, sondern in den Sophismen der Leidenschaft wird das Laster auch nach Grundsätzen gelehrt. Wessen Herz empört sich nicht, den Muttermord der Elektra im Sophokles mehr glänzend und verschönernd, als verabscheuend dargestellt zu sehen? Um endlich der bessern Seele jeden innern Widerhalt zu rauben, so schließt gewöhnlich das schreckliche Gemälde im dunkeln Hintergrunde mit der niederdrückenden Ansicht eines allmächtigen und unverständigen, wohl gar neidischen und menschenfeindlichen Schicksals.«

Ehe ich[2] diese interessante Komposition moderner Anmaßung raffinierter Mißverständnisse und barbarischer[3] Vorurteile in ihre ursprünglichen Elemente[4] analysiere, muß ich einige Worte über die einzigen[5] gültigen *objektiven Prinzipien*[6] *des ästhetischen Tadels* voranschicken. Dann wird es nicht schwer sein, den subjektiven Ursprung der[7] konventionellen Prinzipien dieser pathetischen Satire zu deduzieren.

Jede lobende oder tadelnde Würdigung kann nur unter zwei Be-
[148] dingungen gültig sein. Der Maßstab, nach welchem geurteilt und geschätzt wird, muß allgemeingültig, und die Anwendung auf den kritisierten[8] Gegenstand muß so gewissenhaft treu, die Wahrnehmung so vollkommen richtig sein, daß sie jede Prüfung bestehn können. Außerdem ist das Urteil ein bloßer Machtspruch. Wie unvollständig und lückenhaft unsre Philosophie des Geschmacks[9] und der Kunst[10] noch

[1] wütenden . . . ist] wutentflammten Tragödie aber, dem höchsten Erzeugnis und Gebilde der ernstern hellenischen Kunst ist

[2] ich . . . raffinierter] wir diese oder andere ähnliche Zusammenstellungen, kunstreicher, historischer

[3] moderner

[4] Elemente . . . ich] Bestandteile auflösen und im Einzelnen prüfen können; müssen wir

[5] einzig

[6] Prinzipien . . . Tadels] Gründe des wahren Kunsttadels

[7] der . . . deduzieren.] und das willkürliche Prinzip solcher, die antike Schönheit verkennenden und entstellenden Polemik, welche der modernen Denkart fast überall zum Grunde liegt, selten aber ganz klar ausgesprochen wird, anschaulich darzulegen.

[8] kritisierten Gegenstand] der Kritik unterworfnen Gegenstand

[9] Schönen [10] Kunst . . . sei,] Kunst sei,

sei, kann man schon daraus abnehmen, daß es noch nicht einmal einen namhaften Versuch einer *Theorie des Häßlichen* gibt. Und doch sind das Schöne und das Häßliche unzertrennliche[1] Korrelaten.

Wie das Schöne die angenehme[2] Erscheinung des Guten[3], so ist das *Häßliche* die unangenehme[4] Erscheinung des Schlechten[5]. Wie das Schöne durch eine süße Lockung der Sinnlichkeit das Gemüt anregt, sich dem geistigen Genusse hinzugeben: so ist hier ein feindseliger Angriff auf die Sinnlichkeit Veranlassung und Element des[6] sittlichen Schmerzes. Dort erwärmt und erquickt uns reizendes Leben, und selbst Schrecken und Leiden ist mit Anmut verschmolzen; hier erfüllt uns das *Ekelhafte*, das *Quälende*, das *Gräßliche* mit Widerwillen und Abscheu. Statt freier Leichtigkeit drückt uns *schwerfällige Peinlichkeit*, statt reger Kraft *tote*[7] *Masse*. Statt einer gleichmäßigen Spannung in einem wohltätigen Wechsel von Bewegung und Ruhe wird die Teilnahme durch ein *schmerzliches Zerren* in widersprechenden Richtungen hin und her gerissen. Wo das Gemüt sich nach Ruhe sehnt, wird es durch *zerrüttende Wut* gefoltert, wo es Bewegung verlangt, durch *schleppende Mattigkeit* ermüdet.

Der tierische Schmerz ist in der Darstellung des Häßlichen nur Element und Organ[8] des *sittlich Schlechten*. Dem absoluten[9] Guten ist aber[10] gar nichts Positives, kein absolutes Schlechtes entgegengesetzt,

[1] unzertrennliche Korrelaten.] unzertrennliche Gegensätze, die nur als solche, und einer durch den andern, in ihrem Wesen erkannt, und richtig verstanden und begriffen werden können. Der Fehler liegt darin, daß aller Kunsttadel nur nach Regeln ausgesprochen wird, welche ganz ins Einzelne gehen, ohne sich zu der allgemeinen Idee zu erheben, und die noch obendrein meistenteils ganz willkürlich angenommen sind. Oder es geschieht nach einem unbestimmten Gefühl, welches oft auch bloß individuell ist; ohne daß man dabei zurückginge auf den Grundbegriff desjenigen, was in der Kunst überhaupt tadelhaft sein kann; da doch ein solcher Grundbegriff von dem Häßlichen und Ungestalteten als dem reinen Gegensatz von der Idee des Schönen durchaus erforderlich wäre, zur vollkommenen Klarheit und Sicherheit des künstlerischen Urteils.

[2] angenehme und geistig reizende

[3] Guten und Göttlichen,

[4] unangenehme und widrige

[5] innerlich Schlechten.

[6] des . . . Schmerzes.] für einen sittlichen Schmerz.

[7] tote Masse.] eine tote Masse darnieder.

[8] Träger [9] positiven

[10] aber . . . Allheit] aber an sich nicht wieder ein positives Schlechtes entgegengesetzt, obwohl der Wille, welcher die Verneinung will und also alles andere außer sich selbst verneint, in anderer Beziehung auch positiv schlecht

sondern nur eine bloße *Negation* der reinen Menschheit der Allheit, Einheit und Vielheit. Das Häßliche ist also eigentlich ein leerer Schein im Element eines reellen[1] physischen Übels, aber ohne moralische[2] Realität. Nur in der Sphäre der Tierheit gibt es ein positives Übel — den *Schmerz*. In der reinen Geistigkeit würde nur Genuß und Beschränkung ohne Schmerz, und in der reinen Tierheit nur Schmerz und Stillung des
[149] *Bedürfnisses ohne Genuß* stattfinden[1]. In der gemischten Natur des Menschen[6] sind die negative Beschränkung des Geistes und der positive Schmerz des Tiers innigst ineinander verschmolzen.

Der Gegensatz reicher Fülle ist *Leerheit*; Monotonie[7], Einförmigkeit, Geistlosigkeit. Der Harmonie steht Mißverhältnis und *Streit* gegenüber. *Dürftige Verwirrung* ist also dem eigentlichen Schönen im engern Sinne entgegengesetzt. Das *Schöne* im *engern Sinne* ist die Erscheinung einer endlichen[8] Mannigfaltigkeit in einer bedingten[9] Einheit. Das *Erhabne*

---

1 [3] Auch das *tierische Spiel*, in welchem wir freieren Genuß menschlich ahnden, ist vielleicht nur Stillung eines Bedürfnisses — Entledigung der überflüssigen Kraft. — Nur das *Vorgefühl des ihm Entgegengesetzten* kann dem Lebensvermögen den ersten Anstoß der Bewegung geben, seine Kraft zu regen und zu bestimmen, gleichartigen Lebensstoff zu lieben, und das Fremdartige zu hassen. Ohne Ahndung eines Feindes könnte ein Wesen gar nicht zum Bewußtsein[4], (welches Mannigfaltigkeit und also Verschiedenheit voraussetzt, bei vollkommner Gleichheit aber nicht möglich sein würde) gelangen, viel weniger begehren; es würde in träger Ruhe ewig beharren. Furcht vor der Vernichtung ist der eigentliche Quell des tierischen Daseins. Die tierische Furcht ist nur anders modifiziert[5], wie die menschliche: der *Hoffnung* hingegen ist offenbar nur der Mensch allein fähig.

---

genannt werden kann; sondern es ist das Schlechte, allgemein und in Beziehung auf das Sein betrachtet, nur eine bloße Verneinung des reinen oder des geistigen Daseins und seiner wesentlichen Bestandteile, der Allheit,

[1] reellen . . . Übels,] wirklichen Naturübels,

[2] moralische Realität.] wahre und eigentliche sittliche Kraft im Innern.

[3] *Die Anmerkung wurde mit Varianten in W in den Text aufgenommen.*

[4] Bewußtsein . . . begehren;] Bewußtsein gelangen, welches Mannigfaltigkeit und also Verschiedenheit voraussetzt, bei vollkommner Gleichheit aber nicht möglich sein würde; viel weniger kann es ohne diese Voraussetzung begehren,

[5] geartet und gestaltet,

[6] Menschen nun

[7] Monotonie. . . . Geistlosigkeit.] Mangel an Leben und Gehalt, Einförmigkeit und das Geistlose.

[8] endlichen aber lebendigen

[9] bedingten und organisch geordneten und gegliederten Einheit.

hingegen ist die Erscheinung des Unendlichen; unendlicher Fülle oder unendlicher Harmonie. Es hat also einen doppelten Gegensatz: *unendlichen Mangel* und *unendliche Disharmonie*.

Die Stufe der Schlechtheit nämlich wird allein durch *den Grad der Negation*[1] bestimmt. Die Stufe der Häßlichkeit hingegen hängt zugleich von der *intensiven*[2] *Quantität des Triebes*, welchem widersprochen wird[3], ab. Die notwendige Bedingung des Häßlichen ist eine getäuschte Erwartung, ein erregtes und dann beleidigtes Verlangen. Das Gefühl der[4] Leerheit und des Streits[5] kann von bloßer Unbehaglichkeit bis zur wütendsten Verzweiflung wachsen, wenngleich der Grad der Negation[6] derselbe bleibt, und[7] die intensive Kraft des[8] Triebes allein steigt.

Erhabne Schönheit gewährt einen vollständigen Genuß. Das Resultat *erhabner Häßlichkeit* (einer Täuschung, welche durch jene Spannung des Triebes möglich ist) hingegen ist *Verzweiflung*, gleichsam ein absoluter, vollständiger Schmerz. Ferner *Unwillen*, (eine Empfindung, welche im Reiche des Häßlichen eine sehr große Rolle spielt) oder der Schmerz, welcher die Wahrnehmung einzelner sittlicher Mißverhältnisse begleitet; denn alle sittlichen[9] Mißverhältnisse veranlassen die Einbildungskraft, den gegebnen Stoff zur Vorstellung einer unbedingten Disharmonie zu ergänzen.

In strengstem Sinne des Worts ist ein *höchstes Häßliches* offenbar so wenig möglich wie ein höchstes Schönes. Ein unbedingtes *Maximum*[10] *der Negation*, oder das *absolute Nichts* kann so wenig wie ein unbedingtes Maximum[11] der Position in irgendeiner[12] Vorstellung gegeben werden; und[13] in der höchsten Stufe der Häßlichkeit ist[14] noch etwas Schönes enthalten. Ja[15] sogar um das häßlich Erhabne darzustellen, und den Schein unendlicher Leerheit und unendlicher Disharmonie zu erregen[16], wird das größte Maß von Fülle und Kraft erfordert. Die Bestandteile

---

[1] Verneinung

[2] intensiven . . . Triebes,] innern Kraft und Gewalt des Triebes ab,

[3] wird ab.] wird. [4] der innern [5] Seelenstreits [6] Verneinung

[7] und nur

[8] des . . . steigt.] des verletzten und beleidigten Triebes allein bis zu solcher Höhe gesteigert wird.

[9] sittliche *A*

[10] Maximum . . . Negation,] Höchstes der Verneinung,

[11] Maximum . . . in] Höchstes des positiven Daseins in

[12] irgendeiner endlichen [13] und selbst

[14] ist noch] ist so metaphysisch angesehen, immer noch

[15] Ja sogar] Es wird sogar

[16] erregen . . . das] erregen, das

des Häßlichen streiten also untereinander selbst, und es kann in demselben nicht[1] einmal wie im Schönen, durch eine gleichmäßige, wenngleich beschränkte Kraft der einzelnen Bestandteile, und durch vollkommne Gesetzmäßigkeit der vollständig vereinigten ein bedingtes[2] Maximum (ein objektives unübertreffliches Proximum) erreicht werden, sondern nur ein *subjektives:* denn es gibt für jede individuelle Empfäng-
[150] lichkeit eine bestimmte Gränze des Ekels, der Pein, der Verzweiflung, jenseits welcher die Besonnenheit aufhören würde.

Der schöne Künstler aber soll nicht nur den Gesetzen der Schönheit, sondern auch den Regeln der Kunst gehorchen, nicht nur[3] das Häßliche, sondern auch[4] *technische Fehler* vermeiden. Jedes darstellende Werk freier Kunst kann auf vierfache Weise Tadel verdienen. Entweder fehlt es der Darstellung an darstellender Vollkommenheit[5]; oder sie sündigt wider[6] die Idealität und die Objektivität; oder auch wider[7] die Bedingungen ihrer innern Möglichkeit.

Dem *Unvermögen* fehlt es an Werkzeugen und an Stoff, welche dem Zweck entsprechen würden. Die *Ungeschicklichkeit* weiß die vorhandne Kraft und den gegebnen Stoff nicht glücklich zu benutzen. Die Darstellung ist dann stumpf, dunkel, verworren und lückenhaft. Die *Verkehrtheit* wird die ewigen Gränzen der Natur verwirren, und durch *monströse*[8] *Mischungen der echten*[9] *Dichtarten* ihren eignen Zweck selbst vernichten. Eine zwar *gesunde aber noch kindliche Bildung* wird in *echten*[10] *aber unvollkommnen Dichtarten* ihre richtige Absicht nur[11] anlegen und skizzieren, ohne sie vollständig auszuführen[12].

Die Darstellung kann im Einzelnen sehr trefflich[13] sein, und doch im Ganzen durch *innre Widersprüche* sich selbst aufheben, die Bedingungen ihrer innern Möglichkeit vernichten, und die Gesetze der *technischen*[14]

---

[1] nicht . . . wie] nicht wie

[2] bedingtes . . . erreicht] bedingtes aber doch objektives Höchstes als bestimmter Gränzpunkt der möglichen Annäherung, welche nicht weiter übertroffen werden kann, erreicht

[3] nur das] nur im innern Gefühl das

[4] auch technische] auch im Äußern die technische

[5] Kraft und Vollkommenheit;

[6] wider . . . Objektivität;] gegen die idealische Haltung und objektive Richtigkeit;

[7] gegen [8] widernatürliche

[9] echten Dichtarten] ächten Dichtungsarten [10] ächten

[11] nur . . . skizzieren,] nur im Entwurf anlegen,

[12] ausführen zu können. [13] vortrefflich

[14] kunstgemäßen

Richtigkeit verletzen. *Unzusammenhang* könnte man es nennen, wenn es der unbestimmten Masse eines angeblichen Kunstwerks an eigner Bestandheit und[1] Gesetzen innrer Möglichkeit überhaupt fehlte; wenn das Werk gleichsam gränzenlos, und von der übrigen Natur gar nicht, oder nicht gehörig abgesondert wäre, da es doch eigentlich eine kleine abgeschlossene Welt, ein in sich vollendetes Ganzes sein sollte.

Wider[2] die *Idealität* der Kunst wird verstoßen, wenn der Künstler sein Werkzeug vergöttert, die[3] Darstellung, welche nur Mittel sein sollte, an die Stelle des unbedingten[4] Ziels unterschiebt, und nur[5] nach *Virtuosität* strebt; durch *Künstelei.*

Wider[6] die *Objektivität* der Kunst, wenn sich bei dem Geschäft allgemeingültiger Darstellung, die Eigentümlichkeit ins Spiel mischt, sich leise[7] einschleicht, oder offenbar empört; durch[8] *Subjektivität.*

Dieser allgemeine Umriß der reinen Arten aller möglichen[9] technischen Fehler enthält die ersten *Grundlinien einer Theorie der*[10] *Inkorrektheit,* welche mit der[11] Theorie des Häßlichen zusammengenommen den vollständigen[12] *ästhetischen Kriminalkodex* ausmacht, den ich[13] bei der folgenden skizzierten *Apologie der Griechischen Poesie* zum Grunde legen werde[14].

Die Griechische[15] Poesie bedarf keiner rhetorischen Lobpreisungen; der Kunstgriff, ihre wirklichen Fehler zu beschönigen oder zu leugnen[16], ist ihrer ganz unwürdig[17]. Sie verlangt strenge Gerechtigkeit: denn

---

[1] und . . . innrer] und an den Gesetzen der innern

[2] Wider . . . der] Gegen die idealische Würde und Hoheit der

[3] und die [4] unbedingten Ziels] unendlichen höhern Ziels

[5] nur . . . Künstelei.] als eitler Virtuose, nur nach der höchsten Geschicklichkeit strebt, um durch das Wunderbare derselben in Erstaunen zu setzen; durch Künstelei also, welche dann die Stelle der wahren Kunst einnimmt.

[6] Wider . . . Objektivität] Gegen die objektive Wahrheit wird gefehlt,

[7] leicht *A (nach dem Druckfehlerverzeichnis, S. 359, verbessert).*

[8] durch Subjektivität.] durch eine bloß subjektive Auffassung der Darstellungsweise.

[9] möglichen . . . Fehler] denkbaren Darstellungsfehler

[10] der Inkorrektheit,] des Inkorrekten, [11] der Theorie] dem Begriff

[12] vollständigen . . . Kriminalkodex,] vollständigen Kodex aller Kunst vergehen

[13] ich . . . Griechischen] wir bei dem folgenden Entwurf einer Verteidigung der hellenischen

[14] wollen.

[15] Griechische . . . keiner] Poesie der Alten bedarf eigentlich keiner

[16] leugnen, ist] läugnen, würde

[17] unwürdig sein.

[151] selbst[1] harter Tadel wird ihrer Ehre[2] weniger nachteilig sein, als blinder[3] Enthusiasmus oder tolerante Gleichgültigkeit.

Jeder Verständige wird die Unvollkommenheit der ältesten, die Unechtheit[4] der spätesten Griechischen Dichtarten[5]; die kindliche Sinnlichkeit des epischen Zeitalters, die üppige Ausschweifung gegen das Ende des lyrischen und besonders in der dritten Stufe des dramatischen Zeitalters, die nicht selten bittre und gräßliche Härte der ältern Tragödie willig eingestehen. Auf die Schwelgerei, die das sinnlich Angenehme, welches nur Anregung und Element des geistigen Genusses sein sollte, zum letzten Zweck erhob, folgte bald kraftlose Gärung, dann[6] ruhige Mattigkeit, und endlich im Zeitalter der Künstelei und gelehrter Nachahmung die schwerfällige Trockenheit einer toten und aus einzelnen Stücken zusammengeflickten Masse[7].

Die durchgängige Richtung der gesamten strebenden Kraft ging zwar auf Schönheit[8] von dem Augenblick an, da die Darstellung von der rohen Äußerung eines Bedürfnisses sich zum freien Spiel erhob. Aber *die natürliche Entwicklung konnte* keine notwendigen Stufen der Bildung überspringen, und *nur allmählig fortschreiten*. Auch das war *natürlich, ja notwendig*, daß die Griechische[9] Poesie von dem höchsten Gipfel der Vollendung *in die tiefste Entartung versank*. Der Trieb nämlich, welcher die Griechische Bildung lenkte, ist ein mächtiger Beweger, aber ein blinder Führer. Setzt[10] eine Mannigfaltigkeit blinder bewegender Kräfte in freie Gemeinschaft, ohne sie durch ein vollkommnes Gesetz zu vereinigen: sie werden sich endlich selbst zerstören. So auch[11] freie Bildung: denn hier ist in die Gesetzgebung selbst etwas Fremdartiges aufgenommen, weil der zusammengesetzte Trieb eine Mischung der Menschheit[12] und der Tierheit ist. Da die letztere[13] eher zum Dasein gelangt, und die Entwicklung der[14] ersten selbst erst veranlaßt, so hat sie in den frühern Stufen der Bildung das Übergewicht. Sie behielt dieses in Griechenland auch bei der größern Masse der ganz ungebildeten Bür-

[1] selbst harter] auch der harte [2] Würde

[3] blinder . . . Gleichgültigkeit.] blinde Vorliebe oder eine schlaffe Nachsicht der Beurteilung, aus innerer Gleichgültigkeit gegen die hohe Würde des Schönen. [4] Unächtheit [5] Dichtungsarten;

[6] dann . . . Mattigkeit,] dann eine scheinbar beruhigte und geordnete Mattigkeit,

[7] Masse und bloßem Mosaik. [8] das Schöne [9] hellenische:

[10] Man setze [11] auch die

[12] Menschheit . . . ist.] Menschheit oder des reinen geistigen Daseins und der Tierheit, oder der widerstrebenden Verneinung ist.

[13] Sinnlichkeit [14] der ersten] des Geistigen

ger oder Bürgerinnen[1] gebildeter Völker, und der rohgebliebenen Völkerschaften; und[2] zwar eine Masse, aber nur die kleinere herrschende in der größern beherrschten wurde mündig und selbständig. Diese[3] größere Masse äußerte beständig eine starke anziehende Kraft, die bessere zu sich herabzuziehn, welche durch den ansteckenden Einfluß durchmischter[4] Sklaven und umgebender Barbaren noch ungemein verstärkt ward. Ohne äußre Gewalt, und sich selbst überlassen, kann die strebende Kraft nie stillstehen. Wenn sie daher in ihrer allmählichen Entwicklung das Zeitalter einer gleichmäßigen, an Kraft beschränkten, aber im Umfang vollständigen und gesetzmäßigen Befriedigung erreicht, so wird sie notwendig größeren Gehalt selbst auf Unkosten der Übereinstimmung begehren. Die Bildung wird rettungslos in sich selbst versinken, und der Gipfel der höchsten Vollendung wird ganz dicht an entschiedene Entartung gränzen. Die lenkende Kunst eines durch viel- [152]
fache Erfahrung gereiften Verstandes allein hätte dem Gange der Bildung eine glücklichere Richtung geben können. Der Mangel eines *weisen lenkenden Prinzips*, um das höchste Schöne[5] zu fixieren, und der Bildung eine stete Progression[6] zum Bessern zu sichern, ist aber nicht das Vergehn[7] eines einzelnen Zeitalters. Wenn[8] über das, was notwendig, und eigentlich *Schuld der Menschheit selbst* ist[9], ein Tadel stattfinden kann, so trifft er[10] die Masse der Griechischen Bildung.

Aber dieses allmähliche Entstehen, und dieses Versinken in sich selbst, der ganzen Griechischen[11] Bildung, wie der Griechischen[12] Poesie, steht gar nicht im Widerspruch mit der Behauptung, daß die Griechische Poesie[13] die *gesuchte Anschauung* sei, durch welche eine objektive[14] Philosophie der Kunst sowohl[15] in praktischer, als in theoretischer Rücksicht erst anwendbar und pragmatisch[16] werden könnte. Denn eine

[1] Bürgerinnen . . . rohgebliebenen] Bürgerinnen selbst der gebildeten Volksstämme, und bei den rohgebliebenen

[2] und zwar] Zwar auch

[3] Jene [4] untermischter

[5] Schöne . . . fixieren,] Schöne fest zu fassen und unwandelbar zu erhalten,

[6] Fortschreitung [7] Vergehen [8] Wenn also

[9] ist ein] ist, und unvermeidlich in dem Gange und in den Schranken ihrer Entwicklung liegt, ein

[10] er . . . der] er allerdings auch die gesamte Masse und das Ganze der

[11] griechischen und alten [12] alten [13] Dichtkunst

[14] allgemeingültige

[15] sowohl . . . erst] sowohl für die Ausübung als für die Theorie, erst

[16] ins Leben eingreifend

vollständige Naturgeschichte der Kunst und des Geschmacks[1] umfaßt im vollendeten Kreislaufe der allmählichen Entwicklung auch die Unvollkommenheit der frühern, und die Entartung der spätern Stufen, in deren steten und notwendigen Kette kein Glied übersprungen werden kann. Der Charakter der Masse[2] ist dennoch Objektivität, und auch diejenigen Werke, deren Stil tadelhaft ist, sind durch die einfache Echtheit[3] der Anlagen und Gränzen, durch die dreiste[4] Bestimmtheit der reinen Umrisse, und die kräftige Vollendung der bildenden Natur *einzige*, für alle Zeitalter gültige, und *gesetzgebende Anschauungen*. Die kindliche Sinnlichkeit der frühern Griechischen Poesie hat[5] mehr gleichmäßigen Umfang und schönes Ebenmaß, als die künstlichste Verfeinerung[6] mißbildeter Barbaren, und selbst die Griechische Künstelei hat[7] ihre klassische Objektivität.

Es gibt eine gewisse Art der Ungenügsamkeit, welche ein sichres Kennzeichen der Barbarei[8] ist. So diejenigen, welche nicht zufrieden damit, daß die Griechische Poesie schön[9] sei, ihr einen ganz fremdartigen Maßstab der Würdigung aufdringen, in ihren verworrnen Prätensionen[10] alles Objektive und Subjektive durcheinander mischen, und[11] fordern, daß sie *interessanter* sein sollte. Allerdings könnte auch das[12] Interessanteste noch interessanter sein, und die Griechische Poesie macht von diesem allgemeinen Naturgesetz keine Ausnahme. Alle Quanta[13] sind unendlich progressiv, und es wäre wunderbar, wenn unsere Poesie durch die Fortschritte aller vorigen Zeitalter bereichert an Gehalt die Griechische nicht überträfe.

---

[1] Schönen

[2] Masse . . . und] Masse und des Ganzen ist dennoch idealisch allgemein, und

[3] Echtheit . . . Gränzen,] Ächtheit und Gediegenheit der Anlage und der Gränzen,

[4] kühne [5] hat . . . schönes] hat immer noch mehr schönes

[6] Verfeinerung . . . Barbaren,] Verfeinerung mancher mißbildeten Modernen

[7] hat . . . Objektivität.] ist noch klassisch in der Sprache und Form des Ausdrucks.

[8] Mißbildung

[9] fremd *A (nach dem Druckfehlerverzeichnis, S. 359, verbessert)*.

[10] Forderungen

[11] und fordern,] und eigentlich nur verlangen,

[12] das . . . sein,] das, was schon das höchste Interesse hat, immer noch interessanter gedacht werden,

[13] Quanta . . . progressiv.] Größen sind unendlicher Fortschreitung und Vermehrung fähig,

Vielleicht[1] ist das Verhältnis des männlichen und des weiblichen Geschlechts im Ganzen[2] bei den Modernen[3] wenigstens etwas glücklicher, die weibliche Erziehung ein[4] klein wenig besser, wie bei den Griechen. Die *Liebe* war bei den Modernen[5] lange Zeit, zum Teil[6] noch jetzt der einzige Ausweg für jeden freieren Schwung höheren[7] Gefühls, [153] der sonst[8] der Tugend und dem Vaterlande geweiht war. Auch die[9] Dichtkunst der Modernen verdankt dieser günstigen Veranlassung sehr viel. Freilich aber wurde nur zu oft Fantasterei[10] und Bombast der echten Empfindung untergeschoben, und durch häßliche falsche Scham die Einfalt der Natur entweiht. Gewiß ist die[11] sublimierte Mystik und die ordentlich scholastische Pedanterei[12] in der Metaphysik der Liebe vieler modernen Dichter von echter[13] Grazie sehr weit entfernt. Die krampfhaften Erschütterungen des Kranken machen mehr Geräusch, als das ruhige aber starke Leben des Gesunden. — Die innige Glut des treuen Properzius vereinigt wahre Kraft und Zartheit, und läßt viel Gutes vom Kallimachus und Philetas ahnden. Und doch war in seinem Zeitalter an vollkommne lyrische Schönheit schon gar nicht mehr zu denken. Es sind aber Spuren genug vorhanden, um sehr bestimmt vermuten zu können, was und wie viel wir an den Gesängen der Sappho, des Mimnermus und einiger andrer erotischen Dichter aus der Blütezeit der lyrischen Kunst verloren haben. Die sanfte Wärme, die urbane[14] Grazie[15], die liberale Humanität, welche in den erotischen Darstellungen der neuen Attischen Komödie atmete, lebt noch in vielen Dramen des Plautus und Terentius. Was hingegen die Tragödie betrifft, so hatten die Griechen vielleicht Recht, den Euripides[16] zu tadeln. Was augenblickliche Ergießung des überschäumenden Gefühls, oder ruhiger Genuß voller

---

[1] Unstreitig [2] Ganzen genommen,

[3] Modernen . . . glücklicher,] Neuern glücklicher,

[4] ein . . . wenig] um etwas [5] Neuern [6] Teil noch] Teil ist sie noch

[7] des höheren [8] im Altertum

[9] die . . . verdankt] die moderne Dichtkunst verdankt

[10] Fantasterei . . . untergeschoben,] ein leeres Spiel der Fantasie oder ein erkünstelter Schwulst unnatürlicher Empfindsamkeit dem ächten Gefühle untergeschoben,

[11] sublimierte Mystik] Mystik der Sinnlichkeit [12] Grübelei

[13] echter . . . sehr] wahrer sittlicher Anmut und Schönheit sehr

[14] urbare *A (nach dem Druckfehlerverzeichnis, S. 359, verbessert)*.

[15] urbane Grazie . . . welche] gesellige Anmut und Freiheit, die Milde der Gefühle und menschlichen Gesinnung, welche

[16] Euripides zu] Euripides wegen seiner Neigung zur Darstellung erotischer Leidenschaften zu

Glückseligkeit sein sollte, kann nur durch häßliche, immoralische[1] und fantastische Zusätze zu einer tragischen Leidenschaft auseinandergereckt werden. In vielen der trefflichsten[2] modernen Tragödien spielt die Liebe nur eine untergeordnete Rolle[3].

Sollte aber auch wirklich die Griechische[4] Poesie durch eine Eigentümlichkeit ihrer sonst so einzig günstigen Lage hier etwas zurückgeblieben sein: so wäre es[5] kein unverzeihliches Verbrechen. Überhaupt verrät es einen kleinlichen Blick, nur am Zufälligen zu kleben, und das große Wesentliche nicht wahrzunehmen. Der[6] Künstler braucht gar nicht *allen alles zu sein*. Wenn er nur den notwendigen Gesetzen der Schönheit und den objektiven Regeln[7] der Kunst gehorcht, so hat[8] er übrigens unbeschränkte[9] Freiheit, so eigentümlich zu sein, als er nur immer will. Durch ein seltsames Mißverständnis verwechselt man sehr oft ästhetische[10] *Allgemeinheit* mit der unbedingt gebotenen[11] Allgemeingültigkeit. Die größte Allgemeinheit eines Kunstwerks würde nur durch *vollendete Flachheit* möglich sein. Das Einzelne ist in der idealischen Darstellung das unentbehrliche Element[12] des Allgemeinen. Wird alle eigentümliche Kraft verwischt, so verliert selbst das Allgemeine seine Wirksamkeit. Die schöne Kunst ist gleichsam[13] eine Sprache der[14] Gottheit, welche nach Verschiedenheit der Kunstarten, der Werkzeuge und der Stoffe sich in ebensoviele abgesonderte Mundarten teilt. Wenn
[154] der Künstler nur seiner hohen Sendung würdig, wenn er nur *göttlich* redet; so bleibt ihm die Wahl der *Mundart*, in der er reden will, völlig frei. Es würde nicht nur unrechtmäßig, sondern auch sehr gefährlich sein, ihn hierin beschränken zu wollen: denn die Sprache ist ein[15] Gewebe der feinsten[16] Beziehungen. Sie muß sogar, so scheint es, ihre Eigenheiten haben, um bedeutend und trefflich[17] zu sein: wenigstens hat man noch keine allgemeine Allerweltsprache, die allen alles wäre, erfinden können. Auch darf der Künstler reden, *mit wem* er gut findet; mit seinem ganzen Volke, oder mit diesem und jenem, mit aller Welt, oder mit sich allein. Nur muß und *soll* er, in den menschlichen Individuen, welche sein Publikum sind, sich an die *höhere Menschheit* und nicht an die Tierheit wenden.

[1] immoralische . . . fantastische] unsittliche oder widernatürliche
[2] trefflichsten . . . spielt] vortrefflichsten neuern Trauerspiele nimmt
[3] Stelle ein. [4] hellenische
[5] es kein] dieses für das Ganze in dem großen Gebiete der darstellenden Kunst noch kein
[6] Der . . . allen] Es braucht der Künstler auch keineswegs allen
[7] Wahrheitsgränzen [8] hat er] bleibt ihm [9] die unbeschränkte
[10] ästhetische . . . mit] die Allgemeinheit in der Kunst mit
[11] geforderten [12] Element und der notwendige Träger
[13] wie [14] der Gottheit,] göttlicher Begeisterung,
[15] ein unendlich unauflösliches
[16] allerfeinsten [17] vortrefflich

Auch der modernen Poesie[1] würde ihre Individualität[2] unbenommen bleiben, wenn sie nur das Griechische Geheimnis entdeckt hätte, im Individuellen[3] objektiv zu sein. Statt dessen will sie ihre[4] konventionellen Eigenheiten zum Naturgesetz der Menschheit erheben. Nicht zufrieden damit, selbst[5] die Sklavin so vieler ästhetischen, moralischen, politischen und religiösen Vorurteile zu sein, will sie auch ihre Griechische Schwester in ähnliche Fesseln schlagen.

Wenn die konventionellen[6] Regeln der[7] modernen *Dezenz*[8] gültige Gesetze der schönen Kunst sind, so ist die Griechische Poesie nicht zu retten, und wenn man konsequent sein will, muß man mit ihr verfahren, wie[9] die Mönche mit den Nuditäten[10] der Antike. Die[11] Dezenz aber hat der Poesie gar[12] nichts zu befehlen; sie steht gar nicht unter ihrer Gerichtsbarkeit. Die kecke[13] Nacktheit im[14] Leben und in der Kunst der Griechen und Römer ist nicht[15] tierische Plumpheit, sondern unbefangne[16] Natürlichkeit, liberale Menschlichkeit, und republikanische Offenheit. Das Gefühl *echter*[17] *Scham* war[18] bei keinem Volke so einheimisch, und

[1] Dichtkunst
[2] charakteristische Tiefe
[3] Eigentümlichen
[4] ihre . . . Eigenheiten] ihre auf bloßer Willkür oder Gewohnheit beruhenden Eigenheiten
[5] selbst . . . zu] selbst durch so viele künstlerische, sittliche und gesellschaftliche Vorurteile gebunden zu
[6] willkürlichen [7] des [8] Anstandes
[9] wie . . . Antike.] wie einst so manche Gebilde der Antike, in einem falschen frommen Eifer über die unverschleierte Nacktheit dieser Erscheinungen, sind zerschlagen worden; welche Zerstörung gebildeter Kunstgegenstände eine besser unterrichtete und besser verständigte christliche Nachwelt keineswegs gebilligt und in der gleichen Art weiter fortgesetzt hat.
[10] Novitäten *A (nach dem Druckfehlerverzeichnis, S. 359, verbessert).*
[11] Die . . . hat] Die nach der wechselnden Mode bestimmte besondre Form des gesellschaftlichen Anstandes, hat
[12] gar . . . befehlen;] nicht das Gesetz vorzuschreiben; [13] unverhohlne
[14] im Ausdruck der Sprache, im
[15] nicht rohe
[16] unbefangne . . . Offenheit.] die naive Unbefangenheit einer frei gebildeten Natur, und die dreiste Offenheit republikanischer Sitten.
[17] ächter
[18] war . . . Der] aber war den Griechen keineswegs fremd; der

gleichsam angeboren, wie bei den Griechen. Der Quell der echten[1] Scham ist[2] sittliche Scheu, und Bescheidenheit des Herzens. Falsche Scham hingegen entspringt aus tierischer Furcht, oder aus künstlichem[3] Vorurteil. Sie gibt sich durch Stolz und Neid zu erkennen. Ihr verstecktes und heuchlerisches Wesen verrät ein tiefes Bewußtsein von innerm Schmutz. Ihre unechte[4] Delikatesse ist die häßliche Schminke lasterhafter Sklaven, der weibliche Putz entnervter Barbaren[5].

Wichtiger scheinen[6] die Einwürfe wider die *Moralität*[7] der Griechischen Poesie. Wer wollte wohl das beschönigen oder für[8] gleichgültig halten, was ein rein gestimmtes Gemüt wirklich verletzen muß? — Nur darf, wer hier mitreden will, nicht so[9] übler Laune sein, daß er etwa an der[10] köstlichen Naivität, mit der die Schelmereien des neugebornen Gottes in dem[11] Hymnus auf den Merkur dargestellt werden, ein Ärgernis nähme! — Offenbar enthält die Anklage einzelne wahre Züge, nur
[155] der eigentliche Gesichtspunkt, der wahre Zusammenhang, auf den doch alles ankommt, scheint verfehlt zu sein. — Man unterscheide vor allen Dingen wesentliche[12] und zufällige Sittlichkeit und Unsittlichkeit eines Kunstwerks. *Wesentlich*[13] *ästhetisch unsittlich* ist nur das wirklich Schlechte, was[14] *erscheint*, und dessen Eindruck jedes sittlich gute Gefühl notwendig beleidigen muß. Die Erscheinung des Schlechten ist häßlich, und wesentliche ästhetische[15] Sittlichkeit (*Sittlichkeit* überhaupt ist das Übergewicht der reinen Menschheit über die Tierheit im Begehrungsvermögen)[16] ist daher ein notwendiger Bestandteil der vollkommenen Schönheit. Die Sinnlichkeit der frühern, und die Ausschweifung der spätern Griechischen[1] Poesie sind[2] nicht nur moralische[3], sondern auch ästhetische[4] Mängel und Vergehen. — Es ist aber wahrhaft merkwürdig, wie tief das Attische Volk sein eignes Versinken fühlte, mit welcher Heftigkeit die Athener einzelne üppige Dichter — einen Euripides, einen Kinesias — deshalb beschuldigten und haßten[5]; Dichter, die doch nur ihre eignen Wünsche errieten, oder dem starken reißenden Strome der ganzen Masse folgten.

Es gibt Griechische Fehler, vor denen die modernen Dichter sehr[6] sicher sind. Eine zahme Kraft durch den gewaltsamsten Zwang in guter Zucht und Ordnung halten, ist eben kein großes Kunststück[7]. Wo aber die Neigungen nicht unbeschränkt[8] frei sind, da kann es eigentlich weder gute noch schlechte Sitten[9] geben. — Wem der mutwillige Frevel des Aristophanes bloß Unwillen erregt, der verrät nicht allein die Beschränktheit seines Verstandes, sondern auch die Unvollständigkeit seiner sittlichen Anlage und Bildung. Denn die gesetzlose Ausschweifung dieses Dichters ist nicht bloß durch[10] schwelgerische Fülle des üppigsten Lebens verführerisch reizend, sondern auch durch einen Überfluß von sprudelndem Witz, überschäumenden Geist, und[11] sittlicher Kraft in freiester Regsamkeit, hinreißend schön und erhaben[12]. *Zufällig ästhetisch*[13] *unsittlich* ist[14] dasjenige, dessen Schlechtheit nicht erscheint, was aber seiner Natur nach, unter gewissen subjektiven Bedingungen des[15] Temperaments, und der Ideenassoziation Veranlassung zu einer bestimmten unsittlichen Denkart oder Handlung werden kann. — Welches

---

[1] ächten [2] ist die [3] erkünsteltem
[4] unechte Delikatesse] unächte Ziererei
[5] Barbaren; und es ist schon oft bemerkt worden; daß dieses falsche Zartgefühl einer erkünstelten und grüblerisch spitzfindigen, Schicklichkeit umso leichter Verdacht schöpft, oder verletzt, und bis zum Unnatürlichen gesteigert wird; je tiefer das Verderben in den Sitten und selbst in der Fantasie eingewurzelt ist und alles angefresssen hat.
[6] scheinen . . . Einwürfe] erscheinen allerdings die Vergehungen und die Einwürfe [7] Moralität der] Sittlichkeit selbst, in der
[8] hier *A (nach dem Druckfehlerverzeichnis, S. 359, verbessert)*.
[9] so . . . Laune] von solcher stoischen Strenge der Laune
[10] der . . . Schelmereien] dem kindlich fröhlichen Mutwillen, mit welchem die sagenhaften Schelmenstücke
[11] dem komischen [12] die wesentliche
[13] Wesentlich . . . ist] Wesentlich unsittlich in der Kunst, ist [14] welches
[15] ästhetische . . . Sittlichkeit] künstlerische Sittlichkeit ist daher ein notwendiger Bestandteil der vollkommenen Schönheit; Sittlichkeit
[16] Begehrungsvermögen . . . Schönheit.] Begehrensvermögen.

[1] hellenischen [2] sind nach diesem Grundsatz
[3] sittliche, [4] künstlerische
[5] haßten . . . Wünsche] haßten, als seien sie schuld an dem allgemeinen Verderben; da diese Dichter doch nur die herrschenden Volkswünsche
[6] ziemlich [7] Riesenwerk der Anstrengung.
[8] unbeschränkt . . . da] in den Schranken der gesetzlichen Ordnung sich frei entfalten dürfen, da
[9] Sitten geben.] Sitten, in dem Sinne des schönen Altertums, geben.
[10] durch eine [11] und wahrer
[12] erhaben. Zufällig] erhaben. Zügellos in seiner Sprache und in seinen Schilderungen, ist er selbst der Gesinnung nach, überall ein Verteidiger und Lobredner der ehrbaren alten Sitten und altväterlichen Gebräuche; und die verwegne Kühnheit, mit welcher er schändliche Demagogen und Volksverführer, im Angesichte dieses nämlichen Volkes angreift, muß ihm als hohe republikanische Bürgertugend angerechnet werden. *In W neuer Absatz.* Zufällig
[13] künstlerisch [14] ist nun hingegen
[15] des . . . zu] einer aufgereizten Fantasie oder besondern körperlichen Stimmung, und solchen Ideenverbindung, Veranlassung und Anreiz zu

noch so Treffliche[1] könnte nicht durch zufällige Umstände verderblich werden? Nur der[2] absoluten Nullität geben wir das zweideutige Lob völliger[3] Unschädlichkeit. — Das[4] Kunstwerk ist gar nicht mehr vorhanden, wenn seine[5] Organisation zerstört, oder nicht wahrgenommen wird, und die Wirkung des aufgelösten Stoffs geht den Künstler nichts mehr an. Überdem[6] sind wir[7] gar nicht berechtigt, wissenschaftliche Wahrheit von dem Dichter zu erwarten. Der Tragiker kann es oft gar nicht vermeiden, Verbrechen zu[8] beschönigen. Er bedarf starker Leidenschaften und schrecklicher Begebenheiten, und[9] er soll doch schlechthin die Sitten seiner Handelnden so erhaben und schön darstellen, als das
[156] Gesetz des Ganzen nur[10] immer erlauben will. Wer aber durch das Beispiel eines Orestes, einer Phädra, zu Verbrechen verleitet wird, der hat wahrlich sich selbst allein so gut die Schuld beizumessen, als wer sich eine üppige Buhlerin, einen geistreichen Betrüger, einen witzigen Schmarotzer der[11] Komödie zum Muster[12] nehmen wollte! Ja der Dichter selbst kann eine unsittliche Absicht[13] haben, und sein Werk dennoch nicht unsittlich sein[14].

Unstreitig hat die Leidenschaftlichkeit der entarteten Tragödie, der Leichtsinn der Komödie, die Üppigkeit der spätern Lyrik den Fall der Griechischen Sitten *beschleunigt*. Durch die bloße Rückwirkung der darstellenden Kunst wurde die ohnehin schon entschiedene sittliche Entartung der Masse dennoch *verstärkt*, und sank mit *verdoppelter* Geschwindigkeit. Dies gehört aber nur für die Gerichtsbarkeit der *politischen*[15] *Würdigung*, welche das vollständige Ganze der[16] menschlichen

[1] Vortreffliche und Vollkommne aber
[2] der . . . wir] dem, was ganz kraftlos und nichtig ist, erteilen wir
[3] einer völligen
[4] Das . . . gar] Übrigens ist das Kunstwerk als solches eigentlich gar
[5] seine . . . zerstört,] sein organischer Zusammenklang zerstört ist,
[6] Auch [7] wir . . . nicht] wir nicht
[8] zu beschönigen.] scheinbar zu beschönigen, indem er die handelnden Personen nach ihrer Leidenschaft und ihrem Charakter reden läßt.
[9] und . . . schlechthin] nur soll er schlechthin
[10] es nur [11] der neuern [12] Vorbilde
[13] Denkart und Absicht
[14] sein.] sein; wenn es nämlich im Übrigen wahrhaft künstlerisch gedacht und abgefaßt ist, und wir uns nur an die Kunst darin halten, ohne jenes Unsittliche weiter zu beachten.
[15] historischen
[16] der . . . Bildung] der gesamten menschlichen, sittlichen bürgerlichen, wissenschaftlich intellektuellen, und poetisch künstlerischen Bildung

Bildung umfaßt. Die *ästhetische*[1] *Beurteilung* hingegen isoliert die Bildung des Geschmacks[2] und der Kunst[3] aus ihrem Kosmischen[4] Zusammenhange, und in diesem Reiche der Schönheit und der Darstellung gelten nur[5] ästhetische und technische Gesetze. Die[6] politische Beurteilung ist der höchste aller Gesichtspunkte: die untergeordneten Gesichtspunkte der[7] moralischen, ästhetischen und intellektuellen Beurteilung sind *unter sich gleich*. Die Schönheit ist ein ebenso ursprünglicher und wesentlicher Bestandteil der menschlichen Bestimmung als die Sittlichkeit[8]. Alle diese Bestandteile sollen unter sich im Verhältnisse der *Gesetzesgleichheit*[9] (Isonomie) stehn, und die schöne Kunst hat ein unveräußerliches Recht auf *gesetzliche Selbständigkeit*[10] (Autonomie). Diesem Fundamentalgesetze[11] muß auch die herrschende Kraft, welche das Ganze der menschlichen Bildung lenkt und ordnet, getreu bleiben: sonst vernichtet sie selbst den Grund, worauf sich das Recht ihrer Herrschaft allein stützt. Es ist die Bestimmung des *politischen*[12] *Vermögens*, die einzelnen Kräfte des ganzen Gemüts, und die Individuen der ganzen Gattung zur Einheit zu ordnen. Die *politische*[13] *Kunst* darf zu diesem Zwecke die Freiheit der Einzelnen beschränken, ohne jedoch jenes[14] konstitutionelle Grundgesetz zu verletzen; aber nur unter der Bedingung, daß sie die fortschreitende Entwicklung nicht hemmt, und eine künftige vollendete Freiheit nicht unmöglich macht. Sie muß gleichsam streben, sich selbst überflüssig zu machen.

[1] ästhetische . . die] Kunstbeurteilung allein hingegen nimmt die
[2] Schönen [3] Kunst für sich und einzeln
[4] Kosmischen Zusammenhange,] ganzen Weltzusammenhange heraus,
[5] nur . . . Gesetze.] nur die Kunstgesetze.
[6] Die . . . Beurteilung] Jene, alle Elemente der Menschheit umfassende historische Beurteilung
[7] der . . . und] der im engern Sinn bloß moralischen, dann der künstlerischen und
[8] Sittlichkeit; das Gute, wie das Schöne, beide sind in dem Wahren gegründet, und es ist nur ein Irrtum und eine Täuschung, wenn man die einzelnen Glieder und Elemente aus diesem Dreiklange des Göttlichen, welche nur in der Verwickelung und Absonderung des einzelnen Daseins, getrennt und streitend erscheinen können, auch im Ganzen und dem innern Wesen selbst, glaubt voneinander reißen und eines unter das andre herabsetzen zu können.
[9] Gesetzesgleichheit . . . stehn,] Gesetzesgleichheit stehn,
[10] Selbständigkeit (Autonomie).] Selbständigkeit.
[11] Grundgesetze [12] politischen Vermögens,] Bildungsvermögens,
[13] politische Kunst] Bildungskunst
[14] jenes . . . Grundgesetz] jenes Grundgesetz

Wie sehr man die Gränzen der *poetischen*[1] *Sphäre* zu verkennen pflege, können auch die Anmaßungen[2] der *Korrektheit* bestätigen. Wenn der kritische[3] Anatom die schöne Organisation[4] eines Kunstwerks erst zerstört, in[5] elementarische Masse analysiert[6], und mit dieser dann[7] mancherlei physische Versuche anstellt, aus denen er stolze[8] Resultate zieht: so täuscht er sich selbst auf eine sehr handgreifliche
[157] Weise: denn das Kunstwerk[9] existiert gar nicht mehr. Es gibt kein Gedicht, aus welchem man auf diese Art nicht innre Widersprüche herausrechnen könnte: aber innre Widersprüche, welche *nicht erscheinen*, schaden der technischen[10] Wahrheit nicht; sie sind poetisch gar nicht vorhanden. Ältere Französische und Engländische Kritiker[11] vorzüglich haben ihren Scharfsinn an solche verkehrte Spitzfindigkeiten häufig verschwendet, und ich weiß nicht, ob sich[12] im Lessing nicht noch hie und da Erinnerungen an jene Manier[13] finden sollten. Überhaupt glaube[14] ich, bei aller Achtung vor der Theorie[15], daß man in der Ausübung mit dem *Gefühl des Schicklichen*[16] weiter kommt, als mit der Theorie desselben. Die[17] Vermutung, daß die Griechen andern Völkern an jenem Gefühl[18] wohl ein wenig überlegen gewesen sein möchten, muß uns im Tadeln wenigstens sehr vorsichtig machen.

Ebenso Unrecht haben[19] die passionierten Freunde der Korrektheit, wenn sie nach dem[20] Prinzip der Virtuosität, ohne Rücksicht

[1] poetischen Sphäre] freien Dichterwelt

[2] Anmaßungen ... bestätigen.] anmaßlichen Forderungen nach dem Begriffe und Grundsatze einer seinsollenden korrekten Richtigkeit bestätigen.

[3] kritische Anatom] beurteilende Kunst-Anatom

[4] Harmonie und den organischen Zusammenhang

[5] in eine [6] auflöst,

[7] dann ... Versuche] dann wie ein experimentierender Naturforscher mancherlei Versuche

[8] stolze Resultate] stolz entscheidende Resultate

[9] Kunstwerk ... mehr.] Kunstwerk als solches ist eigentlich gar nicht mehr vorhanden.

[10] künstlerischen [11] Kunstforscher

[12] sich ... und] sich nicht auch bei Lessing noch hier und

[13] Manier finden] Manier grüblerischer Kunsturteile nach einem ganz unanwendbaren Begriff von korrekter Vollkommenheit finden

[14] glaube ich,] muß man wohl, [15] Theorie, gestehen,

[16] Kunst-Schicklichen [17] Die billige

[18] Gefühl ... überlegen] Gefühl, so weit es die Kunst des Schönen und den Ausdruck und Stil der Rede angeht, wohl gleich kommen, wo nicht gar etwas überlegen

[19] haben ... Korrektheit,] hat die Kunstpartei von der korrekten Seite,

[20] dem ... Virtuosität,] ihrem Prinzip von Kunst und Darstellung,

auf[1] Schönheit, ein *Maximum von Künstlichkeit* fordern; oder wenn sie beschränkte, aber nicht unnatürlich gemischte, sondern ursprünglich echte[2], und in ihrer beschränkten Richtung vollendete Dichtarten schlechthin tadeln. Die Kunst ist nur das Mittel[3] der Schönheit, und jede natürliche Dichtart, in welcher dieser Zweck, wenngleich unter gewissen Schranken, erreicht werden kann, ist an ihrer Stelle zweckmäßig. An[4] Maß der Stärke und des Umfangs findet freilich unter den echten Dichtarten ein sehr großer Unterschied statt; aber nur die monströsen[5] Mischungen, und die unreifen Arten, wenn sie aus der Schwäche des Künstlers entspringen, und nicht in dem notwendigen Stufengang der Bildung gegründet sind, verdienen unbedingten Tadel.

Ein merkwürdiges Beispiel, wie sehr man gegen die unmerklichen aber mächtigen Einflüsse des[6] Subjektiven auf ästhetische Urteile auf der Hut sein müsse, geben auch die gewöhnlichen Einwürfe wider[7] die *Sentenzen*[8] und vorzüglich wider[9] die *Behandlung des Schicksals in der*[10] *Attischen Tragödie*[11]. Die wissenschaftliche Bildung der Griechen war im Ganzen sehr[12] weit hinter der unsrigen zurück, und der dramatische Dichter mußte mit Schonung[13] philosophieren, um popular zu bleiben. Daher sind die philosophischen Sentenzen[14] des tragischen Chors fast[15] immer unbestimmt und verworren[16], sehr oft trivial, und nicht selten grundfalsch[17]. Gewiß ließen sich auch durch einen[18] ähnlichen chymischen Prozeß, wie ich ihn[19] schon oben beschrieben habe, aus manchen von

[1] auf ... fordern;] auf die eigentliche Schönheit, nur eine vollendete Künstlichkeit und im Grunde unmögliche d.h. ganz unkünstlerisch erdachte Kunstvollkommenheit fordern;

[2] ächte [3] Mittel und Werkzeug

[4] An ... findet] In der Stufe der Kunstwürde, sowie an Tiefe, Hoheit und dem Umfang in der Wirkungsweise und dem gegebnen Spielraum, findet

[5] widernatürlichen

[6] des ... Urteile] der subjektiven Denkart und gewohnten Ansicht auf Kunsturteile

[7] gegen [8] Dichtersprüche [9] gegen [10] dem [11] Trauerspiele.

[12] noch

[13] Schonung ... zu] Schonung und nur sparsam philosophieren, um dem Volkssinne angemessen und verständlich zu

[14] Sprüche [15] fast immer] sehr oft

[16] verworren ... nicht] verworren im Ausdruck, wenn man die Sprache, die ganz dichterisch ist, wissenschaftlich nehmen und beurteilen wollte; sie sind fast immer allbekannt und nicht

[17] sogar grundfalsch.

[18] einen ... Prozeß,] ein ähnliches Verfahren zerstörender Analyse,

[19] es

ihnen sittliche Grundirrtümer folgern, welche, wenn sie konsequent durchgeführt würden, mit der reinsten Sittlichkeit nicht verträglich sein würden. Ich[1] muß noch einmal wiederholen, daß alles, was nicht *erscheint*, jenseits des *ästhetischen*[2] *Horizonts* gelegen sei. Auf die Reichhaltigkeit, Richtigkeit und vollendete Bestimmtheit des Gedankens kommt in der Dichtkunst eigentlich gar nichts an. Das[3] philosophische
[158] Interesse[4] ist von dem Grade der intellektuellen Bildung des empfangenden Subjekts abhängig, und also *lokal*[5] und *temporell*. Nur die *Gesinnung* muß an sich so *erhaben und schön*[6], als die Bedingungen der technischen[7] Richtigkeit erlauben, und an ihrer Stelle vollkommen zweckmäßig sein[8]. Die Rückkehr in sich selbst muß durch ein vorhergegangenes Herausgehn aus sich selbst veranlaßt werden; die *Betrachtung* muß[9] *motiviert*[10] sein, und sie muß streben, den Streit der Menschheit und des Schicksals zu[11] schlichten, und das Gleichgewicht des Ganzen zu *tragen*. Daß das schöne Gefühl seine Ahndungen über göttliche Dinge in einer gegebnen Bildersprache äußert, das kann in der Wissenschaft vielleicht unendliches[12] Unheil anstiften, der darstellenden Kunst aber dürfte es[13] wohl eher günstig als nachteilig sein.

Die Behandlung des *Schicksals* in den Tragödien des Äschylus läßt noch eine größere Eintracht zu wünschen übrig. Im Sophokles aber ist die Befriedigung immer so vollkommen, als es nur sein kann, ohne die dichterische Wahrheit[14] — die innre Möglichkeit[15] — zu vernichten. Ist

---

[1] Ich ... widerholen,] Wir müssen es hier noch einmal in Erinnerung bringen,

[2] ästhetischen Horizonts] Kunsthorizontes [3] Der

[4] Interesse ist] Wert oder Unwert eines solchen ist

[5] lokal ... temporell.] vorübergehend und verschieden nach Zeit und Ort, und vornehmlich nach der jedesmal gegebnen Stufe der geschichtlichen Bildung.

[6] schön sein,

[7] technischen ... an] künstlerischen Wahrheit es erlauben, und muß auch an

[8] erscheinen.

[9] muß ... streben,] muß in dem Gange der Handlung wohl begründet sein, und soll, soweit es die Wahrheit der Darstellung und der eigentümliche Charakter und Gefühlszustand des Redenden es erlaubt, immer dahin streben,

[10] modiviert *A (nach dem Druckfehlerverzeichnis, S. 359, verbessert)*.

[11] zu ... das] eher zu schlichten, als die schmerzliche Kluft noch weiter voneinander zu reißen; um so in würdevoller Kraft das

[12] großes [13] es ... eher] es eher [14] Wahrheit, oder

[15] Möglichkeit — zu] Möglichkeit des Kunstwerks im Zusammenhange des Ganzen zu

der endliche Beschluß des Ganzen auch kein glänzender Sieg der Menschheit, so ist es doch wenigstens ein *ehrenvoller Rückzug*. Aber freilich mischt er nichts in seine Darstellung, was gar nicht dargestellt werden, nicht erscheinen kann. Nicht durch die geglaubte Göttlichkeit[1] der Natur jenseits des ewigen Vorhanges, den kein Sterblicher durchschauen kann; sondern durch die sichtbare Göttlichkeit des Menschen sucht er jeden Mißlaut aufzulösen, und eine vollständige Befriedigung zu gewähren, — Das Reich Gottes liegt[2] jenseits des ästhetischen Horizonts, und ist in der Welt der Erscheinung nur ein leerer Schatten ohne Geist und Kraft[3]. In der Tat, der Dichter, welcher es wagt, durch empörende[4] Schlechtheit, oder durch ein[5] empörendes Mißverhältnis des[6] Glücks und der[7] Güte unsern Unwillen zu erregen, und sich dann durch die dürftige Befriedigung, welche der Anblick bestrafter Bosheit gewährt, oder gar durch eine Anweisung auf jene Welt[8] aus dem Handel zu ziehn glaubt, verrät ein[9] Minimum von künstlerischer Weisheit[10].

* * *

---

[1] Göttlichkeit ... jenseits] Gottheit und ihr unbegreifliches Gesetz jenseits

[2] liegt ... nur ein] ist nicht von dieser Welt, und das gilt auch in Beziehung auf die Kunst des Schönen, welche eben in dieser unsrer, aus dem Geistigen und Sinnlichen gemischten, Welt daheim ist; jenes Reich des Unsichtbaren liegt jenseits des Kunsthorizontes, und würde in dieser Welt der Dichtung und des Scheins nur als ein

[3] Kraft auftreten.

[4] empörende Schlechtheit] ein Übermaß von übel und überflüssig angebrachter Chrakter-Schlechtigkeit

[5] ein allzu

[6] des äußern

[7] der innern

[8] Welt aus] Welt und die ewige Ausgleichung aller Dinge im Himmel und in der Hölle, aus

[9] ein Minimum] ein sehr geringes Maß

[10] Weisheit. Auch der neuere katholische Dichter soll die eigentümlich christliche Schönheit seiner Poesie, nicht in den Gegenständen suchen, oder in der äußerlichen Umgebung und geschichtlichen Beziehung, und noch weniger in einzelnen Glaubenssätzen und aus der göttlichen Quelle entlehnten Wahrheiten, um durch diese etwa zu lösen und auszufüllen, was in seiner Dichtung selbst lückenhaft geblieben; sondern nur in der innern Verklärung einer mehr geistigen und ganz göttlichen Schönheit, wovon die Idee vielleicht auch an einem, geschichtlich genommen, nicht christlichen Stoff, anschaulich gemacht werden kann. Um so mehr mußte der antike Dichter die sittliche Ausgleichung und Harmonie für das Gemüt, in seinen Gebilden nur aus der innern sittlichen Kraft und Gesinnung und aus der

»Es[1] ist wahr,« könnte man denken, »eine uralte[2] Tradition sagt, und wiederholt noch immer, die Nachahmung der Griechen sei das einzige Mittel[3], echte schöne Dichtkunst wiederherzustellen. Eine lange Erfahrung hat[4] sie durch[5] die vielfältigsten, sämtlich mißglückten Versuche widerlegt. Man durchlaufe nur in irgendeiner Bibliothek (denn da ist ihre eigentliche Heimat) die große Zahl der künstlichen Nachbildungen[6], die nach jenen Mustern[7] verfertigt sind. Sie alle sind früher oder später eines kläglichen Todes gestorben, Schattenwesen ohne Bestandheit und eigne Kraft. Grade diejenigen modernen Gedichte, welche
[159] mit dem Griechischen Stil am[8] schneidendsten kontrastieren, leben und

Erhabenheit des Charakters entnehmen; nicht aber das Rätsel der Welt und der menschlichen Schicksale durch einen Schlag von oben lösen und entscheiden; da ihm ohnehin statt des klaren Glaubens und höhern Wissens nur eine Fülle schöner Ahndung in seiner Götterwelt gegeben war. Und eine solche Ahndung des Glaubens im Gefühle findet sich auch als höchste Seelenblüte der wahren Poesie in den vollkommensten Dichtern des Altertums, besonders im Pindaros und Sophokles. Außerdem aber soll man auch von den heidnischen Dichtern keine christliche Vollkommenheit und Schönheit der Gesinnung erwarten oder fordern. Sie geben und zeigen uns das vollkommene Naturgefühl in seiner vollständigen Kraftentfaltung und Lebensfülle; auf eine Weise, welche bei den Bessern auch der sittlichen Ordnung und Einheit angemessen ist, überall aber unter jener wesentlichen Form des Schönen, für welche die Kunst der Griechen das hohe Urbild geworden ist und immer bleiben wird.

[1] *In W beginnt hier:* Fünftes Kapitel. Von den Fehlern und Irrtümern in der Nachbildung der antiken Dichtkunst, und von den Schwierigkeiten, welche dem modernen Dichter dabei überhaupt im Wege stehen. Beschluß des Ganzen; von der Wiedergeburt der neuern Poesie, besonders für Deutschland. *Mit folgendem Vorsatz:* Nachdem wir nun, was dem modernen Kunsturteil an der Poesie der Griechen in moralischer Hinsicht mangelhaft oder anstößig erscheint, erwogen, geprüft und beantwortet oder vermittelnd erklärt haben; so bleibt noch übrig, daß wir auch die Schwierigkeiten, welche der geforderten Aneignung und Nachbildung der antiken Dichtkunst im Wege stehen, und die Einwürfe, welche man dagegen zu machen pflegt, näher betrachten und einzeln zu lösen suchen.

[2] uralte . . . noch] schon zur Gewohnheit gewordne und als Glaubenssatz angenommene Kunstüberlieferung der Kritik, sagt es, und wiederholt uns noch

[3] Mittel, echte] Mittel, um uns eine ächte

[4] hat . . . durch] hat aber diese Neigung und diesen kritischen Gewohnheitsglauben der Kunstgelehrten durch

[5] hiedurch *A (Nach dem Druckfehlerverzeichnis, S. 359, verbessert).*

[6] Nachahmungen [7] Vorbildern

[8] am . . . kontrastieren,] in dem schneidendsten Widerspruch und Gegensatz stehen,

wirken bei allen ihren ekzentrischen[1] Fehlern noch immerfort in jugendlicher Kraft, weil sie voll[2] genialischer Originalität sind.«

Die Schuld liegt[3] nicht an der Griechischen Poesie, sondern an der *Manier*[4] *und Methode* der Nachahmung, welche notwendig *einseitig*[5] ausfallen muß, solange[6] nationelle Subjektivität herrscht, solange man[7] nur nach dem Interessanten[8] strebt. Nur der[9] *kann* die Griechische Poesie nachahmen[10], der sie ganz kennt. Nur der ahmt[11] sie *wirklich* nach, der sich die Objektivität[12] der ganzen Masse, den schönen Geist der einzelnen Dichter, und den vollkommnen Stil des goldnen[13] Zeitalters zueignet[14].

Die Trennung des[15] Objektiven und des[16] Lokalen in der Griechischen Poesie ist unendlich schwer. Beides ist nicht in für sich bestehende Massen[17] abgesondert, sondern durchgängig ineinander verschmolzen. Bis in die feinsten Zweige des vielästigen Baums verbreitet sich das Objektive; allenthalben aber ist demselben etwas Individuelles[18] als Element und Organ[19] beigemischt. Bis jetzt hat man nur zu oft das[20] Individuelle der Griechischen Formen[21] und Organe[22] nachgemacht. Man hat die Alten[23] modernisiert, indem man das Prinzip des Interessanten auf ihre Poesie übertrug; indem man der Griechischen Kunsttheorie, oder einzelnen Lieblingsdichtern die Auktorität[24] beilegte, welche nur dem[25] Geist der ganzen Masse zukommt, oder wohl eine noch

[1] ekzentrischen . . . immerfort] regellosen Fehlern immerfort

[2] voll . . . sind.«] voll sind von genialischem Leben und origineller Erfindung.«

[3] liegt aber

[4] Manier . . . der] durchaus falschen Art und Weise der

[5] ganz ungenügend und verkehrt

[6] solange . . . herrscht,] solange eine einseitige Nationalansicht herrschend ist,

[7] man nur] man überhaupt, für das Ganze und im Wesentlichen, nur

[8] Interessanten in der darstellenden Kunst

[9] derjenige [10] nachbilden, [11] bildet

[12] Objektivität der] objektive Hohheit und strenge Kunstform aus der

[13] blühenden [14] aneignet. [15] des hohen

[16] des Lokalen] des natürlich Reizenden und Lokalen

[17] Massen abgesondert,] Stücke und Teile gesondert,

[18] eigentümlich Lokales

[19] Träger oder Umgebung

[20] das Individuelle] das eigentümlich Besondre

[21] Kunstformen [22] Kunstmittel

[23] Alten modernisiert,] Alten im Grunde ganz modern genommen,

[24] Autorität

[25] dem wesentlichen

größere Auktorität[1], als überhaupt[2] mit den Rechten des[3] Genies, des Publikums und der[4] Theorie bestehen kann.

Das *ältere didaktische Gedicht* der Griechen, wie[5] die Theogonien, die Werke der Physiologen und Gnomiker[6], findet nur im mythischen[7] Zeitalter der Poesie seine eigentliche Stelle. Denn da hat sich die Philosophie vom[8] Mythus, aus dem[9] sie entsprang, noch nicht völlig losgewickelt und bestimmt geschieden; da ist[10] Rhythmus das[11] natürliche Element[12] der Tradition[13], und poetische[14] Sprache, vor der Bildung der Prosa das allgemeine Organ[15] jeder höhern geistigen Mitteilung. Mit diesem vorübergehenden Verhältnis fällt auch[16] die Natürlichkeit und Rechtmäßigkeit dieser Formen[17] weg und für das *spätere* didaktische Gedicht der Griechen im gelehrten Zeitalter der Kunst blieb nur das ganz ungültige Prinzip übrig: die[18] Künstlichkeit des eitlen Virtuosen[19] in schwierigem Stoff absichtlich sehn zu lassen. — Es wird damit nicht die Möglichkeit eines eigentlichen schönen didaktischen Gedichts in gutem Stil[20] — einer idealischen Darstellung eines schönen didaktischen Stoffs in[21] ästhetischer Absicht — geleugnet[22], und es ist hier nicht der Ort auszumachen, ob einige platonische Gespräche poetische[23] Philosopheme oder philosophische Poeme[24] sind. Aber[25] genug! unter den eigentlich sogenannten didaktischen Gedichten der Griechen gibt es keine solche.

Auch das *Griechische Epos* ist nur eine[26] lokale Form, von der man
[160] sich seltsame Dinge weiß gemacht hat. Diese unreife Dichtart[27] ist nur

[1] Autorität,
[2] überhaupt mit] überhaupt für irgendein auch noch so klassisches Urbild mit
[3] des . . . Publikums] des genialischen Urkünstlers, mit denen des kunstsinnigen Publikums
[4] der Theorie] der selbständig forschenden, und wissenschaftlich gesetzgebenden Theorie
[5] wie . . . Theogonien,] so wie die zahlreichen Theogonien,
[6] Gnomiker . . . nur] Gnomiker zu dieser Gattung gehören, findet als gemeinsames Mittelwesen zwischen sagenhafter Überlieferung und sinnbildlicher Grundlehre, nur
[7] mystischen *A (nach dem Druckfehlerverzeichnis, S. 359, verbessert).*
[8] vom Mythus,] von der sinnbildlichen Sage,
[9] der [10] ist der [11] der [12] Träger [13] Überlieferung,
[14] poetische Sprache,] alte Dichtersprache, [15] Element [16] aber auch
[17] Form [18] die gelehrte [19] Dichtkünstlers [20] Stil-einer] Stil, oder der
[21] in ästhetischer] in eigentlich künstlerischer [22] geläugnet,
[23] dichterische [24] Dichtungswerke [25] Aber . . . unter] Unter
[26] eine . . . Form,] eine eigentümliche Stufe und vorübergehende Form,
[27] Dichtungsart

in dem[1] Zeitalter an ihrer Stelle, wo es noch keine gebildete Geschichte, und kein vollkommnes Drama gibt; wo Heldensage die einzige Geschichte, wo die Menschlichkeit der Götter und ihr Verkehr mit den Heroen allgemeiner Volksglaube ist. Es läßt sich allerdings wohl begreifen, daß ein Volk vor[2] Alter wieder kindisch werden könne: aber nur weil die epische Poesie der Griechen im mythischen[3] Zeitalter[4] eine so hohe Blüte erreicht hatte, haben selbst die *epischen Kunststücke der Alexandriner und Römer* doch noch einigen Grund und Boden. Poesie und[5] der Mythus war der Keim und Quell der ganzen antiken Bildung; die Epopöe[6] war die eigentliche Blüte der mythischen[7]. — Einen bestimmten Stoff, gebildete Werkzeuge fand selbst der gelehrte Dichter der spätern Zeit schon vor. Die Empfänglichkeit war vorbereitet[8], alles war organisiert, nichts durfte erzwungen werden. — Die modernen[9] Epopöen hingegen schweben ohne allen Anhalt isoliert[10] im leeren Raume. Große Genies haben herkulische Kraft an den Versuch verschwendet, eine epische Welt, einen glücklichen[11] Mythus aus nichts zu erschaffen. Die Tradition[12] eines Volks — diese nationelle Fantasie — kann ein großer Geist wohl fortbilden und idealisieren[13], aber nicht[14] metamorphosieren oder aus Nichts erschaffen. Die Nordische Fabel[15] zum Beispiel gehört unstreitig unter die interessantesten[16] Altertümer: der Dichter aber, welcher sie[17] in Gang bringen[18] wollte, würde entweder allgemein und flach bleiben müssen, oder wenn er individuell[19] und

[1] demjenigen
[2] vor . . . aber] im alternden Verfall mit erneuter Vorliebe wieder zurückzukehren strebt zu seiner früheren Sagenzeit, wie zu den Erinnerungen der Kindheit, aber
[3] mystischen *A (nach dem Druckfehlerverzeichnis, S. 359, verbessert).*
[4] Zeitalter der Sage [5] und . . . war] und Sage waren
[6] Epopöe war] epische Dichtkunst aber war [7] mythischen Vorzeit.
[8] vorbereitet . . . organisiert,] vorbereitet, Gegenstand und Form, alles war schon gebildet und gegeben,
[9] modernen Epopöen] neuern Kunst-Epopöen [10] vereinzelt
[11] glücklichen Mythus] neuen Sagenkreis
[12] Tradition . . . kann] Sage einer Nation, diese Fantasie der Völker, kann
[13] idealisch gestalten,
[14] nicht metamorphosieren] nicht ganz ummodeln [15] Sage
[16] interessantesten Altertümer:] reichhaltigsten Altertümer uralter Naturdichtung;
[17] sie jetzt allgemein
[18] bringen . . . würde] bringen und wirklich wieder ins Leben einführen wollte, so wie Klopstock, in lyrischen Gedichten nach antiker Weise, es mit kühnem Geiste versucht hat, würde
[19] wahr

bestimmt sein wollte, in Gefahr geraten, sich selbst[1] kommentieren zu müssen.

Umsonst hoffen wir auf einen Homerus; und warum sollten wir gerade so ausschließend einen Virgilius wünschen, dessen künstlicher Stil vom vollkommnen Schönen so weit entfernt ist? — Alle Versuche, das *Romantische Gedicht* der[2] Griechischen und Römischen Epopöe[3] ähnlich zu organisieren[4], sind mißlungen. Tasso ist zum Glück auf halbem Wege stehn geblieben, und hat sich von der Romantischen Manier[5] nicht sehr weit entfernt. Und doch sind es nur einzelne Stellen, gewiß nicht die[6] Komposition des Ganzen, welche ihn zum Lieblingsdichter der Italiäner machen. Schon ganz frühe gesellt sich[7] zu der gigantischen Größe, zu dem fanatistischen Leben des romantischen Gedichts eine leise *Persiflage*[8], die oft auch laut genug wird. Dies ist der beständige Charakter dieser Dichtart vom Pulci bis zum Ricciardetto geblieben; und[9] Wieland, der die Gradationen dieser launichten Mischung fast in jedem seiner romantischen Gedichte verschieden, immer[10] überraschend neu und immer glücklich nuanciert hat, ist ihr selbst doch[11] in allen durchgängig treu geblieben[12]. Gewiß war dies nicht zufällig. Die romantische[13] Fabel und das romantische Kostüm hätten in ihrer ursprünglichen Bildung rein[14] menschlicher und schöner[15] sein müssen, um der glückliche Stoff eines tragischen, schön und einfach geordneten
[161] Epos[16] werden zu können. Wie vieles hat Tasso[17] nicht beibehalten, was

[1] selbst kommentieren] selbst erklären und kommentieren [2] dem
[3] Epos [4] gestalten,
[5] Manier nicht] Weise eigentlich nicht
[6] die ... des] die große Anordnung und der kunstreiche Gliederbau des
[7] sich ... des] sich daher zu dem lebendigen Reichtum der Fantasie, zu der ritterlichen Heldengröße des [8] Ironie,
[9] und ... Gradationen] und auch unser Wieland, bei dem die ganze Rittersage, als Spiel der Fantasie, schon in einem höchst modernen Geiste aufgefaßt erscheint, hat zwar die Gradationen
[10] immer ... ist] und auf das mannigfaltigste anzuwenden versucht, ist
[11] aber
[12] geblieben ... zufällig] geblieben. *In W neuer Absatz.* Jene, von den frühesten Anfängen bis auf die letzten Zeiten der Entartung, durchgehende Beimischung von Ironie in der romantischen Dichtung ist gewiß nicht zufällig gewesen.
[13] romantische ... hätten] Sage des Mittelalters und die ritterlichen Sitten hätten
[14] allgemein [15] naturgemäßer
[16] Epos werden] Epos in antiker Weise und nach dem klassischen Begriff davon werden
[17] Tasso ... beibehalten,] Tasso der jenem klassischen Begriff allerdings nachstrebte, wie er ihn aus den antiken Vorbildern und der überlieferten Kunsttheorie aufgefaßt hatte, nicht dennoch glücklicherweise ganz aus der romantischen Sitte und Fantasie beibehalten,

den Forderungen der modernen Kritiker[1] selbst an eine[2] regelmäßige Epopöe nicht entspricht? — Nur diejenigen Dichter, welche sich aus der gegebnen Sphäre der[3] nationellen Fantasie nicht ganz entfernen, *leben* wirklich im Munde und im Herzen ihrer Nation. Dichter hingegen, welche ganz willkürlich verfahren, trifft gewöhnlich das traurige Los, in Bibliotheken zu modern, bis sich einmal[4] — seltner Fall! — ein Litterator findet, der Sinn fürs[5] Schöne hat, und das echte[6] Talent, was hier vergraben wurde, zu finden und zu würdigen weiß. Und sind denn[7] auch die willkürlichsten[8] Versuche geglückt, die romantische Fabel[9], oder die[10] christliche Legende in einen idealischen schönen Mythus[11] zu metamorphosieren? — O nein![12]

»*Naturam expelles furca; tamen usque recurret.*«

Es war und blieb[13] unmöglich, der barbarischen Masse eine Griechische

[1] Kunstrichter
[2] eine ... nicht] ein regelmäßiges Heldengedicht gar nicht
[3] der ... Fantasie] der Volkssage und lebendigen Fantasie
[4] einmal ... Fall!] einmal durch seltnen Zufall
[5] für das [6] ächte [7] denn bis jetzt
[8] willkürlichsten Versuche] willkürlichsten und kühn gewagtesten Versuche
[9] Sage, [10] die ... in] die Legende des Mittelalters in
[11] Mythus ... metamorphisieren?] Sagenkreis zu gestalten und umzuwandeln, und als kunstreiche Poesie in ein Ganzes zu ordnen?
[12] O nein! »Naturam ... recurret.«] Wer möchte dieses wohl behaupten! Die Natur läßt sich nicht verändern; und kehrt, auch gewaltsam zurückgedrängt, immer wieder in die alte Stelle zurück.
[13] blieb ... einzuhauchen.] blieb auch bis jetzt der angestrengtesten Kunst unmöglich, der modernen Welt- und Geschichts-Masse eine antike Seele und schöne Kunstform einzuhauchen. *In W längerer Zusatz:* Wohl ist in der neueren Heldensage und Poesie ein Reichtum von großen dichterischen Schönheiten und die ganze Fülle der wunderbaren Fantasie; aber es steht alles abgerissen und vereinzelt da, wie unzusammenhängende Felsenstücke, und nur selten, als einzelne Ausnahme, hat irgendein einzelnes Bruchstück dieser herrlichen alten Dichtungen, auch eine so schöne Form und Vollendung gewonnen, wie das deutsche Nibelungenlied. Streng in sich selbst abgeschlossen steht die nordische Edda, noch aus der heidnischen Urzeit herüberlautend, allein da; selbst gegen die gotischen Heldenlieder der deutschen Völker aus dem Anfang der christlichen Zeit, steht sie so da, wie durch eine große Kluft geschieden und wenigstens ohne die unmittelbare, lebendige Berührung einer gemeinsam fortblühenden Poesie, obwohl sich die Mittelglieder des ehemaligen Zusammenhanges jetzt hintendrein

Seele einzuhauchen. Wenn es[1] dem Wunderbaren, der Kraft, dem reizenden Leben[2] an glücklichem Ebenmaß, an freier Harmonie, kurz an[3] *schöner Organisation* fehlt, so kann tragische Spannung wohl erregt, aber ohne Monotonie[4] und Frost nicht lange genug erhalten, und in einfacher Reinheit über ein großes Ganzes gleichmäßig verbreitet werden. Ekzentrische[5] Größe hat eine unwiderstehliche Sehnsucht[6] zu dem[7] ihr entgegengesetzten Extrem, und nur durch eine wohltätige Vereinigung mit der Parodie bekommt tragische[8] Fantasterei Haltung und Bestand-

---

durch gelehrte Forschung auffinden und nachweisen lassen. Die Ritterdichtungen des eigentlichen Mittelalters sind dem alten Heldenbuche der gotischen Zeit ebenfalls ganz fremd geblieben, ja sie erscheinen, als die geistige Blüte einer neuern Zeit, mehrenteils sogar feindlich und zurückdrängend gegen jenes alte Heldentum; auch hat keine derselben eine so vollendet schöne Form erreicht, als das deutsche Nibelungenlied. Andre Bruchstücke von Heldendichtung, bei den ritterlichen Völkern des Abendlandes, sind gleich vom ersten Ursprunge aus, nur zerstreute Anklänge schöner Sage, als einzelne Romanzen, geblieben; einzeln unter sich, und auch ohne Berührung mit jenen größeren Sagenkreisen. Diejenigen Dichter, welche auf die christlichen Sinnbilder, heilige Legende und tiefe Allegorie, ihre kunstreichen Werke einer neuen großen Poesie gegründet haben, wie Dante, stehen wieder ganz abgesondert von der Volkssage und einzeln da, in einer unendlich kunstreichen, aber doch nicht zur Klarheit und Vollendung gediehenen Form. Jene aber, welche in aller Bildung der blühenden Poesie, einen großen, geschichtlichen und noch sagenhaften Gegenstand, mehr in der Form der Alten zu gestalten versuchten, wie Tasso und Camoëns, treten jenen ältern Ritterliedern, eigentlich ohne Grund, und nur dem modernen Gange der Zersplitterung folgend, mehrenteils auch wieder feindlich gegenüber; und werden außerdem durch die angenommene Kunstform der Alten vielfach gehemmt und von ihrem Ziele abgeleitet, und eben dadurch mehr als durch irgendetwas sonst verhindert, zu einer eigentümlich schönen, ihrer neuen Zeit und christlichen Heldensage angemeßnen Form der epischen Dichtung zu gelangen, wie sich diese früherhin, wenigstens hie und da, noch ungleich besser und glücklicher, ohne antike Kunst aus sich selbst entwickelt hatte.

Weil nun die epische Sage und Dichtung der Neuern ganz einzeln zerstreut, unvollendet und oft auch unförmlich geblieben ist; so hat sich sehr frühe schon die Parodie tief in ihr eingewurzelt und festgesetzt, und dieses ist eines ihrer eigentümlichsten Merkmale geworden.

[1] es nämlich [2] Leben in der Poesie
[3] an . . . fehlt,] an einer schönen organischen Gliederung und Anordnung fehlt,
[4] Einförmigkeit
[5] Ekzentrische Größe] Das wilde und übernatürlich Große
[6] Anziehung [7] dem . . . entgegengesetzten] dem entgegengesetzten
[8] tragische . . . Haltung] die riesenhafte Fantasie uralter tragischer Rittersage, erst dichterische Haltung

heit. Die[1] seltsame Mischung des Tragischen und Komischen wird[2] die eigentümliche Schönheit einer neuen, reizenden Zwitterbildung. Diese[3] Zusammensetzung ist auch keineswegs ursprünglich monströs[4], und an sich unerlaubt. Sie bleibt zwar hinter den reinen Arten vorzüglich der tragischen an Kraft und Zusammenhang sehr weit zurück: aber keine Form, in welcher der[5] Zweck der darstellenden Kunst — die Schönheit — erreicht werden kann; keine Form, welche nicht mechanisch erkünstelt, sondern durch die plastische[6] Natur organisch erzeugt[7] wurde, ist darum schlechthin verwerflich, weil die Gränzen, welche jede Form beschränken, hier etwas enger gezogen sind. Selbst die *Spielart* hat zwar geringere Ansprüche, aber dennoch volles Bürgerrecht im Reiche der Kunst. Es ist überraschend, wie sehr die reizendste Blüte der modernen[8] Poesie — so verschieden die äußre lokale Form auch sein mag — im wesentlichen Charakter mit einer Spielart der Griechischen übereinstimmt. Nach Griechischer Technologie[9] ist nämlich die[10] Romanze ein *satyrisches Epos*[11]. Im Attischen Drama wurde die[12] ursprüngliche rohe[13] Energie der wirklichen Natur[14], in welcher die entgegengesetzten Elemente[15] durchgängig ineinander verschmolzen sind, in die tragische und komische Energie[16] getrennt, und diese dann von neuem so ge- [162]
mischt, daß das Tragische ein geringes Übergewicht hatte[I/17]: denn bei

---

[I] Nicht sowohl in[18] der Energie, als vorzüglich im[19] Stoff, im Kostüm und in den Organen; daher auch Tragiker, nie Komiker Verfasser der satyrischen Dramen waren[20].

---

[1] Diese [2] wird nun
[3] Eine solche [4] schon widernatürlich,
[5] der letzte [6] bildende
[7] erzeugt und hervorgebracht [8] neuern
[9] Technologie ist] Kunstsprache würde [10] die Romanze] das Romanzo
[11] Epos zu nennen sein. [12] der
[13] rohe Energie] gesamte Gefühlseindruck [14] Welt
[15] Elemente durchgängig] Bestandteile noch durchgängig
[16] Energie . . . dann] Stimmung oder Wirkung getrennt. In der eigentümlichen Art von halber Parodie, welche der ernsten tragischen Kunst zur Seite trat, wurden diese Elemente dann
[17] *Die Anmerkung wurde in W mit Varianten in den Text aufgenommen.*
[18] in . . . Energie,] im Ton;
[19] im . . . daher] in dem sagenhaften Stoff, und in der äußeren Kunstform und Sprache; daher
[20] waren. Dieses gelinde Übergewicht des Tragischen wenigstens im äußern Anstrich war, da es nicht auf der andern Seite stattfinden sollte, für diese Gattung notwendig;

völligem Gleichgewicht würden die beiden entgegengesetzten Kräfte durch ihr Zusammentreffen sich selbst aufheben. Daraus entstand die Spielart der satyrischen Dramen, von denen sich nur ein einziges von mittelmäßiger Kunst und in schlechtem Stil erhalten hat. Die dramatischen Skizzen[1] der Dorier haben sich nie zur Stufe jener Trennung erhoben, und der natürliche fröhliche Witz der Dorier war nur subjektiv[2], lokal und lyrisch, nie objektiv und eigentlich dramatisch. Doch war in der noch gemischten und rohen[3] Energie der Dorischen Mimen das Komische überwiegend. Hätten wir noch den Homerischen MARGITES, einige satyrische Dramen des Pratinas, oder Äschylus, einige Ergießungen der Dorischen Laune in[4] Mimen des Sophron, oder in Rhintonischen Hilarotragödien, so besäßen wir in ihnen wahrscheinlich einen Maßstab der Würdigung, oder wenigstens Veranlassung zu einer interessanten[5] Parallele mit den reizenden Grotesken des göttlichen Meister Ariosto, mit der fröhlichen Magie der[6] Wielandschen Fantasie. — Die ernsthaften Männer[7], welche den fantastischen[8] Zauber der Romanze zum tragischen Epos idealisieren[9] wollten, haben also[10] das *Schickliche* verfehlt. Auch[11] hat sich die epische Thalia der Modernen — die romantische Avantüre grausam an ihren Verächtern gerächt[12]: denn sie haben vor den Augen des gesamten Publikums, ohne im mindsten Unrat zu merken, sich selbst komödiert.

---

[1] Umrisse

[2] subjektiv . . . und] subjektiv schön, ganz gesellschaftlich oder volkstümlich und

[3] rohen . . . der] natürlichen Auffassung und Stimmung der

[4] in den

[5] belehrenden oder doch merkwürdigen

[6] der . . . Fantasie.] anderer scherzhaft romantischen Dichter, welche ihre Sage, wie jene Alten die ihrige, mit Ironie gedichtet und gesungen haben.

[7] Kunstdichter hingegen,

[8] phantastischen . . . zum] Fantasie-Zauber der romantischen Sage und Dichtung zum

[9] umbilden und idealisch gestalten

[10] also . . . verfehlt.] ihren Zweck verfehlt und den rechten Punkt und die wahre Form nicht getroffen.

[11] Auch . . . an] Jene seltsame Muse der romantischen Spiele und Rittermärchen, die Aventüre, hat an

[12] gerächt . . . komödiert.] auf diese Weise grausame Rache genommen; denn der natürlichen Fröhlichkeit und der jener Dichtungsart angeborenen Ironie entsagend, haben sie in ihrem feierlichen Ernst sich selbst komödiert, und sind also, ohne es zu wissen oder zu ahnden, doch wieder in jene unvermeidliche Ironie zurückgefallen.

Ähnliche Schwierigkeiten, wie im Epos, hat der Gebrauch des mythischen[1] Stoffs[2] in der *Tragödie*[3]. — Wo es noch einheimische[4] Fabel gibt, da ist sie nicht angemessen[5]. Eine fremde[6] oder veraltete hat nur die Wahl zwischen Flachheit[7] und gelehrter Unverständlichkeit. Der historische oder erfundne[8] Stoff fesselt[9] den Dichter und das[10] Publikum ungemein[11]; durch seine schwere Last erdrückt er gleichsam die freie Bildung des Ganzen. Wie vieler Umstände bedarf es nicht[12], das Publikum nur erst zu[13] orientieren, und mit dem[14] unbekannten Fremdling vorläufig bekannt zu machen? — Der Griechische Tragiker durfte bei seinem allgemein bekannten Mythus gleich zum Zweck gehn, und die freiere Aufmerksamkeit des Publikums ward von selbst mehr auf die Form gelenkt, klebte nicht so sehr[15] sklavisch an der schweren Masse. Es ist in der Tat eine wahrhaft herkulische Arbeit, einen noch ganz rohen Stoff durchgängig zu[16] poetisieren, den kleinlichen Detail in einfache und große Umrisse zu erweitern, und vorzüglich die unauflösliche Mischung der Natur nach der bestimmten idealischen Richtung der Tragödie zu reinigen. Das notwendige Gleichgewicht zwischen Form und Stoff ist dem modernen[17] Tragiker so unendlich erschwert worden, daß sich beinahe Zweifel regen könnten, ob auch eine eigentlich schöne [163] Tragödie noch möglich[18] sei? — Überdem wird in unsrer künstlichen

---

[1] mystischen *A (nach dem Druckfehlerverzeichnis, S. 359, verbessert).*

[2] Stoffs in] Stoffs der Helden- und Göttersage in

[3] Tragödie; wenn der Dichter in der Wahl solcher Gegenstände dem Beispiel der Alten ohne Unterscheidung folgen wollte.

[4] einheimische . . . gibt,] eine einheimische Sage oder Sagengeschichte gibt,

[5] bekannt

[6] fremde oder] fremde,

[7] Flachheit und] flacher Allgemeinheit oder

[8] Der . . . erfundne] Der eigentlich geschichtliche oder nach Art des geschichtlichen willkürlich selbst erfundne

[9] fesselt den] legt dem [10] dem

[11] ungemein; durch] mannigfache Fesseln an; durch

[12] nicht, das] nicht und welchen Aufwand von Zeit und vorläufiger, bloß einleitender Darstellung, muß der Dichter nicht verlieren, um das

[13] zu orientieren] in diese fremde Welt einzuführen

[14] dem . . . Fremdling] allen diesen unbekannten Gestalten

[15] so . . . Masse.] so festgebunden am schweren Stoff der geschichtlichen Masse.

[16] zu . . . in] poetisch zu gestalten, alle die kleinlichen Einzelnheiten in

[17] neuern

[18] möglich sei? —] erreichbar sei? Der Sinn kann nicht auf die schöne Form gerichtet sein, ja es bleibt nicht einmal die materielle Zeit, auf die harmonische Ordnung und Einheit zu achten, wo alle Geisteskraft, bei der

Bildung[1] jede eigentümliche Richtung[2] verwirrt und verwischt, und doch scheint es notwendig, daß die Natur selbst mit starker Hand dem Dramatiker seine Bahn vorzeichne, und ihm die Trennung des Tragischen und Komischen erleichtre. Ich[3] freue mich auch hier ein deutsches Beispiel anführen[4] zu können, welches große Hoffnungen erregt[5], und alle[6] kleinmütigen Zweifel niederschlägt[7]. *Schillers* ursprüngliches Genie ist[8] so entschieden tragisch, wie etwa der[9] Charakter des Äschylus, dessen kühne Umrisse die bildende Natur in einem Augenblick hoher Begeistrung plötzlich hingeworfen zu haben scheint. Er erinnert[10] daran, daß es den Griechen[11] unmöglich schien, derselbe Dichter könne zugleich Tragödien und Komödien dichten[1]. Zwar ist im[12] DON CARLOS das mächtige Streben nach Charakterschönheit, und[13] schöner Organisation des Ganzen durch das kolossalische[14] Gewicht der Masse, und den künstlichen Mechanismus[15] der Zusammensetzung niedergedrückt, oder doch aufgehalten: aber die Stärke der tragischen Energie[16] beweist nicht nur die Größe der genialischen Kraft, sondern die vollkommne Reinheit der-

[1] Plat. rep. III. p. 278. vol. II. ed. Bipont.

Auffassung wie in der Darstellung, so ganz hingenommen wird von der Fülle der Einzelheiten in der schwer zu überschauenden Masse eines geschichtlich reichen Stoffs.

[1] jede eigentümliche Richtung *A (nach dem Druckfehlerverzeichnis, S. 359, verbessert).*

[2] Richtung mehrenteils

[3] Ich . . . auch] Doch gibt es Ausnahmen, wo die Natur durchbricht aus der gewöhnlichen universellen Zersplitterung der großen Dichtertalente unsrer neuen Zeit, und sich in ihrer ursprünglichsten Kraft und Stärke behauptet; und es tritt uns auch

[4] anführen . . . große] von einem ernsten Dichtercharakter entgegen, welcher in seinem jugendlichen Aufstreben große

[5] erregt hat, [6] manche [7] niederschlagen mußte.

[8] ist seinem Streben nach [9] der dichterische

[10] erinnert . . . daß] erinnert wieder daran, was uns sonst so fremd gewesen ist, daß

[11] Griechen . . . schien,] Griechen ganz widernatürlich, ja unmöglich schien,

[12] im . . . das] in den geschichtlichen Trauerspielen seiner mittlern Epoche, das

[13] und . . . des] und Größe, und einer organisch schönen Anordnung und Einheit des

[14] schwere

[15] Mechanismus . . . niedergedrückt,] Bau einer mehr mit dem Verstand berechneten als dichterisch gedachten Zusammensetzung oftmals niedergedrückt,

[16] Wirkung

selben zeugt auch von dem Siege, welchen der Künstler über den widerstrebenden Stoff davongetragen hat[1].

Es ließe[2] sich in der Tat leicht[3] ein Buch über die Verwechslung des Objektiven[4] und Lokalen in der Griechischen Poesie[5] schreiben. Ich[6] begnüge mich zu dem schon Bemerkten nur noch einige kurze Andeutungen hinzuzufügen.

Zur schönsten Blütezeit der Griechischen *Lyrik* lag die Prosa und die öffentliche Beredsamkeit noch in der Wiege. Musik, und eine rhythmische und[7] mythische Dichtersprache waren das natürliche Element für den Erguß schöner männlicher oder weiblicher Empfindungen, und auch das eigentliche Organ festlicher Volksfreude und öffentlicher Begeistrung. — Der lyrische Dichter überhaupt muß wie der Griechische seine ursprüngliche Sprache zu reden scheinen; der leiseste Verdacht, daß er vielleicht in einem erborgten Staatskleide glänze, zerstört alle Täuschung und Wirkung. Mag er den Zustand eines einzelnen Gemüts, oder eines ganzen Volks darstellen: er muß eine echte[8] *Befugnis* haben zu reden;

[1] *In W wurde hier folgender Absatz eingeschoben.* Es werden alle Dichter, welche im modernen Stoff nach der schönen Form der Alten streben, mit großen Schwierigkeiten zu kämpfen haben, und vieles in ihrer Unvollkommenheit zu wünschen übrig lassen; besonders in den hohen Kunstgattungen, wo eigentlich die zum Grunde liegende Idee bei den Neuern eine ganz andre geworden ist, als sie es bei den Alten gewesen war, so daß man nur den gleichen Namen beibehalten hat für eine ganz andre Richtung und Art der Poesie; daher denn auch das Streben nach der alten Form, wo das Wesen verändert ist, eigentlich unerreichbar bleibt, und vielfältig in die Irre führt. Zu einer lebendigen Durchdringung, welche an sich wohl möglich ist, müßte es gekommen sein, um beide Elemente wieder zu vereinigen und für die christliche Schönheit in der Poesie, in andrer Art, eben jene Vollendung der Kunst und hohe Form, wie sie bei den Alten war, zu gewinnen. Ohne solche Durchdringung und wirklich neue Belebung und Verklärung der Fantasie bleibt selbst die wesentliche und rechte Kunstform nur etwas angenommenes; wobei überdem die Idee derselben selten rein aufgefaßt, sondern immerwährend mit bloß zufälligen Lokaleigenheiten verwechselt wird.

[2] ließe . . . in] könnte in

[3] leicht . . . die] den Stoff zu einem eignen Werke geben, wenn man die

[4] Objektiven . . . Lokalen] objektiven Schönen und des bloß eigentümlich Lokalen

[5] Poesie schreiben.] Poesie durch alle Nachbildungsversuche der modernen Dichter und Kunstforscher im Einzelnen durchführen, und mit allen sich darbietenden Beispielen geschichtlich belegen wollte.

[6] Ich . . . mich] Wir begnügen uns

[7] und . . . Dichtersprache] und an die Sage sich anschließende Dichtersprache

[8] ächte

der dargestellte Zustand muß nicht durchaus erkünstelt, sondern in einem schon bekannten Gegenstande wenigstens eine wahre Veranlassung finden, so unbeschränkt auch die Freiheit des Dichters in der Behandlung desselben bleibt: denn ein durchaus erfundner lyrischer Zustand könnte für sich nur das abgerißne Bruchstück eines Drama sein; er müßte nämlich einem gleichfalls durchaus erfundnen und unbekannten Gegenstande inhärieren[1], dessen Darstellung schon in die dramatische Sphäre[2] eingreift.

[164] Das[3] alte Griechische *Epigramm*[4] findet nebst dem *Apolog*[5] seine eigentliche Stelle im mythischen[6] Zeitalter der[7] Poesie: das spätere hingegen im Zeitalter der Künstelei und des Verfalls.

Wenn das Interesse des *Idylls* im[8] Stoff und im Kontrast[9] desselben mit der individuellen[10] umgebenden Welt des Publikums[11] liegt, so ist das[12] absolute schlechthin verwerfliche ästhetische Heteronomie. Überdem ist die epische oder dramatische Ausführung einer ursprünglich lyrischen Stimmung und Begeistrung, entweder eine Verkehrtheit des Künstlers, oder ein sichres Kennzeichen von dem allgemeinen Verfall der Kunst überhaupt. Ist von schönen Gemälden des ländlichen und häuslichen Lebens die Rede, so ist Homerus der größte aller Idyllendichter. Die künstlichen Kopien[13] der Natürlichkeit hätte man aber immer den Alexandrinern überlassen mögen[14].

Vossens[15] Übersetzung des Homer ist ein glänzender Beweis, wie

---

[1] angehören, [2] Dichtungs-Sphäre

[3] *Dieser Abschnitt hat in W folgenden Vorsatz:* Andre Gattungen der hellenischen Poesie, sind schon ihrer Natur nach und an sich selbst ganz lokal. Es sind gar keine wahren Dichtungsarten, sondern nur abgerißne Elemente derselben; oder doch keine allgemein geltenden, sondern nur auf einem besondern Verhältnis beruhende.

[4] Epigramm findet] Epigramm, welches nur Tatsachen oder Lehrsprüche, in einfacher rhythmischer Kürze, oft in Rätsel gehüllt, vortrug, findet

[5] Apolog seine] Apolog, oder der sittlich angewandten Tierfabel, seine

[6] mystischen *A (nach dem Druckfehlerverzeichnis, S. 359, verbessert).*

[7] der Poesie;] der noch ganz sinnbildlichen Poesie;

[8] im Stoff] bloß in dem ländlich natürlichen Stoff [9] Gegensatz

[10] individuellen umgebenden] umgebenden wirklichen [11] Dichters

[12] das . . . Heteronomie.] dieses ein schlechthin verwerfliches Ziel für die Kunst und ein durchaus fremdartiges Gesetz in dem Gebiete des Schönen.

[13] Nachbildungen

[14] mögen. Es gibt eigentlich nichts unnatürlicheres, als eine nachgemachte Volksdichtung, eine erkünstelte Naturpoesie.

[15] Vossens . . . treu] Inwieweit die Sprache der griechischen Dichter im Deutschen treu

treu und glücklich[1] die *Sprache* der Griechischen Dichter im Deutschen nachgebildet werden kann[2]. Sein Ideal[3] ist unstreitig so reiflich überlegt, als[4] vollkommen ausgeführt. Aber wehe dem Nachahmer[5] der Griechen, der sich durch den großen Übersetzer verführen ließe! Wenn er hier, wo sie am innigsten verschmolzen sind, den objektiven Geist von der lokalen[6] Form nicht zu scheiden weiß, so ist[7] er verloren. Das unsterbliche Werk des größten historischen Künstlers der Modernen, die Schweizergeschichte von *Johannes Müller* ist im größten Römischen Stil entworfen und ausgeführt. Im Einzelnen atmet das Werk durch und durch echten[8] Sinn der Alten: im Ganzen aber verfällt es dennoch wieder ins Manirierte, weil neben dem klassischen Geist auch die[9] antike Individualität affektiert ist. — *Klopstock* hat in den GRAMMATISCHEN GESPRÄCHEN auf eine andre von der Vossischen ganz verschiedne Art ebenso klar bewiesen, wie viel die Deutsche Sprache in der Nachbildung des Griechischen und Römischen Ausdrucks leisten könne. Die Beispiele sind so mannigfaltig, als jedes in seiner Art bewunderungswürdig[10] vollkommen. Ihre[11] einfache Vortrefflichkeit besteht darin, im echtesten[12], reinsten, kraftvollsten und gefälligsten Deutsch der Ursprache so treu zu sein als möglich[13]. Beide Arten scheinen[14] mir für die

---

[1] glücklich . . . nachgebildet] glücklich nachgebildet

[2] kann; davon ist Vossens homerische Übersetzung ein glänzender Beweis.

[3] Ideal . . . so] Ideal des rhythmischen Ausdrucks ist ebenso

[4] als vollkommen] als in seiner Art meisterhaft und vollkommen

[5] Nachahmer . . . sich] Künstler, welcher sich nach den Griechen bilden will, wenn er sich [6] lokalen äußern

[7] ist . . . verloren.] geht sein ganzes Streben verloren; denn über dem angestrengten rhythmischen Kunstfang, wobei das Ziel einer völligen Gleichheit doch unerreichbar bleibt, wird der Geist gewiß entfliehen, der klassische so gut, wie aller eigne. [8] den ächten

[9] die . . . ist.] die bloß zufälligen Eigenheiten des antiken Ausdrucks in historischen Kunstwerken, mit aufgenommen und allzu sehr im einzelnen nachgemacht sind, wodurch der Anschein des Erkünstelten entsteht.

[10] bewundernswürdig vollkommen.] bewundernswürdig.

[11] Ihre . . . Vortrefflichheit] Ihre Vortrefflichheit

[12] echtesten . . . Deutsch] ächtesten und kraftvollesten Deutsch,

[13] möglich; besonders aber in das gleiche Maß der Kürze zusammengedrängt, oder womöglich noch um etwas mehr abgekürzt, worauf dieser ehrwürdige Altmeister Deutscher Art und Kunst einen besonders hohen Wert zu legen scheint. In den Klopstockischen Bruchstücken spricht sich auch in den Sonderbarkeiten des Ausdrucks, mehr der freie Selbstdichter aus; in der Vossischen Art und Weise verdrängt die rhythmische Kunst alles andre.

[14] scheinen . . . für] haben ihre eigentümlichen Vorzüge und sind für

allgemeine Verbreitung des echten[1] Geschmacks gleich unentbehrlich. Erst[2] wenn wir von mehrern der größten alten Dichter[3] eine klassische Übersetzung in[4] Vossischer Art, und eine in Klopstockscher haben werden, läßt sich ein großer Einfluß und eine durchgängige Umbildung des allgemeinen Geschmacks[5] erwarten.

Man darf[6] der Deutschen Sprache zu[7] der, wenngleich entfernten, Ähnlichkeit ihrer rhythmischen Bildung mit dem *Griechischen Rhythmus*[8] Glück wünschen. Nur täusche man sich nicht über die Gränzen dieser
[165] Ähnlichkeit[9]! So kann zum Beispiel nach Griechischen Grundsätzen ein Hexameter, welcher den Trochäus als wesentlichen Bestandteil aufnimmt, durchaus kein episches Metrum sein, dessen Richtung notwendig ganz unbestimmt sein muß, damit auch seine Dauer ganz unbeschränkt sein könne[10]. Die endlose Bewegung in einer bestimmten Richtung[11], der epische Gebrauch eines lyrischen[12] Rhythmus, erzeugt notwendig unendliche Monotonie[13], und ermüdet endlich auch die aufmerksamste Teilnahme. — Die musikalischen Prinzipien[14] des antiken[15] Rhythmus scheinen überhaupt von denen des[16] modernen so absolut verschieden, wie der Charakter der Griechischen Musik, und das Griechische Verhältnis der Poesie und Musik von dem unsrigen. Sollte auch[17] der Grie-

[1] echten . . . unentbehrlich.] antiken Kunstsinns wohltätig und vielleicht unentbehrlich gewesen.

[2] Aber erst

[3] Dichter eine] Dichter nicht bloß eine

[4] in . . . läßt] in jener rhythmisch nachgeahmten Weise haben werden, sondern auch freiere Nachbildungen, oder eigne Werke, welche auch den Geist der alten Poesie atmen und wiedergeben, läßt

[5] Kunstsinnes [6] mag

[7] zu der,] immerhin zu dieser, [8] Versmaß

[9] Ähnlichkeit, welche mehr im Äußern durch Kunst herbeigeführt, als im Innern und Wesentlichen bestehend, und auf die Natur selbst gegründet ist.

[10] könne. *In W mit folgender Anmerkung:* Seit dieser Zeit hat A. W. Schlegel die rhythmische Kunst dahin erweitert, daß er im elegischen Gedicht, ganz nach antiker Weise, alle Trochäen vermied. Daß dieses aber auch in einem längern epischen Gedicht durchgeführt werden könnte, ist wohl nicht leicht denkbar.

[11] Richtung aber,

[12] lyrischen . . . erzeugt] lyrischen oder dramatischen Rhythmus, wie es der Trochäus nach der antiken Verskunst unabänderlich ist, erzeugt

[13] Einförmigkeit,

[14] Grundgesetze [15] alten

[16] des . . . so] der modernen Verskunst so

[17] auch . . . Rhythmus] nun auch die griechische Verskunst,

chische Rhythmus unter gewissen Voraussetzungen in einem[1] lokalen Element objektiv sein, so kann doch das[2] Individuelle für uns keine Auktorität[3] haben, und[4] am wenigsten die Theorie der Griechischen Musiker (allerdings ein[5] unentbehrliches Hülfsmittel zur richtigen Erklärung der Praxis[6], zum Studium des Rhythmus selbst) unsre Norm sein[7].

Noch[8] ist ein gewisses unechtes[9] Phantom nicht ganz verschwunden, welches von denen als die eigentliche *Klassizität*[10] verehrt wird, welche durch ein künstliches Schnitzwerk gedrechselter Redensarten unsterblich zu werden hoffen. Aber nichts ist weniger klassisch als Künstelei, überladner Schmuck, frostige Pracht, und ängstliche Peinlichkeit. Die überfleißigen Werke der gelehrten Alexandriner fallen schon ins Zeitalter des Verfalls und der Nachahmung. Die trefflichsten[11] Produkte der besten Zeit hingegen sind zwar mit Sorgfalt und scharfem Urteil ausgeführt, und auch mit Besonnenheit, aber doch in höchster, ja trunkner Begeistrung entworfen. Die große Zahl der Werke der größten Dramatiker beweiset schon, daß sie nicht ängstlich gedrechselt, sondern frei gedichtet wurden; daß[12] die Länge der Zeit und die Masse der aufgewandten Arbeit nicht der Maßstab für den Wert eines Kunstwerks sei[13].

Nur einige wenige Ausnahmen unter den modernen Dichtern kann man nach dem Grade der Annäherung zum Objektiven[14] und Schönen

[1] einem . . . objektiv] jenem besondern rhythmischen Sprach-Element, nach einem strengen Gesetz und innrer Konsequenz regelmäßig entfaltet und objektiv

[2] das . . . für] diese aus lokaler Eigentümlichkeit hervorgegangene Weise und Regel für

[3] Autorität [4] und . . . die] am wenigsten aber die

[5] sonst ein [6] Praxis, zum] Dichter-Praxis, und zum

[7] sein. Durch die äußre Form und den Buchstaben gelangen wir überhaupt niemals zu dem Geist der Alten, da wir doch unsre Natur, so wie die unsrer Sprache weder aufgeben können, noch ganz umzuschaffen vermögen; wo aber der Geist erfaßt und verstanden worden, da wird auch die innre schöne Form zugleich mitgefunden und erreicht.

[8] Noch immer [9] unächtes

[10] Klassizität verehrt] klassische Herrlichkeit, und vermeintes Idol antiker Dichtkunst verehrt

[11] trefflichsten Produkte] vortrefflichsten Gebilde [12] und daß

[13] sei. Nicht in der äußern Form und angenommenen Manier der antiken Sprache und des sogenannten klassischen Ausdrucks, oder sonst irgend in willkürlichen Regeln und bloß zufälligen Eigenschaften, sondern in dem Geist und der innern Idee des Schönen beruht und besteht das Wesen der alten Kunst, so wie ihr Gegensatz mit der neuern Poesie.

[14] Objektiven . . . würdigen.] objektiven Schönen und nach der Idee von diesem würdigen.

würdigen. Im Ganzen aber ist noch immer das *Interessante* der eigentliche[1] moderne Maßstab des ästhetischen[2] Werts. Diesen Gesichtspunkt auf die Griechische Poesie übertragen, heißt sie[3] *modernisieren*. Wer den Homer nur interessant findet, der entweiht[4] ihn. Die Homerische Welt ist[5] ein ebenso vollständiges als leichtfaßliches Gemälde; der ursprüngliche Zauber der Heldenzeit wird[6] in dem Gemüte, welches mit den Zerrüttungen der Mißbildung bekannt ist, ohne doch den Sinn für Natur ganz verloren zu haben, unendlich erhöht; und ein unzufriedner Bürger unsres Jahrhunderts kann leicht in der Griechischen Ansicht jener reizenden Einfalt[7], Freiheit und Innigkeit alles zu finden glauben, was er entbehren muß. Eine solche Werthersche[8] Ansicht des ehrwürdigen Dichters[9] ist kein reiner Genuß des Schönen, keine reine[10]
[166] Würdigung der[11] Kunst. Wer sich[12] am *Kontrast* eines Kunstwerks mit[13] seiner individuellen Welt ergötzt, der *travestiert* es eigentlich in Gedanken, seine Stimmung mag nun scherzhaft oder auch sehr ernsthaft sein. Am wenigsten darf die Auktorität[14], auf welche nur die vollständige, vollkommne und schöne Anschauung Ansprüche hat, auf die einseitige bloß interessante Ansicht eines[15] Teils derselben übertragen werden.

Nicht *dieser und jener*, nicht ein einzelner *Lieblings-Dichter*, nicht die *lokale*[16] *Form* oder das *individuelle*[17] *Organ* soll nachgeahmt werden: denn *nie kann ein Individuum*[18], *»als solches«, allgemeine Norm*[19] *sein.* Die sittliche Fülle, die freie Gesetzmäßigkeit, die liberale[20] Humanität, das schöne Ebenmaß, das zarte Gleichgewicht, die treffende Schicklichkeit, welche mehr oder weniger über die ganze Masse zerstreut sind; den

[1] vorherrschende [2] ästhetischen Werts.] Kunstwertes.
[3] sie modernisieren.] sie ganz modern nehmen und auffassen.
[4] entweiht ihn.] faßt seinen Wert nicht. [5] bildet [6] wird unstreitig
[7] Einfalt . . . alles] Einfalt, und Innigkeit des Lebens alles
[8] sentimentale
[9] Dichters ist] Dichters, etwa in der Stimmung von WERTHERS LEIDEN, ist [10] ächte
[11] der Kunst.] der heitern homerischen Kunst, und möchte allenfalls nur für die ossianischen Gesänge anpassend sein.
[12] sich . . . Kontrast] sich nur an dem Gegensatz und Kontrast
[13] mit . . . ergötzt,] mit der ihn umgebenden wirklichen Welt erfreut, und nur davon angezogen fühlt, [14] Autorität,
[15] eines Teils] eines aus seinem Zusammenhange herausgerissenen Teils
[16] eigentümliche
[17] individuelle . . . soll] besondre Werkzeug und Medium der Kunst soll
[18] individuelles Werk und Gebilde,
[19] Norm sein.] Norm oder Urbild und Regel in der Kunst sein.
[20] liberale Humanität,] edle Menschlichkeit,

vollkommnen Stil des[1] goldnen Zeitalters, die Ächtheit und Reinheit der Griechischen Dichtarten[2], die Objektivität der Darstellung; kurz den *Geist des Ganzen — die reine Griechheit*[3] soll der moderne Dichter, welcher nach echter[4] schöner Kunst streben will, sich zueignen.

Man kann die Griechische Poesie nicht richtig nachahmen, solange man sie eigentlich gar[5] *nicht versteht.* Man wird sie[6] erst dann philosophisch erklären und ästhetisch[7] würdigen lernen, wenn man sie *in Masse* studieren wird: denn sie ist ein so innig verknüpftes Ganzes, daß es unmöglich ist, auch nur den kleinsten Teil außer seinem Zusammenhange isoliert richtig zu fassen und zu beurteilen. Ja die ganze Griechische Bildung überhaupt ist ein solches Ganzes, welches nur in[8] Masse erkannt und gewürdigt werden kann. Außer dem ursprünglichen Talent des Kunstkenners muß der Geschichtsforscher der Griechischen Poesie die wissenschaftlichen Grundsätze und Begriffe einer *objektiven*[9] *Philosophie der Geschichte* und einer *objektiven*[10] *Philosophie der Kunst* schon mitbringen, um die *Prinzipien*[11] *und den Organismus* der Griechischen Poesie[12] suchen und finden zu können. Und auf diese kommt doch eigentlich alles an.

Es ist wahr, einige große Dichter der Alten sind auch unter uns beinahe einheimisch; und unter denen, welche leichter gefaßt, und auch isoliert[13], wenigstens *einigermaßen* verstanden werden konnten, hat das[14] Publikum gewiß aufs glücklichste gewählt. Andre, für deren heterogene[15] Individualität in Form und Organen[16] sich in der ganzen subjektiven[17] Sphäre der Modernen keine Analogie fand, welche ohne

[1] des . . . und] der erhabenen Kunst in ihrer blühendsten Epoche, die richtige Umgränzung und
[2] Dichtarten . . . der] Dichtungsarten, die objektive Klarheit und idealische Würde der
[3] Griechheit soll] Idee des Schönen und die wesentliche Kunstform desselben in allem hellenischen Leben soll
[4] echter . . . Kunst] ächter Bildung [5] noch gar [6] sie aber
[7] künstlerisch [8] in Masse] in seinem Zusammenhange
[9] objektiven Philosophie] vollständig begründeten Philosophie
[10] objektiven Philosophie] tief eingreifenden Philosophie
[11] Prinzipien . . . der] Grundgesetze und die organische Naturentwicklung und die Ordnung der
[12] Poesie . . . zu] Poesie in ihrem Gange aufsuchen und erkennen zu
[13] einzeln, [14] das . . . gewiß] der deutsche Sinn gewiß
[15] heterogene Individualität] fremdartige Eigentümlichkeit [16] Bau
[17] subjektiven . . . Organismus] neuern Dichtungs-Sphäre nichts Ähnliches auffand, welche daher ohne die Kenntnis der Grundgesetze und der organischen Zusammensetzung

Kenntnis der Prinzipien und des Organismus der ganzen Griechischen Poesie in Masse *durchaus* unverständlich bleiben mußten, deren idealische Höhe die Engigkeit auch des bessern herrschenden Geschmacks[1] zu weit übertraf, konnten nicht populär[2] werden. Gewiß nicht für jeden Liebhaber, der vielleicht nur sich allein durch den Genuß des Schönen bilden will, würde eine vollendete Kenntnis der Griechischen Kunst
[167] möglich oder schicklich sein. Aber von dem Dichter, dem Kenner, dem Denker, dem es ein Ernst ist, echte[3] schöne Kunst nicht bloß zu kennen und zu üben, sondern auch zu verbreiten, darf man es fordern, daß er keine Schwierigkeit, welche ein unentbehrliches Mittel seines Zwecks ist, scheuen soll. — Die Werke des Pindarus, des Äschylus, des Sophokles, des Aristophanes werden nur wenig studiert, weniger verstanden. Das heißt, man ist mit den vollkommensten Dichtarten[4] der Griechischen[5] Poesie, mit der Periode des poetischen[6] Ideals, und mit dem goldnen Zeitalter des[7] Griechischen Geschmacks beinahe völlig unbekannt.

Überdem muß auch in der reichhaltigsten Ansicht jener populären[8] Lieblingsdichter, ohne eine bestimmte Kenntnis ihres eigentlichen Zusammenhanges, ihrer richtigen Stelle im Ganzen etwas Schiefes übrig bleiben. *Homers*[9] Gedichte sind[10] der Quell aller Griechischen Kunst, ja die Grundlage der Griechischen Bildung überhaupt, die vollkommenste und schönste Blüte des sinnlichsten Zeitalters der Kunst. Nur vergesse man nicht, daß die Griechische Poesie höhere Stufen der Kunst und des Geschmacks[11] erreicht hat. — Wenn es für das Unersetzliche einen Ersatz gäbe, so könnte uns *Horazius*[12] einigermaßen über den Verlust der größten Griechischen Lyriker derjenigen Klasse trösten, welche nicht im Namen des Volks die öffentlichen Zustände einer sittlichen Masse darstellten, sondern die schönen Gefühle einzelner Menschen besangen. Zugleich enthält er die köstlichsten von den wenigen ganz eigentümlichen Kunstblüten des echt[13] Römischen Geistes, welche auf uns gekommen sind. Dieser »Lieblingsdichter aller gebildeten Menschen« war von jeher ein großer[14] Lehrer der Humanität und liberalen Gesinnungen. Seine Vaterländischen Oden sind ein ehrwürdiges Denkmal hohen Römersinns, und erinnern daran, daß selbst Brutus die Bürger-

[1] Kunstsinnes
[2] populär werden.] nicht allgemein werden und ins Leben eingreifen.
[3] ächte [4] Dichtungsarten [5] hellenischen
[6] poetischen . . . und] hohen Ideals in der Dichtkunst, und
[7] des . . . Geschmacks] des öffentlich herrschenden griechischen Kunstsinns
[8] gewöhnlichen [9] Die homerischen [10] sind zwar [11] Schönen
[12] Horaz [13] ächt
[14] großer . . . liberalen] viel benutzter Lehrer gebildeter Sitten und edler

tugend des Dichters achtete. Seine[1] schöne lyrische Moralität ist ursprünglich, oder doch innig und selbsttätig zugeeignet. Aber den meisten seiner Gesänge fehlt es im Schwanken zwischen dem Griechischen Urbilde und der Römischen Veranlassung an einer leichten Einheit. Auch sollte man auf seine erotischen Gedichte am wenigsten Akzent[2] legen. Zwar finden sich auch in ihnen einzelne Spuren des liebenswürdigen Philosophen, des braven[3] Künstlers: aber im Ganzen sind sie fast immer steif, und auf gut Römisch ein wenig plump[4]. Auch die Wahl der Rhythmen verrät hie und da den Verfall des[5] musikalischen Geschmacks. — Ich[6] kann sogar die übermäßige Bewunderung des *Virgilius* zwar[7] nicht rechtfertigen, aber doch[8] entschuldigen. Für den Freund des Schönen mag sein Wert gering sein: aber für das Studium des Kunstkenners und Künstlers, bleibt er äußerst merkwürdig. Dieser gelehrte Künstler hat aus dem reichen Vorrat der Griechischen Dichter mit einer[9] Art von Geschmack die einzelnen Stücke und Züge ausgewählt, sie mit Einsicht [168]
aneinander gefügt, und mit Fleiß gefeilt, geglättet und geputzt. Das Ganze ist ein Stückwerk ohne lebende[10] Organisation und schöne Harmonie, aber er[11] kann dennoch für den höchsten Gipfel des gelehrten künstlichen Zeitalters der alten Poesie gelten. Zwar fehlt ihm die letzte Rundung und Feinheit der Alexandriner, aber durch die frische Römerkraft seines Dichtertalents übertrifft er die kraftlosen Griechen jenes Zeitalters in ihrem eignen Stil sehr weit. Er ist in diesem an sich unvollkommnen Stil zwar nicht schlechthin vollkommen, aber doch der trefflichste[12].

Der unglücklichste Einfall, den man je gehabt hat, und von dessen allgemeiner Herrschaft noch jetzt viele Spuren übrig sind, war es[13]: Der *Griechischen Kritik und Kunsttheorie* eine Auktorität[14] beizulegen, welche im Gebiete der theoretischen Wissenschaft durchaus unstatthaft ist. Hier glaubte[15] man den eigentlichen *ästhetischen*[16] *Stein der Weisen*[17] zu

[1] Seine . . . oder] Der edle Bürgersinn seiner lyrischen Kunst ist ihm ursprünglich eigen oder
[2] Wert [3] geistvollen [4] derb. [5] des . . . Geschmacks.] der metrischen Kunst.
[6] Ich . . . die] Wir können auch die
[7] zwar . . . rechtfertigen,] wohl nicht ganz rechtfertigen,
[8] doch leicht [9] einer . . . Geschmack] einem eigenen Kunstsinn
[10] lebendige Organisation] lebendige organische Einheit [11] Virgil
[12] vortrefflichste. [13] es unstreitig, [14] Autorität
[15] glaubt *A (nach dem Druckfehlerverzeichnis, S. 359, verbessert).*
[16] künstlerischen
[17] Weisen zu] Weisen für die Ergründung und selbst für die Hervorbringung der

finden; einzelne Regeln[1] des Aristoteles, und Sentenzen[2] des Horaz wurden als kräftige Amulette wider den bösen Dämon der[3] Modernheit gebraucht; und selbst die zerlumpte[4] Dürftigkeit der Adepten erregte erst spät einiges Mißtrauen wider[5] die Echtheit[6] des Geheimnisses.

Der Fehlschluß, von dem man ausging, war[7] mit *Hurds* Worten[8]: »Die Alten sind Meister in der Komposition; es müssen daher diejenigen unter ihren Schriften, welche zur Ausübung dieser Kunst Anleitung geben, von dem höchsten Werte sein.« Nichts[9] weniger! Der Griechische Geschmack[10] war schon völlig entartet, als die Theorie noch in der Wiege lag. Das Talent kann die Theorie nicht verleihn, und nie hat die Griechische[11] Theorie den Zweck und das Ideal des Künstlers bestimmt, welcher den Gesetzen des[12] öffentlichen Geschmacks allein gehorchte. Auch eine vollendete Philosophie der Kunst würde zur Wiederherstellung des echten[13] Geschmacks allein nicht hinreichend sein. Die Griechischen und Römischen Denker waren aber (nach Fragmenten, Nachrichten und der Analogie zu urteilen) so wenig im Besitz eines vollendeten Systems objektiver ästhetischer[14] Wissenschaften, daß nicht einmal der Versuch, der Entwurf, geschweige denn ein stetes Streben nach einem solchen System vorhanden war. Nicht[15] einmal die Gränzen und die Methode[16] waren bestimmt; nicht[17] einmal der Begriff einer allgemeingültigen Wissenschaft des Geschmacks[18] und der Kunst war[19] definiert, ja selbst die Möglichkeit derselben war keineswegs deduziert[20].

Unläugbar enthalten die[21] kritischen Fragmente der Griechen bedeutende Beiträge zur Erläuterung der Griechischen Poesie, und treffliche[22] Materialien für die künftige Ausführung und Vollendung des[23]

[1] Vorschriften [2] Sprüche
[3] der Modernheit] der modernen Unkunst
[4] zerlumpte Dürftigkeit] dürftige Geistesarmut [5] gegen [6] Ächtheit
[7] war, um ihn [8] Worten anzuführen, folgender:
[9] Nichts weniger!] Aber nichts ist weniger gegründet als dieses!
[10] Kunstsinn [11] Griechische Theorie] Kunstlehre der Alten
[12] des . . . Geschmacks] des herrschenden öffentlichen Kunstsinnes
[13] echten . . . allein] ächten Kunstgefühls, nachdem es einmal verloren gegangen, allein
[14] ästhetischer Wissenschaften,] Kunst-Wissenschaft,
[15] Nicht . . . und] Weder die Gränzen noch
[16] Methode dafür [17] auch nicht
[18] Schönen [19] war . . . ja] war in zureichender Klarheit aufgestellt, ja
[20] nachgewiesen.
[21] die . . . Griechen] die noch vorhandnen Werke oder einzelnen Äußerungen und Fragmente von der Kunstkritik der Griechen,
[22] vortreffliche [23] des ganzen

Systems. Umständliche Zergliederungen, wie etwa die des Dionysius, sind unschätzbar, und auch das kleinste[1] ästhetische Urteil kann sehr großen Wert haben. Die angewandten Begriffe und Bestimmungen be- [169]
zogen sich auf *vollkommne Anschauungen*, und würden sich aus reiner[2] Wissenschaft gar nicht wieder ersetzen lassen. Die Urteile standen unter der untrüglichen Leitung eines ursprünglich richtig gestimmten Gefühls, und das Vermögen, schöne Darstellung zu empfangen und zu würdigen, war bei den Griechen fast auf eben die Weise vollkommen und einzig, wie das Vermögen, sie hervorzubringen. Überhaupt ist im[3] theoretischen Teile der ästhetischen Wissenschaft der Wert der spätern Kritiker und vorzüglich im Angewandten und Besondren am größten; im[4] praktischen Teile sind die allerallgemeinsten Grundsätze und Begriffe vorzüglich der frühern Philosophen am schätzbarsten.

Der Quell aller Bildung und auch aller Lehre und Wissenschaft der Griechen war[5] der *Mythus*. Poesie war die älteste, und vor dem Ursprunge der Beredsamkeit, die einzige Lehrerin des Volks. Die mythische Denkart, daß Poesie im eigentlichen Sinne eine Gabe und Offenbarung der Götter, der Dichter ein heiliger Priester und Sprecher derselben sei, blieb für alle Zeiten Griechischer Volksglaube. An ihn schlossen sich die Lehren des *Plato*, und wahrscheinlich auch des *Demokrit* über musikalischen[6] Enthusiasmus und Göttlichkeit der Kunst an. Überhaupt hatte der populäre[7] (exoterische) Vortrag der Griechischen Philosophie ein[8] ganz *mythisches*[9] *Kolorit*. So wie sich bei uns häufig der Künstler als Gelehrter und Denker geltend zu machen sucht, weil seine eigentümliche Würde vielleicht vor der Menge wenig gelten würde: so pflegte damals noch der Griechische Philosoph sich als Musiker und Poet gleichsam einzuschleichen. Die Platonischen Lehren von der Bestimmung der

[1] kleinste . . . kann] kleinste nur wie verloren hingeworfne Kunst-Urteil der Alten, kann
[2] seiner *A (nach dem Druckfehlerverzeichnis, S. 359, verbessert)*.
[3] im . . . Wissenschaft] in dem analytischen und charakterisierenden Teile der Kunst-Wissenschaft
[4] im . . . sind] für die Idee aber und sittlich praktische Bestimmung der Kunst sind
[5] war . . . Mythus.] war die Sage und Götterkunde, oder der Mythus.
[6] musikalischen . . . an.] den Enthusiasmus der begeisterten Musenkünstler und die Göttlichkeit des Schönen an.
[7] populäre . . . Vortrag] volksmäßig klare und öffentlich mitgeteilte, oder exoterische Vortrag
[8] einen
[9] mythisches Kolorit.] mythischen Anstrich.

Kunst sind die trefflichsten Griechischen Materialien zur[1] praktischen Philosophie der Kunst, welche sich auf uns erhalten haben. Die praktische[2] Philosophie der ältesten Griechischen Denker aber war durchaus *politisch*[3]; und diese Politik war zwar in den Grundsätzen nichts weniger als die Sklavin[4] der Erfahrung, sondern vielmehr durchaus rational[5], aber im Vortrage und in der Anordnung schloß sie sich durchgängig an das Gegebne und Vorhandne an. Nie hat eigentlich die Griechische Philosophie, wie[6] die Griechische Kunst, die Stufe einer *vollständigen Selbstständigkeit* der Bildung erreicht, und im Plato vorzüglich ist die Ordnung der ganzen Masse der einzelnen Philosopheme nicht sowohl von innen bestimmt, sondern[7] vielmehr von außen gebildet und entstanden. Um daher nur Platos Lehre von der Kunst zu verstehen, muß man nicht allein den mythischen Ursprung der Griechischen Bildung überhaupt, sondern auch die ganze Masse der politischen[8], moralischen und philosophischen Bildung der Griechen in ihrem völligen Umfange kennen! — Auch für die *Sophisten* war nur auf eine andre Weise das öffentlich Geltende die Base[9], von der alle ihre Lehren, also auch die über das Schöne und die Kunst immer ausgingen, und der Punkt, wohin sie streb-
[170] ten. — Im *Aristoteles* ist die theoretische Ästhetik[10] noch in der Kindheit, und die praktische ist schon ganz von ihrer Höhe gesunken. Seine Lehre von der Bestimmung der Kunst im achten[11] Buche der POLITIK beweist eine liberale[12] Denkart, und nicht ganz unwürdige Gesinnungen: aber dennoch ist der Gesichtspunkt schon nicht mehr politisch[13], sondern nur moralisch. In der RHETORIK aber, und in den Fragmenten der POETIK

[1] zur . . . Philosophie] zur höhern praktischen oder sittlich bestimmenden Philosophie
[2] sittliche
[3] politisch . . . war] politisch, in dem antiken Sinne des Worts, wo dasselbe nicht bloß den Staat und das bürgerliche Gemeinwesen und dessen Einrichtung, sondern zugleich auch die Sitten, und das ganze Leben, nebst der Kunst und der Göttersage, ja auch die gottesdienstlichen Gebräuche umfaßt. Diese politische Wissenschaft nun war
[4] knechtische Dienerin
[5] auf Ideen gegründet,
[6] so wie [7] sondern . . . von] als vielmehr nur von
[8] politischen . . . Bildung] bürgerlichen, sittlich religiösen und intellektuellen Bildung
[9] Grundlage und Basis, [10] Kunstlehre
[11] echten *A (nach dem Druckfehlerverzeichnis, S. 359, verbessert).*
[12] umfassende
[13] politisch, sondern] politisch in dem oben angedeuteten, umfassenden, hohen, Platonischen Sinne des Worts, sondern

behandelt er die Kunst nur[1] *physisch*, ohne alle Rücksicht auf Schönheit, bloß historisch und theoretisch. Wo er gelegentlich[2] ästhetisch urteilt, da äußert er nur einen scharfen Sinn für die[3] Richtigkeit des[4] Gliederbaus des Ganzen, für die Vollkommenheit und Feinheit der Verknüpfung. — Wie häufig sind nicht in ihm, und in den spätern Rhetorikern einzelne ganz unverständliche oder doch äußerst schwer zu entziffernde besondre Beziehungen auf untergegangne Werke, auf uns ganz unbekannte Dinge? Ja das Ganze ist nicht selten in einer individuellen Rücksicht verfaßt. So ist der Hauptgesichtspunkt, nach welchem *Quinktilian* den Wert der Dichter bestimmt, ihre Tauglichkeit junge Deklamatoren künstlich schwatzen zu lehren. Die individuelle[5] Veranlassung der kritischen Episteln des *Horaz*, der ganze Inbegriff ihrer[6] speziellen Beziehungen — ihre kosmische[7] Lage ist uns bald ganz, bald größtenteils unbekannt, und bei vielen wahrscheinlichen oder sinnreichen Hypothesen tappen wir dennoch hie[8] und da völlig im dunkeln.

Wenn von allumfassender vollendeter Kenntnis der Griechen die Rede ist, so stehen alle Bestandteile derselben in Wechselwirkung, und das Studium der[9] Griechischen Kunsttheorie ist allerdings ein *integranter Teil* des ganzen Studiums der Griechischen Bildung überhaupt, oder der[10] ästhetischen Bildung insbesondre. Aber in der *Methodenlehre* des ganzen Studiums dürfte wohl das der Griechischen Kritik eine sehr späte Stelle erhalten. Man muß schon die ganze Masse, den Organismus[11] und die Prinzipien der Griechischen Poesie kennen, um die Perlen[12], welche in den kritischen Schriften der Griechen größtenteils noch ungenutzt verborgen liegen, suchen und finden zu können.

* * *

Ich bin weit entfernt von den diktatorischen Anmaßungen, den despotischen Reformationen[13] angeblicher Repräsentanten[14] der

[1] Kunst . . . ohne] Kunst wie jeden andern Naturgegenstand ohne
[2] gelegentlich . . . urteilt,] eigentlich als Kunstrichter urteilt,
[3] die strenge [4] des Gliederbaus] im Gliederbau [5] eigentümliche
[6] ihrer . . . Beziehungen] ihrer Beziehungen;
[7] kosmische . . . ist] geschichtliche Umgebung und ganzes Weltverhältnis ist
[8] hier [9] der . . . ist] der Kunstlehre der Alten ist
[10] der . . . Bildung] ihrer Kunstbildung
[11] Organismus . . . der] organischen Entwicklungsgang und Zusammenhang und die innern Grundgesetze der
[12] Aufschlüsse, [13] Verbesserungen
[14] Repräsentanten . . . keine] Weltreformatoren, die so vieles auch in der Kunst und Wissenschaft projektieren, wozu sie keine

Menschheit, die so vieles projektieren, wovon keine Silbe in[1] ihren Kahiers steht, so vieles dekretieren, was[2] der öffentliche Volkswille in den Urversammlungen der Menschheit nicht sanktionieren würde. Die Behauptung[3], daß eine allgemeingültige Wissenschaft des Schönen und der Darstellung, und eine richtige Nachahmung der Griechischen Urbilder, die notwendigen Bedingungen zur Wiederherstellung der echten[4]
[171] schönen Kunst sei, ist so wenig *willkürlich*, daß sie nicht einmal *neu* ist. Ich[5] begnüge mich mit dem bescheidnen Verdienst, dem Gange der[6] ästhetischen Kultur auf die Spur gekommen zu sein, den Sinn der bisherigen Kunstgeschichte glücklich erraten, und eine große Aussicht für die künftige gefunden zu haben. Vielleicht ist es mir gelungen, einige Dunkelheiten zu erhellen, einige Widersprüche zu lösen, indem ich für jede einzelne auffallende Erscheinung die richtige Stelle im großen Ganzen der ewigen Gesetze der Kunstbildung zu bestimmen suchte. Es kann eine Empfehlung und eine Bestätigung des[7] entworfnen Grundrisses sein, daß nach dieser Ansicht der Streit der antiken und modernen[8] ästhetischen Bildung wegfällt; daß das Ganze der alten und neuen Kunstgeschichte[9] durch seinen innigen Zusammenhang überrascht, und durch seine vollkommne Zweckmäßigkeit völlig befriedigt.

Jedes große, wenngleich noch[10] so ekzentrische[11] Produkt des modernen Kunstgenies ist nach diesem Gesichtspunkt ein echter[12], an seiner Stelle höchst zweckmäßiger Fortschritt, und so heterogen[13] die äußre Ansicht auch sein mag, eigentlich doch eine wahre Annäherung zum Antiken. Die Notwendigkeit des Stufenganges der allmählichen Entwicklung ist keine Apologie der Schwäche, welche hinter dem Maß der schon erreichten Vortrefflichkeit zurückbleibt, aber eine Erklärung und Rechtfertigung für die Mängel und Ausschweifungen[14] des wahrhaft großen Künstlers, der zwar dem Gange der Bildung vielleicht um einige

[1] in . . . so] von berechtigtem Auftrag höhern Orts, durch wahrhaft begründeten innern Beruf erhalten haben, und die so

[2] was . . . würde.] was weder der in der Geschichte waltende und lenkende Geist, noch die geschichtliche Entwicklung der Menschheit selbst bis jetzt bestätigt hat, oder jemals bestätigen wird.

[3] Behauptung aber, [4] ächten

[5] Ich . . . mit] Wir begnügen uns hier mit

[6] der . . . auf] der Kunstbildung nachforschend einigermaßen auf

[7] dieses

[8] modernen . . . wegfällt;] modernen Kunstbildung für immer wegfällt;

[9] Kunstgeschichte durch] Kunstgeschichte uns, so gestellt, durch

[10] scheinbar noch [11] regellose [12] ächter [13] fremdartig

[14] Abweichungen

Schritte zuvoreilte, und ihre Entwicklung beschleunigte, aber doch nicht ganze Stufen überspringen konnte.

Die *Bildungsgeschichte der modernen*[1] *Poesie* stellt nichts andres dar, als den steten Streit der *subjektiven Anlage*, und der[2] *objektiven Tendenz*[3] des ästhetischen Vermögens und das allmähliche Übergewicht des letztern. Mit jeder wesentlichen Veränderung des[4] Verhältnisses des Objektiven und des Subjektiven beginnt eine neue *Bildungsstufe*. Zwei große Bildungsperioden, welche aber nicht isoliert aufeinander folgen, sondern wie Glieder einer Kette ineinander greifen, hat die moderne Poesie[5] schon wirklich zurückgelegt; und jetzt steht sie im Anfange der dritten Periode. In der *ersten Periode* hatte der einseitige Nationalcharakter in der ganzen Masse der ästhetischen[6] Bildung durchgängig das entschiedenste Übergewicht, und nur hie[7] und da regen sich einige wenige einzelne Spuren von der[8] Direktion ästhetischer Begriffe und der Tendenz zum Antiken. In der *zweiten Periode* herrschte die Theorie und Nachahmung der Alten in einem großen Teil der ganzen Masse: aber die subjektive[9] Natur war noch zu mächtig, um dem objektiven[10] Gesetz ganz gehorchen zu können; sie war kühn genug, sich unter dem Namen des[11] Gesetzes wiederum einzuschleichen. Die Nachahmung und die Theorie, und mit ihnen der Geschmack[12] und die Kunst selbst blieben einseitig und national. Die darauf folgende Anarchie aller individuellen[13] Manieren, aller subjektiven[14] Theorien, und verschiednen[15] Nachahmun- [172]
gen der Alten, und die endliche Verwischung und Vertilgung der[16] einseitigen Nationalität[17] ist die *Krise des Übergangs* von der zweiten zur dritten Periode. In der *dritten*[18] wird wenigstens in einzelnen Punkten[19] der ganzen Masse das Objektive[20] wirklich erreicht: objektive Theorie, objektive Nachahmung, objektive Kunst und objektiver Geschmack.

[1] neuern [2] des

[3] Tendenz . . . Vermögens] Strebens in dem Kunstvermögen

[4] des . . . beginnt] in diesem Verhältnis der objektiven Kunst-Idee und des subjektiven Schönheitsgefühls beginnt

[5] Dichtkunst

[6] ästhetischen Bildung] Kunstbildung [7] hier

[8] der . . . zum] dem Einfluß und dem Streben zum [9] moderne

[10] klassischen [11] des antiken

[12] Sinn des Schönen [13] eigentümlichen

[14] beschränkten [15] verschiedenartigen

[16] des [17] Nationalität ist] Nationalsinnes, bildet [18] dritten Periode

[19] Anfangspunkten

[20] Objektive . . . Geschmack.] objektive Schöne wirklich erreicht; es zeigen sich Spuren davon in der Theorie, in der Nachbildung, in der Kunst und ihren Hervorbringungen, sowie im Gefühle, welches sie auffaßt.

Aber die zweite Periode erstreckte sich nur über einen *Teil*, die Anfänge der dritten nur über *einzelne Punkte* der ganzen Masse, und ein bedeutender Teil derselben ist bis jetzt auf der ersten Stufe stehn geblieben, und noch immer ist der Zweck ganzer Dichtarten[1] kein andrer, als eine treue[2] Darstellung des interessantesten nationellen[3] Lebens. So wie nun der Nationalcharakter des Europäischen Völkersystems in drei entscheidenden Krisen schon drei große Evolutionen erlebt hat — im Zeitalter der Kreuzzüge, im Zeitalter der Reformation und der Entdeckung von Amerika, und in unserm Jahrhundert: so hat auch die *Nationalpoesie der Modernen*[4] in drei verschiednen Epochen *dreimal* geblüht.

Der Zustand der ästhetischen[5] Bildung unsres gegenwärtigen Zeitalters war es, der uns aufforderte, die ganze Vergangenheit zu überschauen. Wir sind nun zu dem Punkte zurückgekehrt, von dem wir ausgingen. Die Symptome, welche die Krise des Übergangs von der zweiten zur dritten Periode der modernen[6] Poesie bezeichnen, sind allgemein verbreitet, und hie[7] und da regen sich schon *unverkennbare Anfänge objektiver*[8] *Kunst und*[9] *objektiven Geschmacks*. Noch war vielleicht kein Augenblick in der ganzen Geschichte des Geschmacks[10] und der Dichtkunst so charakteristisch fürs[11] Ganze, so reich an Folgen der Vergangenheit, so schwanger mit fruchtbaren Keimen für die Zukunft; *die Zeit* ist für eine wichtige[12] Revolution der ästhetischen Bildung *reif*. Was sich jetzt nur erraten läßt, wird man künftig bestimmt wissen: daß in diesem wichtigen Augenblick unter andern großen Krisen[13], auch das Los der echten[14] schönen Kunst auf der Waage des[15] Schicksals entschieden wird. Nie würde untätige Gleichgültigkeit gegen das Schöne, oder stolze Sicherheit über das schon Erreichte weniger angemessen sein; nie durfte man aber auch eine größere Belohnung der Anstrengung erwarten, als die, welche der künftige Gang der ästhetischen[16] Bildung der Modernen verspricht. Vielleicht werden die folgenden Zeitalter oft zwar nicht mit an-

[1] Dichtungsarten [2] getreue
[3] nationellen Lebens.] Volks- oder Gesellschaftslebens.
[4] Neuern [5] ästhetischen Bildung] Kunstbildung
[6] neuern [7] hier [8] von objektiver
[9] und . . . Geschmacks.] und von der wahren Idee des objektiven Schönen.
[10] Schönen [11] für das
[12] wichtige . . . Bildung] große Wiedergeburt der Kunstbildung
[13] Krisen, auch] Krisen und neuen Wendungen in dem Gange der menschlichen Bildung, auch
[14] ächten [15] des Schicksals] der Geschichte
[16] ästhetischen . . . Modernen] Kunstbildung der Neuern

betender[1] Bewunderung, aber doch nicht ohne Zufriedenheit auf das jetzige zurücksehn.

Die[2] *ästhetische Theorie* hat den Punkt erreicht, von dem wenigstens ein *objektives*[3] *Resultat*, es falle nun aus, wie es wolle, nicht weit mehr entfernt sein kann. Nach den *pragmatischen Vorübungen* des[4] theoretisierenden Instinkts (erste Periode) deren Grundsatz die *Auktorität*[5] war, entstand die eigentliche *szientifische*[6] Theorie. Ohngefähr[7] zu gleicher Zeit entwickelten und bildeten sich die *dogmatischen*[8] *Systeme der*[9] *rationalen und der empirischen Ästhetik* (zweite Periode); und die[10] [173] Antinomie der verschiednen manierierten[11] Theorien führte den[12] *ästhetischen Skeptizismus* (Krise des Übergangs von der zweiten zur dritten Periode) herbei. Diese war die Vorbereitung und Veranlassung der[13] *Kritik der ästhetischen*[14] *Urteilskraft* (Anfänge der dritten Periode). Noch ist das Geschäft nichts weniger als beendigt. Die Ästhetiker[15] selbst, welche gemeinschaftlich von den Resultaten der kritischen[16] Philosophie ausgegangen sind, sind weder in den Prinzipien[17] noch in der Methode unter sich einig; und die kritische[18] Philosophie selbst hat ihren hartnäckigen Kampf mit dem[19] Skeptizismus noch nicht völlig ausgestritten[20]. Überhaupt ist, nach[21] der Bemerkung eines großen Denkers[I], im praktischen noch viel zu tun übrig. Aber[23] seit durch *Fichte*

[I]/[22] S. Fichte's Vorlesungen über die Bestimmung des Gelehrten. S. 28.

[1] vergötternder [2] Die . . . hat] Die Theorie der Kunst hat
[3] allgemein entscheidendes
[4] des . . . erste] des noch in den technischen Einzelheiten oder in der philologischen Überlieferung befangenen forschenden Instinkts, in der ersten
[5] Autorität [6] wissenschaftliche [7] Ungefähr [8] entgegengesetzten
[9] der . . . zweite] einer rein idealen und der bloß empirischen Kunstlehre, in der zweiten
[10] die Antinomie] der Widerstreit
[11] einseitigen
[12] den . . . Krise] die skeptische Ansicht der Kunst-Ideen in der Krise
[13] der Kritik] zu einer tief eindringenden Kritik
[14] ästhetischen . . . Anfänge] idealischen Urteilskraft, und aller Grundbegriffe der Kunst und des Schönen, als Anfang
[15] Ästhetiker selbst,] Kunstforscher und Begründer der Kunstwissenschaft selbst, [16] neuern [17] Grundsätzen [18] neuere
[19] dem Skeptizismus] der skeptischen Denkart
[20] ausgestrichen. *A (nach dem Druckfehlerverzeichnis. S. 359, verbessert).*
[21] nach . . . viel] im Gebiete der praktischen Philosophie noch vieles
[22] *Die Anmerkung fehlt in W.*
[23] Aber . . . der] Aber nachdem seit Fichte das wesentliche Prinzip und die innre Idee der

das Fundament der kritischen Philosophie entdeckt[1] worden ist, gibt es ein sichres Prinzip, den Kantischen Grundriß der praktischen Philosophie zu berichtigen, zu ergänzen, und auszuführen; und über die Möglichkeit eines *objektiven*[2] *Systems der praktischen und theoretischen ästhetischen Wissenschaften* findet kein gegründeter Zweifel mehr statt.

Auch im *Studium der Griechen* überhaupt und der Griechischen Poesie insbesondre steht unser Zeitalter an der Gränze einer[3] großen Stufe. Lange Zeit kannte man die Griechen nur durch das Medium der Römer, das Studium war *isoliert*[4] und *ohne alle philosophische Prinzipien*[5] (erste Periode); dann ordnete und lenkte man das immer noch isolierte[6] Studium nach willkürlichen Hypothesen, oder[7] doch nach *einseitigen Prinzipien*, und individuellen Gesichtspunkten (zweite Periode). Schon studiert man die Griechen[8] *in Masse und ohne philosophische*[9] *Hypothesen*, vielmehr mit Vernachlässigung aller[10] Prinzipien (Krise des Übergangs von der zweiten zur dritten Periode). Nur der letzte und größte Schritt ist noch zu tun übrig: die *ganze Masse nach objektiven Prinzipien*[11] zu ordnen (dritte[12] Periode). Der chaotische Reichtum alles Einzelnen und der Streit der verschiednen Ansichten über das Ganze wird notwendig dahin führen, eine allgemeingültige Ordnung der ganzen Masse zu suchen und zu finden. Zwar kann die Kenntnis der Griechen nie vollendet, und das Studium der Griechen[13] nie erschöpft werden: doch läßt sich[14] ein *fixer Punkt* erreichen, welcher den Denker, den Geschichtsforscher, den Kenner und den Künstler vor gefährlichen Grundirrtümern, durchaus schiefen Richtungen, und verkehrten Versuchen der Nachahmung sichert.

---

[1] entdeckt . . . Prinzip,] in ein helleres Licht gesetzt worden, fehlt es nicht an einem sichren Fundament,

[2] objektiven . . . Wissenschaften] festbegründeten Systems der Erkenntnis des Schönen, sowie der praktischen Kunst-Wissenschaft

[3] einer neuen

[4] noch vereinzelt,

[5] Prinzipien (erste] Ansichten und leitenden Ideen, in der ersten

[6] vereinzelte

[7] oder . . . zweite] oder einseitigen Grundsätzen und bloß individuellen Gesichtspunkten, in der zweiten

[8] Griechen . . . und] Griechen mehr und mehr in dem Zusammenhange des Ganzen und

[9] einseitige

[10] aller . . . Krise] aller bestimmten Prinzipien; und dieses bildet die Krise [11] Begriffen und notwendigen Ideen [12] als dritte

[13] griechischen Poesie

[14] sich Punkt] sich wohl ein fest bestimmter Punkt

»Aber[1] du selbst,« könnte man sagen, »hast ja ästhetische Kraft und Moralität[2] als notwendige Postulate[3] der ästhetischen Revolution aufgestellt? Wie läßt sich also über den künftigen Gang der Bildung etwas im voraus bestimmen, da diese vorläufigen[4] Bedingungen selbst von [174] einem glücklichen Zusammenfluß der seltensten Umstände, das heißt vom[5] *Ohngefähr* abhängen? Wer hat noch der Natur den Handgriff ablernen können, wie sie Genies erzeugt, und Künstler hervorbringt? Gewiß läßt sich die seltenste aller Gaben, das *ästhetische*[6] Genie auf die Gefahr sie zu verfälschen, durch Bildung ein[7] wenig vervollkommnen, aber nicht *erschaffen!* Auch im Umfang und in der Kraft der Sittlichkeit scheint es für die meisten Individuen eine *ursprüngliche*, unübersteigbare *Gränze* zu geben. Nur wenige selbständige Ausnahmen sind in ihrer Vervollkommung unbegränzt. Und scheinen nicht auch diese ihre Selbständigkeit dem seltsamsten Zusammenfluß der glücklichsten Umstände, dem *Zufall* zu danken? Der stolzen Vernunft des reinen Denkers wird es freilich nicht zusagen, aber aus einer unbefangnen Ansicht der Kunstgeschichte scheint sich das Resultat zu ergeben: die Natur sei im Ganzen neidisch und karg mit ihren köstlichsten Gaben; nur dann und wann, in ihren schönsten[8] Augenblicken, werfe sie nach Laune eine Handvoll echter[9] Künstlerseelen auf ein begünstigtes Land, damit das Licht[10] in dieser Dämmerwelt doch nicht gänzlich verlösche.«

Schlechthin bestimmen läßt sich allerdings nichts über den künftigen Gang der Bildung: wahrscheinlich[11] vermuten sehr viel[12]. Vermutungen, zu denen die Bedürfnisse der Menschheit nötigen, welche die ewigen Gesetze der Vernunft und der Geschichte rechtfertigen und begründen. Als hätten sie mit den Göttern zu Rate gesessen, scheinen jene die geheimen Absichten und Antriebe, nach denen die Natur im Verborgnen handelt, zu wissen. So viel weiß die Wissenschaft und die Geschichte nicht. Doch das weiß sie, daß die Seltenheit des Genies nicht die Schuld

---

[1] »Aber . . . ästhetische] »Aber sind nicht in dem Gange dieser Untersuchung selbst,« könnte man sagen, »dichterische

[2] Sittlichkeit

[3] Postulate . . . aufgestellt?] Bedingungen für die Wiedergeburt der Kunst und Poesie ausgemittelt und aufgestellt worden?

[4] vorläufige *A*

[5] vom . . . abhängigen?] von uns ganz unbekannten Ursachen abhängen?

[6] ästhetische Genie] Kunst-Genie [7] ein wenig] wohl etwas

[8] glücklichsten

[9] ächter [10] Licht des Schönen

[11] wahrscheinlich und im Grunde

[12] vieles;

der menschlichen Natur ist, sondern[1] unvollkommner menschlicher Kunst, *politischer*[2] *Pfuscherei*. Ihr eigner unglücklicher Scharfsinn fesselt die Freiheit der Menschen, und hemmt die Gemeinschaft der Bildung. Wenn demungeachtet das unterdrückte Feuer sich einmal Luft macht, so wird das als ein Wunder angestaunt. Gebt die Bildung frei, und laßt sehn ob es an Kraft fehlt! Warum hätte auch sonst von jeher selbst die kleinste Gunst des Augenblicks eine so majestätische[3] Fülle schlummernder Kräfte, wie durch einen Zauberschlag ans Licht gerissen?

Die notwendigen Bedingungen aller menschlichen Bildung sind: Kraft, Gesetzmäßigkeit, Freiheit und Gemeinschaft. Erst wenn die Gesetzmäßigkeit der ästhetischen[4] Kraft durch eine objektive Grundlage und Richtung gesichert sein wird, kann die[5] ästhetische Bildung durch *Freiheit der Kunst* und *Gemeinschaft des Geschmacks*[6] durchgängig durchgreifend und *öffentlich* werden. Ächte Schönheit muß erst an recht vielen einzelnen Punkten feste Wurzel gefaßt haben, ehe sie sich über die ganze Fläche allgemein verbreiten, ehe die moderne[7] Poesie *die*
[175] *zunächst bevorstehende* Stufe ihrer Entwicklung: die *durchgängige Herrschaft des Objektiven*[8] *über die ganze Masse*; erreichen kann.

Man darf aber nicht etwa mit einigen Bedingungen der[9] ästhetischen Bildung gleichsam warten, bis man mit den andern fertig wäre; sie stehn alle vier in *durchgängiger Wechselwirkung*. Es ist daher auch jetzt schon nicht zu frühzeitig, alles was die *ästhetische*[10] *Mitteilung* hemmen könnte, aus dem Wege zu räumen. Es herrscht besonders unter[11] *Deutschen* Dichtern und Kennern eine sehr gefährliche[12] eigentlich illiberale Denkart, welche den ursprünglichen Deutschen Mangel an Mitteilungsfähigkeit zum Grundsatz sanktioniert[13]. Die[14] erhabne Gelassenheit[15] der Deutschen Nation[16], und die neidischen Anfeindungen kleiner Geister er-

[1] sondern . . . Pfuscherei.] sondern der unvollkommnen menschlichen Bildungskunst und ihrer, so viele intellektuellen Anlagen stümperhaft störenden und zerstörenden Experimente.

[2] politische *A (nach dem Druckfehlerverzeichnis, S. 359, verbessert).*

[3] erstaunenswerte [4] künstlerischen

[5] die . . . durch] die Bildung des Schönen durch

[6] Geschmacks . . . durchgreifend] Kunstgefühls allgemein durchgreifend

[7] neuere [8] objektiven Schönen

[9] der . . . Bildung] der Kunstbildung [10] künstlerische [11] unter den

[12] gefährliche . . . Denkart,] nachteilig wirkende und eigentlich kleinliche Denkart,

[13] erhebt und als solchen feststellt. [14] Der [15] Gleichmut

[16] Nation, und die] Nation in Dingen, welche die Nation oder die Kunst betreffen, und dann die

zeugen oft bei verdienstvollen aber eitlen Männern üble[1] Laune, welche sich bis zu einer bösartigen Bitterkeit verhärten kann. Schmollend hüllen sie ihre beleidigten Ansprüche in höhnenden Stolz, verschließen ihr Talent ganz in sich, oder treten nur mit einer sauern Miene ins Publikum. Ihr Gemüt ist so unfähig, sich über die enge Gegenwart zu erheben, daß sie echte[2] Schönheit überhaupt für ein[3] *Myster*, und die Öffentlichkeit der[4] ästhetischen Bildung für ganz unmöglich halten. Nur[5] durch *Geselligkeit* wird die rohe Eigentümlichkeit gereinigt und gemildert, erwärmt und erheitert; das innre Feuer sanft ans Licht getrieben, die äußre Gestalt berichtigt und bestimmt, gerundet und geschärft. Unmäßige Einsamkeit hingegen ist die Mutter seltsamer Grillen[6]. Daher die eckichte Härte, der barsche[7] Ton, das finstre Kolorit mancher, sonst trefflicher[8] Deutscher Schriftsteller. Dieser Weg kann endlich so weit von der Einfalt der Natur, von dem großen Wesentlichen, und[9] ächter Schönheit entfernen, daß sich Zweifel regen dürften, ob jene ästhetischen[10] Mysterien nicht etwa ein *Orden ohne Geheimnis* sein möchten, wo jeder glaubt, der andre wüßte es.

An[11] *Mitteilung* der Kenntnisse, der Sitten und des Geschmacks sind

[1] eine üble [2] die ächte

[3] ein Myster,] ein nicht mitzuteilendes und nur den wenigen Eingeweihten zugängliches Mysterium,

[4] der . . . Bildung] der Kunstbildung [5] Aber nur [6] Launen.

[7] rauhe [8] vortrefflicher [9] und ächter] und der ächten

[10] künstlerischen

[11] An Mitteilung . . . Blüte treibt.—] *In W tiefgreifend umgearbeitet:* Durch die ganze Art und Beschaffenheit ihrer Kenntnisse, durch ihre Sitten und Neigung zur allgemeinen Mitteilung aller Ansichten und Gefühle, wie jeder herrschenden Meinung von jeher gestimmt, sind dagegen die Franzosen auch an dem Talent dazu, in dem letzten Jahrhundert, den andern Nationen und besonders auch der deutschen überlegen gewesen. Eben daher haben sie auch vorzüglich nur in der öffentlichen Poesie eine hohe Stufe der Vollkommenheit zu erreichen gestrebt und geglaubt. In derjenigen Gattung der Poesie aber, welche vorzugsweise die öffentliche genannt werden kann, in der dramatischen nämlich, haben sie sich ganz auf die Seite der Rhetorik gewendet; der Grund und die Veranlassung zu der überwiegenden Hinneigung auf diese rhetorische Seite der Kunst, lag schon in der ganzen Form ihres gesellschaftlichen Lebens, sowie in den politischen Ereignissen. Indessen können dieselben Veranlassungen und Bedingungen, welche im allgemeinen den überwiegenden Hang zur bloßen Rhetorik befördern in einzelnen tieferen Charakteren, die sich über jene Sphäre erheben, wie jedes Extrem schon ganz natürlich seinen Gegensatz hervorruft, auch einen Schwung von höherer Art erregen, welcher dann in der gewohnten Geistesklarheit und Stärke des Ausdrucks, umso mehr sich als wahrhaft dichterisch und lyrisch kundgibt.

die *Franzosen* uns schon seit langer Zeit sehr weit überlegen. Sie können eben dadurch in der *öffentlichen Griechischen Poesie* eine höhere Stufe der Vollkommenheit als andere kultivierte Nationen Europa's erreichen. Man wird dann das unerwartete Phänomen vermutlich aus der neuen politischen Form erklären wollen, die doch weiter nichts sein kann, als der glückliche Anstoß, welcher die im Stillen lange vorhandne Kraft zur reifen Blüte treibt. — Wo in einem genau[1] bestimmten Nationalcharakter nur einige einzelne[2] schöne Züge vorhanden sind, welche die Grundlinien und Umrisse einer idealischen Ausführung werden können; wo es an[3] musikalischem[4] und poetischem[5] Talent nur nicht ganz fehlt, wo es nur einige[6] ästhetische Bildung gibt: da muß höhere Lyrik von[7] selbst entstehn[8], sobald es *öffentliche Sitten*, öffentlichen Willen und
[176] öffentliche Neigungen, eine Seele und Stimme der Nation gibt. Die entschiedenste und beschränkteste Einseitigkeit ist[9] der lyrischen Schönheit nicht schlechthin ungünstig, wenn der Mangel an Umfang nur wie bei den[10] *Doriern*, durch intensive[11] Kraft und Hoheit ersetzt wird.

Das schöne Drama hingegen erfordert[12] absoluten Umfang der Bildung, und völlige Freiheit von[13] nationellen Schranken, Eigenschaften, von denen die Franzosen sehr weit entfernt sind! Es können[14] leicht Jahrhunderte hingehn, ehe sie dieselben erreichen: denn die neue politische Form[15] wird die Einseitigkeit ihres Nationalcharakters nur stärker konzentrieren, und schneidender isolieren. Daher ist die[16] sogenannte französische Tragödie auch ein klassisches Muster[17] der Ver-

---

[1] scharf [2] große und
[3] an . . . Talent] an dichterischem Talent
[4] musikalischen *A* [5] poetischen *A*
[6] einige . . . Bildung] einige Kunstbildung [7] wie von
[8] entstehn . . . gibt.] entstehen, sobald große Ereignisse auch große Empfindungen und Ansichten wecken, welche lyrisch ausgesprochen, wenn sie auch den öffentlichen Sitten und Neigungen des Volkes nicht entsprechen können, dagegen dem edleren Wollen der wenigen Gefühlsvollen, als der bessern Seele der Nation, eine öffentliche Stimme leihen.
[9] ist übrigens
[10] den Doriern,] dem dorischen Volksstamme,
[11] innre [12] erfordert absoluten] erfordert einen unbegränzten
[13] von . . . Schranken,] von allen National-Schranken, [14] könnten
[15] Form . . . isolieren.] Tätigkeit und Wirksamkeit hat die Einseitigkeit ihres Nationalcharakters nur noch stärker entwickelt und noch schneidender hervorgehoben.
[16] die . . . französische] die französische
[17] Muster . . . geworden.] Urbild einer künstlich verkehrten Dichtungsform geworden.

kehrtheit geworden. Sie ist[1] nicht nur eine leere Formalität[2] ohne Kraft, Reiz und Stoff, sondern auch ihre Form selbst ist ein widersinniger[3], barbarischer Mechanismus, ohne innres Lebensprinzip[4] und natürliche[5] Organisation. Der französische Nationalcharakter kann im Roman und in[6] der Kömödie, welche sich mit dem bescheidnen Range subjektiver Darstellungen begnügen[7], so interessant und liebenswürdig erscheinen; in der sogenannten[8] Tragödie eines Racine und Voltaire hingegen wird durch eine[9] mißglückte Prätension[10] des Objektiven die ungünstigste Ansicht[11] desselben gleichsam[12] ins Unerträgliche idealisiert. Im steten Wechsel des Widerlichen und des Abgeschmackten[13] ist hier häßliche Heftigkeit und abgeschliffne Leerheit innigst ineinander verschmolzen[14]. — Ohnehin[15] fehlt es den Franzosen[16] wie den Engländern und Italiänern (von der[17] Poesie der[18] beiden letzten Nationen ist jetzt wohl am wenigsten zu besorgen, daß sie den Deutschen etwas[19] vorwegnehmen möchten!) an objektiver Theorie, und an ächter Kenntnis der antiken Poesie. Um nur auf die Spur zu kommen, wie sie den Weg dahin finden könnten, würden sie bei den Deutschen in die Schule gehn müssen. Eine[20] Sache, zu der sie sich wohl schwerlich entschließen werden!

---

[1] ist nicht] ist, in allem diesem Pompe einer oberflächlichen Rhetorik, nicht
[2] Formalität . . . sondern] Form, ohne wahre Kraft der Poesie, ohne Tiefe und Eigentümlichkeit; sondern
[3] widersinniger . . . Mechanismus] widersinniger Mechanismus,
[4] Leben [5] natürliche Organisation.] natürliche organische Entfaltung.
[6] in . . . Komödie,] im Lustspiel,
[7] begnügen . . . interessant] begnügen, leicht sehr interessant
[8] sogenannten . . . hingegen] falschen Tragödie hingegen [9] die
[10] Prätension . . . die] Anmaßung einer objektiven Darstellung und angenommenen Kunstform die
[11] Seite
[12] gleichsam . . . idealisiert.] gleichsam bis zum Unerträglichen gesteigert.
[13] Unnatürlichen
[14] verschmolzen. Gleichwohl gründen die Franzosen ihre Ansprüche in der Poesie nur auf jenes falsche Gebilde von leidenschaftlicher Rhetorik; nicht auf ihre wahre poetische Naturanlage, die sie selbst am meisten verkennen.
[15] *In W neuer Absatz.* [16] Franzosen, so [17] deren
[18] der . . . besorgen,] es wohl ebensowenig zu besorgen ist,
[19] etwas . . . Poesie] im Ruhme der Kunst voraneilen möchten; an der Wissenschaft von der Kunst und mehrenteils auch an ächter Kenntnis und an einem künstlerischen Urteil von der alten Poesie.
[20] Eine . . . werden!]; wozu sie sich immer noch nicht recht entschließen wollen!

In *Deutschland*, und nur in Deutschland hat die Ästhetik[1] und das Studium der Griechen eine Höhe erreicht, welche eine gänzliche Umbildung der Dichtkunst und des Geschmacks[2] notwendig zur Folge haben muß. — Die wichtigsten Fortschritte in der stufenweisen Entwicklung der philosophischen Ästhetik[3] war das rationale und das kritische[4] System. Beide sind durch *Deutsche* Erfinder, jenes durch[5] *Baumgarten*, *Sulzer* und andre, dieses durch *Kant* und seine Nachfolger gestiftet und ausgebildet[6]. Das empirische und skeptische System der Ästhetik[7] war vielmehr ein notwendiger Erfolg vom[8] allgemeinen Gange der Philosophie, als eigentliche Erfindung und Verdienst einiger Englischen Schriftsteller. — In der[9] ältern Manier der klassischen Kritik[10] übertrifft unser *Lessing* an Scharfsinn und an ächtem Schönheitsgefühl seine Vorgänger in England unendlich weit. Eine ganz neue, und un-
[177] gleich höhere Stufe des Griechischen Studiums ist durch *Deutsche* herbeigeführt, und wird vielleicht noch geraume Zeit ihr ausschließliches Eigentum bleiben. Statt der vielen Namen, die hier genannt werden könnten[11], stehe nur einer da. *Herder* vereinigt die umfassendste Kenntnis mit dem zartesten Gefühl und der biegsamsten[12] Empfänglichkeit.

---

[1] wissenschaftliche und geschichtliche Kunstforschung

[2] herrschenden Kunstsinnes

[3] Ästhetik . . . rationale] Kunstlehre waren das frühere rationale

[4] neuere kritische

[5] durch . . . dieses] durch die Bearbeiter der Leibnizischen Philosophie, dieses

[6] ausgebildet. Das] ausgebildet. Jene früheren deutschen Kunstsysteme, enthielten zwar nur die erste Grundlage, aus denen sich die unendlich mannigfaltigen und reichen Forschungen der neuern Philosophie entwickelt und über alle Zweige der geistigen Bildung verbreitet haben. Gleichwohl sind auch schon jene ersten Versuche zu einer tiefer eindringenden Theorie des Schönen den andern Nationen weit vorausgegangen, und noch nicht von ihnen eingeholt worden. Das

[7] Ästhetik war] Kunstlehre dagegen war [8] von dem [9] dieser

[10] Kunstkritik

[11] könnten, . . . die] könnten, wollen wir nur Herder nennen, welcher die

[12] biegsamsten Empfänglichkeit.] biegsamsten Empfänglichkeit vereinigt; und durch eine besondre Gabe geschichtlicher Divination, tief fühlender Charakteristik und künstlerisch auffassender, alles nachdichtender, in jegliche Weise und Form sich hineinempfindender Fantasie den ersten Grund gelegt und die Züge vorgezeichnet hat, zu der neuen Art von Kritik, welche als die eigentümlichste Frucht der deutschen Geistesbildung und Wissenschaft, aus beiden gemeinsam hervorgegangen ist.

Vor allen aber muß Winckelmann als derjenige genannt und gepriesen werden, welcher zuerst die Geschichte der Kunst und eben dadurch auch

Wer kann[1] noch an der Dichtergabe Deutscher[2] Künstler zweifeln, seit der kühne, erfinderische *Klopstock* der Stifter und Vater der Deutschen Poesie ward? Der[3] liberale *Wieland* sie schmückte und humanisierte? Der scharfsinnige[4] *Lessing* sie reinigte und schärfte? *Schiller* ihr[5] stärkre Kraft und höhern Schwung gab? — Durch jeden dieser großen[6] Meister ward die[7] ganze Masse der Deutschen Dichtkunst, zu neuem Leben[8] allgemein begeistert, und strebte mit frischer Kraft immer mächtiger vorwärts. Wie viele andre Dichter folgten jenen ersten Erfindern glücklich und dennoch eigentümlich, oder gingen auch ihren eignen, vielleicht nicht weniger merkwürdigen Gang, welcher nur

---

die Wissenschaft des Altertums ganz neu begründet hat. Denn nur durch die Erkenntnis der Kunst wird uns das Verständnis des Altertums geöffnet, da die Bildung desselben ganz auf der Idee des Schönen beruht. Die rechte Einsicht und künstlerische Weisheit geht nach der Platonischen Lehre, aus der Bewunderung hervor, nämlich aus der tief empfundenen, reinen Begeisterung für das Göttliche und Schöne. Dieses war die edle Triebfeder und beseelende Kraft, von der alles in Winckelmann ausging, und wodurch er Werke über die Kunst hervorgebracht hat, welche selbst als Kunstwerke der geschichtlichen Wissenschaft, in gediegener Bildung, das Gepräge unsterblicher Dauer an sich tragen; wie dieses auch von allen Nationen anerkannt worden. Was eine Geschichte der Kunst sein soll; die ersten Anfänge und Keime, die höhern Stufen der Entfaltung, die Glieder und Teile des Ganzen, die Arten, Richtungen und Schulen, alles dieses treu beachtend und sorgsam würdigend, den reinen Blick des Geistes stets auf die Idee des höchsten Schönen gerichtet; das hat Winckelmann vor allen andern zuerst gezeigt und als Kenner der Kunst mit eignem Kunstsinn im hohen Stil seiner Geschichte wiedergegeben. Denn wiewohl sein Unternehmen zunächst nur auf die bildende Kunst gerichtet war; so kann die Anwendung davon auf die Poesie und auf die gesamte geistige und sittliche Bildung des Altertums, nach dem gleichen hohen Schönheitsgefühle und großem Kunstverstande, von dieser festen Grundlage aus, nunmehr leichter gefunden und auch zur allgemeinen Anerkennung gebracht werden.

[1] konnte [2] der deutschen

[3] Der . . . humanisierte?] Nachdem auch Wieland sie in nachlässig gefälligem Gewande liebenswürdiger darzustellen suchte?

[4] Der . . . schärfste?] Der Scharfsinn Lessings sie im Ausdruck reinigte und im Urteil schärfte?

[5] ihr . . . gab?] ihr die starke Gedankenkraft und einen höhern Schwung der Leidenschaft gab? Welch' ein neuer Frühling, welche schöne Morgenröte von Poesie ließ sich nicht von einer reicheren Zeit da erwarten, wo selbst die ersten Anstrengungen, unter einer noch rauhen, mehrenteils ungünstigen Umgebung, schon so ruhmwürdig vorgeschritten waren?

[6] früheren [7] die . . . Masse] die Masse

[8] Leben . . . begeistert,] Leben begeistert,

darum weniger bemerkt ward, weil er mit dem Geist der Zeit und dem Gange der öffentlichen Bildung nicht so gut zusammentraf? Auch *Bürgers* rühmlicher Versuch, die Kunst aus den engen Büchersälen der Gelehrten, und den konventionellen[1] Zirkeln der Mode in die freie lebendige Welt[2] einzuführen, und die Ordensmysterien der Virtuosen dem Volke zu verraten, ist nicht ohne den glücklichsten bleibenden Einfluß gewesen[3].

Welchen weiten Weg haben unsre[4] einzigen bedeutenden Nebenbuhler, die Franzosen noch zurückzulegen, ehe sie es nur ahnden können, wie sehr sich *Goethe* den Griechen nähere[5]! Ein[6] andres Zeichen von der Annäherung zum Antiken in der[7] Poesie ist die auffallende Tendenz[8] zum Chor in den höhern lyrischen Gedichten (wie die GÖTTER GRIECHENLANDS und die KÜNSTLER) *Schillers*[9]; eines Künstlers[10], der durch[11] seinen ursprünglichen Haß aller Schranken vom klassischen Altertum am weitesten entfernt zu sein scheint. So verschieden auch die äußre Ansicht, ja manches Wesentliche sein mag, so ist doch die Gleichheit dieser[12] lyrischen Art selbst mit der Dichtart des Pindarus unverkennbar. Ihm[13] gab die Natur die Stärke der Empfindung, die Hoheit der Gesinnung, die Pracht[14] der Phantasie[15], die Würde der Sprache, die Gewalt des Rhythmus[16], — die *Brust und Stimme*, welche der Dichter haben soll, der eine sittliche Masse in sein Gemüt fassen, den Zustand eines Volks darstellen, und die Menschheit aussprechen will.

Unter[17] einer ebenso heterogenen Außenheit sind gerade die köstlichsten Stellen der *Wielandischen Poesie* objektiv-komisch und ächt Grie-

[1] konventionellen . . . der] Gesellschaftskreisen der

[2] Welt . . . ist] Natur zurückzuführen, und den Zauber des Gesanges und das Geheimnis der Poesie liebevoll dem Volke mitzuteilen, ist

[3] gewesen, und soll nach Verdienst gepriesen werden.

[4] unsre . . . Franzosen] unsre bedeutendsten Nebenbuhler, Engländer oder Franzosen,

[5] nähere! Und wenn sie ihn je erfassen möchten, so würden sie eher alles andre, aus der tragischen Schwermut seiner ersten noch jugendlichen Fantasie, sich anzueignen suchen, als den reinen Künstlersinn für die antike Schönheit.

[6] Noch ein [7] der deutschen

[8] Hinneigung [9] von Schiller;

[10] Dichters, [11] sonst durch

[12] dieser . . . unverkennbar] dieser großen lyrischen Richtung selbst mit der chorischen Dichtungsart der Alten unverkennbar.

[13] Diesem Künstler

[14] Fülle [15] Einbildungskraft, [16] Gedankens,

[17] Unter . . . wieder finden.] *fehlt in W.*

chisch. Mit Überraschung wird der Kenner der Attischen Grazie und der ächten Kömödie hier oft den Aristophanes, öfter den Menander wiederfinden.

Menschen, deren kurzsichtiger Blick jeder großen historischen Ansicht ganz unfähig ist, die im Detail[1] nur Detail wahrnehmen, und alles[2] [178] isoliert sehen, wird es nicht an kleinlichen Einreden wider[3] diese große[4] Bestimmung der Deutschen Dichtkunst fehlen. Wenn aber ein glücklicher Anstoß die noch schlummernde Mitteilungsfähigkeit des Deutschen Geschmacks[5] und der Deutschen Kunst plötzlich in elastische[6] Regsamkeit versetzte: so würden selbst die Beobachter, welche nur[7] Fraktur lesen können, mit überraschtem Staunen gewahr werden, daß die Deutschen auch hier die kultiviertesten[8] Nationen Europas im einzelnen an Höhe der Bildung ebenso weit übertreffen, als sie denselben an allgemeiner und durchgreifender Verbreitung der Bildung nachstehn.

Winckelmann redet einmal von den *Wenigen*, welche noch die Griechischen Dichter kennen. Sollten es nicht schon jetzt in Deutschland *einige mehr* sein? Wird die Zahl derer, welche nach ächter Kunst streben, nicht auch ferner noch wachsen? — In dieser Hoffnung *konsakriere*[9] ich diesen Aufsatz und diese Sammlung *allen Künstlern*. Wie nämlich die Griechen auch denjenigen *Musiker* nannten, welcher die sittliche Fülle seines innern Gemüts rhythmisch organisiert[10], und zur Harmonie ordnet[11]; so nenne ich alle die[12] »Künstler«, welche das Schöne lieben.

[1] Detail . . . Detail] Einzelnen nur das Einzelne

[2] alles . . . sehen,] alles nur Stück für Stück und ohne den innern geistigen Zusammenhang sehen,

[3] gegen [4] höhere [5] Geistes [6] lebendige

[7] nur . . . mit] nur was im Großen ganz öffentlich geschieht, hintendrein erblicken mögen, mit

[8] gebildetsten

[9] konsakriere . . . allen] weihe und widme ich dieses kunstforschende Werk allen

[10] ordnet, [11] gestaltet; [12] diejenigen

II. ÜBER DIE DIOTIMA

(S. 251—236. — *Vorl. Ausgabe* S. 70—115.)

ANHANG

ÜBER DIE DARSTELLUNG DER WEIBLICHKEIT IN DEN GRIECHISCHEN DICHTERN

(S. 327—358. — *Vorl. Ausgabe* S. 45—69.)

11. ELEGIEN[1] AUS DEM GRIECHISCHEN [1798]

Viele Gattungen der alten Poesie sind in dem Zeitalter, auf der Stelle, [201]
wo sie sich bildeten und blühten, auch auf ewig verblüht. Ihr Geist hat sich nach den Naturgesetzen der Metempsychose, welche auch im Reiche der Kunst gilt, in andre Gestalten verloren, oder er ist der Erde gen Olymp entflohen, wie einst die[2] Scham und die Gerechtigkeit vor den wachsenden Greueln des eisernen Geschlechts. Andern Gebilden der Kunst ward mehr als eine Woge in der ewigen Flut und Ebbe des Lebens zu Teil. Sie durchlebten mehr als einen Sommer der Bildung, und oft entsproßte dem Stamm, der schon verdorrt schien, ein neues Gewächs, dem alten ähnlich, ja gleich, und doch verwandelt.

Nächst dem Epos hat sich diese Metamorphose der sich selbst verjüngenden Poesie nirgends schöner offenbart und bewährt als in der Elegie. So groß war die Lebenskraft oder die Bildsamkeit dieser vielgestalteten Dichtart, daß sie seit ihrem Entstehen fast nie aufgehört hat zu blühen, und daß sie auch noch, nachdem so viele andre Dichtarten untergegangen, oder in Mißbildung entartet waren, den Geist der feinsten und edelsten Bildung atmete, und das Schönste und Reizendste, was das Leben und die Kunst dieses Zeitalters noch hatte und haben konnte, in [202]
zierlichen Formen für die Nachwelt bewahrte. Auch die Priester[3] andrer Dichtarten huldigten ihr nicht selten, und eine Geschichte der Griechischen Elegie würde nur wenige der großen Stifter und Heroen der Poesie nicht nennen dürfen.

Ja so allgemein ist ihr Charakter, so weltbürgerlich ihre Gesinnung, daß sie es ungeachtet ihrer zarten Weichheit doch nicht verschmähte, die härtere Sprache des[4] großen Roms zu reden, ja sogar aus dem süd-

---

A: Athenäum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel. Ersten Bandes Erstes Stück. Berlin 1798, S. 107—140.
W: Friedrich Schlegel's Sämtliche Werke. Vierter Band. Wien 1822, S. 46—60. *Text nach A, Varianten nach W.*

[1] Elegien ... Griechischen.] Über die alte Elegie, und einige erotische Bruchstücke derselben; und über das bukolische Idyll. 1798.

[2] die Scham ... Geschlechts.] die himmlischen Gespielen des goldnen Weltalters vor der hereinbrechenden eisernen Zeit.

[3] Meister und ersten Künstler

[4] des ... Roms] der großen Roma

lichen Mutterlande nach Norden zu wandern. Die Römer glaubten in dieser Kunstart den Griechen näher gekommen zu sein, und sind ihren Vorbildern hier wenigstens treuer geblieben als in vielen andern Fächern[1]. Unter den Deutschen der jetzigen Zeit hat man das[2] klassische Metrum derselben nachgebildet, und ein[3] Dichter, von dem es nie entschieden werden kann, ob er größer oder liebenswürdiger sei, hat zu seinen frühern unverwelklichen[4] Lorbeern auch den Namen eines Wiederherstellers der alten Elegie gesellt.

Sie ist nun nicht mehr bloß eine schöne Antiquität: sie ist[5] hier einheimisch, und lebt unter uns. Wer mag[6], dieses Wunder vor Augen, mißbilligen, wenn jemand glaubte, keine[7] Bestimmung sei der Elegie zu[8] groß, und sich in Vermutungen über[9] alle die Metamorphosen verlöre, welche ihr auch die Zukunft wohl bereitet? Wenn aber gleich Ahndungen der Art die Kunstgeschichte umschweben dürfen und müssen, so ists[10] doch gefahrloser und schöner, sich vorzüglich an diese[11] zu halten, und[12] die Gestalt gleichsam vor unsern Augen werden und wachsen zu sehen. Auch ist es[13] dem Gegenstande gemäßer[14]: denn die Elegie umarmt[15] die Gegenwart, aber sie blickt[16] gern in die Vergangenheit, lieber als in die Zukunft. Die natürliche Stimmung der Kunstgeschichte ähnelt bei dieser Dichtart der Stimmung des Künstlers selbst. Man möchte sagen, es sei etwas Elegisches, bei den Bruchstücken der alten Poesie mit stiller Liebe zu verweilen, die gleich Blättern wechselnden Geschlechter der Poesie mit heiterm Ernst zu betrachten, wie sie entstehen und vergehen; die zarte Anmut der Vorwelt nachzubilden, was man dabei fühlt oder denkt, zu sagen, sie zu uns und uns zu ihr zu versetzen.

Es ist wohltätig, nach der großen Aussicht auf das unermeßliche Weltall der alten Poesie, nun auch den Blick wieder auf eine Gattung zu beschränken, sich ihr inniger zu nähern, und mit der Teilnahme eines Freundes oder Liebenden in alle Einzelnheiten ihrer Natur und ihrer Geschichte zu[1] folgen, bald nur zu genießen, und bald das Gefühl durch Nachdenken zu erhöhen; und[2] wenn die Art selbst so mannigfaltig und umfassend ist, wie diese[3], so kann sie den, welcher sie noch nicht genossen, zu jener Aussicht vorbereiten, durch die auch der nicht beschränkte Geist sich weit über sich selbst erhoben fühlt.

Da die Natur der Elegie[4] so historisch, und da Goethe dem Propertius so [203]
ähnlich ist, scheint es beinah überflüssig, vor dem irrigen Sprachgebrauch der Neuern, und den damit verknüpften Vorurteilen, wie vor allen nicht geschichtlichen Begriffen von der Elegie zu warnen. Jener Sprachgebrauch scheint das Wesen der Elegie in klagende Empfindsamkeit zu setzen, welche in dem großen[5] Gebiet der alten nur eine sehr kleine Stelle einnimmt. Zwar redet auch im Mimnermos und Solon eine schöne Trauer über die Nichtigkeit des flüchtigen Lebens; und zur Zeit des Simonides, Pindaros, Euripides und Antimachos verstand man unter[6] Elegie oft vorzugsweise Klaggesänge, besonders über verstorbene Geliebte. Aber wie vieles umfaßte nicht selbst die alte und mittlere Elegie der Griechen, was außerhalb der Gränzen jenes Begriffs liegt? Schlachtgesänge voll befehlender Würde und geflügelter Kraft, wie die von Kallinos und Tyrtäos, sinnreiche Bemerkungen und Einfälle über die Natur sittlicher und über die sittlichen Verhältnisse natürlicher Dinge, wie die von Theognis und viele von Solon und Mimnermos. Und die Muse der spätern Elegie, welche die sonst das Ältere gern vorziehenden Griechen am höchsten schätzten, und die Römer mit Bewunderung nachbildeten, ist die befriedigte Sehnsucht, die glückliche Liebe[7] (*voti sententia compos*). Sie ist ganz der Anmut geweiht, und der Leidenschaft. Nachlässig[8] und reizbar wie sie ist, liebt sie erotische Tändeleien und verirrt auch wohl in[9] priapejische Gemälde.

Die Bruchstücke dieses[10] Zeitalters, in welchem die elegische Kunst nach dem Urteile der Alten ihren Gipfel erreichte[11], zuerst zu übersetzen

---

[1] Werken. [2] das . . . Metrum] das Metrum
[3] ein . . . hat] ein ebenso großer und liebenswürdiger Dichter, hat
[4] schönen [5] ist auch
[6] mag . . . mißbilligen,] mag es also noch wohl mißbilligen,
[7] keine . . . sei] keine noch so mannigfaltige und neue Entwicklung sei
[8] zu groß,] versagt,
[9] über . . . verlöre,] über die verschiedenen Metamorphosen und Bestimmungen verlöre,
[10] ists . . . schöner,] ist es doch sichrer, [11] diese selbst
[12] und . . . gleichsam] und nur die Gestalt eines jeden Kunstgebildes gleichsam
[13] es hier [14] selbst gemäß; [15] umfaßt [16] blickt vorzüglich

[1] zu folgen,] einzugehen, [2] besonders
[3] diese . . . fühlt.] diese.
[4] Elegie . . . scheint] elegischen Dichtart so ganz historisch ist, und ihr Wesen nur in dem Stufengange der Kunstgeschichte künstlerisch richtig aufgefaßt werden kann, so scheint
[5] weiten und mannigfachen
[6] unter Elegie] unter dem Namen der Elegie [7] Liebe . . . *compos*).] Liebe.
[8] Nachlässig . . . wie] nachlässig hingegeben und in weiches Gefühl aufgelöst, wie
[9] in . . . Gemälde.] in ganz sinnliche Schilderungen. [10] dieses letzten
[11] erreichte . . . der] erreichte, verdienen zunächst eine vorzügliche Aufmerksamkeit, weil sie der

und zu erklären, schien auch darum das schicklichste, weil diese der vollständiger erhaltenen und uns bekanntern römischen Elegie näher liegen, und doch von diesem Standpunkt aus die Aussicht auf die ältere Griechische Elegie nicht mehr so ganz entfernt ist. Auch sind die Bruchstücke glücklicherweise von der Art, daß sie viel Stoff und Veranlassung zum Nachdenken über die eigentliche Natur der[1] Elegie geben können, die hier schon auf Nebenwegen[2] zu lustwandeln scheint; und doch, wenn erotische Anmut und Bildung die Seele der spätern Griechischen Elegie sind, kann wohl nichts elegischer gefunden werden, als das köstliche[3] Bruchstück des Hermesianax.

I.[4] Bruchstück vom Phanokles

Das Werk, zu welchem diese[5] Stelle von der Liebe des Orpheus zum Kalais gehörte, hieß die Schönen oder die Eroten; eine mythische Elegie von den berühmten[6] Knaben und Jünglingen der Vorzeit und von der Liebe der Götter und Helden zu ihnen; eine erotische Sagenlehre oder Archäologie. Die[7] Richtung dieser Liebe aufs männliche Geschlecht kann
[204] derjenige, welcher es nicht anerkennt, daß Schönheit das einzige Gesetz und die wahre Sittlichkeit der Empfindungen ist, daß der freie Mensch unnatürlich sein darf, und daß manches, was an sich Verirrung ist, für

[1] der alten

[2] Nebenwegen zu] Nebenwege auszuweichen und zu

[3] wunderschöne

[4] *Statt der Kapitelüberschrift, in W:* Wir bemerken zuerst ein Bruchstück des Phanokles von der Liebe des Orpheus zum Kalais.

[5] diese . . . gehörte,] dieses Fragment gehörte,

[6] berühmten . . . der] berühmten Jünglingen der

[7] Die Richtung . . . dagegen reden.] *In W tiefgreifend umgearbeitet:* Die Richtung dieser zärtlich begeisterten Freundschaft und Liebe auf das männliche Geschlecht und schöne Jünglinge, wie sie sich auch in den Liedern des Anakreon, in den Oden des Horaz, ja selbst in den Dialogen des Plato und andrer Sokratiker findet, und selbst in die Mythologie der Alten verwebt war, wie in der Sage vom Apollo und dem schönen Jüngling Hyakinthos, muß man nicht immer gleich zum Argen deuten, da bei reineren Sitten oft nur eine untadlige, Platonisch begeisterte Freundschaft zwischen Männern darunter verstanden und gemeint ist, und es oft auch nur Poesie und zur Gewohnheit gewordne, übliche dichterische Redeform war, ohne daß ein strafbares Verhältnis wirklich und im Ernst vorhanden gewesen wäre. Dieses darf man bei manchen Anspielungen in den Werken der Alten nicht übersehen, um ihre Mythologie und Kunst ungetrübt durch diese Störung aufzufassen; wo indessen die schreckliche Verirrung und Unnatur des sinnlichen Triebes sichtbar, als eine wirkliche hervortritt, da fällt freilich jeder andre Eindruck und jede mildernde poetische Erklärung weg.

eine bestimmte Zeit und Stufe der Entwicklung notwendig und also auch gut sein kann, am besten für bloße Poesie halten, ohne dabei länger zu verweilen, als um sich zu erinnern, daß Apollo und Hyakinthos trotz jenes Fehlers doch wohl natürlicher und gesitteter sein könnten, als alle, die dagegen reden.

Oder wie einst, von Öagros erzeugt, der Thrakier Orpheus,
Kalais aus dem Gemüt liebte, des Boreas Sohn.
Oftmals saß er nunmehr in den schattigen Hainen, besingend
Sein Verlangen, und nie war ihm der Busen in Ruh.
Sondern im Geiste geheim, schlaflose Bekümmernis immer
Härmt' ihn, er schaute nur an Kalais blüh'nde Gestalt.
Aber die Bistoniden, umdrängend, töteten jenen,
Grausame, welche für ihn schneidende Schwerter gewetzt,
Weil er im Thrakischen Volke zuerst die männliche Liebe,
Hatte gelehrt, und nicht weibliches Sehnen erfüllt.
Und sie hieben sein Haupt mit dem Erz ab, warfen alsbald es
In die Thrakische See hin mit der Laute zugleich,
Fest mit dem Nagel daran es heftend, daß in dem Meere
Beide zusammen genetzt schwommen von blaulicher Flut.
An die heilige Lesbos nun spülte sie dunkel das Meer an.
Da sich der Leier Getön über die Wellen erhob
An die Inseln und Küsten, die salzbeschäumten, begruben
Männer das hell vordem tönenden Orphische Haupt;
Legten die Laut' ins Grab, die klingende, welche die stummen
Felsen, des Phorkos sogar grause Gewässer besiegt.
Seitdem waltet Gesang und der Saiten gefällige Kunst dort,
Unter den Inseln ist keine so liederbegabt.
Als die streitbaren Thraker der Frau'n feindselige Taten
Hörten, und alle darum schrecklicher Kummer befiel:
Zeichnete jeder die Gattin, damit sie, die schwärzlichen Punkte
Tragend am Leibe, hinfort dächten des grausenden Mords.
Also zahlen dem Orpheus bis jetzt, dem erschlagnen, die Weiber
Bußen für jene Gräu'l, welchen an ihm sie verübt[2].

Die schöne Einfachheit, welche dieses Bruchstück unterscheidet, und[3] ihm Ansprüche auf ein verhältnismäßig höheres Altertum zu[4] geben scheint, gefällt auch in dem noch erhaltenen Distichon desselben Dichters:

Aber der Mören Gespinnst ist unauflöslich, und niemand
Kann ihm entgehn, so viel unser die Erde nur nährt.

Bistoniden, Thrakierinnen. Phorkos, sonst Phorkys, ein Meergott.[1]

[1] *fehlt in W.*

[2] Übersetzt von Aug. Wilh. Schlegel. *W*

[3] scheint

[4] zu geben . . . nur nährt.] zu geben. *Das Distichon fehlt in W.*

Zwar[1] kann die Zeit, wenn Phanokles lebte und blühte, nicht mit
[205] Genauigkeit bestimmt werden. Wenn es aber auch gar keine Winke darüber gäbe, so würde ihm doch schon der in dem Bruchstücke vom Orpheus sichtbare Hang, alte Sitten sinnreich durch alte seiner Absicht gemäß ausgebildete und der Gegenwart angeschmiegte Sagen zu erklären, seine Stelle in der Periode der elegischen Kunst anweisen, wo die Dichter zugleich auch Gelehrte, Liebhaber und Kenner des schönen Altertums, waren, und wo die erotische Poesie, nicht zufrieden, die lieblichen Freuden der Gegenwart, die zarte Leidenschaft des Dichters selbst, durch eine gebildete Darstellung zu verewigen, auch die Vergangenheit nach ihrer eigentümlichen Ansicht verwandelte, und die Gestalten der Vorwelt mit dem Geist der reizendsten Sinnlichkeit[2] neu beseelte.

II.[3] Bruchstück vom Hermesianax

Die Griechische Poesie hat einen entschiedenen und ursprünglichen Hang, die Vergangenheit und die Gegenwart zu verweben und zu verschmelzen. Auch wenn sie, um sich zu vervielfältigen, sich in bestimmte Arten teilt, und nur auf ein[4] Stück ihrer vollständigen Bestimmung beschränkt, weiß sie durch Abschweifungen, die doch immer wieder auf den Hauptzweck zurückführen, ihren Sinn für das Weltall[5] zu offenbaren. Sie spielt wenigstens in Bildern, Beziehungen, Gleichnissen und Beispielen in die angränzenden Gebiete hinüber, und erhebt sich über die Schranken ihrer Gattung ins Unendliche, ohne doch dem Gesetz ihrer einmal angenommenen Eigentümlichkeit im mindesten untreu zu werden, weil sie sich das Fremdartigste zu verähnlichen weiß und die[6] Welt umzubilden und anzueignen strebt.

So liebt das altertümliche Epos Beschreibungen und Gleichnisse aus der lebendigsten Gegenwart der Natur; und so liebt die leidenschaftliche Elegie mythische Beispiele auszuwählen, und in schöne Kränze zu flechten. Sie spart die Blumen nicht und liebt auch hier den geschwätzigen Überfluß, wie die weiche Empfindung selbst, deren schöner Ausdruck sie sein will. Alles was dazu mitwirken kann, mag es sich noch so sorglos im Lustwandeln zu verirren scheinen, geht doch grade zum Ziel und kann in ihr nicht eigentlich Episode genannt werden.

[1] Indessen [2] Liebesdichtung

[3] II. Bruchstück des Hermesianax.] Über das Bruchstück des Hermesianax. *Der Titel wurde in W gesperrt in den Text aufgenommen.*

[4] ein Stück] einen Zweig

[5] Ganze der Natur und mythischen Dichterwelt

[6] die Welt] alles

Auf diesem Wege hatte sich auch die klagende und tröstende Elegie des Antimachos über den Tod seiner[1] geliebten Lyde zu einem Werke von weitem Umfang entfaltet: und nach einigen Bruchstücken zu urteilen enthielt auch die größte Elegie des Mimnermos auf seine geliebte Nanno viel alte Sage.

Auf eine ähnliche Weise führt Hermesinax in dem[2] merkwürdigsten aller elegischen Bruchstücke seiner Freundin Leontion, nach welcher eine Sammlung seiner Elegien in drei Büchern benannt ward, das Beispiel der größten Dichter und Denker in der einfachsten Ordnung an, indem er das Schönste und Eigentümlichste von dem, was die Poesie [206]
oder die Geschichte über die berühmtesten Leidenschaften erzählte und darbot, mit leichter Hand hervorhebt, und bedeutsam und zierlich ausbildet; mit einer Fülle von Geist und Dichtung, die gedrängt ist, und doch leicht, zart und flüchtig.

So anziehend das kostbare[3] Stück dem Liebhaber der Poesie und des Schönen durch seine unbeschreibliche Anmut, und dem Freund der alten Geschichte durch die Menge[4] interessanter Anspielungen und Andeutungen ist, so merkwürdig ist es denen, welche die Kunst üben, die schriftlichen Denkmale und Bruchstücke des klassischen Alterums zu ergänzen und zu reinigen, durch seine[5] Verdorbenheit. Nachdem es durch Ruhnkenius zuerst gerettet worden war, hat es Ilgen durch seine unermüdlichen Bemühungen vollständiger lesbar gemacht, mehre von jenem unberührt gelassene Schäden mit leichter und glücklicher Hand geheilt, hie und da auch die alte Leseart durch eine bessere Auslegung gerettet. Diesen ist der Übersetzer größtenteils gefolgt, doch hat er einige Male die alte von Beiden verworfne Leseart anders erklärt und beibehalten. Lücken in der Übersetzung zu lassen, wo die Vermutungen nicht ganz sicher wären, schien ihm durchaus zweckwidrig. Man mag noch so sehr gegen das Ergänzen alter Statuen sein, so müssen doch die abgestoßnen Nasenzipfel angesetzt werden, weil die Gesichter sonst gar zu verschimpft aussehn. Das Emendieren ist überdem eine Ergänzung,

[1] seiner . . . Lyde] seiner Lyde

[2] dem . . . elegischen] diesem merkwürdigen elegischen

[3] kostbare Stück] schöne Bruchstück

[4] Menge interessanter] Menge von geschichtlichen

[5] seine Verdorbenheit . . . im Ganzen.] seine Verdorbenheit; daher auch die größten Philologen wie Ruhnkenius, und andre nach ihm, sich große Mühe gegeben haben, die rechten Lesarten wieder herzustellen, die zweifelhaften aber durch eine bessere Auslegung der oft rätselvollen Anspielungen geschichtlich zu deuten und verständlich zu machen.

die ohne Schaden der Statue wieder abgenommen werden kann, und der Übersetzer verrichtet es nun vollends an einem Gipsabguß. Es kommt weniger darauf an, welche unter zwei doch nicht ganz unähnlichen Beschaffenheiten dieser oder jener Stelle die richtige ist, als auf den Geist und Charakter des Gedichts im Ganzen.

Gleichwie[1] Agriope'n auch der geliebte Sohn des Oeagros,
Heim, mit der Zither bewehrt, führte, dem Thrakischen Spiel,
Aus dem Hades; und schifft' an unerbittlicher Stätte,
Dort wo Charon drängt in das gemeinsame Boot
Seelen der Abgeschiednen, und wo fernhallend der See tobt.
Wie er die Flut hinwälzt durch das gewaltige Schilf.
Aber es wagt' an den Wogen die Zither einsam zu spielen
Orpheus, und lenkte den Sinn nächtlicher Götter beredt.
Auch den Kokytos bestand er, den unter den Brauen unselig
Lächelnden und das Gesicht jenes entsetzlichen Hunds,
Dem entflammt die gellende Stimm', und entflammt ist das Auge,
Wild, mit welchem der Kopf, dreifachgeteilet, erschreckt.
Dort nun Gesang anhebend, erweicht' er die hohen Gebieter,
Daß Agriope Hauch liebliches Lebens empfing,
Auch der Mene Sohn ließ unverherrlicht im Liede
Nimmer Musäos, der Huld Liebling, Antiope sein,
Die, an Eleusis Fuß, der gefeierten Mutter und Tochter
An mit geheimem Sinn stimmte das Jubelgeschrei,
Wann sie Demetern dienend, der Rharischen, festliches Klanges,
Orgien hielt: sie ist selbst noch im Hades berühmt.
Ferner sag' ich, sein väterlich Haus um die Fremde verlassend,
Habe Hesiodos sich reichlich mit Wissen geziert,
Gern gewandt nach Askraea, dem Helikonischen Flecken.
Um Eoea bemüht, um die Askraeerin dort,
Duldet' er viel, und schrieb der Heldinnen sämtliche Bücher,
Wo mit des Mädchens Preis jeglicher Hymnus beginnt.
Jener Sänger sogar, den Zeus Verhängnis beschirmet,
Aller, die Musendienst üben, geliebtester Gott,
Strebte zum ärmlichen Ithaka hin, der große Homeros,
Mit Gesängen, zu lieb, kluge Penelope, dir.

Agriope, sonst bei allen Alten Eurydike.

Mene, Selene, Luna. Antiope, sonst unbekannt, Priesterin der Ceres. Mutter und Tochter, Ceres und Proserpina. Rharischen, von dem der Sage nach zuerst besäten Felde Rharion so benannt. Gern, nicht, wie er selbst erzählt, von Not gedrungen. Eoea, ein scherzhaft erdichteter Name, aus der Wendung gemacht, womit Hesiodus jede seiner Heldinnen einführte: Ἤ οἵη, »Oder wie.«

---

[1] *Die von August Wilhelm Schlegel stammende Übersetzung dieses Bruchstücks nicht in W.*

Viel ausstehend um sie, betrat er das kleinere Eiland,
Ließ sein Geburtsland fern, räumig an Fluren, zurück.
Also weinet' er Ikaros Stamm, und das Volk des Amyklas,
Sparta auch, und gedacht' eigenes Kummers dabei.
Aber Mimnermos ferner, der diesen lieblichen Ton einst,
Vieles duldend, erfand, lindes Pentameters Hauch,
Brannte für Nanno: und oft, erschöpft von den vielen Gefechten,
Wandelt' er kraftlos schon, mit zu dem Schmause gesellt.
Doch Hermobios haßt' er, den lästigen; und dem Pherekles,
Zürnend wie seinem Feind, sandt' er sein solches Gedicht.
Auch Antimachos hat, von der Liebe zum Lydischen Mädchen
Lyde verwundet, des Stroms Flut, des Paktolos, berührt.
Als er die Urne der Toten verwahrt in trockenem Boden
Mit Wehklag' und Gestöhn, kam er, verlassend das Land,
Hin zu Kolophons Höhe, und erfüllte mit Trauer die Bücher,
Ihr geweiht: ihm gab Linderung jegliches Leid.
Auch wie viel Alkaeos, der Lesbier, Weisen gelehrt hat,
Sappho tönend, der Brust lieblich erregte Begier,
Weißt du: es liebte der Sänger die Nachtigall, oft mit des Liedes
Klug geordnetem Sinn ängstend den Tejischen Mann.
Denn es gesellte zu ihr der süße Anakreon auch sich,
Wann sie geschmückt in der Schar Lesbierinnen erschien.
Samos verlassend nun wandert er oft, und oft der Geburtsstadt
Traubenbegabte Flur, unter dem Speere gebeugt,
Zur weinblühenden Lesbos: es sah von drüben ihn oftmals
Lektons Vorgebirg auf dem Aeolischen Meer.
So die Attische Biene, vom hügelreichen Kolonos
Kommend, wann sie den Reihn führte des tragischen Chors,
Sang den Bakchos und Eros; es weckte Theoris Gestalt erst
Anmut, welche von Zeus Sophokles eigen bekam.
Auch von jenem sag' ich, dem stets sich bewachenden Manne,
Welcher von Jugend auf hegend den Haß, an den Frau'n
Alles an allen verfolgte: verletzt von dem krummen Geschosse
Hab' er nicht zu entfliehn nächtlichen Qualen vermocht.
Er durchirrte die Au'n Makedoniens, viel um Ägino,
Die als Schaffnerin dort dient' Archelaos, bemüht,
Bis dann endlich ein Gott dem Euripides sandte Verderben,
Da er in Todesnot grimmigen Hunden gewehrt.

Ikaros Stamm, Penelope. Amyklas, Spartanischer Heros. Das Volk des Amyklas und Sparta, statt Helena. Eigenes Kummers, Anspielung auf Ilias XIX, 301. 302. Hermobios, Pherekles, unbekannt; wahrscheinlich Nebenbuhler.

Jegliches Leid, fremde ähnliche Unfälle, die er in dem Gedichte Lyde sammelte. Geburtsstadt, Tejos, damals von Harpagos erobert.

Kolonos, Attischer Flecken, des Sophokles Geburtsort. Archelaos, König von Makedonien, Freund des Euripides.

Aber der Mann aus Kythere, von pflegenden Musen erzogen,
Der, von ihnen gelehrt, treuester Ordner dem Spiel
Bakchos war und der Flöte, Philoxenos: wie er von Klagen
Abgehärmt, einmal reiste durch unsere Stadt,
Weißt du ja; du vernahmst die Sehnsucht nach Galatea,
Die er der Herden sogar zartem Geschlechte geliehn.
Kennst du den Sänger doch auch, den Eurypylos Bürger, die Koer,
Schön aufstellen aus Erz, unter des Platanus Laub:
Wie er die flüchtige Bittis besang, Philetas; mit Schmachten
Alle Worte, den Fluß alles Gekoses erfüllt.
Nicht auch jene sogar, so viel der Menschen das strenge
Leben gestiftet, und ernst klügelnde Weisheit erforscht,
Die schwerlastend mit Schlüssen bestrickt ihr eigener Tiefsinn,
Und die Tugend, des Ruhms würdig, die harte, geschätzt:
Selbst nicht diese entgingen den schrecklichen Kämpfen des Eros,
Unter des schrecklichen Gotts lenkende Zügel gebracht.
Gleichwie Pythagoras einst, den Samier, Liebesbetörung
Band an Theano; der klug Rätsel der Geometrie,
Linien schlingend, erdacht, und so weit der Äther den Kreis wölbt
Wohl nachahmend geformt alles an winzigem Ball.
Oder wie Kypris, erzürnt, ihn, welchem es ziemt', in der Weisheit
Vor dem Haufen des Volks groß zu erscheinen und hoch.
Wärmte mit mächtiger Glut, den Sokrates: nun mit dem tiefen
Geist ergründet' er nur Sorgen von leichterm Gehalt
Immer besuchend das Haus Aspasiens; konnte kein Ende
Finden, da er so viel Krümmen der Schlüsse doch fand.
Den von Kyrene auch zog über den Isthmos Verlangen,
Als er in Lais Netz fiel, der Korinthierin,
Aristippos, der kluge: da mied er der Weisen Gespräche
Abgeneigt; ihm floh nichtig das Leben dahin.

Dem Spiel Bakchos und der Flöte, der dithyrambischen Poesie. Unsere Stadt, Kolophon. Eurypylos, Sohn des Herkules, König von Kos.

So reich und beziehungsvoll ist diese zierliche Rhapsodie von reizenden Epigrammen, daß es auch dem schnellsten Sinn selbst bei vertrauter Bekanntschaft mit dem behandelten Stoff schwer ja unmöglich fallen dürfte, gleich beim ersten Eindruck alle Feinheiten des Künstlers wahrzunehmen. Seiner Absicht gemäß, die unwiderstehliche Macht der zärtlichen Sehnsucht durch große und schöne Beispiele zu offenbaren, umfaßt er gleichsam alle Zeitalter der Bildung und der Geschichte von den
[207] ehrwürdigen Stiftern uralter Mysterien, den dichtenden Priestern der grauen Vorzeit, bis zu seinem Freunde und Zeitgenossen, dem also schon damals hochgeehrten und von Propertius und Ovidius so oft gefeierten Philetas, bis zu dem auch in der Vaterstadt des Hermesianax, dem

dichterreichen Kolophon, bekannten Philoxenos, dem geistvollsten und ausschweifendsten Virtuosen des üppigsten Zeitalters und der gesetzlosesten Dichtart. Alles weiß er zu brauchen und zu bilden; allegorische Priestersagen, wie die vom Orpheus; Anekdoten vom Leben der Dichter, die oft auch durch Dichter entstanden, oder ausgeschmückt waren, wie die Weiberfeindschaft des Euripides durch eifersüchtige Komiker, und wie die gegen die Zeitrechnung erdichtete Liebe des Anakreon[1] vielleicht der neuern Komödie ihr Dasein verdankt, die auch als erste oder zweite Quelle der Liebe der Sappho zum Phaon zu betrachten ist; die[2] Werke der Dichter selbst, wie bei Mimnermos und Antimachos, die ihm durch das doppelte Band des gemeinsamen Vaterlandes und der gemeinsamen[3] Kunstart näher waren und auch in seiner Behandlung nebst dem Philetas mit besondrer Liebe und noch genauerer Unterscheidung des Eigentümlichen hervorgehoben scheinen könnten. So auch bei Sappho und Alkaeos, der nicht glücklich liebte, nach einigen noch vorhandnen Versen von jener an ihn zu urteilen, die in ihrer Einfalt etwas Zartes und Hohes haben; so auch beim Philoxenos, der selbst in den Latomien, in welche ihn der Tyrann, der sein Nebenbuhler war, werfen ließ, weil er die Galatea[4] verführt hatte, ein Gedicht von der damals schon über ihre Gränzen auf die Wege andrer Gattungen ausschweifenden dithyrambischen Gattung[5], welches den alten satyrischen Dramen nachstreben mochte, worin er mit Anwendung der alten Sage auf sein Unglück den Dionysios als Kyklopen, die geliebte Flötenspielerin als Galatea und sich als Odysseus darstellte. Überhaupt würde man sehr irren, wenn man glaubte, der Liebe der alten Poeten, die freilich nicht so um[6] die Begriffe[7] der Ehre und die Bilder[8] des Himmels tändelte oder anbetete, wie die romantische habe irgendein Reiz gefehlt, den die geistreichste Geselligkeit, die reizbarste Leidenschaftlichkeit bei gebildeter und schöner Sinnlichkeit und ein zartes Gemüt[9] verleihen können. Ebenso die Liebe der Philosophen, an denen der Dichter, der die[10] ganze Welt nur aus einem elegischen Standpunkt betrachtet, die Gewalt der Liebe wie durch einen Gegensatz zeigt; schon daß sie liebten, scheint ihm außerordentlich, da er hingegen bei den Dichtern die außerordentliche Art,

---

[1] Anakreon zur Sappho,
[2] endlich die [3] gleichen
[4] Galatea verführt] Liebe der Galatea gewonnen
[5] Gattung abfaßte, [6] durch [7] Gefühle
[8] Bilder . . . wie] Bilder himmlischer Reinheit, in das Gebiet des Geistigen gesteigert war, wie
[9] Gefühl [10] die . . . nur] alles nur

wie sie ihre Liebe durch wunderbare Taten oder durch ewige[1] Werke bewährten, hervorzuheben sucht. Alles strebt er zu elegisieren, und auch das verschiedenartigste weiß er näher zu rücken, ähnlich zu ge-
[208] stalten und freundlich zu verbinden, so daß das Ganze wie aus einem Guß ist; und wenn er so ungleiche Gegenstände, wie[2] die weise Freundin des strengen Pythagoras, die gebildete Aspasia, die erste Frau ihres Zeitalters in allen geselligen Künsten, und Lais, welche in dem seiner Hetären wegen berühmten Korinth[3] den Preis in der Üppigkeit und Verführung verdienen konnte, in gewissem[4] Sinn als gleich und auf gleiche Art behandelt; so weiß er doch überall das Eigentümliche mit der feinsten Schicklichkeit herauszuheben, wie zum Beispiel beim Sophokles die nach den Alten ihm ganz eigne Süßigkeit. Beim Homeros und Hesiodos, wo ihn Sage und Geschichte verließ, und keine Geliebte nannte, hilft er sich, da der Ruhm der[5] Gattung und der Männer zu glänzend war, um in dieser Auswahl des[6] Köstlichsten fehlen zu dürfen, mit einer absichtlich offenbaren Erdichtung. Es ist[7] ihm freilich der heiligste Ernst, und er ist dabei mit ganzem Gemüte: aber er lächelt dann auch wieder über seinen Gegenstand, über sich selbst, und die an seinem Stoff verübte Willkür mit unschuldiger Schalkheit und kindlicher Anmut. Er weiß um seine Kunst, und über sie spottend gefällt er sich doch mit ihr und zeigt sie gern.

Der wunderbare und unauflösliche[8] Zauber, der aus diesem Gemisch von Liebe und Witz, von schmachtender Hingegebenheit und geselliger[9] Besonnenheit hervorgeht, darf[10] auch für die nicht[11] ganz verloren gehn, welche aus Unkunde der alten Geschichte, bei der Betrachtung und dem Genuß dieses Bruchstücks das entbehren müssen, was die frühere Bekanntschaft mit dem Stoff und die Vergleichung desselben mit der Be-

[1] bewunderte
[2] wie Theano,
[3] Korinth . . . konnte] Korinth in den Künsten der Verführung die berühmteste war,
[4] *A* gewissen [5] der . . . zu] dieser Dichter zu
[6] des Köstlichsten] der berühmtesten Namen
[7] ist ihm . . . gern.] ist in dieser ganzen Dichtung und reichen Blumenlese erotischer Züge und Anspielungen aus dem ganzen mythischen und geschichtlichen Altertum eine eigne Ironie und Anmut bei dem zarten erotischen Sinn.
[8] eigentümliche
[9] geselliger Besonnenheit] geselliger geistreichen Feinheit
[10] darf auch] muß freilich
[11] nicht . . . verloren] zum Teil verloren

handlung und Ausbildung des Dichters gewährt. Ersetzen[1] kann es ihnen eine die Übersetzung begleitende Einleitung oder Nachschrift in diesem Falle um so weniger, da schon die Erläuterung des Erwähnten, wenn sie vollständig sein sollte, sich leicht so ausbreiten könnte, daß man den Text selbst darüber aus den Augen verlöre, und da man um die künstliche Weisheit der Auswahl ganz zu verstehen, auch das wissen müßte, was der Dichter auf seinem Wege unerwähnt liegen ließ.

Bedeutender und gefälliger Schmuck ist ein wesentliches Bedürfnis und eine schöne Zierde der menschlichen Natur und der menschlichen Kunst. Auch die Poesie liebt ihn mit angeborner Neigung. Der wahre Dichter ist unbeschränkt frei: aber selbst seine Abwege werden ihn zum Ziele führen, und in einem ächten Kunstwerk wird selbst das, was nur[2] Putz scheint, so innigst vom Geist des Ganzen beseelt sein, wie das mitausdrückende Metrum und die Sprache in der Art, Stellung und Bildung der Wörter der eigensten Eigentümlichkeit des Werks und seiner Gattung entspricht. Was man im Gegensatz dieser grammatischen und metrischen die poetische Ausbildung der Poesie nennen könnte[3], darf ebensowohl auch an sich gewürdigt werden[4], und Bedeutsamkeit, [209]
gesetzliche Freiheit in Verhältnis zu seinem Ganzen, eine gewisse Entfaltung und Steigerung, und vor allem jene Umgestaltung, durch die, was uns schon bekannt war, nun wieder neu erscheint, sind Eigenschaften, die jedes Gleichnis, Beispiel oder Bild besitzen muß, ohne Rücksicht auf das Einzelne und die besondre Art. Aus diesem Gesichtspunkte hat das Bruchstück des Hermesianax noch außer seiner elegischen Vortrefflichkeit eine gleichsam eigentümlichere[5] und selbständigere: denn an Zierlichkeit und Zartheit der poetischen Malerei dürfte diese Reihe kleiner Kunstwerke wohl vor allen den Kranz erhalten. Wenn die Beschreibungen der alten Tragödie reich und groß gegliedert mit architektonischer Festigkeit wie für die Ewigkeit dastehn; wenn in der Pindarischen Poesie oft eine hohe Gestalt von einfachen und allgemeinen Zügen sanft vor uns zu ruhen oder in mildem Glanz zu schweben scheint: so möchte man diese Bilder des Hermesianax an sorgloser Lebensfülle mit den erhobenen Arbeiten, an zierlicher Sorgfalt mit den geschnittnen Steinen des Altertums vergleichen.

[1] Ersetzen . . . liegen ließ.] *Fehlt in W.*
[2] nur . . . scheint,] nur ein Schmuck und hinzugefügte Zierde scheint,
[3] könnte, darf] könnte, die sich in Beispielen, episodischen Beschreibungen, Bildern und Gleichnissen entfaltet und kundgibt, darf
[4] werden . . . Bedeutsamkeit,] werden. Die Bedeutsamkeit,
[5] eigentümliche

III.[1] Das Bad der Pallas von Kallimachos

Dieses in der Sprache und auch durch eine gewisse Vorliebe für gymnastische Bilder zum dorischen Styl sich neigende Gelegenheitsgedicht war für ein Fest von der Gattung bestimmt, in welchen eine Handlung der Gottheit vorgestellt ward, bloß wie zum Spiel[2] ohne alle Bedeutsamkeit und Beziehung auf ihre Geheimnisse[3], und welche der Natur nur eines Geschlechts, Alters oder Standes angemessen, und im Vergleich mit den großen Volksversammlungen und Kampfspielen, wo jeder freie Hellene seine Kraft und Geschicklichkeit versuchen und beweisen durfte und sollte, sehr eng umschränkt waren; so eng, daß ihre Vortrefflichkeit eben in ihrer Eigentümlichkeit bestand. Wenn an dem Feste selbst dem Sinne blühender Jungfrauen von edelstem Geschlecht einer dorischen Stadt von altem Glanz alles so entsprach, wie in diesem elegischen Festgesange des sinnreichen und gelehrten Kallimachos, so war es in seiner Art gut[4] und schön, und entsprach dem kleineren Zwecke, die natürlichen Gelegenheitsgedanken[5] grade dieser Gattung verschönernd zu bestätigen, mit achtungswürdiger Treue.

Badegehülfinnen[6] ihr der Pallas, gehet, ihr alle
Gehet hervor! Ich hört' eben des Rossegespanns
Wiehern, des heiligen, schon; bereitet naht sich die Göttin.
Eilt, blondlockige, nun! eile, Pelasgierin!
Niemals hat Athenäa die mächtigen Arme gewaschen,
Eh sie den Rossen den Staub ab von den Weichen geschwemmt;
Nicht selbst, als sie mit Blut überall besudelte Waffen
Tragend, vom frechen Heer Erdegeborener kam.
Sondern vor allen zuerst der Pferde Nacken vom Wagen
Löste sie, spülte dann ab in des Okeanos Quell
Schweiß und besprengende Tropfen, und reinigte ganz den verdickten
Schaum von ihren gebißknirschenden Mäulern hinweg.
Geht, o Achäerinnen! Noch Balsam, noch Onyxgefäße,

Pelasgierin, altertümlicher Name für Griechin.

[1] III. Das] Das. *Der Titel wurde in W gesperrt in den Text aufgenommen.*
[2] Spiel . . . Beziehung] Spiel, wenngleich nicht ohne Bedeutsamkeit und andeutende Beziehung
[3] Geheimnisse . . . der] Geheimnisse; welche Feste der
[4] gut . . . schön,] wohl schön,
[5] Gelegenheitsgedanken . . . Treue.] Gelegenheitsgedanken und eigentümliche Sage grade dieses Orts und dieser Veranlassung verschönernd in Erinnerung zu bringen und in lebendigem Andenken zu erhalten.
[6] *Die von August Wilhelm Schlegel stammende Übersetzung fehlt in W.*

(Hör' ich die Axe nicht schon laut in den Naben sich drehn?)
Balsam, ihr Badegehülfinnen, nicht, noch Onyxgefäße,
(Denn Athenäa liebt nicht ja der Salben Gemisch),
Bringet, noch Spiegel, herbei. Schon glänzt ihr immer das Auge.
Nicht da der Phryger den Zwist dort auf dem Ida entschied;
Schaute die große Göttin in Orichalkon, und nicht auch
In durchsichtige Flut, Simois Wirbel, hinab;
Noch auch Here; nur Kypris, das strahlende Erz in den Händen,
Ordnet zweimal oft eben dasselbige Haar
Jene, wann sie der Bahnen an zweimal sechzig durchmessen,
Wie an Eurotas Rand pflegte das Doppelgestirn
Lakedämons, dann rieb, wohlkundig, sie nur die geringe
Salbe sich ein, vom ihr eignen Gewächse gezeugt:
O ihr Mädchen! es hob die Röte sich ihr, wie die frühen
Rosen, oder das Korn in der Granate gefärbt.
Darum bietet allein auch jetzt das männliche Öl ihr,
Welches den Kastor, womit selber Herakles sich salbt.
Bringt ganz golden ihr ferner den Kamm, damit sie das Haupthaar
Ebnend, streiche mit ihm glänzende Locken hindurch.
Geh, Athenäa, hervor! schon harrt die willkommene Schar dein:
Jungfrau'n alle, dein groß Akestoridengeschlecht.
O Athene! es wird auch der Schild Diomedes getragen,
Wie den Argeiern einst diesen bejahrten Gebrauch
Hat Eumedes gelehrt, der der gefällige Priester,
Welcher, da er erfuhr, daß den beschlossenen Tod
Ihm bereite das Volk, durch Flucht dein heiliges Bildnis
Mit sich entriß, ins Gebirg Kreons darauf sich begab,
Kreons Gebirg; und dich, du Göttliche, barg in den Klüften
Schroffer Felsen, daher jetzt Pallatiden genannt.
Komm, Athenäa, du Städteverwüsterin, goldengehelmte,
Die an der Rosse sich freut, und an der Schilde Getös!
Heute taucht nicht ein, ihr Wassertragenden; heute
Trinkt von den Quellen bloß Argos, und nicht von dem Strom.
Heute traget, ihr Mägde, die Krüge zum Born Physadea;
Oder, des Danaos Kind, füll' Amymone sie euch.
Denn es wird, mit Blüten und Gold die Gewässer vermischend,
Von viehweidenden Höh'n Inachos kommen herab,
Führend ein Bad für Athene, ein liebliches. Aber Pelasger,
Sorge, die Königin nicht wider Begehren zu sehn!
Denn wer Pallas nackt, die Städtebeschützerin anschaut,
Der hat dieses zuletzt unter den Dingen erblickt.
Geh, Athenäa, hervor, Ehrwürdige! Diesen erzähl' ich
Unterdessen; es ist Andrer die Sage, nicht mein.

Mädchen, es liebt' einmal Athenäa der Nymphen in Thebe
Eine so sehr, zog weit allen Gespielinnen vor

Orichalkon, Metallspiegel.
Akestoriden, das mächtigste und älteste Geschlecht in Argos.

Sie, des Tiresias Mutter; und niemals schieden die beiden.
Sondern, wenn sie nunmehr Thespiäs altes Gebiet,
Jetzo Koronea, und jetzt Haliartos besuchte,
Durch der Böoter Flur lenkend ihr schönes Gespann;
Jetzo Koronea, wo lieblich duftend ein Hain ihr
Grünt, wo Altär' am Strom dort des Koralios stehn:
Oftmals stellte die Göttin sie neben sich dann auf den Wagen.
Weder der Nymphen Geschwätz, weder der Reigen im Chor
War ihr süß und gefällig, wenn nicht anführte Chariklo.
Aber es warteten noch häufige Tränen auf die,
War sie gleich Athenäa's gemütliche liebe Genossin.
Denn da sie einst des Gewands haltende Spangen gelöst
Am schönfließenden Born des Helikonischen Rosses,
Badeten sie; das Gebirg ruht' in der Mitte des Tags.
Nur mit den Hunden noch Tiresias, eben am Kinne
Zart gebräunt, umirrt' einsam den heiligen Ort.
Folgend unlöschbarem Durste, gelangt' er zur Welle des Bornes,
Armer! und sah ungern, was zu erschauen nicht ziemt.
Aber, obschon erzürnt, doch redet' ihn an Athenäa:
Was für ein Gott, o du, welcher die Augen von hier
Nie wegträgt, Eueride, hat schadenden Weg dich geführet?
Also sprach sie, es fiel Nacht auf des Jünglinges Blick.
Dieser stand sprachlos; denn Weh' umstrickte die Kniee
Fest ihm, die Stimme hielt bange Bestürzung zurück.
Aber es schrie die Nymphe: Was tatest du mir an dem Knaben
Hohe? Der Freundschaft Bund, Göttinnen, ehrt ihr ihn so?
Mir zu entreißen des Sohnes Gesicht! Du hast Athenäa's,
Mein unglückliches Kind, Hüften und Brüste gesehn,
Aber du schauest die Sonne nicht mehr. O wehe mir Armen!
Helikon! künftig von mir nimmer betretnes Gebirg!
Kleines vergiltst du mit Großem fürwahr: um wen'ge Gazellen,
Wenige Rehe gebracht, nimmst du die Augen des Sohns.
So den geliebten Knaben mit beiden Armen umschlingend,
Hob die Mutter nun an, weinend, das Jammergetön
Klagender Nachtigallen. Und ihrer Genossin erbarmte
Gleich sich die Göttin, und sprach tröstende Worte zu ihr:
Herrliches Weib, nimm alles zurück, so viel du im Zorne
Vorgebracht, nicht ich habe geblendet dein Kind.
Ist es ja doch Athenäen nicht süß, die Augen der Knaben
Weg zu rauben; doch so saget des Kronos Gesetz:
Wer der Unsterblichen einen, wofern der Gott es nicht selber
Wählet, erblickt, dem kommt teuer das Schauen zu stehn.
Herrliches Weib, was geschah, nicht wiederruflicher Art ists,
Weil es also mit ihm lenkte der Mören Gespinst,
Damals, als du ihn eben gebarst: du aber empfange,
O Eueride! nunmehr jenes beschiedene Los.
Ach wie viel wohl böte dereinst Brandopfer Kadmeis,
Und Aristäos wie viel, flehend, den einzigen Sohn,

Blühend in zarter Jugend, Aktäon blind nur zu sehen!
Und Mitjäger ja wird dieser der mächtigen sein,
Artemis; aber es rettet noch Jagd, noch auf den Gebirgen
Oft gemeinsam geübt, Zielen des Bogens ihn dann
Wann er, obschon unwillig, der Göttin liebliches Bad sieht,
Sondern ihn werden selbst, ihren Gebieter zuvor,
Eigene Hund' aufzehren; die Mutter wird die Gebeine
Sammeln des Sohns, umher streichend im Wald' überall.
Und sie wird Glückseligste dich, und Gesegnete nennen,
Daß du geblendet den Sohn aus den Gebirgen empfingst.
O Genossin, deshalb nicht jammere! Diesen erwartet,
Dir zu Liebe, von mir mancherlei Ehrengeschenk.
Denn ich mach' ihn zum Seher, besungen von kommenden Altern,
Daß er weit in der Kunst rage vor allen hervor.
Kennen soll er die Vögel: was günstige, welche nach Willkür
Fliegen, und welche Art schädliche Fittige schwingt.
Viel Verkündigungen wird den Böotern, viele dem Kadmos
Er weissagen, und einst Labdakos großem Geschlecht.
Einen Stab auch will ich, der recht ihm lenke die Füße,
Und vieljähriges Ziel will ich dem Leben verleihn.
Er allein, wann er stirbt, wird unter den Schatten verständig
Wandeln umher, von des Volks großem Versammler geehrt:
Sprach es und winkte dazu; untrüglich ist aber, was winkend
Pallas verheißt: denn dies gab von den Töchtern allein
Zeus Athenäen, zu erben vom Vater jegliches Vorrecht.
Keine Mutter, wißt, brachte die Göttin ans Licht,
Sondern die Scheitel des Zeus. Zeus Scheitel winket Betrug nie;
Unvollendet auch nicht blieb, was die Tochter gewinkt.

Augenscheinlich nun naht Athenäa sich; aber die Göttin,
Ihr Jungfrauen, empfangt, denen die Sorge gebührt,
Mit lobredendem Munde, mit Jubelgeschrei und Gebeten.
Heil dir, Göttin! beschirm' Argos Inachische Stadt.
Heil dir, wann du sie treibest hinaus, und wieder herbei lenkst
Deine Ross', und verleih Segen des Danaos Land.

Wenn schon die Richtung des Ganzen an bestimmte Personen, das Gegenwärtige, Lokale, die plötzlichen Sprünge des hervortretenden Dichters diesen elegischen Hymnus, der von allen epischen des Kallimachos von Grund aus und unendlich[1] verschieden ist, der lyrischen Gattung, auch nach allgemeineren, noch nicht durch die Strenge der scheidenden Kunst bestimmten Begriffen von derselben, aneignet: so könnte eine Geschichte, welche ein so seltsames Gemisch von Willkür und Notwendigkeit, von Zufall und Absicht enthält, für die Elegie, welche so gern mit streitenden Empfindungen spielt, und Widersprüche verkettet, [210]

[1] sehr weit

ein sehr angemessener und glücklicher Stoff scheinen. In jedem Fall wäre die Voraussetzung, die Beschaffenheit des Rhythmus, der überall in der alten Poesie der Natur des Ganzen wunderbar[1] innig und tief entspricht, könne bei einem so absichtsvollen Künstler zufällig sein und von keiner Bedeutung, durchaus geschichtswidrig.

Vergleicht man diese Elegie des Kallimachos mit dem Bruchstücke des Hermesianax, so kann es befremden, daß jener der berühmtere war. Ohne uns in Vermutungen darüber zu verlieren, ob diese Sonderbarkeit des Kunsturteils der Alten ebenso natürlich und notwendig war, wie das verschiedene Vorziehen der ILIAS und der ODYSSEE bei den Alten und bei den Neuern, müssen wir nur kurz erinnern: daß der[2] elegische Hymnus des Kallimachos wie seine elegischen Epigramme doch nur eine Nebenart[3] war, und daß wir nur aus seinen erotischen Elegien würden beurteilen können, warum er für das[4] Haupt seiner Gattung gehalten ward. Er konnte wie der überströmende Philetas leidenschaftlicher, antithetischer, ja sogar gefeilter sein, wenn er gleich an natürlicher Anmut den Hermesianax nie erreicht haben kann[5].

---

[1] wunderbar innig] so genau [2] dieser

[3] Nebenart war,] Nebenart und Ausnahme in seiner gesamten Poesie bildete,

[4] das . . . Gattung] den besten in dieser Gattung [5] wird.

12. IDYLLEN[1] AUS DEM GRIECHISCHEN [1798]

Die Spindel

– ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –

Anmerkung: Dieses Silbenmaß wird vom Hephaestion zu den antispastischen gerechnet, und nach vier Takten von einem Epitrit, zwei Antispasten und einem Dijambus gemessen. Spätere betrachten es als choriambisch, und lassen es demgemäß aus einem Spondeen, drei Choriamben und einem Jamben bestehn. Die Art wie Horaz es zweimal gebraucht hat, kann hiezu veranlaßt haben, denn die Worte teilen sich bei ihm immer choriambisch ab. Die griechischen Dichter hingegen beobachten diesen Abschnitt gar nicht oder vermeiden ihn vielmehr, und die deutsche Sprache, die eine Menge antispastischer und palimbacchischer Wörter hat, darf sich hierin dem griechischen Vorbilde ungescheut nähern. Es entsteht dadurch ein reizender Gegensatz zwischen den antispastischen Wortfüßen und der Schwungbewegung des Rhythmus, die zum Choriamben hinzieht, welches einem beständigen Auflösen von Dissonanzen gleicht. Wenn dies dem ungeübten Leser schwer zu lesen fällt, so hat er sich ebensowenig zu verwundern oder zu beklagen, als ein Anfänger in der Musik, wenn er eine Bachsche Sonate nicht sogleich fertig spielen kann. — Voß hat dies Stück im MUSENALMANACH von 1798 in Hexameter übersetzt.

Spindel, hold dem Gespinst, Gabe der blauäugigen Pallas du,
Arbeit schaffend dem hauswirtlichen Weib, welche dich lenken kann:
Sei zur glänzenden Stadt Nileus getrost meine Begleiterin,
Wo der Kypris, mit Schilfrohre bedeckt, grünet das Heiligtum.
Dorthin über die See bitt' ich um leichtwallende Fahrt den Zeus,
Daß ich fröhlich dem Gastfreunde mich nah', wiedergeliebt von ihm,
Meinem Nikias, Lustgarten der süßstimmigen Chariten.
Und dich, welche geschnitzt wurde vom mühseligen Elfenbein,
Reich' ich dann in die Hand, als ein Geschenk, Nikias Gattin dar,
Mit der mancherlei Werk enden du wirst: Männergewande bald,
Bald, dergleichen die Fraun tragen, der durchsichtigen Hüllen Stoff.
Denn wohl zweimal im Jahr möchte man Schafmüttern ihr weiches Fell

---

A: Athenäum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel. Dritten Bandes Zweites Stück. Berlin 1800, S. 216—232.
W: Friedrich Schlegel's Sämtliche Werke. Vierter Band, Wien 1822, S. 60—65. *Text nach A, Varianten nach W.*

[1] Idyllen . . . Griechischen.] Über das Idyll, und die bukolischen Dichter der Alten. *In W ohne die Anmerkung und die nachfolgenden, von August Wilhelm Schlegel stammenden Übersetzungen.*

Scheren, nimmer zur Last fiel' es der schlankfüßigen Theogenis;
So viel fördert ihr Fleiß: aber sie liebt, was die Verständigen.
Wahrlich möcht' ich auch nicht wüsten noch unfleißigen Häusern dich
Geben, weil dich zur Welt brachte mit mir einerlei Vaterland.
Heimat ist dir, die einst Ephyra's Held, Archios gründete,
Vom Trinakrischen Eilande das Mark, rühmlicher Männer Stadt.
Nun gehegt in des Manns Hause, der Heilmittel mit weiser Kunst
Viel erfand, so die trübselige Qual wenden den Sterblichen,
Wirst du wohnen im lustreichen Milet bei den Joniern,
Daß Theogenis sei Spindelgeziert unter den Frauen dort,
Ins Gedächtnis ihr stets du den Gesangliebenden Fremdling bringst.
Jemand saget, dich anschauend wohl dies: Wahrlich, in großer Gunst
Steht das kleine Geschenk; alles ist wert, was von den Lieben kommt.

Liebesgespräch

MÄDCHEN: Raubte ja Helena selbst, die verständige, Paris der Hirte.
DAPHNIS: Mehr ist Helena diese, die mich, den Hirten geküßt hat.
MÄDCHEN: Rühme dich nicht, Satyriske, denn eitel nennt man den Kuß ja.
DAPHNIS: Ist doch auch in den Küssen, den eitelen, süßes Ergötzen.
MÄDCHEN: Sieh, ich wasche den Mund, und reinigend spei' ich den Kuß weg.
DAPHNIS: Wäschst du die Lippen dir ab? Gib wieder sie, daß ich sie küsse.
MÄDCHEN: Kälber zu küssen, das stehet dir an; kein jüngferlich Mädchen.
DAPHNIS: Rühme dich nicht: wie ein Traum geht flüchtige Jugend vorüber.
MÄDCHEN: Wird doch die Traube Rosin' und die trockene Rose noch duftet.
DAPHNIS: Komm in den Ölwald hier, damit ich ein Wörtchen dir sage.
MÄDCHEN: Nein, ich will nicht; auch erst betrogst du mit schmeichelndem Wort mich.
DAPHNIS: Komm dort unter die Ulmen, und höre da meine Syringe.
MÄDCHEN: Labe dein eignes Gemüt, des Kläglichen freuet sich niemand.
DAPHNIS: Ei! ei! fürchte den Zorn der Paphia, Mädchen, doch endlich.
MÄDCHEN: Paphia lebe mir wohl, nur Artemis bleibe gewogen.
DAPHNIS: Rede nicht, daß sie nicht trifft und ein unauflösliches Netz wirft.
MÄDCHEN: Treffe sie, wie sie nur will: denn Artemis schirmet uns wieder.
DAPHNIS: Nicht entfliehst du dem Eros, dem nie noch ein Mädchen etflohn ist.
MÄDCHEN: Ja, ich entfliehe, beim Pan! Du trage sein Joch nur beständig.
DAPHNIS: Sieh, ich besorg', er möchte dem schlechteren Manne dich geben.
MÄDCHEN: Viele schon freiten um mich, doch keiner gewann mein Gemüt noch.
DAPHNIS: Ich auch, einer von vielen, bin her, dein Freier, gekommen.
MÄDCHEN: Sage mir, Lieber, was tu' ich? Die Eh' ist voll der Beschwerde.
DAPHNIS: Weder Kummer noch Leid hat die Eh', nein, fröhliche Reigen.
MÄDCHEN: Sagen sie doch, daß die Weiber vor ihren Genossen erzittern.
DAPHNIS: Nein, sie herrschen beständig: vor wem wohl zittern die Weiber?
MÄDCHEN: Vor den Wehen zittr' ich, denn streng ist der Pfeil Eilithyiens.

DAPHNIS: Kreißenden hülfreich ist ja Artemis, deine Gebietrin.
MÄDCHEN: Und zu gebären zittr' ich, es möchte den Leib mir entstellen.
DAPHNIS: Wenn du Kinder gebierst, scheint neu dir ein Licht in den Söhnen.
MÄDCHEN: Bringst du ein Brautgeschenk, ein würdiges, wenn ich bejahe?
DAPHNIS: Alle das Vieh, das Gehölz, die Weiden auch, will ich dir geben.
MÄDCHEN: Schwöre, du wollst nach dem Lager mir nicht, der betrübten, davon gehn.
DAPHNIS: Nein, beim mächtigen Pan! und wolltest du selbst mich verjagen.
MÄDCHEN: Baust du dann mir Gemächer, und Haus und umgebende Höfe?
DAPHNIS: Baun dir will ich Gemächer, und hüten die herrlichen Herden.
MÄDCHEN: Aber dem ältlichen Vater, was soll, was soll ich ihm sagen?
DAPHNIS: Loben wird er dein Lager, wenn meinen Namen er höret.
MÄDCHEN: Sage den Namen mir dann, oftmals erfreut auch ein Name.
DAPHNIS: Daphnis, heiß' ich, mein Vater ist Lykidas, Nome die Mutter.
MÄDCHEN: Rühmliche Eltern! allein auch ich bin geringer als du nicht.
DAPHNIS: Angesehn und in Ehren, dein Vater ist ja Menalkas.
MÄDCHEN: Zeige mir doch dein Gehölz, und wo der Hof dir umhersteht.
DAPHNIS: Komm und sieh, wie sie blühn, dort meine geschlanken Zypressen.
MÄDCHEN: Graset, ihr Ziegen! ich gehe, des Hirten Gewerk zu beschauen.
DAPHNIS: Rinder, weidet! ich zeig' indeß die Gehölze dem Mädchen.
MÄDCHEN: Was, Satyriske, beginnst du? was greifst du hinein an die Brüste?
DAPHNIS: Diese Früchte vor allen, die duftigen, will ich mir pflücken.
MÄDCHEN: Nein, beim Pan! ich erstarre, du mußt die Hand da hervorziehn.
DAPHNIS: Fasse doch Mut, du Liebe! was bebest du? Wie du so scheu bist!
MÄDCHEN: Wirfst in den Graben mich hin, und beschmutzest die schönen Gewänder.
DAPHNIS: Aber ein weiches Fell, sieh! breit' ich dir unter das Kleid hin.
MÄDCHEN: Ach! ach! selber den Gürtel entreißest du! Sage was soll das?
DAPHNIS: Weihen will ich vor allen der Paphia diesen zur Gabe.
MÄDCHEN: Frevelnder, halt! Leicht nahet sich wer, ich höre was rauschen.
DAPHNIS: Unter einander beflüstern dein Brautbett jene Zypressen.
MÄDCHEN: Sieh, du machtest den Mantel zur Lumpe mir, daß ich entblößt bin.
DAPHNIS: Einen anderen Mantel und besseren will ich dir geben.
MÄDCHEN: Alles verheißest du jetzt, bald gibst du mir nicht das geringste.
DAPHNIS: Wollten die Götter, ich könnte die eigene Seele hinzutun.
MÄDCHEN: Artemis, zürne mir nicht! Die einsame Freundin verließ dich.
DAPHNIS: Eros opfr' ich ein Kalb, die Kuh dann selbst Aphroditen.
MÄDCHEN: Jungfrau kam ich hieher, als Weib nun wandr' ich nach Hause.
DAPHNIS: Weib und Mutter, von Kindern die Pflegerin, länger nicht Mädchen.

Also die beiden, sich dort an den blühenden Gliedern erquickend,
Koseten süß mit einander: das heimliche Lager erhob sich.
Sie, da sie wieder erwacht, schlich hin, die Schafe zu hüten,
Scham in den Augen, das Herz war innerlich aber erquickt ihr;
Während er zu den Rindern sich wendete, froh der Umarmung.

Achilleus und Deïdamia

Bruchstück eines Idylls von Bion

MYRSON: Spiele mir, Lykidas, doch Sikelische liebliche Weisen,
Schmeichelnd, süß dem Gemüt und buhlerisch wie der Kyklope,
Dort am Gestade des Meers, Polyphemos, sang Galateen.
LYKIDAS: Myrson, wie dich ergötzt die Syringe mich: aber was sing' ich?
MYRSON: Jenes Skyrische Lied, o Lykidas, lieblicher Liebe,
Von den Peliden geheimen Umarmungen, heimlichen Küssen;
Wie der Knabe verkleidet im Faltengewand die Gestalt barg,
Und wie unter den Mädchen vom Stamm Lykomedes ihn pflegte,
Den von keinem erratnen Achilleus, Deïdamia.
LYKIDAS: Raubend entführte der Hirt einst Helena, hin zu dem Ida,
Bittren Gram für Oenone; es zürnete nun Lakedämon,
Und sie berief das Volk, das Achäische: keiner aus Hellas,
Von des Mykenern auch, von Elis, von den Lakonen,
Blieb daheim; sie brachten Vergeltungen, schreckliche Kriegswut.
Bei Lykomedes Töchtern versteckte sich einzig Achilleus.
Statt der Waffen erlernt' er die Wolle nur, übte mit weißer
Hand jungfräulichen Fleiß, und völlig als Mädchen erschien er.
Denn er war gleich jenen verweiblichet, eben die Blüte
Hatt' ihm die schneeichten Wangen bepurpurt; auch mit der Jungfrau
Tritten ging er einher, und umgab mit dem Netze die Locken:
Ares Mut doch hatt' er, und hatte die Liebe des Mannes.
Von der Frühe zur Nacht nun saß er bei Deïdamia,
Küßte bald ihr die Hand, oft hob er wiederum ihren
Schönen Leib in die Höh, es entflossen ihm zärtliche Tränen.
Nimmer aß er mit andern Gespielinnen; alles ersann er,
Suchend gemeinsamen Schlaf; so redet' er dieses zu ihr auch:
Alle die übrigen Schwestern, sie schlummern neben einander,
Ich nur muß allein, allein du, Nymphe, nur schlafen.
Beide Gespielinnen wir, jungfräuliche, beide die schönen,
Schlafen doch auf dem Lager allein wir: jene verhaßte
Und arglistige Wand, sie scheidet böslich von dir mich.
Denn ich könnte ja nicht . . .

[211] Nachdem die großen Formen der alten Poesie aufgehört hatten, zeigte sich die neue zierliche Kunst gelehrter Dichter in mancherlei geistreichen Versuchen neu ersonnener oder neu gewendeter Dichtungsarten, unter denen die[1] *Idylle* noch früher blühte oder doch gleich früh mit der spätern Elegie der Hellenen, von welcher[2] einige der merkwürdigsten und

[1] die Idylle] das Idyll
[2] welcher wir

berühmtesten Überbleibsel im[1] ersten Stücke des ATHENÄUMS mitgeteilt worden sind.

Idyllen sind in der ursprünglichsten Bedeutung, was wir vermischte Gedichte, Darstellungen nach dem Leben nennen würden; der Name *Bildchen* ist unbestimmt und allgemein genug für solchen Inhalt, und erinnert zugleich an die Form und das Maß derselben. Jede Sammlung solcher Werkchen[2] wird mehr oder minder zur lyrischen Gattung gehören, welche die erzählende, dialogische und selbst die lehrende Form in einem gewissen Grade annehmen darf, ohne darum ihr Wesen zu verlieren. Denn die Einheit einer solchen Sammlung liegt nicht in den einzelnen Gedichten, sondern in ihrem[3] geselligen Zusammenhange, im Ganzen[4], im Dichter selbst und in dem Eigentümlichen seiner Ansicht; und diese subjektive[5] Einheit ist ja der objektiven des Epos und des Drama gerade [212] entgegengesetzt, und eben das unterscheidende Merkmal der lyrischen Gattung.

Die Seele alles bloß Eigentümlichen in[6] der Darstellung ist die Liebe und die eigne Gestalt, die sie in jedem annimmt. Daher der ursprünglich *erotische* Geist der[7] Idylle, und da diese[8] nicht bloß Selbstbetrachtungen oder gesellige[9] Ergießungen enthält, wie andre Unterarten der lyrischen Gattung, sondern kleine liebliche Darstellungen, so ist ihr[10] die ländliche Natur und ländliche Dichtung müßiger Hirten ganz angemessen und beinah wesentlich; so daß sogar Helden und Götter, die sie auch etwa zur Abwechslung wählt, unter ihrem zierlichen Pinsel nun auch einen bukolischen Anstrich bekommen.

Der älteste unter den noch vorhandenen und nach meinem Urteil der beste Meister[11] der Idylle[12] war *Bion*. Von ihm ist das unvergleichliche Bruchstück aus der Liebesgeschichte des *Achilles und der Deïdamia*; es[13] wäre allein hinreichend meine Vorliebe zu rechtfertigen. Das *Liebes-*

[1] im . . . sind.] erwähnt haben.
[2] kleineren dichterischen Erzeugnisse
[3] ihrem . . . Zusammenhange,] ihrem durch verwandte Sinnesart und Seelenrichtung geknüpften nur darin beruhenden Zusammenhange,
[4] Ganzen der geschilderten Lebensweise und Natur, oder des geselligen Kreises, denen sie angehören,
[5] subjektive Einheit] innere Gefühls-Einheit [6] aber in
[7] der Idylle,] des Idylls, [8] dieses
[9] freundschaftlich dialogische
[10] ihm [11] Meister . . . Idylle] Dichter der idyllischen Gattung
[12] idyllischen Gattung
[13] es . . . Vorliebe] dieses mag allein hinreichend scheinen, jenen Vorzug

gespräch dürfte gleichfalls von ihm sein. Es steht mit seiner Naivität[1] und Schalkheit in der schönsten Mitte zwischen der unverschönerten und oft widrigen Naturwahrheit, die man beim Theokritos findet, und der faden[2] Idealität mancher modernen Schäfergedichte, und bewegt sich in dem gemessen wechselnden Dialog mit anmutiger Leichtigkeit. Aber auch die wenigen andern Überbleibsel, die glaubwürdig mit Bions Namen auf uns gekommen sind, atmen eine süße Innigkeit, sind überaus lieblich und liebevoll. Derselbe Geist lebte allem Anschein nach in seinen andern Geschichten, die nun verloren sind. Sie gehören zu denen, die mit den Gesängen der Sappho auf Anstiften der Geistlichen zu Konstantinopel[3] vertilgt wurden.

Sein und des Philetas Schüler, Theokritos, ist[4] nicht selten pikant genug in kräftiger Darstellung üppiger Hirten, aber zärtliches Gefühl kannte er nicht. Er suchte weit mehr das Lokale, wobei ihn Sophrons Mimen begünstigten, deren Nachahmung für seine Manier entscheidend gewesen sein mag.

Wegen der gerühmten Simplicität[5], die jedoch eigentlich nur in der genauen Nachahmung der rohen aber nichts weniger als unschuldigen Natur[6], die er darstellt, liegt[7], nicht in der Art, wie er darstellt, könnte es bei dem ersten unreifen Nachdenken scheinen, Theokritos sei der ältere, hie und da noch harte und herbe Künstler seiner Gattung. Forscht man weiter, so[8] wird das allgemeine Gesetz der natürlichen Ausbildung[9] für die künstliche[10] der gelehrten Epoche hellenischer Poesie[11] näher bestimmt, und wir wundern uns nicht[12] den roheren Theokritos auf den zierlich vollendeten Bion folgen zu sehn, da ja auch in der Elegie dieses Zeitalters Hermesianax, dessen feine Ausbildung wohl von keinem der andern erreicht wurde, älter war als Kallimachos, dem freilich die [213] oft bis zum Aberglauben geglaubte Entscheidung der Kritiker den klassischen Gipfel seiner Gattung zusprach.

Daß Theokritos ein Schüler des Bion war, nehme ich aus dem Gedichte auf Bions Tod, welches in den Ausgaben unter denen des Moschos

[1] Naivität . . . in] naiven Anmut in [2] flachen
[3] Konstantinopel vertilgt] Konstantinopel wegen ihres allzu erotischen Inhalts vertilgt
[4] ist . . . in] ist der berühmteste seiner Gattung geworden. Er gefällt sich am meisten in
[5] Einfalt, [6] Natur, die] Natur liegt, welche [7] und
[8] so . . . das] so sieht man wohl, wie das [9] Kunstentwicklung
[10] künstliche Bildung
[11] Poesie . . . und] Poesie hier noch eine nähere Bestimmung erleidet und
[12] nicht mehr

steht, in zwei Handschriften aber und von der Eudocia dem Theokritos beigelegt wird, woraus folgt, daß der 100te Vers ehemals ohne Punkt gelesen worden. Der Scholiast meldet in der Notiz vom Theokritos, nach einigen sei Moschos sein Name gewesen, Theokritos (der Gottgewählte) sein[1] Beiname. So dürfte also wohl der bukolische Moschos mit dem Theokritos eine Person, und er von diesem nur durch ein Mißverständnis abgesondert worden sein, welchem die Existenz eines andern nicht sehr viel spätern Moschos nachhalf, der nach Suidas, wo die Verwechslung schon stattfindet, ein Schüler des Aristarchos war, und also doch nicht Zeitgenosse des Philetas und Verfasser des Gedichts auf Bion sein konnte. In den Lebensumständen spricht nichts dagegen, und es begreift sich, warum auch Moschos ein Syrakuser war. Auch in den dem Moschos beigelegten Gedichten und Bruchstücken ist nichts, was die eingebildete Verschiedenheit des Charakters begründen könnte. Man müßte denn den Begriff von der Manier des Theokritos viel zu eng gefaßt haben. Wir wissen, daß er sich in manchen andern Arten versucht hat, und[2] die *Spindel*, ohne Zweifel von ihm, liegt schon ziemlich fern von seiner[3] bukolischen Darstellungsart. Der kleine Gegenstand ist darin mit zarter Liebe behandelt und auf das Wechselverhältnis der verschiednen Stämme bezogen; es läßt uns einen Blick in das heitre ruhige Familienleben der Hellenen tun.

Man wird wie von selbst zu Vermutungen der Art geführt, bei einer Sammlung von Werkchen und Bruchstücken, in die offenbar so viel Fremdartiges eingeflossen ist, wie in die bukolische.

Warum ich der Meinung beistimme, welche die drei in ihr befindliche Bruchstücke aus der Sage des Herkules dem Pisandros zuspricht, habe ich in der Geschichte der alten[4] Poesie gemeldet. Ich wage es bei der gegenwärtigen Gelegenheit den[5] Freunden und Kennern der Kunstgeschichte einige[6] ähnliche Bemerkungen mitzuteilen. Die *Europa* kann, wie ich dafür halte, von keinem der Bukoliker sein; es ist[7] ein Bruchstück aus METAMORPHOSEN irgendeines gelehrten Dichters dieser Zeit[8]; welches etwa, behalte ich mir vor, weiter nachzuforschen. Ein Bruchstück wie dieses, zusammengenommen mit der allgemeinen Tatsache, daß Ovidius METAMORPHOSEN Alexandrinischer Dichter vor Augen hatte, kann uns ein Bild geben, wie viel ihm vorgearbeitet war. So könnten

[1] aber sein [2] und die] und das Gedicht, die [3] seiner gewöhnlichen
[4] alten . . . gemeldet.] epischen Poesie in dem Abschnitt von dem mittleren Epos angegeben.
[5] den . . . Kennern] den Kennern [6] noch einige
[7] ist augenscheinlich [8] Zeit . . . nachzuforschen.] Zeit.

auch die Βάκχαι[1] Bruchstück eines epischen Gedichts sein. In dem unzusammenhängenden Gesang an Hieron ist der 76te—100te Vers ein vortreffliches Siegeslied, so schön man es nur irgend aus dieser Zeit erwarten darf, weit über Theokritos. Das letzte gilt auch von den
[214] Gedichten, die Ἄττης und Παιδικά überschrieben sind; doch geben mir diese zu keiner so bestimmten Vermutung Raum wie die *Europa*.

Da die Sammlung so beschaffen ist, darf es nicht überflüssig und muß sehr erlaubt scheinen, manche Stücke derselben von neuem zu prüfen, ob sie auch dem Theokritos angehören, und ob sich nicht eins oder das andre vom Bion darunter verloren hat, wobei der erotische Geist des letzten und der mimische des ersten[2], die festen Punkte sind, welche die Untersuchung leiten müssen.

---

[1] Bakchantinnen, [2] ersteren

Geschichte der Poesie

der

Griechen und Römer,

von

Friedrich Schlegel.

Ersten Bandes erste Abtheilung.

Berlin,
bey Johann Friedrich Unger.
1798.

A: Geschichte der Poesie der Griechen und Römer, von Friedrich Schlegel. Berlin, bei Johann Friedrich Unger, 1798.

W: Friedrich Schlegels Sämtliche Werke. Dritter Band. Wien 1822, S. 9—242. *Unter dem Titel* I. Geschichte der epischen Dichtkunst der Griechen.

Der Text nach A, die Varianten nach W. Die Vorrede zu W ist unten S. 397 *bis* 398 *abgedruckt. Ausführliche Zusätze wie der Abschnitt* Über die Natur des alten Hymnus *sind in den Haupttext aufgenommen und durch spitze Klammern gekennzeichnet. W folgt einer anderen Kapiteleinteilung, die an den betreffenden Stellen im Variantenverzeichnis vermerkt ist, hier aber der besseren Übersicht halber insgesamt aufgeführt ist:*

Erstes Kapitel
Von den Orgien und Mysterien der orphischen Vorzeit, und den verschiedenen Meinungen der Alten darüber 399
Zweites Kapitel
Historische Andeutungen von dem frühesten Bildungszustande und der ältesten Dichtart der Hellenen 413
Über die Natur des alten Hymnus 425
Drittes Kapitel
Von dem epischen Gesange in der vorhomerischen und in der homerischen Zeit 429
Viertes Kapitel
Ansichten und Urteile der Alten von den homerischen Gedichten . . . 452
Fünftes Kapitel
Weitere Erörterung der Aristotelischen Grundsätze über die epische Dichtart 466
Sechstes Kapitel
Kunsturteil der spätern Kritiker von den homerischen Werken 489
Siebentes Kapitel
Ansichten der Neuern von der Naturpoesie 500
Achtes Kapitel
Von der Ächtheit und Diaskeuase der homerischen Gedichte 509
Neuntes Kapitel
Von der Hesiodischen Periode des epischen Zeitalters und von der Schule der Homeriden 528
Über die hesiodischen Weltalter und die homerische Heldenzeit 532
Zehntes Kapitel
Mittleres Epos 543

Das Kapitel Jonischer Stil der lyrischen Kunst (S. 555—568) *erscheint in* W *als eigener Teil:* II. Bruchstücke zur Geschichte der lyrischen Dichtkunst. 1. Jonischer Stil der lyrischen Kunst *mit dem Zusatz:* (Bis hieher geht die alte Ausgabe von 1798.) *Der zweite Teil dieser* Bruchstücke zur Geschichte der lyrischen Dichtkunst *besteht in* W *in:* 2. Vorarbeiten zur Geschichte der verschiedenen Epochen der lyrischen Dichtkunst bei den Hellenen. 1795 (S. 577—620).

Dunkel umgibt[1] nicht bloß die frühsten Anfänge der hellenischen [233]
Poesie, deren Streben[2] in allen Künsten den[3] ersten reifen Erzeugnissen zu Gute kommen muß, die durch ihre festere[4] Gestalt schon dauern können. Selbst die ältesten Gesänge der Hellenen, welche sich kraft ihrer Vortrefflichkeit wirklich erhalten haben, treten nur wie einzelne helle Gestalten aus der Nacht des Altertums hervor.

Unser Wissen ist nichts, wir horchen allein dem Gerüchte.

Ihre Herkunft ist[5] verborgen; und die sonst so[6]geschwätzige Sage pflegt nur über die Geschichte ihrer[7] Entstehung und Verbreitung zu schweigen. Aber auch die Schriften geben keine Antwort, wie schon Platon klagt. Du[8] fragst sie oft vergeblich grade nach dem Wissenswürdigsten von den Verhältnissen der Kunst in den vergleichungsweise bekanntesten Zeitaltern. Die höchsten Urbilder stehn nicht selten da, wie Bruchstücke einer untergegangnen Welt.

Länger als wir zu glauben pflegen, vertrat mündliche Überlieferung bei den Hellenen die Stelle schriftlicher Urkunden; und, mehr als wir uns denken können, fehlte es den Alten, selbst während der Reife ihrer Altertumskunde, an Hülfsmitteln, Antrieben und Einsichten, ihre eignen Sagen so zu sichten und zu prüfen, wie es geschehen sollte. »Denn die Menschen, sagt Thukydides[1], der unter allen hellenischen Geschichtskünstlern am schärfsten zweifelt und urteilt, nehmen die Sagen der Vorfahren, auch einheimische, ohne Prüfung an. Die Meisten scheuen die Mühe des Untersuchens so sehr, daß sie lieber zu dem Nächsten greifen. Was die Dichter besangen, haben sie verschönert; und die Redekünstler[9] stellten mehr auf den Beifall, als nach der Wahrheit dar[10]. Vieles gilt, was mit der Zeit unglaublich ins Wunderbare angewachsen ist.«

Nur eine unerschütterliche Wahrheitsliebe kann den Altertumsforscher durch dieses Labyrinth so verschiedner Sagen, Ansichten und Meinungen zum Ziel führen. Er muß es, wie Sokrates, schon für einen Gewinn achten, zu wissen, daß er nichts wisse. Sollte[11] sichs auch hier bewähren:

Scham führt grade zum Mangel, Entschlossenheit aber zum Reichtum,

[1] Thuc. I. 20. 21.

[1] umhüllt [2] Erfolg
[3] den . . . muß,] erst in den reiferen Erzeugnissen sichtbar wird,
[4] feste [5] ist uns [6] so geschwätzige] so vieles erzählende
[7] ihrer eignen [8] Du fragst] Man fragt
[9] Redekünstler . . . mehr] Darstellung der Redekünstler war mehr
[10] eingerichtet. [11] Sollte . . . bereichern.] *fehlt W*

so muß er dennoch lieber darben, als sich in unrechtmäßigem Gute
[234] scheinbar bereichern. Strenge gegen sich selbst, soll er immer bereit sein, der Wahrheit auch die liebste und eigenste Meinung aufzuopfern. Er soll, wie Pindaros fodert[1], auf gradem Wege wandeln mit Kraft und Geschick. Dieser Weg ist eine schmale Mittelstraße:

Willst du Charybdis meiden, so fasset dich Scylla.

In der Altertumskunde sind abschneidende Verdammungsurteile, wie eines Richters, so gefährlich wie unbedingter Glauben an die Überlieferung. Die Wahrheiten der Kunstgeschichte lassen sich nicht entscheiden, wie ein Rechtshandel; noch die Gründe so bar aufzählen, wie in der Größenlehre. Alles beruht auf unzähligen Kleinigkeiten. Nichts ist unwichtig, denn nichts ist einzeln. Hier gilt es recht eigentlich, was der treuherzige Hesiodos lehrt:

Denn, wenn noch so Geringes zu noch so Geringem du legest,
Und dies häufiger tust, bald wird ein Großes auch hieraus.

Ja oft ist eben das Wichtigste ein Etwas, was sich dem leisesten Gefühl beinah entzieht.

Darum muß der Altertumsfreund auch das Bruchstück eines Bruchstücks heilig halten, und auch bei der fast verloschnen Spur mit Andacht verweilen. Liebe lehrt nicht bloß, wie Sappho singt, die Kunst selbst; sondern muß auch den Geschichtsforscher derselben beseelen. Nicht Vorliebe für dieses und jenes, sondern Liebe zur Kunst, zum Urbildlichen selbst, zum gesamten Altertum: das ist das Erste; und, den Geist des Ganzen zu fassen, ist das Höchste. Nur durch die stete Rücksicht auf den vollständigen Zusammenhang unterscheidet sich die Vermutung von der willkürlichen Erdichtung. Zur allgemeinen Übersicht ist aber umfassende und genaue Gelehrsamkeit noch nicht hinreichend. Durch Vielwisserei lernt man, wie Herakleitos sagt, keine[2] Vernunft. Und die Vernunft fodert[3] hier nichts leichtes: die Wahrnehmungen des künstlerischen Gefühls nämlich streng zu bestimmen und begriffsmäßig zu ordnen, und auch in dem Gange des menschlichen Geistes und in der Entwicklung der menschlichen Künste die notwendigen Naturgesetze aufzufinden. Vornähmlich aber muß jeder, der die alte Poesie ganz kennen und verstehen will, mit allen urbildlichen Schriften des Altertums jeder Art und jeder Zeit so innigst vertraut sein, wie die großen Alexandrinischen Kunstrichter[4]; sie immer von neuem durchforschen, und gleichsam mit ihnen leben. Das ist die Grundlage dieser Wissenschaft.

[1] fordert, [2] noch keine [3] fordert [4] Kunstrichter es waren;

ORPHISCHE VORZEIT[1]

Alle gottesdienstlichen Handlungen der Hellenen wurden mit fest- [235]
licher Freude verrichtet; einige mit, andre ohne Musik; teils mystisch, teils nicht[I]. Tanz und Gesang war die Seele der hellenischen Feste; wo Gebräuche sind, sind auch Sagen, und Sagen wurden bei diesem Volke zu Gedichten. Daher gab es unter den Hellenen eine eigne, dem[2] Glauben nach uralte, mystische Poesie, als deren Haupt eine allgemeine Sage den Orpheus nennt, den Vater der Poesie[II], den Stifter der Mysterien[III]. Platon unterscheidet[IV] die Geheimlehren und Weissagungen des Orpheus und Musäos sehr bestimmt von der spätern Dichtart des Homeros und Hesiodos. Ebenso Horatius in einer Schilderung der ältesten Dichterweisheit:

Heilig und gottgesandt, trieb Orpheus hinweg von der schnöden
Lebensweise, vom Mord die wälderdurchirrenden Menschen.
Darum hieß es, er zähme die wütenden Löwen und Tiger;
Hieß vom Amphion auch, der die Burg von Thebe gegründet,
Steine hab' er bewegt mit dem Klange der Zither, und schmeichelnd
Hin sie geführt, wo er wollte; das war die älteste Weisheit,
Vom[3] Gemeinen das Eigne, das Heil'ge vom Weltlichen sondern,
Hemmen die tierische Lust des Paarens, Rechte den Gatten
Sichern, und Städt' erbaun, und Gesetze graben in Tafeln.
So ward Ruhm und Name den göttlichen Sehern und ihren
Liedern zu Teil[V].

Orgiasmus, festliche Raserei in gesetzlichen Gebräuchen, die einen geheimen heiligen Sinn umhüllt, war ein wesentlicher Bestandteil des

I Strab. libr. X. 716. ed. Cas. 1707.
II Pind. Pyth. IV. 314.
III Aristoph. Ran. 1032.
IV Prot. III. 99. ed. Bip.
V Ep. ad. Pis. 391. seq. Übersetzt von August Wilhelm Schlegel.

[1] *In W auf S. 13 mit der Überschrift:* Erstes Kapitel. Von den Orgien und Mysterien der orphischen Vorzeit, und den verschiedenen Meinungen der Alten darüber. *Diese Seite wurde in W irrtümlich zweimal gesetzt und erscheint ebenfalls unter dem Titel* Orphische Vorzeit. *Daß die Überschrift* Erstes Kapitel. Von den Orgien und Mysterien . . . *für W verbindlich ist, geht aus der dort systematisch beibehaltenen Kapiteleinteilung hervor.*
[2] dem Glauben] der Sage und angenommenen Meinung
[3] Vom Gemeinen . . . in Tafeln.] *fehlt W*

mystischen Götterdienstes. So ward Zeus und Dionysos zu Kreta verehrt[I]. So beschreibt Strabo die enthusiastischen und bakchischen Priester uralter Vorzeit, die unter kriegrischem Tanz, durch Geräusch und Getöse, mit Trommeln, Zymbeln, Waffen, Trompeten und mit wildem Geschrei während der heiligen Handlung alles mit Schrecken erfüllten[II]. Wir
[236] müssen uns diese Musik, welche die mystischen Tänze, Gesänge und Gebräuche begleitete, als[1] einen beinah nur rhythmischen Lärm denken, der durch trunkne Leidenschaftlichkeit[2] Wohllaut und gesetzmäßige Schönheit zu ersetzen suchte. Aristoteles sagt: es sei allgemein anerkannt, daß die Melodien des Olympos die Gemüter mit Enthusiasmus anfüllen[III]; der Charakter der phrygischen Harmonie sei orgiastisch und pathetisch[3]/[IV] Die Melodien des Phrygiers Olympos hätten sich, heißt es beim Platon[V], durch ihre begeisternde Göttlichkeit bis auf die damalige Zeit erhalten.

Das Gemälde des Lucretius[VI] von dem Dienst der Cybele ist so kräftig, daß dies eine Beispiel die Eigenheit der ganzen Gattung hinreichend darstellen und zugleich lehren kann, wie man mystische Gebräuche deutete[4].

Darum heißt sie zugleich die große Mutter der Götter,
Unsres Leibes Erzeugerin auch, und Mutter des Wildes.
Weislich sangen von ihr die alten Dichter aus Hellas,
Frei in den Höhen führe, mit Löwen bespannt, sie den Wagen.
Schwebend[5] häng' im Raume der Luft der irdische Boden,
Lehrten sie so, und es könne die Erd' auf der Erde nicht fußen.
Tiere des Raubes gesellten sie ihr, weil Pflege der Eltern;
Jegliche Brut, wie wild sie auch sei, doch siegend besänftigt.
Und sie umgaben ihr Haupt mit einer Krone von Mauern,
Weil sie Städte trägt, an erhabnen Orten befestigt.
Also mit Schmucke begabt, wird durch die geräumigen Lande
Schauerbringend geführt das Bild der göttlichen Mutter.
Mancherlei[6] Völker rufen nach heiliger Sitte der Vorzeit,

I Strab. X. 716—726. Loc. class.
II ib. 718. Cfr. Heyne de sacris cum furore peractis.
III Polit. VIII. 5.
IV Polit. VIII. 7.
V Min. VI. 134.
VI Lucr. II. 598—642. Übersetzt von August Wilhelm Schlegel.

1 als . . . der] beinahe nur als ein rhythmisches Getöse denken, welches
2 Begeisterung 3 leidenschaftlich 4 zu deuten pflegte.
5 Schwebend . . . nicht fußen.] *fehlt W*
6 Mancherlei Völker . . . lebend erblicke.] *fehlt W*

Als Idaeische Mutter sie an, und wählen ihr Phryger
Zum Geleit: denn es habe zuerst aus jenen Gefilden
Über den Erdkreis sich der Bau der Früchte verbreitet.
Hämmlinge geben sie ihr, um anzudeuten durch solches,
Wer die Gottheit der Mutter verletzt, undankbar erfunden
Gegen die Eltern ward, der sei nicht würdig zu achten,
Daß sein Geschlecht das Licht des Tages lebend erblicke.
Pauken donnern von Schlägen der Hand, da rauschen die hohlen
Zymbeln darein, und es droht das Getön rauhstimmiger Hörner,
Und die Gemüter stachelt in Phrygischen Weisen die Pfeife.
Waffen auch schwingen sie an, die Zeichen verheerendes Grimmes,
Welch' undankbare Seelen, die frevelnden Herzen des Pöbels,
Stürzen können in Graun vor dem Wink der mächtigen Göttin.
Wenn sie daher zuerst in prangende Städte hineinfährt,
Schweigend mit stillem Gruß die Menschensöhne beglückend,
Streuen sie Silber und Erz auf alle Pfade des Weges,
Mit bereichernder Gabe sie ehrend; beschnein mit der Rose
Blumen sie, schatten die Mutter und ihre begleitenden Haufen.
Dann die bewaffnete Schar, der Hellene nennt sie Kureten,
Aus dem Phrygierland, sie spielen verschlungene Reihen,
Hüpfen des Blutes froh, in gemeßnen Sprüngen, und schütteln
Rasch mit dem Schwunge des Hauptes die furchtbaren Büsch'
auf den Helmen.
Jenen Diktäer-Kureten nun gleichen sie, welche das Wimmern
Jupiters einst, wie die Sag' erzählt, auf Kreta verbargen,
Als um den Knaben rings in dem hurtigen Tanze die Knaben,
Schön bewehrt, nach dem Maß die Erze schlugen an Erze: [237]
Daß Saturnus ihn nicht mit gierigen Zähnen zermalmte,
Und unheilbare Wunden senkt' in den Busen der Mutter.
Oder[1] sie deuten auch an, die Göttin gebiete, mit Waffen
Und mit tapferem Mut das Land der Geburt zu beschirmen,
Und sich zu rüsten, um Heil und Ruhm zu bringen den Eltern.

Ebenso ausschweifend[2] war die mystische Poesie. Orpheus, sagt Isokrates[I], der vorzüglich den Göttern Unsittlichkeiten angedichtet habe,

I Busir. 171. ed. Batt.

1 Oder . . . Eltern.] *Fehlt in W.*
2 ausschweifend . . . Poesie.] ausschweifend in wilder Begeisterung wie dieser Götterdienst selbst war auch die mystische Poesie, in der Kühnheit ihrer sinnlichen Bildersprache.

sei zur Strafe dafür zerrissen worden. Diogenes[I] zweifelt, ob man den Orpheus, welcher das Schändlichste, was nur selten den Mund der Menschen befleckt, den Göttern ohne Maß andichte, einen Philosophen nennen könne. Noch sinnlicher als selbst Homeros und Hesiodos malte Musaeos das Glück der Seeligen in der Unterwelt, indem er eine ewige Trunkenheit als den schönsten Lohn der Tugend darstellte[II]. Platon[III] erwähnt unter den geheimen Gesängen zwei auf den Eros, deren einer sehr unzüchtig sei.

Der Sohn der Natur denkt sich alles belebt, und der Hellene übertrug ja noch auf der größten Höhe der Wissenschaft, welche er erreicht hat, die Gesetze und die Eigenschaften der lebenden Natur auf die leblose und sogar auf die denkende; eine allgemeine und in dem Wesen seiner lebendigen Bildung selbst gegründete Verwechslung, die viele Paradoxien der alten Denkart und Bildung erklärt. Die Wirksamkeit der Kräfte erschien seiner Einbildung als eine tierische Zeugung; ihre Wechselwirkung als ein Kampf. Da es nun, wie Herodotos[IV] bemerkt, den Hellenen eigen war, die Götter menschlich gestaltet zu glauben: so mußte die[1] Vernunft auf die unsittlichsten und ausschweifendsten Dichtungen verfallen[2], wenn sie die Veränderungen der Natur als Handlungen der Götter darstellte. Auch ist es natürlich, daß die erste Ahndung des Unendlichen den plötzlich erwachten Geist nicht[3] mit frohem Erstaunen, sondern mit wildem Entsetzen erfüllt. Durch eine notwendige Täuschung überträgt er das Erzeugnis seiner Freiheit auf die feindliche Kraft, deren Anstoß ihn weckte. Das lebendige Bild unbegreiflicher Allmacht mußte den[4] rohen Menschen wie betäubt niederwerfen, oder nur zu einer Raserei, die durch ihre Beziehung heilig schien, erheben. Es ist gar[5] nicht befremdend, daß, zumal unter einem heißen Himmel, die Begeistrung eines ge-

I Prooem. 3.
II Plat. Resp. VI. 218.
III Phaedr. X. 333.
IV I. 131.

1 die Vernunft] ihr Geist
2 verfallen . . . die] verfallen, indem er sich die
3 nicht . . . ihn weckte.] nicht so sehr mit froher Verwunderung als mit graunvollem Erstaunen und Entsetzen erfüllt. Erschrocken schaudert er vor der feindlichen Kraft zurück, deren Anstoß ihn zum Bewußtsein weckt und deren Widerhall er in der eignen Brust nachtönend mitempfindet, so lange ihm das Gottes Licht versagt oder unbekannt ist, welches allein den Abgrund der Natur mit seinem milderen Scheine sanfter zu erhellen vermag.
4 den noch 5 gar nicht] nicht

heimnisvollen Gottesdienstes so oft in selbstzerfleischende Wut ausartete. Die höchste Leidenschaft verletzt gern sich selbst, um nur zu wirken, und sich der überflüssigen Kraft zu entledigen. Durch ein ebenso natürliches Mißverständnis hielt die kindliche Vernunft ihre Ahndungen des Unbegreiflichen für Geheimnisse, die nur dem Gereinigten und Geweihten offenbart werden dürften, dem gemeinen Haufen aber ver- [238]
borgen bleiben müßten[1]. Freilich mochte sich zu dieser Vorstellung schon frühzeitig priesterlicher Hochmut und Eigennutz gesellen. Indessen scheint es, als hätte notwendige Verstellung nicht allein die Trennung der esoterischen und exoterischen Philosophie veranlaßt, und als wären selbst die Hellenischen Weisen von ehrlicher Geheimnissucht nicht ganz frei gewesen.

Schon in dieser Orphischen Vorzeit der Hellenischen Poesie findet sich also vielleicht der erste Keim jener allgemeinen, von spätern Dichtern, Priestern und Denkern so vielfach ausgebildeten und geschmückten Meinungen der Hellenen: die Poesie komme von den Göttern, die Begeistrung des heiligen Poeten sei eine eigentliche Besessenheit und höhere Eingebung. Daher so manche schöne Anspielungen und Gleichnisse der Dichter selbst, von sich und ihrer Kunst, auch der durch Gesellschaft und Weisheit gebildetsten. Der Chor des Aristophanes[I] gebietet denen zu schweigen, und ihm auszuweichen, die unkundig solcher Reden, oder nicht reines Herzens seien, oder wer der ächten[2] Musen Orgien nie gesehen noch gefeiert[3]. Horatius[II] haßt, als Priester der Musen, den ungeweihten Haufen, und entfernt ihn von seinem heiligen Liede. Als erster Römischer Priester der Elegie, betritt Propertius[III] den heiligen Hain des Kallimachos und Philetas, um in hellenischen Chören italische Orgien zu feiern.

I Ran. 354.
II Od. III. 1. init.
III Eleg. III. 1. init.

1 müßten. . . . frei gewesen.] müßten, von welchem es den Eingeweihten sich in priesterlichem Stolz streng abzusondern, schon frühzeitig gefiel. Es blieb fortan ein Charakterzug der hellenischen Bildung, neben der dichterischen Sage und sinnlichen Dichtung, die fürs Volk galt, die wahre Lehre als ein Geheimnis für die auserlesene Zahl der Eingeweihten zurückzuhalten. Selbst bei den hellenischen Weisen bemerkt man diesen vorwaltenden Hang zum Geheimnis auch in der Wissenschaft, nach Art der Mysterien, und es war nicht immer notwendige Verstellung allein, was die Trennung der esoterischen und exoterischen Philosophie veranlaßt.
2 echten 3 gefeiert habe.

Es war nach Platon eine alte Sage[I]: »daß der Dichter, wenn er auf dem Dreifuße der Musen sitze, nicht bei Sinnen sei, sondern wie eine Quelle alles Zuströmende willig von seinen Lippen fließen lasse.« Die größten Weisen schlossen sich an diese Sage an, die[1] ihnen die bedeutendsten Bilder für ihre tiefen Ahndungen, und treffende Bemerkungen über das Wesen der künstlerischen Hervorbringung darboten. Demokritos wird von[2] Spätern so genannt[II], als wäre[3] er der Erfinder der[4] Lehre von der Begeistrung gewesen. Horatius[III] sagt in einer Stelle wider[5] die Verächter der Feile, welche jene Lehre als ein Ansehn[6] für sich mißbrauchten:

Angeborner Geist sei glücklicher, meint Democritus.
Als armselige Kunst, und verbannt die besonnenen Dichter
Von dem Parnaß.

»Die dritte Art der Besessenheit und Raserei, sagt der platonische Sokrates im PHAEDROS[IV], ist die von den Musen. Sie ergreift zarte und reine Seelen, treibt sie, ihre heilige Trunkenheit in Gesänge aller Art zu ergießen, und bildet die Nachwelt, indem sie die zahllosen Großtaten der Vorwelt schmückt. Wer sich aber ohne die Raserei der Musen den Pforten
[239] der Poesie nähert, in der Meinung, die Kunst allein könne ihn schon zum Dichter machen, der bleibt unvollständig[7], und gelangt nicht ins Heiligtum; er und die Poesie des Nüchternen sind nichts gegen die Poesie der Rasenden.« Auch im JON[V] lehrt er, daß die Poeten nicht durch Kunst und mit Besonnenheit, sondern aus göttlicher Eingebung ihre schönen Gedichte hervorbringen. Es ist zwar jener oft erwähnten alten Feindschaft der Poesie und Philosophie und der Platonischen Eifersucht sehr angemessen, daß Sokrates auch in diesem Gespräch mit einem ehrlich-schwärmenden[8] Rhapsoden die Selbstbestimmung des Weisen nach gedachten Gründen über die unwillkürlichen Ergießungen des Dichters, dessen Wert nicht eignes Verdienst, sondern Gunst der Natur ist, leise zu erheben sucht; welches auch eine andre Stelle bestätigt und beweist[VI].

I Plat. leg. tom. VIII. p. 191.
II Dio. Or. de Hom. in. Cic. de Div. I. 37. de Orat. II. 46.
III Ep. ad Pis. 295. seq.
IV X. 317.
V IV. 186.
VI Apol. I. 51. cfr. Men. IV. 388.

1 welche 2 von . . . genannt,] von den Spätern genannt, 3 sei
4 dieser 5 gegen 6 Zeugnis 7 unvollendet,
8 gutmütig schwärmenden

Nur muß man die zarte Stimmung dieses schönen Gesprächs nicht so grob nehmen, wie gewöhnlich; und wer es weiß, wie die Sokratische Ironie das Heiligste mit dem Fröhlichen und[1] Leichtfertigen zu verweben pflegt, wer mit der Platonischen Denkart vertraut ist, wird nicht verkennen, wie sehr es ihm mit dieser Lehre Ernst war. Vergleicht er doch selbst die sittliche Begeistrung des Sokrates mit dem Enthusiasmus der Korybanten[I]. Und ist nicht der ganze PHAEDROS voll mystischer Anspielungen, wo er über die heilige Trunkenheit der ächten[2] Liebenden mit Attischem Geist so lieblich philosophiert, und mit jener Sokratischen Mischung von Scherz und Ernst, welche für viele geheimer und dunkler ist, als alle Mysterien? Die Hellenischen Denker, welche gern um der öffentlichen Duldung willen Künstler scheinen wollten, folgten auch hierin den Dichtern; und die schon durch ihre Erhabenheit anlockende Vorstellung ward auch durch die Macht der Gewohnheit bestätigt. Selbst der priesterhassende Lucretius[II] nennt die Erfindungen großer Naturforscher Götterspräche wie aus des Geistes Allerheiligstem, heiliger und weit wahrhafter, als was die Pythia vom Dreifuß und aus dem Lorber weissagt.« — Nach Theophrastos[III] ist der Enthusiasmus eine der drei Quellen der Musik. Zur Zeit des Cicero[IV] war es eine gewöhnliche Meinung, daß niemand ein guter Dichter sein könne, ohne eine Entzündung[3] der Lebensgeister und einen gewissen Anhauch von Raserei.

Viele jener Stifter Hellenischer Geheimlehren nennt die Sage Thrakier. Am kalten Haemus wars,

Wo der Bergwald kam zu dem lauten Orpheus
Der mit geerbter
Kunst, die Flucht aufhielt der gestürzten Ströme,
So die Eil des Windes, und lockend mit der
Zaubersait' aufhorchende Eichen führte.

und nach der Meinung des Strabo[V] deuten noch einige andre Spuren auf[4] [240] Thrakischen Ursprung der uralten mystischen Poesie. Die den Musen geweiheten Berge und Gegenden wurden in grauer Vorzeit vom Thrakischen Stamme bewohnt, und die Phrygier, bei denen der Orgiasmus vorzüglich herrschend war sollen Abkömmlinge der Thrakier gewesen sein.

I Crit. I. 126.
II I. 738.
III Plut. Symp. I. Reisk. tom. VIII. p. 464.
IV Cic. de Or. II. 46.
V X. 721.

1 und . . . zu] und mit dem heitersten geistigen Scherz zu
2 echten 3 Entflammung 4 auf den

Nach dem Grundsatz, viel zu suchen, um etwas zu finden, läßt sich die Voraussetzung, daß jede allgemeine Sage Spuren wahrer Begebenheiten enthalten müsse, vollkommen rechtfertigen. Nur für die Zeitbestimmung können Sagen, und Schriftsteller, welche sie auf Glauben annehmen, auch nicht das mindeste Gewicht haben: da bei den Hellenen insbesondre[1] so unglaublich oft auf das ältere Zeitalter übertragen ward, was dem spätern angehörte.

Alle geheimen Gesellschaften haben[2] es in der Art, sich für uralt[3] auszugeben, oder[4] auch zu halten. Auch[5] die Eifersucht der leichtgläubigen Hellenischen Völker, die Eitelkeit und selbst der Brotneid der erfinderischen Priester, mußten dabei mitwirken. Die wahrhaften Kreter[I] gaben vor, sie hätten die Eleusinischen und Thrakischen Mysterien gestiftet[II]; und ohne[6] Zweifel hielt sich jede mystische Brüderschaft in Hellas für die urälteste[7], und für den allein[8] ächten Urquell geweihten Unsinns.

Priester[9] waren es, welche die angeblich uralten mystischen Gedichte aufbewahrten und verbreiteten[10]. Ein Geschlecht, welches immer und überall in frommen Verfälschungen groß war. Wie viele Verfälschungen heiliger Gesänge mögen wohl unbemerkt geblieben sein, ehe einmal die des Onomakritos[III] vielleicht nur durch die Künstlereifersucht des Lasos entdeckt, und vielleicht nur wegen einer politischen Nebenabsicht vom Hipparchos bestraft ward! Überdem durfte es niemand wagen[11], die Betrügereien der Mystiker öffentlich nur zu prüfen. Äschylos und Alkibiades erfuhren es, wie gefährlich[12] schon der bloße Verdacht sei, die Mysterien entweiht[1], d. h. die Priesterzunft empfindlich beleidigt zu haben. Wer dem Aberglauben offenbaren Krieg ankündigte[2], die Ränke der Priester ganz kannte, wie Diagoras[I]; den gab[3] ihre Rachsucht der[4] blinden Wut eines schwärmenden Pöbels ohne Gnade preis. Selbst in dem gerechten[5] Athen konnte der milde Perikles anraten, die angeblichen Verbrecher der beleidigten Gottheit nicht bloß nach geschriebenen Gesetzen, sondern auch nach den ungeschriebenen, über welche die Eumolpiden rechtliche Gutachten ausstellten, d. h. nach der Willkür mächtiger Priester, zu richten[II]; und ein blutdürstiger Hierophant, mit dem einfachen Tode eines Unglücklichen nicht zufrieden, foderte[6] eine festliche [241] und öffentliche Hinrichtung, um allgemeineres Schrecken zu verbreiten[III].

Wenn daher zur Zeit des Platon unter dem Namen des Orpheus und Musäos haufenweise Bücher vorgezeigt wurden, welche Vorschriften zu Opfern und Reinigungen enthielten[IV]: so versteht sichs[7] von selbst, daß dies[8] Vorgeben ohne alle[9] Beglaubigung nichts gilt. Aristoteles nennt sie[10] die sogenannten orphischen Lieder, die sogenannten Gedichte des Musaeos[V]. Schon Herodotos nennt orphische und pythagorische Mysterien zusammen[VI]; und eine allgemeine Meinung, sagt Cicero[VII], hielt den Pythagoräer Kekrops[11] für den Verfasser des orphischen Gedichts. Der prüfende Aristoteles behauptet sogar, daß es nie einen Dichter Orpheus gegeben habe[VIII]; eine Stelle, deren Stärke durch die gewöhnliche mildernde Auslegung nicht entkräftet wird. Sextos nennt den Onomakritos, der wie Epimenides auf seine Seherkunst reiste[IX], und zu Kreta außer der

I Die Kreter sind Lügner immerdar. Call. in Iov. 8.
II Diod. Wessel. V. 393.
III Herod. Polyh. 6.

1 insbesondre . . . oft] ohnehin so oft 2 haben . . . Art,] sind geneigt,
3 so alt als möglich
4 oder . . . halten.] und sind leicht auch selbst von diesem Glauben eingenommen.
5 Auch die] Die 6 ohne . . . sich] bald mochte sich 7 älteste,
8 allein . . . Unsinns.] reinesten Urquell geweihter Dichtung und rätselhaft sinnbildlicher Gebräuche halten. *Kein Absatz in W.*
9 Die heidnischen Priester
10 verbreiteten . . . war.] verbreiteten; und nicht immer können wir sie von dem Verdacht oder Vorwurf einer frommen Verfälschung freisprechen.
11 wagen . . . zu] wagen, was in den Mysterien gelehrt und von den Vorstehern derselben vorgegeben wurde, öffentlich zu
12 gefährlich . . . der] gefährlich der

I Anarchars. V. 149. 150.
II Lys. contr. Andoc. p. 204. ed. Reisk.
III ibid. 256.
IV Rep. t. VI. p. 221.
V Hist. an. VI, 6.
VI Eut. 81.
VII de nat. deor. I, 38.
VIII ibid.
IX Aristot. Polit. II. 12.

1 entweiht . . . beleidigt] entweiht, und jene herrschende Priesterzunft beleidigt
2 ankündigte . . . wie] ankündigte, und den Haß der Priester auf sich zog, wie
3 fand 4 der . . . preis.] leicht Gelegenheit der blinden Volks-Wut preiszugeben. 5 rechten 6 forderte 7 es sich 8 dieses
9 alle . . . gilt.] weitere Beglaubigung gar wenig gelten kann.
10 jene Werke 11 Kerkops *A*

Gymnastik wahrscheinlich auch kretisieren[I] lernte, gradezu als Verfasser der orphischen Lieder[II].

Die homerische Poesie ist die älteste Urkunde der hellenischen Geschichte, und was man auch von der Ächtheit der Anordnung und einzelner Stellen der ILIADE und ODYSSEE denken mag: so hat sie doch im Ganzen genommen und besonders im Vergleich mit den Priestermärchen über Orpheus, die gültigsten Ansprüche auf Glaubwürdigkeit, und muß Grundlage und Leitfaden aller Untersuchungen über das hellenische Altertum sein. Schon Herodotos, der sonst jede Sage nachsagt, hält die Dichter, welche für älter ausgegeben wurden, wie Homeros und Hesiodos, für jünger[III]; und nach Pindarion bei Sextos[IV] war es ausgemacht, daß kein älteres Werk auf die damalige Zeit gekommen sei, als die homerische Poesie. So urteilten mehrere, und grade die nüchternsten hellenischen Altertumsforscher.

Homeros kennt[1] weder mystische Sagen noch mystische Gebräuche; wenn man nämlich nicht alles Bedeutende mystisch[2] nennt, sondern darunter nur sinnbildliche Geheimlehren über das unbegreifliche Wesen der Natur versteht, und Gebräuche, die sich auf solche Lehren beziehn. Die homerische Poesie kennt weder Orgien noch Enthusiasmus in dem Sinne der spätern[3] Priester, Dichter und Denker. Zwar lehrt und lenkt auch den homerischen Sänger, wie den Helden, eine schützende Gottheit. Bei allem Geschlecht der Sterblichen, sagt Odysseus[V], werden die Sänger,

[242] Wert der Nahrung geschätzt und Ehrfurcht; weil ja die Muse
Selbst den Gesang sie gelehrt, und huldreich waltet der Sänger;

und Telemachos[VI] spricht zu seiner Mutter:

— was tadelst du doch, daß der liebliche Sänger
Uns erfreut, wie das Herz ihm entbrannt wird? Nicht ja die Sänger
Sinds, nur allein ist Zeus zu beschuldigen, welcher es eingibt
Allen erfindsamen Menschen, nach Willkür jeden begeisternd.

I Kretisieren hieß lügen. Suid.
II Orph. Gessn. p. 385.
III Euterp. 53.
IV Adv. Math. I. 203.
V Odyss. VIII. 479.
VI Od. I, 46.

1 kennt weder] kennt mehrenteils und einzelne Ausnahmen und verlorne Anspielungen abgerechnet, weder
2 mystisch nennt] so benennt 3 späten

Der[1] homerische Sänger[2] ist nicht leidenschaftlich besessen und voll von[3] Gott, wie bei jenen Spätern. Sein Charakter ist[4] stille Besonnenheit, nicht[5] heilige Trunkenheit.

»Aber, könnte man einwenden, hat nicht vielleicht Homeros die mystische Theogonie des Orpheus nur episiert? Die homerische Poesie und der orphische Geschmack[6] waren so durchaus verschiedner Art, daß es uns nicht befremden darf, in jener gar keine Erinnerung an ältere Mystik zu finden. Hätten wir noch die sämtlichen sapphischen Gedichte: vielleicht würden wir nirgends an Homer erinnert. Die Bemerkung des Pindaros[I]: »daß jeder große Laut unsterblich wandle, wie sich der unverlöschliche Strahl schöner Taten über die allbefruchtende Erde und über das Meer ewig verbreite;« ist für die ganze Geschichte der hellenischen Poesie so wahr, daß sich oft auch in der spätesten Nachbildung Spuren des Ursprünglichen finden. Dürfte man also nicht vermuten, daß ein entfernter Nachhall des ächten[7] verlornen Lautes sogar in den noch vorhandnen sogenannten orphischen Hymnen übrig sei? Sind nicht einige der darin vorgetragenen Lehren vorhomerisch? Ist nicht die Weise einer alten nachgebildet? Es ist doch wenigstens wahrscheinlich, daß die ersten heiligen Gesänge nichts enthielten, als solche unzusammenhängende, abgerißne Anrufungen, und aneinander gehäufte geheimnisvolle Beinahmen.«

Eine solche Umbildung der orphischen Götterlehre in die homerische bis auf die Vertilgung jeder Spur von ältern Geheimlehren über die Natur und ihre Kräfte, wäre in der ganzen Geschichte des Altertums das einzige Beispiel seiner Art. In jeder Umbildung müssen sich wenigstens die ursprünglichen Bestandteile wieder erkennen lassen. Überdem ist die homerische Poesie zwar keine systematische Enzyklopädie, aber doch eine sehr umfassende und reichhaltige Ansicht der hellenischen Welt jener Zeit. Das bloße Stillschweigen kann also wider[8] das vorhomerische Alter der Mystik[9] schon einigen Verdacht erregen.

I Isthm. IV, 68.

1 *Dieser Absatz beginnt in W:* Auch hier liegt überall der Gedanke der Eingebung der Muse, oder des Gottes zum Grunde.
2 Sänger aber 3 von seinem
4 ist vielmehr eine
5 nicht . . . Trunkenheit.] und nicht jene heilige Trunkenheit der orphischen und andern bakchischen Lieder.
6 Geist 7 echten 8 gegen
9 mystischen Sage und Lehre

Wichtiger aber und entscheidend ist es, daß Homeros sich nirgends zum Begriff oder zum Gefühl des Unendlichen erhebt, auf welches sich alle mystischen Handlungen und Lehren so sichtbar durchgängig beziehen. Selbst in denjenigen homerischen Stellen, wo die Deutung auf einen Gedanken in bildlicher Hülle am nächsten zu liegen scheint, findet
[243] sich nirgends auch nur die entfernteste Hindeutung auf eine alles erzeugende und alles erhaltende Urkraft. Viele derselben die[1] sehr ausschweifend sind[2], waren den großen Kennern des kritischen Zeitalters[3] verdächtig[I]; und haben in der Tat ganz hesiodische Farbe, wie die Stelle vom Briareus[II] und die Strafe der Here[III]. Sogar die Vorstellung einer unbedingten Naturnotwendigkeit, das Schicksal, wie es die Tragödie darstellt, ist dem Homeros unbekannt. Das Vermögen des Unendlichen schlummert noch in ihm, wie in der Seele des Knaben, ehe die Knospe sich bis zur Blüte jugendlicher Begeistrung entfaltet hat[4]. Nie stellt er das Unendliche[5] dar, weder das der Natur[6], noch das der Gesinnung[7]. Er, den an Größe und Macht kein alter Dichter übertrifft, ist daher auch, streng genommen, nicht[8] erhaben; wenn man, wie billig, nur die lebendige Erscheinung des Unendlichen so nennt[IV/9]. Die Heldenkraft des

I Schol. Ven. Wolfii Prol.

II Il. I. 394—406.

III Il. XV. 18—33.

IV Erhaben ist auch der weiche und ruhige Pindaros durch das Großartige seiner allgemeinen Stimmung; der leichte und klare Herodotos durch eine stete Beziehung aufs[10] Schicksal; der üppige Aristophanes durch lebendige Erscheinung unendlicher Fülle; und der vollendete Sophokles durch lebendige Erscheinung unendlicher Harmonie. In erhabnem Geschmack[11] sind aber unter den alten Poeten[12] nur Äschylos und Thukydides. Das heißt: das Erhabne ist herrschend in ihnen. Sie sind auch da nur erhaben, wo sie schön und reizend sein sollten.

1 die sehr] die als dichterische Bilder angesehen, sehr 2 erscheinen,

3 Zeitalters verdächtig;] Zeitalters allerdings auch verdächtig;

4 hat ... stellt] hat. Wohl faßt er die unendliche Fülle des Lebens mit offnem Sinn auf und gibt sie wie ein heller Spiegel klar zurück; aber ein Gedanke, ein Begriff von dem Unendlichen dieser Fülle ist nicht dabei sichtbar, und nie stellt

5 Unbedingte 6 Naturnotwendigkeit,

7 Freiheit oder der Gesinnung. 8 nicht eigentlich

9 nennt. Oder will man es ja sagen, so ist es doch nur die Natur, welche erhaben in ihm ist, nicht der Dichter selbst, welchem dieser Vorzug nur unbewußt beiwohnt, und der von einer sittlichen Erhabenheit, im Kampf der eignen oder der dargestellten Gesinnung, nichts weiß.

10 aufs ... der] auf das allgewaltige Schicksal; selbst der

11 Stile 12 Poeten und darstellenden Autoren

Achilles ist nur[1] gewaltig; die sittliche[2] Selbständigkeit des Prometheus[3], der Antigone erhebt sich über alle Schranken[4].

Mag die Ahndung des Unbedingten noch so dunkel, mag der Ausdruck des Geahndeten noch so sinnlich sein: es ist der erste Schritt in eine ganz andre Welt, der Anfang einer neuen Bildungsstufe. Die Tänzer, welche um das Bildnis der Artemis zu Ephesos enthusiastische Waffentänze feierten, deren Stiftung man den Amazonen andichtete[I]; der Priester, welcher die Artemis zur Natur umdeutete; der Künstler, welcher sie auf die bekannte Weise allegorisch bildete; der Dichter, welcher sie als solche besang; Herakleitos, der seine Schrift von der Natur im Heiligtume der großen Göttin niederlegte: sie alle, so verschieden auch die Art ihrer Mitteilung, und die Deutlichkeit ihrer Begriffe sein mochte, waren von einem und demselben Gegenstande begeistert. Sie waren voll von der lebendigen Vorstellung einer unbegreiflichen Unendlichkeit. Ist nun diese Vorstellung Anfang und Ende aller Philosophie; und äußert sich die erste Ahndung derselben in bakchischen Tänzen und Gesängen, in enthusiastischen Gebräuchen und Festen, in allegorischen Bildern und Dichtungen: so waren Orgien und Mysterien die ersten Anfänge der hellenischen Philosophie; und es war kein glücklicher Gedanke, die Geschichte derselben mit dem Thales anzufangen, und sie plötzlich wie aus Nichts entstehen zu lassen. Wir sollten die hellenischen Orgien und Mysterien also[5] nicht als fremdartigen Flecken und zufällige Ausschweifung, sondern als[6] wesentlichen Bestandteil der alten Bildung, als eine notwendige Stufe der allmählichen Entwicklung des hellenischen Geistes [244] mit Ehrfurcht betrachten.

Der große Ruhm des Epimenides und Onomakritos deutet an, daß sie ihre Vorgänger weit übertrafen, daß die Ausbildung und Verbreitung der mystischen Poesie durch sie und in ihrem Zeitalter einen gewissen Gipfel erreichte. Die werdende Philosophie mußte eine wirksame Triebfeder für die Mystiker[7] sein, mit ihrer vernunftmäßigen[8] umgedeuteten[9]

I Call. III. 237. sequ.

1 nur gewaltig] bloß naturgewaltig

2 sittliche Selbständigkeit] Selbständigkeit

3 Prometheus, der] Prometheus, die Aufopferung der

4 Schranken der Natur, und ist sittlich erhaben.

5 also ... Ausschweifung] überhaupt nicht als einen fremdartigen Auswuchs und eine zufällige Verirrung,

6 als einen

7 Anhänger und Vorsteher der Mysterien

8 vernunftmäßig 9 ungedeuteten *A*

Götterlehre in vielen Gedichten unter eignem und falschem Namen ans Licht zu treten, um die höher gestiegenen Ansprüche aller Gebildeten zu befriedigen, und mit der öffentlichen Meinung Schritt zu halten; wozu sie vielleicht die Erfindungen der Denker selbst benutzten. Indessen mußte doch schon ein großer Vorrat mystischer Sagen vorhanden sein, als der fruchtbare Epimenides eine so große Fülle von Gedichten dieser Art verfertigen konnte. Die Weissagungen des Bakis, deren Herodotos so oft erwähnt, und die angeblichen des Musaeos, welche Onomakritos verfälschte, müssen um ein Beträchtliches älter gewesen sein. Desgleichen die Hymnen des Olen, welche Pausanias, der doch für einen hellenischen Sagenschreiber schon ein Zweifler ist, die ältesten nennt, und noch vor Pamphos und Orpheus setzt[I]; ungeachtet die Hyperboräer darin erwähnt waren[II], von denen Olen selbst, der Sage nach, gekommen war[III]. Der allgemeine Glauben[1], welchen die Priesterdichtungen von der göttlichen Stiftung mystischer Gesellschaften und Gebräuche fanden, beweist wenigstens, daß man nicht mehr wußte, wie alt sie waren. Sonst würden die jonischen Mythographen und Philosophen, welche alle Sagen hellenischer Vorzeit mit großer Wißbegierde sammelten, und hie und da zu prüfen wenigstens versuchten, die Spuren ihres irdischen Ursprungs wohl entdeckt haben.

Wie die Pelasger, nach einer Sage der dodonischen Priesterinnen, lange opferten, ehe sie Götter zu nennen, und von ihrem Leben und Tun zu dichten wußten[IV]; indem der natürliche Drang, Götter zu dichten und mit sich in Verhältnis zu setzen, in stumme[2] Handlungen ausbrach, ehe er sich zu Bildern und Gesängen ordnete: so waren wahrscheinlich enthusiastische Gebräuche und Tänze viel früher da, als die mystischen Lehren vollkommen ausgebildet und in Gedichten vorgetragen wurden.

Wenn wir weder nach altem[3] Glauben, noch nach[4] oberflächlichen, ohne Ahndung vom Geist des Altertums vernünftelten Meinungen, von dem, was natürlich und wahrscheinlich sei, urteilen wollen, sondern nach
[245] der Gleichmäßigkeit und Gesetzmäßigkeit im Gange der hellenischen Bildung, welche so wunderbar auffällt, und jenes Erstaunen erregt,

I IX. 27. 2.
II Herod. IV. 32. 35. Paus. I. 18.
III Paus. X. 5.
IV Herod. Euterp. 52. 53.

1 Glaube, 2 stummen *A*
3 altem . . . noch] bloßem wörtlichen Glauben an das Einzelne, Zufällige und Ungewisse der Sage, noch
4 nach dem

welches nach Plato der Anfang der Wissenschaft ist: so müssen wir annehmen, daß der Ursprung der hellenischen Mystik mit dem Ursprunge des[1] Republikanismus und der lyrischen Kunst der Hellenen ungefähr gleichzeitig und also entschieden nachhomerisch war: denn in diesen großen Veränderungen offenbarte sich bei den Hellenen zuerst das erwachte Streben nach dem Unendlichen und das Vermögen freier Selbstbestimmung.

Daß die Priester schon viele Jahrhunderte vor Homeros auch bei den Hellenen klüger waren, wie der große Haufen; daß sie sich untereinander verstanden und verbunden waren; daß sie manches, was sie wußten oder zu wissen glaubten, nicht jedermann mitteilten: leidet[2] keinen Zweifel, weil es sich eigentlich von selbst versteht. Will man das Mysterien nennen; so ist ihr Ursprung vorhomerisch.

Selbst das vorhomerische Alter der hellenischen Theogonien und Kosmogonien ist mehr als zweifelhaft: denn die angeblichen Namen von bekanntlich untergeschobenen oder ganz ungewissen Gedichten können nicht das mindeste Gewicht haben. Ihre eigentliche Zeit scheint die hesiodische Periode gewesen zu sein; wo Rhapsoden die ältern Gedichte der bessern Zeit sammelten, willkürlich mischten, zusammenflickten und ins Ausschweifende umbildeten; wo die epische Kunst schon erschöpft, zerrüttet und verwildert war. Der Gedanke einer Sammlung von Göttersagen zu einer gar nicht dichterischen Einheit ist ganz wider[3] den Geist der homerischen Periode. Nun ist zwar in den hesiodischen Gedichten ungleich mehr Lehre, in den Sagen mehr Bedeutung, als in den homerischen: doch ist[4] die Göttersage des Hesiodos noch keineswegs eine bildliche Geheimlehre über das Wesen der unendlichen und unbegreiflichen Natur.

Die[5] ältesten Bewohner von Hellas werden uns als halbtierische Wilde dargestellt, welche ohne den Gebrauch des Feuers in Wäldern umherschweiften oder sich in Höhlen verkrochen, und durch Kräuter, Wurzeln und Eicheln ihr dürftiges Dasein fristeten. In der homerischen Welt finden wir[6] schon große Ungleichheit des Vermögens und der Rechte, sehr mächtige Fürsten, und eine stärkere Bevölkerung, als eine wandernde Lebensart ohne Heimat zu verstatten[7] scheint. Alles dies deutet an, und setzt voraus, daß der Ackerbau, der Vater[8] der Verfeinerung und

1 des Republikanismus] der republikanischen Verfassung
2 das alles leidet 3 gegen 4 ist auch
5 *In W beginnt hier:* Zweites Kapitel. Historische Andeutungen von dem frühesten Bildungszustande und der ältesten Dichtart der Hellenen.
6 wir dagegen 7 gestatten 8 Quell

der Knechtschaft schon lange eingeführt sein mußte. Dem Sänger der ODYSSEE war die Lebensart wilder Hirten schon so fremd, daß er sie, mit[1] Märchen verwebt, in ein fernes Wunderland setzt:

Und an das Land der Kyklopen, der Freveler, wild und gesetzlos,
Kamen wir, welche nur den unsterblichen Göttern vertrauend,
Nirgend baun mit Händen, zu Pflanzungen oder zu Feldfrucht;
Ohne des Pflanzers Sorg' und der Ackerer steigt das Gewächs auf;
Alles, Weizen und Gerst', und edele Reben, belastet
Mit großtraubigem Wein, und Kronions Regen ernährt ihn.
[246] Dort ist weder Gesetz, noch Ratsversammlung des Volkes;
Sondern all' umwohnen die Felsenhöhn der Gebirge
Rings in gewölbeten Grotten; und jeglicher richtet nach Willkür
Weiber und Kinder allein; und niemand achtet des andern[I].

[I] Od. IX. 106—115[2].

[1] mit Märchen] mit übertriebenen Farben schildernd und mit Märchen

[2] *In W folgender Zusatz:* In der Stelle Odyss. VII, 205 u. 206. werden die Kyklopen, zugleich mit dem Stamme der Giganten und dem Wandervolke der Phäaken, als ein den Göttern näher verwandtes Geschlecht genannt; was der ursprünglichen Vorstellung von ihnen unstreitig angemeßner und richtiger ist. Jene alten Zauberschmiede und Metallkünstler, welche die Sage Kreis- oder Himmelsschauer nannte, denn dieses bedeutet der Name der Kyklopen, gehören dem ältern magischen Götterdienste an, welcher der neuen, dichterischen Helden-Mythologie voranging. Die Gestirne und das Meer waren die beiden End- und Wendepunkte in diesem älteren psychischen Heidentum, dessen innerstes Wesen in jenem Verse aus den arimaspischen Gedichten ausgedrückt ist: Ὄμματα ἐν ἄστροισιν, ψυχὴν δ' ἐν πόντῳ ἔχουσιν. Auch das meiste, was von den pelasgischen Stämmen eigentümliches berichtet wird, ist auf jenen älteren magischen Naturglauben zu beziehen; so wie auch der Name der Pelasger selbst darauf deutet. Die nächste Ableitung dieses Namens von πέλας läßt sich wohl mit der gewöhnlichen von πέλαγος verbinden, da auch πέλαγος selbst von πέλας, als das Flut auf Flut nah zusammenstoßende Gedränge der Wogen bezeichnend, abstammen mag. Dies kann zur Erweiterung und Ergänzung der im 1ten Teil. S. 21. Anmerk. [Vorl. Ausg. Bd. VI, 21] vorgetragnen Ableitung dienen, da es übrigens bekannt ist, daß für solche Namen oft mehrere Etymologien zugleich gültig, nämlich in der Sage selbst geltend gewesen sind. Wenn übrigens πελασγοῖ zunächst und hauptsächlich, nach einer älteren Form, von πέλαγος abzuleiten ist, und also allerdings Männer der See oder des Meeres bedeutet; so muß doch diese Bedeutung selbst nicht bloß nach der gewöhnlichen, geschichtlichen Bezeichnung und Erklärung von wandernden Seefahrern, der ohnehin so vieles entgegensteht, verstanden sondern zugleich in einem viel höhern geistigen Sinne genommen werden, von eben jenem alten magischen oder psychischen Naturverbande mit dem Meere, als dem Element der Tiefe, wie der Name der Kyklopen, oder

Von einer solchen Lebensart versteht Platon[I] auch die Worte:

— Ilios[1] heilige Veste
Stand noch nicht im Gefilde, bewohnt von redenden Menschen;
Sondern am Abhang wohnten sie noch des quelligen Ida[II].

Wenn man diese Stelle aber auch nur auf die Lage der ältern Stadt Dardania bezieht: so bleibt es doch merkwürdig, daß Homeros die Stiftung derselben fünf Menschenalter vor Priamos hinaufschiebt[III]. Sein bekanntes Land ist schon voll volkreicher Städte, und die erste Frage der homerischen Reisenden in unbekanntem Lande ist:

In welcher Sterblichen Land bin ich jetzo gekommen?
Sinds unbändige Horden der Freveler, wild und gesetzlos;
Oder den Fremdlingen hold, und hegen sie Furcht vor den Göttern?

Auch setzt Hesiodos zwischen dem goldnen Geschlecht und dem der Helden noch zwei ungleich wildere[IV]; und Ovidius bezeichnet schon das silberne Zeitalter durch den Ursprung des Ackerbaus[V]. Denn was ist das goldne Zeitalter anders, als ein verschönertes Bild von der sorgenlosen Freiheit des Wilden, den die Erde noch ungezwungen nährt? Sie ist es, nach welcher der ackerbauende und städtebewohnende Mensch, der so oft nur den Pflug der Bildung mit Schweiß und Pein treibt, ohne sich an ihren Früchten zu laben, immer sehnsuchtsvoll zurückseufzt, und ihr alle Glückseligkeit leiht, die er vergebens wünschte, und alle Sittlichkeit, die er verloren zu haben glaubt. Schon der Sänger der ILIAS nennt die Pferdemelker die gerechtesten Erdebewohner[VI]; wobei man sich nicht ohne Mitgefühl an manche beneidende Ansicht der Spätern von sky-

[I] de Leg. t. VIII. p. 116.
[II] Il. XX. 216—218.
[III] ib. 215—237.
[IV] Op. 95—140. ed. Brunck.
[V] Metam. I. 123. 124.
[VI] Iliad. XII, 5. 6.

Himmelschauer ein eben solches mit den Gestirnen andeutet; welches beides zugleich in jenem arimaspischen Verse so herrlich zusammengefaßt ist. In der andern Stelle der ODYSSEE, welche oben im Text angeführt ist, werden nun jene wunderbaren Himmelschauer und alten Kyklopen, als ein ungefüges Riesenvolk, auf fernem Eilande, wo hellenische Seefahrer leicht auch in der Wirklichkeit wilde Stämme gefunden haben mochten, mit märchenhafter Übertreibung geschildert, wie mehrenteils überall die Gestalten der alten Göttersage in der neuern Heldenpoesie der Hellenen in ungünstigem Lichte erscheinen.

[1] Ilions

thischen und germanischen Horden[1] erinnert. Wahrer[2] ist das Gemälde des Lucretius von dem Zustande des Wilden vor allem Anfang menschlicher Erfindungen und Künste:

Auch noch wußten sie nicht sich Ding' im Feuer zu bilden,
Und zu gebrauchen die Fell' und zu hüllen den Leib in die Tierhaut;
Sondern sie wohnten in Forsten, in Klüften der Berg' und in Wäldern,
Und[3] sie verbargen in dickes Gesträuch die struppigen Glieder,
Durch die Schläge der Wind' und des Regens Güsse gezwungen.
Auch nicht achteten sie des gemeinsamen Gutes, und noch nichts
Wußten sie untereinander von Sitten, nichts von Gesetzen.
Was[4] zum Raube das Glück darbot, das nahm sich ein jeder,
Jeder nach eigner Weise sich Kraft und Leben erhaltend.
Venus verband in den Waldungen jetzt der Liebenden Körper:
Denn es gab eine jede sich hin der erwiederten Wollust,
Oder des Mannes wilder Gewalt und frecher Begierde,
Oder dem Lohne von Eicheln, von Erdbeerfrucht oder Birnen[I].

[247] »Sehend, sagt Prometheus beim Äschylos[II], sahen sie umsonst; hörend, vernahmen sie nicht: sondern Traumgestalten ähnlich, verwirrten sie lange Zeit alles nach Zufall, und kannten weder ziegelgewebte hellgelegne Häuser noch Holzarbeit; vergraben wohnten sie, wie die geschäftigen Ameisen, in[6] der Höhlen lichtlosen Tiefen. Sie hatten kein sichres Zeichen weder des Winters noch des blumigen Frühlings und des fruchtbaren Sommers, sondern ohne Verstand taten sie alles.«

Welch' ein Zeitraum mußte verfließen, bis sich der mit den wilden Tieren und dem Hunger kämpfende[III] Mensch zu einer festlichen Weinlese erheben konnte, wie Homeros[IV] sie beschreibt:

Jünglinge nun, aufjauchzend vor Lust, und rosige Jungfraun
Trugen die süße Frucht in schöngeflochtenen Körben.
Mitten auch ging ein Knab' in der Schar; aus klingender Leier
Lockt' er gefällige Tön', und ringsum tanzten die andern

I Lucr. V. 951—963. Übersetzt[5] von Friedr. Aug. Eschen. cfr. V. 923—951.
II Prom. 447—457.
III Lucr. V. 964—1008.
IV Iliad. XVIII. 567—572.

1 Stämmen 2 Geschichtlich wahrer 3 Und . . . gezwungen.] *fehlt W*
4 Was zum . . . oder Birnen.] *fehlt W*
5 Übersetzt . . . Eschen.] *fehlt W*
6 in . . . lichtlosen] in Höhlen der lichtlosen

Froh mit Gesang und Jauchzen und hüpfendem Sprung ihn begleitend.

Von jenem hülflosen Zustande ist sogar der erste Drang in der Brust des Wilden, sich eine Empfindung festzuhalten und zu wiederholen, ein großer Fortschritt, mit dem eine ganz neue Stufe der Entwicklung beginnt. Sobald nur dieses Bedürfnis da ist, wird sich auch bald das poetische Vermögen des Menschen durch unwillkürliche Ausbrüche der Leidenschaften in gemeßnen Worten, Lauten und Sprüngen zu äußern anfangen: denn nur durch sinnliche Begränzung und sinnliche Einteilung des Mitteilungsstoffs, durch Rhythmus, der also beim Wilden nicht zum Überfluß, sondern zur Notdurft[1] gehört, kann die Empfindung, welche sonst an ihrer Geburtsstätte gleichsam fest kleben würde, losgetrennt, und zu einer dauerndern und allgemeineren Wirksamkeit erweitert werden. Und wie groß ist nicht wiederum der Abstand von der rohesten rhythmischen Klage über einen geliebten Toten, bis zu Liedern, wie die der[1] bestellten Sänger von Gewerbe bei Hektors fürstlichem Begräbnisse?

— Sie ordneten Sänger
Anzuheben die Klag'; und gerührt mit jammernden Tönen
Sangen sie Trauergesang, und ringsum seufzten die Weiber[II].

Jahrhunderte waren vielleicht nötig, um die Werkzeuge für die Äußerung innrer Regungen, und für die Nachahmung empfangner Eindrücke[2], Sprache und Rhythmus, nur einigermaßen zu entwickeln. Mit[3] Recht singt daher Lucretius[III]:

Lange vorher schon wurden die hellen Stimmen der Vögel
Nachgeahmt mit dem Mund', eh man gebildete Lieder
Durch den Gesang zu verkünden vermocht', und das Ohr zu erfreuen.
Und das Gesäusel des Zephyrs zuerst durch schwankende Rohre [248]
Lehrte die Menschen blasen auf wildem gehöhletem Schierling.
Hierauf lernten sie nach und nach die zärtlichen Klagen,
Welche die Tibie tönt, von des Bläsers Fingern geschlagen.
Die man erfand in dem pfadlosen Hain, in Wäldern und Tälern,
Und in einsamen Plätzen der Hirten und ruhiger Muße.

I Siehe die Briefe über Poesie, Silbenmaß und Sprache von A.W.Schlegel in den Horen. Besonders den dritten.
II Iliad. XXIV. 720. seq.
III Lucr. V. 1378. seq. Übersetzt von F. A. Eschen.

1 der *fehlt A* 2 Eindrücke, um 3 Mit Recht] Solches erwägend

Mit[1] Recht hielt Demokritos, ein Mann, der nicht nur der größte Naturkundige[2], sondern auch einer der eifrigsten Altertumsforscher war, »die Musik für jünger[I], als sie nach der gewöhnlichen Meinung war[3].«

Und doch darf man bei jenen schon gebildeteren, aus Homeros angeführten Gesängen ebensowenig, wie bei dem Beschwörungsliede[II], um das Blut einer Wunde zu stillen, oder bei den Gesängen[III], um einen zürnenden Gott zu versöhnen, oder bei allen andern natürlichen Äußerungen des lyrischen Vermögens unter den Hellenen vor Kallinos und Archilochos an eigentliche schöne Kunst denken, wozu sich rhythmischer Ausdruck der Leidenschaften nur durch durchgängige[4] Bestimmtheit der über die einzelnen Empfindungen herrschenden Richtung und Stimmung erheben kann.

Unter allen Gesängen und Gedichten, welche die homerische Urkunde kennt, sind diese erwähnten die einzigen, welche, obgleich sie durch Stellung, Nebenzüge und Farbe in die letzte Zeit der homerischen Periode zu gehören scheinen, doch wenigstens der Art nach in[5] der vorheroischen Zeit möglich waren, wo[6] es ja zur epischen Poesie weder[7] Veranlassung noch[8] Stoff gab. »Da blühte, singt Lucretius[IV], das segeldurchflogne Meer von krummen Schiffen; schon hatten sie Hülfe und Bundsgenossen nach Vertrag: als die Dichter anfingen, die ausgeführten Taten in Gesängen zu überliefern.« Überdem erfordert es schon eine ungleich freiere und ausgebreitetere Tätigkeit, einer äußern Begebenheit durch Rhythmus eine feste Gestalt zu geben, und durch Erzählung, welche doch immer geordnet sein muß, ähnlichen Wesen mitzuteilen, als eine Leidenschaft in gemeßnen Lauten und Bewegungen unwillkürlich auszudrücken. Mit dieser niedrigsten Gattung, welche nur die rohe Anlage, den ersten Keim zur künftigen lyrischen Kunst enthält, fängt die Poesie überall an[V], und bleibt auch auf der untersten bloß vorbereitenden Stufe ihrer Entwicklung dabei stehn. Streng genommen sind es nur gestaltlose Regungen der poetischen Anlage, Vorübungen der Poesie; die eigentliche Poesie selbst ist noch gar nicht vorhanden: denn was nur zur Befriedigung eines Bedürfnisses dient, gehört nicht in das Gebiet der schönen Kunst.

I Philod. de mus. p. 135.
II Od. XIX. 457.
III Iliad. I. 472.
IV V. 1441—1444.
V S. die schon angeführten Briefe über Poesie, Silbenmaß und Sprache.

1 Mit . . . Demokritos,] In der gleichen Ansicht hielt auch Demokritos,
2 Natürkundiger *A* 3 war.] sein solle. 4 gleichförmige 5 in der] in
6 wo . . . zur] selbst da wo es zur 7 noch keine 8 und keinen

Überall, wo der Mensch nur etwas über die Tierheit aufatmet, gibt [249]
es Priester und Sänger. Vernunft[1] und Sage leiten uns darauf: daß der Stand des Sehers und des Dichters in der vorheroischen Zeit bei den Hellenen nicht getrennt war; daß einzelne Männer, bei dem Übergange der Hellenen von der Wildheit zum Ackerbau und einem gesitteterem Leben, an Geist weit über die Menge hervorragten, und sie dadurch beherrschten, weil dieser Übergang nicht durch Gewalt von außen, sondern bloß durch innre Entwicklung bewirkt ward; daß diese ältesten Menschenbildner alles, was sie aufbewahren und verbreiten wollten, rhythmisch ausdrückten, weil nur das Metrische in der Einbildung des rohen Menschen leicht hängen bleiben kann; und daß sie also auch durch lehrende Gesänge kräftig mitwirkten, den rohen Anpflanzer zur Geselligkeit, und wenngleich nicht zur Tugend, doch zu einiger Zucht, Sitte und Ordnung des Lebens zu gewöhnen.

Den Anfang der Gesetzgebung und königlichen Gewalt setzt Platon[I] erst nach der Stiftung größerer gemeinschaftlicher Wohnorte, und nach dem Anfang[2] des Ackerbaus. Erst bei wachsender Bevölkerung und Ungleichheit konnte die Macht der Helden durch die fortgesetzte Gewalt und List[3] vieler Geschlechter so hoch steigen, wie wir sie noch in der homerischen Welt finden; wo Kalchas,

der Thestoride, der weiseste Vogelschauer,
Der erkannte, was ist, was sein wird, oder zuvor war,
Der auch her von Troja der Danaer Schiffe geleitet
Durch wahrsagenden Geist, deß ihn würdigte Phöbos Apollon[II].

neben Agamemnon schon als ein sehr untergeordnetes[4] Wesen erscheint; wo der wandernde Seher von der Gastfreiheit aller Leichtgläubigen lebt[III]; und wo der Götterausspruch der Priester nur gebraucht ward, um den Willen der Herrscher durch seine[5] Würde zu heiligen, die[6] damals schon bedeutende Stimme des Volks[IV], oder eine Verbindung der Edlen zur Ermordung[7] eines Königsgeschlechts zu bestätigen und zu beschö-

I de Leg. t. VIII. p. 114. 115.
II Iliad. I. 69—72.
III Od. XVII. 382.
IV Od. III. 214. 215. XVI. 95. 96. 114. 375.

1 Vernunft . . . Sage] Die Natur der Dinge und die Sage 2 Anfange
3 Klugheit 4 untergeordnetes Wesen] untergeordneter Mann 5 ihre
6 die . . . oder] dem Hasse des Volkes, als Gottesstimme zum Vorwande zu dienen, oder
7 Ermordung . . . zu] Gewalttat zu

nigen. So sagt Amphinomos unter den Freiern über die vorgeschlagne Ermordung des Telemachos[I]:

Fürchterlich ists, ein Königsgeschlecht zu ermorden.
Aber laßt uns zuvor den Rat der Unsterblichen forschen.
Wenn ein günstiger Spruch des erhabenen Zeus es genehmigt;
Selbst ermord' ich ihn dann, und ermahn' auch jeglichen andern.
Doch verwehrt es der Götter Gebot, dann ermahn' ich zu ruhen.

Auch der Einzelne wanderte wohl, bei einem verwickelten Fall, gen Dodona, um

dort aus des Gottes
Hochgewipfelter Eiche den Ratschluß Zeus zu vernehmen[II].

[250] Doch ist alles dies, wie Zusammenhang und Farbe verrät, nur als Überbleibsel einer ältern, ungleich größern Gewalt der Priester zu betrachten, welche vielleicht nur durch die steigende Macht der Helden und Fürsten verdrängt ward. An vielen Orten in Hellas wurden die wichtigsten gottesdienstlichen Handlungen von den höchsten Staatsgewalten verrichtet; und man behielt dazu auch in Freistaaten, wie zu Athen, den Namen der königlichen Würde bei[III]. Selbst in der homerischen Darstellung unterscheiden sich die frühern Priester und Seher, welche ein höherer Glanz von grauem Altertum und fürstlichem Ansehn zu umschweben scheint, von den spätern. Melampos, der Urgroßvater des Amphiaraos, der untadelige Seher,

Welcher ehedem wohnt' in der lämmernährenden Pylos,
Reich in der Pylier Volk, hochragende Häuser bewohnend;

wanderte drauf nach Argos:

denn dort bestimmt' ihm das Schicksal,
Wohnungen, weit umher ein Herrscher zu sein den Argeiern[IV].

Tiresias,

der blinde Prophet, dem ungeschwächt der Verstand ist,

naht sich dem Odysseus mit einem goldnen Herrscherstabe, und wird ein Fürst genannt[V]. Sehr bedeutend ist es auch, daß dem Minos, welchen

I Od. XVI. 401—405.
II Od. XIV 327. 328.
III Plat. Pol. t. VI. p. 74. 75.
IV Od. XV. 223—226.
V Od. X. 495. XI. 91. 150.

Odysseus im Hades, wo jeder das Geschäft[1], was er im Leben am meisten liebte[2], forttrieb, erblickte[I], wie er

— mit goldenem Szepter geschmückt, die Gestorbenen richtend,
Da saß; andre rings erforschten das Recht vor dem Herrscher
Sitzend hier, dort stehend, in Aïdes mächtigen Toren;

an einer andern Stelle[II] ein Beiname zur Bezeichnung seiner häufigen und vertraulichen Gespräche mit dem großen Zeus beigelegt wird. Nach diesen Winken ist die Sage beim Pausanias[III] nicht ohne Bedeutung: daß Orpheus aus priesterlichem Stolz, und Musäos aus Nachahmung seines Meisters, an den pythischen Kunstspielen keinen Anteil habe nehmen wollen; wenn man nämlich diese Namen als Gesamtnamen für die ältere Gattung von Priestern[3] und Sängern versteht, da sich die[4] Wirklichkeit der bezeichneten Gegenstände, als wahrer Einzelwesen, doch weder bejahen noch verneinen läßt: denn die Sage ist[5] allgemein, aber selbst die Namen sind, als ob sie erfunden wären. Auch das eigne Urteil des Pausanias über die ganze Sage vom Orpheus verdient hier angeführt zu werden: »Die Hellenen glauben auch viele andre Dinge, welche nicht sind, und auch, daß Orpheus ein Sohn der Kalliope gewesen, daß die Tiere seinem Gesange bezaubert gefolgt sein, und daß er lebend in den Hades herabgestiegen, um von den Untergöttern seine [251] Frau wieder zu fodern[6]. Wie es ihm aber scheint[7], habe Orpheus an Ausbildung der Gesänge seine Vorgänger übertroffen, und sei durch priesterliche Gaben, Kenntnisse und Geschicklichkeiten zu großer Macht gelangt[IV].

Daß die ältesten Priester, diese Ahnherren der menschlichen Bildung in Hellas, die Musik übten, wie Strabo behauptet[V], leidet keinen Zweifel, da Rhythmus in dieser Kindheit des menschlichen Geschlechts das einzige Mittel ist, Gedanken zu befestigen und zu verbreiten. Daher glaubte man

I Od. XI. 567—570.
II Od. XIX. 179.
III libr. X. cap. 7.
IV libr. IX. cap. 30.
V Exc. libr. VII p. 508. A.

1 Geschäft forttreibt, 2 liebte . . . erblickte,] liebte, erblickte
3 Priestern . . . versteht,] Priestersängern versteht,
4 die . . . Einzelwesen,] die geschichtliche Wirklichkeit dieser Sagengestalten und Dichternamen als wahrhaft vorhanden gewesener Personen,
5 ist . . . aber] geht auf das Allgemeine, und kann nur dieses bezeugen, aber
6 fordern. 7 scheine,

dem pythischen Orakel den Hexameter zu verdanken[I], dessen Erfindung ein Dichter[II] dem Orpheus zueignet. Wenn man erwägt, wie viele Fortschritte Sprache, Maß und Gedanke zu tun[1] hat, ehe die eigentliche Kunst nur anfangen kann[2]; wie besonders in jener frühsten Zeit die gesamte Entwicklung unzertrennlich und nur Eins ist: so läßt sich gegen die allgemeine Sage und Meinung, Orpheus, der ja überall Epoche machte, oder auch[3] nur bezeichnet, habe auch in der hellenischen Poesie schon Epoche gemacht, nichts einwenden. Nur ist der Hexameter wohl mehr entstanden, als eigentlich erfunden, wie die spätern Rhythmen der hellenischen Poesie; und die weitere Ausbildung desselben kann erst in das folgende Zeitalter gesetzt werden, wo dies heroische Maß, welches bei den Hellenen vom Epos immer unzertrennlich war, mit diesem zugleich wuchs[4] und blühte[5]. Von den Wunderwirkungen der ältesten Musik aber schweigt Homeros, ohngeachtet[6] er die Befestigung[7] Thebens (die er also auch schon ins hohe Altertum hinaufschiebt) durch den Amphion und Zethus kurz[8] erzählet[III]. »Daß der Rhythmus gleich von den frühesten Zeiten nach seiner Entstehung die ihm zugeschriebene Sittenmilderung gewirkt, darüber kann es keine historischen Nachrichten geben. Welches Altertum auch viele Sagen der Völker von sich rühmen mögen: so sind sie doch gewiß alle spätern Ursprungs, und nur der Geist des Wunderbaren, welcher in ihnen herrscht, entrückt sie in jene dämmernde Ferne. Poesie wurde nachher das einzige Mittel, wodurch jedes Geschlecht dem folgenden die Haupteindrücke seines Lebens als den köstlichsten Nachlaß übergab. In ihrer ersten Gestalt, wo sie noch nichts weiter war, als unmittelbarer Ausbruch einer bestimmten, gegenwärtigen Leidenschaft, lebte sie selbst nicht länger, als das, was ihr Odem gegeben hatte. Allein[9] gesetzt auch, Überlieferung wäre schon möglich gewesen: wie hätte der Mensch, noch kaum zur Besinnung erwacht, der Rückkehr in sich selbst fähig sein sollen, welche erfordert wurde, um sich von einer solchen allmählichen, nie von andern Gefühlen abgesonderten Wirkung

I Plin. VII. 56.
II Anthol. ed. Iacobs, II. 40.
III Od. XI. 260—265.

1 tun hat,] machen haben, 2 kann, und
3 auch . . . bezeichnet,] doch bezeichnet, 4 anwuchs 5 emporblühte.
6 ungeachtet
7 Befestigung Thebens] Befestigung der Burg von Thebae
8 kurz erzählet.] vorübergehend erwähnt.
9 Allein . . . zu geben?] *fehlt W. Die Anmerkung folgt in W dem Vorausgehenden:* Odem gegeben hatte«.

auf sein Innres, Rechenschaft zu geben[I]?« Da indessen Maß und Ordnung im Ausdruck der Empfindungen durch eine natürliche Rückwirkung auch die Empfindungen[1] selbst vermenschlichen müssen: so läßt sich die Sage, daß Orpheus die rohen Gemüter durch die Macht des Gesanges bezähmt habe, nicht verwerfen. Indessen sind in derselben nicht bloß die allmählichen Wirkungen eines ganzen Zeitalters in einen Punkt zusammengedrängt: sie scheint von vielen Seiten her vielfache Umbildungen erlitten zu haben. Schon[2] die Mystiker übertrieben die Vorstellungen von der orphischen Bildung unstreitig ebensosehr, als die von der vorhergegangnen Wildheit[II]. Die Pythagoräer, welche ihre neue Weisheit gern in alte Priesternamen hüllten, um sie geltend zu machen, nannten ihre Lebensweise orphisch[III]. Ein Vorgeben, welches Platon scherzend verteidigt, indem er es im Ernst wahrscheinlich zu machen sucht, daß die ältesten Hirten, noch unbekannt mit verderblichen Künsten und Bedürfnissen, im Überfluß von Weide und Nahrungsmitteln, unter der mildesten Herrschaft der Väter und Ältesten, friedlich untereinander lebten[IV]; daß sie die Altäre der Götter nicht mit Blut befleckten, sondern Kuchen, mit Honig benetzte Früchte und andre solche reine Opfer darbrachten[V]. — Überhaupt strebte alles Gebildete bei den Hellenen, sobald es in seiner Art reif war, sich alles, womit es in Berührung kam, oft auch das Fremdartigste, zu verähnlichen, und seinen Ursprung aus dem frühesten Altertum herzuleiten. Wenn die Meinung des Timagenes[VI], daß die Musik die älteste aller höheren Künste sei, an sich auch nicht unrichtig ist: so waren es doch gewiß die Vorstellungen vieler altertumssüchtigen Musiker; die Verschönerungen der Dichter und die Umdeutungen alter Mythen durch allegorisierende Philosophen und pragmatisierende Politiker nicht einmal zu erwähnen. Es war ein solcher Gemeinplatz, daß Quinctilianus fragen kann: »Wer weiß nicht, daß die Musik schon zu jenen alten Zeiten so sehr nicht bloß geliebt, sondern auch geehrt ward, daß die Musiker auch für Seher und Weise geachtet wurden, wie Orpheus und Linus; um andre zu übergehn[VII].« [252]

I Briefe über Poesie usw. Horen, 1796. IItes Stück. Seite 65.
II Sext. adv. Math. libr. IX. Sect. 15.
III de leg. VIII. p. 312.
IV ib. p. 108—114.
V ibid. p. 312.
VI Quinct. libr. I. cap. X.
VII ibid.

1 Empfindung
2 Schon . . . die] In der geheimen sinnbildlichen Überlieferung der Mysterien, übertrieb man die

Unter den lehrenden Gesängen der ältesten hellenischen Priester gab es unstreitig auch Gebete in der allereinfachsten Weise, aber gewiß nicht in der Weise der noch vorhandnen angeblich orphischen Hymnen: denn vielnamig wurden[1] die Götter erst[2] durch die Umdeutungen der Mystiker; und der absichtliche, abgerißne Unzusammenhang dieser Hymnen, in denen nicht bloß die Gedanken, sondern auch Ausdruck und Farbe einen sehr späten Ursprung verraten, ist vielmehr enthusiastisch, als einfältig[3]. — Auch die enthusiastische Musik, deren Platon und Aristoteles erwähnen, kann wohl nicht älter sein, als die ältesten Orgien, deren Alter oben[4] bestimmt ist: vielleicht war sie aber auch nicht jünger:
[253] denn daß sich gottesdienstliche Melodien sehr lange erhalten können, bestätigt sich überall.

Auch durch die Hindeutung in Sagen und Meinungen der Alten auf thrakischen Ursprung muß man sich die Untersuchung über die vorzüglichsten Sitze der ältesten hellenischen Poesie, welche wahrscheinlich[5] verbreitet war, und an mehrern Orten zugleich aufkeimte und wuchs, nicht beschränken lassen; eine wichtige Untersuchung, in der ganzen Archäologie der hellenischen Bildung vielleicht eine der schwersten, aber auch eine der anziehendsten, wenn man die gegründete Behauptung des Thukydides, daß die Hellenen, je höher man ins Altertum hinaufgeht, um so mehr den Barbaren an Sitten, Gebräuchen und Lebensart gleichen[I], mit der so auffallend hellenischen Bildung des Homeros vergleicht. — Wenn eine Sage bei Pausanias[II] behauptet, der thrakische Stamm sei überhaupt gebildeter gewesen, als der Makedonische, und auch frömmer: so ist dagegen Thrakien beim Homeros der Lieblingsaufenthalt des Ares[III], und an einer Stelle setzt er die gaultummelnden Thrakier in die Ferne zu den herrlichen Pferdemelkern[IV]. Der Thrakier Thamyris[V] ist

I Thuc. I. 6.
II lib. IX. cap. 29.
III Il. XIII. 298—302. Od. VIII. 361.
IV Il. XIII. 4. 5.
V Il. II. 595.

1 waren
2 erst . . . und der] noch nicht in jenem ältesten pelasgischen Naturdienst. Auch der
3 einfältig tief.
4 oben . . . vielleicht] oben aus allgemeinen Bildungsgründen bestimmt ist, und mit dem neuen bakchischen Götterdienst zusammenfallen muß. Vielleicht
5 wahrscheinlich überall

dagegen keine Einwendung, da er seine Kunst unten im Peloponnesos[I] übte.

Sollten schon in der ältesten Poesie der Hellenen die[1] frühesten Vorstellungen von den Göttern sich nicht bloß in Göttersprüchen, Gebeten und Satzungen geäußert haben, sondern auch zu rhythmischen Erzählungen gebildet, und durch diese fortgepflanzt sein: so ist hier doch noch nicht an die schöne Ausbildung zu denken, durch welche die rohe Erzählung erst zum Epos wird. Auch konnten die Taten der Götter wohl erst dann ein Hauptgegenstand der Sänger werden, nachdem die Taten der Helden die Geschicklichkeit, angenehm zu erzählen, geweckt und geübt hatten. In diesem Sinne sagt Herodotos[II] mit Recht: »Woher jeder Gott entstanden, oder ob sie alle von ewig waren, und wie von Gestalt; das wußten die Hellenen nicht[2], bis, sozusagen, seit heute und gestern. Homeros und Hesiodos sind es, die den Hellenen die Göttergeschichte machten[3], und den Göttern Beinamen gaben, die Ehren und Künste unter sie verteilten, und ihre Gestalten[4] bezeichneten.« Wir würden sagen: Erst im epischen Zeitalter bildeten sich die Vorstellungen der Hellenen[5] zu einer eigentlichen Sage[6]; sie wurden episiert. — Welch ein unermeßlicher Zwischenraum ist nicht zwischen dem namenlosen Gebet der Pelasger auf Bergen, bis zu dem schalkhaften[7] Märchen des lieblichen Sängers Demodokos von der Liebe des Ares und der Aphrodite[III]?

⟨*Über*[8] *die Natur des alten Hymnus* [1822]

Zwiefach war die Ansicht des Altertums selbst in Hinsicht auf uralte Wildheit oder höhere Weisheit und rechtlich fromme Sitten der frühern Menschenstämme grauer Vorzeit, sowie über die Frage vom barbarischen oder hellenischen Ursprung der Bildung und des Götterdienstes. Vielfältig hat sich uns auch in den angeführten Hauptstellen und entschei-

I Über die Lage von Dorion und Öchalia. S. A. W. Schlegel de geographia Homerica p. 44; und Bayle's Wörterb. Art. Thamyris.
II Euterp. 53.
III Her. Eut. 52. Odyss. XVI. 471.

1 die . . . Vorstellungen] die Vorstellungen 2 nicht *fehlt A*
3 erfanden, 4 Gestalt
5 Hellenen zu] Hellenen von den Göttern zu
6 Sage . . . episiert.] Sage und epischen Dichtung.
7 anmutigen 8 *Dies Kapitel nur in W.*

denden Tatsachen jene Zwiefachheit der Ansicht kund gegeben; diese große Untersuchung aber ganz zu Ende durchzuführen würden noch viele andre Hülfsmittel, nicht bloß der Gelehrsamkeit, sondern vorzüglich auch umfassende Vorarbeiten tieferer Forschung erheischen, die nicht dieses Orts sind, und weit über den Zweck einer Kunstgeschichte hinausgehen.

Für diese aber, für die Kunst bleibt uns aus jener ganzen Orphischen Vorzeit, als sichrer Gewinn nur die eine Idee des Hymnus, als derjenigen Form und Gestalt, oder als desjenigen Anfangs-Punktes alter Poesie, in welchem als dem gemeinsamen, unentwickelten Keime, die ersten Fäden und Elemente beider Hauptarten der alten Poesie, der epischen Sage wie des lyrischen Gesanges, noch ungetrennt und Eins in der Hülle des sinnbildlichen Ausdrucks beisammen lagen. Wie der Spruch die ursprüngliche Form des Gedankens und der Schrift in Prosa, so ist jener sinnbildliche, hie und da auch in Sprüchen beflügelte Sagengesang die älteste Form der Poesie, und dieses ist eben die Idee, welche wir mit dem Worte Hymnus zu verbinden haben[1]. Nachdem uns nun aber aus jener ganzen orphischen Vorzeit nichts geblieben ist, als dieser heilige Name des Hymnus und die rechte alte Idee davon; so dürfen wir wohl kaum unternehmen über die Entwicklung, allmähliche Gestaltung, und die verschiedenen Bildungsstufen des Hymnus, als der ältesten Form der Poesie, nachdem alles geschichtlich Beglaubigte davon bis auf die letzte Spur verloren gegangen, irgendeine Vermutung oder einen bestimmteren Gedanken zu entwerfen, und zu erfassen. Wollten wir es je versuchen, und dennoch wagen, so wäre noch am sichersten, dabei die sichtbaren Entwicklungsperioden der hellenischen Götterlehre selbst zum Grunde zu legen, denen sich der gottesdienstliche Spruch- und Sagengesang oder Hymnus in ähnlich entsprechenden Bildungsstufen oder Epochen angeschlossen haben wird. — Es sondert sich aber die Mythologie der Hellenen, in drei verschiedene Reihen oder Abteilungen und Epochen, welche auch in den Dichtern, obwohl in verschiedener Weise, wohl deutlich erkennbar, und leicht zu unterscheiden sind. Die erste Grundschicht in dieser mythischen Welt, gleichsam das Urgebirge, auf welchem die ganze spätere Erdformation beruht, bildet das Geschlecht der alten Götter;

[1] Das Wort selbst bedeutet ursprünglich nach der Ableitung, welche die beste scheint, so viel als Erguß, Strom, welches für einen solchen heiligen Gesang, welcher alle absichtliche Kunst ausschließt, sehr anpassend ist. In der Stelle Odyss. VIII, 429 tritt jene ursprüngliche Bedeutung noch sichtbarer hervor; ἀοιδης ὕμνος wie es dort heißt, bezeichnet den Strom des Gesanges.

darauf folgt die Periode der neuen Götter, und den Beschluß in dieser so einfachen und klaren Einteilung und Übersicht des Ganzen macht der Dienst der fremden Götter. Die alten Götter sind aber nicht bloß in dem Sinne zu nehmen, wie beim Hesiodus, in den Mysterien, oder beim Äschylus, sondern es gehören auch alle jene dazu, welche in den homerischen Gesängen schon mehr in den Hintergrund treten, und zum Teil ungünstig gestellt, daher auch hie und da mit einem komischen Anstrich geschildert sind, wie Ares, Hephaistos, Aphrodite; ja es nimmt diese sogar eine Hauptstelle unter ihnen ein, nebst dem Apollon, so wie er in der ältesten Zeit aufgefaßt worden, und eigentlich den Mittelpunkt des Ganzen bildet.

Nicht in ihrer schönen dichterischen Gestaltung, welche später ist, wohl aber in den ersten Grundzügen beruht dieser Teil der hellenischen Göttersage auf jenem früheren psychischen Heidentum, dessen höchst einfacher siderischer Naturglaube, in der ältesten Zeit über den bewohnten Erdkreis, überall und weit, auch bis zu den unbekannteren Völkern des fernen Nordens verbreitet war. Daher dürfen wir uns nicht wundern, wenn wir den diesem Götterkreise angehörenden Hymnendichter und Apollo-Sänger, Olen, als Hyperboräer, oder von den Hyperboräern kommend, nennen hören. Die neuen Götter aber sind diejenigen, welche in den homerischen Gesängen, überhaupt in der jüngern heroischen Sage und Helden-Poesie am hellsten hervorglänzen; unter ihnen nimmt Zeus die erste Königsstelle ein, und nebst ihm Pallas, und alle Gottheiten, welche uns zunächst nicht mehr auf jene siderischen Naturkräfte und psychische Tiefe hinweisen, sondern zunächst an Verstand und Weisheit, an alle Heldentugend und Königswürde der Götter, sinnbildlich und in persönlicher Erscheinung erinnern. Die fremden Götter aber sind jene, welche als solche, als weniger bekannte und verborgne im geheimen Dienst verehrt wurden, wenngleich manche derselben auch der ältesten Sage schon bekannt sind, aber nicht in dieser tiefern Bedeutung und eben dadurch neu und fremd gewordenen Gestalt, wie Dionysos und Demeter, nebst ihrer ganzen Umgebung, wo der dritte alte Hymnendichter Pamphus, dem Sagenkreise der Demeter angehörend, als der klassische Name für diese Gattung und Stufe hervortritt.

Von dem Orpheus ist geschichtlich wahrscheinlich, und geht aus sehr vielen einzelnen Zügen und Angaben hervor, daß Zeus, der König und Vater der neuen Heldengötter in seinem Sagenkreise und Hymnen der vorherrschende Mittelpunkt gewesen, wie er es in der heroischen Welt der epischen Sage überhaupt war; welcher daher unter den heiligen Priestersängern Orpheus am nächsten steht, und zu der vielleicht der

thrakische Thamyris noch eine bestimmtere Stufe des Überganges bildet, als Mittelglied zwischen dem Orpheus und den Homeriden.

Wie die neuen Götter den alten, so treten auch die fremden, geheimen Götter und besonders die bakchische Begeisterung der alten Einfalt und Naturtiefe, sowie dem fröhlichen Heldenwesen oft feindlich entgegen, worauf die Sagen vom Orpheus und Thamyris vielfältig hindeuten. Und in jener einfachen Absonderung eines dreifachen Sagenkreises der alten, neuen und fremden Götter, bei den Helenen, liegt der Aufschluß, der Licht bringt und klare Ordnung in das vielverschlungene Labyrinth jener mythischen Welt; nach deren kurzen Andeutung wir zurückkehren zu dem geschichtlichen Faden, in genauer Zusammenstellung aller für den künstlerischen Standpunkt und die genaue Entwicklung der verschiedenen Kunststufen irgend bedeutenden Einzelheiten.›

VORHOMERISCHE[1] PERIODE DES EPISCHEN ZEITALTERS

Der erzählende Sänger ist der natürliche Begleiter des Heroen, und [254]
mit dem Heldentum entstand, wuchs und blühte in Hellas auch das Epos. Stärke, Geist und Schönheit, welche selbst unter den freien Wilden eine natürliche Ungleichheit hervorbrachten, hatten auch bei der Besitznehmung des Bodens einen entscheidenden Einfluß.

Städte zuerst zu erbaun und die Burg zu gründen, begannen
Sich zum Schutze die Könige selbst, und zum Orte der Zuflucht.
Und das Vieh und die Äcker verteilten sie drauf, und sie gaben
Jeglichem nach der Gestalt, nach den Kräften und nach dem Geiste:
Denn die Schönheit vermochte noch viel, und es blühten die Kräfte[I].

Sobald der Hang zur Geselligkeit die Liebe zur Freiheit überwunden hat, kann man die Menge als einen rohen politischen Stoff betrachten, der sich zu gestalten strebt. Noch unfähig, sich selbst zu bestimmen und zu bilden, wird er eine äußre Einheit suchen, an die er sich anschließen könne. Alle Schwächern werden sich um den nächsten Mächtigen vereinigen. Zwar bleiben die natürlichen Vorzüge, wodurch die Übermacht erworben war, auch unentbehrlich, um sie zu erhalten; doch muß die Ungleichheit durch die natürlichen Wirkungen jenes Bildungstriebes und durch die Erblichkeit sehr schnell und sehr stark anwachsen, und[2] bei den Begünstigten Überfluß und Spiellust erzeugen. Durch den Stolz der Helden und die Eifersucht der edlen Geschlechter allein wird die Vätersage schon beinah zum Gedicht anschwellen. Wenn sich nun aber, bei steigender Ungleichheit und Entwicklung, der Geist allmählich über das bloße Bedürfnis erhebt, und der Sinn für Dichtung und Schmuck erwacht: dann macht die freie Kraft, die wunderbare Größe, die reizende Mannigfaltigkeit des heroischen Lebens auf die noch frischen Gemüter einen unglaublich starken Eindruck. Wie mit durstigen[3] Sinnen hängen die Horchenden an den Lippen des Göttlichen[4]

— der von Gott zu Gesange begeistert,
Sie erfreut, wie auch immer das Herz zu singen ihn antreibt[II].

Jetzt trennt sich der Dichter vom Seher, weil ihr ungleichartiges Ge- [255]

[I] Lucr. V. 1110—1115. Übersetzt von F. A. Eschen.
[II] Od. VIII. 44. 45.

[1] Vorhomerische . . . Zeitalters] *In W beginnt hier:* Drittes Kapitel. Von dem epischen Gesange in der vorhomerischen und in der homerischen Zeit.
[2] und leicht mag sie [3] dürftigen *A* [4] Hochbegabten,

schäft nicht mehr in derselben Brust Raum hat. Es bildet sich ein neues[1], nicht so mächtiges und heiliges, wie jene alten Priester, aber doch[2] geehrtes und sorgenfreies Geschlecht erzählender Sänger, die in fröhlicher Armut umherwandern, sicher, an jedem Herde, wo die Freude spielt, eine freundliche Heimat zu finden.

So leben die Sänger in der homerischen Welt. Vorzüglich in den Häusern der Fürsten trifft man sie oft, wo diese Lieblinge der Natur in Freude und Überfluß gern verweilen. So spielt ein göttlicher Sänger vor den Hochzeitgästen in der Wohnung des Menelaos[I]. Zwar ist der hochberühmte[II], im Volke geehrte[III] Demodokos kein Hausgenosse[IV] des Alkinoos, des Königs der seligen Phäaken; doch muß er kein seltner Gast sein: denn er hat schon seinen bestimmten Platz[V]; und zwar einen sehr ehrenvollen,

den silbergebuckelten Sessel
Mitten im Kreis der Gäste, gelehnt an die ragende Säule.

Bezaubert durch seine Gesänge gibt Odysseus dem Herold ein fettes Stück gebratnen Schweinsrücken von seinem Anteil, mit den Worten:

Herold, reiche dies Fleisch dem Demodokos dort, daß er esse.
Gerne möcht' ich, ein Trauernder zwar, ihm Liebes erweisen;
Denn bei allem Geschlecht der Sterblichen werden die Sänger
Wert der Achtung geschätzt und Ehrfurcht[VI].

Die übermütigen, frevelnden Freier der Penelope nötigten den hochberühmten[VII] Phemios, der —

— genug der Geisteserquickung wußte,
Taten der Götter und Männer, so viel im Gesange berühmt sind[VIII];

mit Gewalt[IX] in das Haus des Odysseus: so sehr bedurften[3] sie seiner Gesänge. Beteurend sagt er dem Odysseus:

I Od. IV. 17. 18.
II Od. VIII. 367. 521.
III ib. 472.
IV ib. 43. 47. 471.
V ib. 65. seq. 473.
VI Od. VIII. 474—481.
VII ib. I. 325.
VIII ib. 337. 338.
IX ib. 156.

1 neues . . . alten] neues, zwar nicht so äußerlich mächtiges und heilig gehaltenes, wie das jener alten
2 doch geehrtes] doch auch in seiner Art hochgeehrtes
3 bedurften . . . Gesänge.] verlangten sie nach seinen Gesängen.

Auch dein geliebter Sohn Telemachos kann es bezeugen,
Daß ich nie freiwillig hieher kam, noch aus Gewinnsucht.
Vorzusingen den Freiern am festlichen Mahl in der Wohnung;
Sondern Mehrere führten und Stärkere mich mit Gewalt her[I].

In einem sehr ehrenvollen Lichte erscheint der Sänger und sein Verhältnis zum Fürsten in der homerischen Sage: daß Klytemnestra anfangs den Schmeicheleien des Ägisthos widerstanden habe,

denn gut war ihr Herz und verständig;
Auch war dort ein Mann des Gesangs, dem ernstlich es auftrug
Atreus Sohn, da gen Troja er fuhr, zu hüten der Gattin[II].

Daß Homeros sich in diesen Dichtungen aus Vorliebe für seinen Stand von der Wahrheit weit entfernt habe, darf man nicht voraussetzen. Um der Untersuchung über die Mischung und das Verhältnis des Geschicht- [256]
lichen und des Erdichteten in der homerischen Poesie nicht vorzugreifen: so bemerke ich hier nur, daß nichts unhomerischer sei, als[1] enger Zunftgeist irgendeiner Art. Es lebt in diesen alten hellenischen Gesängen (welche ja sogar über ihre Urheber das tiefste Stillschweigen beobachten, so häufig auch die Beziehungen auf den Dichter selbst schon in den epischen Werken der hesiodischen Periode sind) ein wunderbar freier und allgemeiner Geist; nicht einseitige Vorliebe für einen Stamm, ein Geschlecht, einen Stand. — Merkwürdig ist es auch, daß unter den Helden der Ilias nur grade dem Achilles, einem der geehrtesten und gebildetsten, dem reizbarsten und schönsten von allen, die Kunst[2] des epischen Gesanges beigelegt wird[3].

Wir genießen eine schöne Frucht gewöhnlich[4] in dem Augenblick, wo sie reif ist, ohne über die Bedingungen ihres Daseins und die Geschichte ihrer Entstehung viel zu grübeln. Indessen darf doch niemand, der, so weit es möglich ist, wissen will, nicht bloß, was die hellenische Poesie war und ist, sondern auch, wie sie es wurde, bei der ziemlich allgemeinen und beinah verjährten Vorstellung[5], die homerische Poesie sei, wie durch

I Od. XXII. 350—353.
II Od. III. 265—271.

1 als ein solcher
2 Kunst . . . Gesanges] Gabe des Gesanges
3 wird; und zwar ist es ein Gesang von heroischem Inhalt, ein Lied zum Ruhm und von den Taten der Helden, dessen daselbst Erwähnung geschieht. *Mit folgender Anmerkung:* Iliad. IX, 184—191.
4 mehrenteils 5 Vorstellung stehn bleiben,

einen Zauberschlag, plötzlich aus der Erde gewachsen[1], stehn bleiben. Zwar gewachsen ist sie allerdings; sie ist ein Naturgewächs, und eins der köstlichsten: aber eben diese pflegen langsam zu reifen. Betrachtungen über den allmählichen Fortgang bis zum Gipfel, können bei Früchten dieser Art den Genuß eher erhöhen, als vermindern; es ist von der äußersten Wichtigkeit für eine richtige Ansicht des Dichters, die vielen Andeutungen über das Dasein und die Beschaffenheit des vorhomerischen Epos, deren auch in den mit deshalb angeführten Stellen schon einige enthalten sind, nicht zu übersehn; und[2] in einem Grundriß der Geschichte der hellenischen Poesie mußten wenigstens die wichtigsten anschaulich gemacht und zusammengestellt, und wenigstens einiges von allem dem angedeutet werden, was sich unmittelbar und mittelbar aus ihnen folgern läßt.

Man[3] darf so wenig zweifeln, es habe auch vor dem Homeros Dichter gegeben[I], daß sich die so natürliche Vermutung einer vorhomerischen Periode der epischen Kunst aus der ILIAS und ODYSSEE selbst erweisen läßt. Die Beziehungen auf andre Sänger[II], auf ältere Lieder[4][/III], — die sehr häufigen, durch ihre Kürze nicht selten unverständlichen Anspielungen[IV] auf schon bekannte Sagen[5], die der Dichter beinah unzähligemal zu einer schönen Episode zusammenfaßt, (deren jede selbst ein kleines Epos ist, und den Keim eines großen enthaltend, sich nach der natürlichen Länge und Umständlichkeit der homerischen Dichtart zu
[257] einer Rhapsodie ausbreiten ließe)[6] nicht zu erwähnen: — so ist ja in der homerischen Welt die Kunst der erzählenden Sänger schon ein bestimmtes Gewerbe, welches seinen Mann, so gut wie irgendein andres gemeinnütziges, auf Kosten der öffentlichen Gastfreiheit ernährt. So sagt Eumäos zum Antinoos:

I Cic. Brut. 18.
II Od. I. 10.
III Od. XII. 70.
IV Z. B. Od. II. 119. 120. IV. 342. seq. XI. 120. seq. 519. 520. VII. 323. 324. Od. XI. 633. 634. XII. 63.

1 gewachsen . . . bleiben.] gewachsen.
2 und . . . wenigstens] und es mußten zu diesem Endzweck wenigstens
3 Man darf] Das Dasein der Poesie bei den Griechen vor dem trojanischen Kriege, war ausgemacht gewiß, nach erprüfter Meinung des vielwissenden Plinius und man darf *Mit folgender Anmerkung:* lib. VII, cap. 56.
4 Lieder, wie etwa von der allbesungenen Argo,
5 Sagen . . . zu] Sagen nicht zu erwähnen, die der Dichter so oft zu
6 ließe . . . so] ließe; so

— — Wer geht doch hinaus, die Fremdlinge selber berufend,
Andre, als sie allein, die gemeinsame Künste verstehen:
Als den Seher, den heilenden Arzt und den Meister des Baues,
Oder den göttlichen Sänger, der uns durch Lieder erfreuet?
Diese beruft ein jeder, so weit die Erde bewohnt ist[I].

Wer sich in dieser Kunst auszeichnet, wird weit und breit berühmt: es ist dies nicht nur ein gewöhnliches Beiwort des Phemios und Demodokos; Odysseus verheißt auch dem Demodokos ausdrücklich:

Wenn du anjetzt mir dieses genau nach der Ordnung erzählest;
Gleich dann werd' ich umher es verkündigen[1] unter den Menschen,
Wie so günstig der Gott den schönen Gesang dir verliehn hat[II].

Die Rede des Phemios an den Odysseus:

Sieh', ich lernte von selbst, und ein Gott hat mancherlei Lieder
Mir in die Seele gepflanzt! Wie einem Gott dir zu singen,
Steht mir an! Drum trachte mich nicht mit dem Schwert zu enthaupten[III];

zeigt[2], daß die Kunst schon ordentlich gelernt ward, daß der Vortreffliche aber das Erfundne und Eigne darin von dem Erlernten unterschied[3] und darauf stolz war. Welch einen Überfluß von Liedern, welche[4] Rücksicht des Dichters auf den höhern Genuß der Zuhörer, und welche Foderungen[5], welche Auswahl des Angenehmsten bei diesen setzt nicht schon das als ein allgemein bekannter und anerkannter Spruch gesagte Wort des Telemachos voraus:

Denn es ehrt den Gesang das lauteste Lob der Menschen,
Welcher der horchenden Menge der neueste ringsum ertönet[IV].

In einer homerischen Sage, welche die ehrwürdige Farbe des hohen Altertums an sich trägt, wird schon ein Sänger dargestellt[6], der auf seine künstlerische Vortrefflichkeit[7] bis zum Frevel eitel[8] war:

— Dorion, dort, wo die Musen,
Findend den Thrakier Thamyris einst des Gesanges beraubten,

I Od. XVII. 383. seq.
II Od. VIII. 496. seq.
III Od. XXII. 347—349.
IV Od. I. 351. 352.

1 verkünden 2 zeigt wohl, 3 zu unterscheiden wußte
4 und 5 Foderungen, welche] Forderungen, und 6 erwähnt,
7 Gabe 8 stolz und übermütig

Der aus Öchalia kam, von Eurytos. Denn sich vermessend,
Prahlt' er laut zu siegen im Lied, und sängen auch selber
Gegen ihn die Musen, des Ägiserschütterers Töchter.
Doch die Zürnenden straften mit Blindheit jenen, und nahmen
Ihm den holden Gesang und die Kunst der tönenden Leier[I].

Dieser künstliche Übermut schickt sich nicht[1] zu dem Bilde eines Priesters und lehrenden Dichters, wohl[2] aber zu dem eines epischen[3] Sängers. Für einen solchen hielten auch die Alten selbst den Thamyris, wie alle
[258] Märchen beweisen können, die sie auf diesen einen Namen gehäuft haben[II]; und Pausanias[III] schließt ihn ganz bestimmt aus von der Dichtergattung des Orpheus und Musäos. Daraus erklärt sich auch[4] gleich sein Kommen von einem Fürsten, bei dem er sich also[5] einige Zeit aufgehalten hatte, und[6] dann weiter wanderte[7]. Sehr merkwürdig ist es, daß auch in diesem Bilde eines alten Sängers, der in den Sagen der Hellenen von ihren ältesten Dichtern so häufig, als wäre es eine allgemeine Eigentümlichkeit der Gattung, wiederkehrende Zug der Blindheit, die ja auch dem Homeros selbst beigelegt wird, nicht fehlt. Auch vom Demodokos heißt es:

Herzlich liebt ihn die Mus' und gab ihm Gutes und Böses;
Denn sie nahm ihm die Augen, und gab ihm süße Gesänge[IV].

Diese Sagen sind wohl nicht[8] bloß aus einem Aberglauben entstanden, wie es bei der vom Thamyris scheinen[9] könnte. Sie deuten vielmehr[10] auf jene Abgezogenheit des in sich tätigen[11] Geistes, welche sich auch in der auffallenden Schweigsamkeit der homerischen Sänger offenbart. Still und in sich gekehrt[12] öffnen sie ihre Lippen nur zu Gesängen; und nehmen keinen Teil am Gespräch. So häufig deren auch in der homerischen Urkunde erwähnt werden, so wird doch nur ein einzigesmal ein Sänger redend eingeführt, um für sein Leben zu flehen. Daß die alten Epiker der

I Iliad. II. 591—600.
II Zur Übersicht, s. Bayle's Wörterb. Art. Thamyris.
III Libr. X. cap. VII.
IV Od. VIII. 62, 64.

1 weniger 2 wohl . . . zu] als zu 3 heroischen 4 auch gleich] auch
5 also nach Sängerart 6 um 7 zu wandern.
8 nicht . . . entstanden,] nicht immer bloß aus einem dunkeln Glauben von solcher Bestrafung des künstlerischen Übermuts entstanden,
9 scheinen könnte.] der Fall ist. 10 vielmehr zugleich
11 tätigen . . . welche] tätigen und sinnenden Geistes, als eine natürliche Eigenschaft des dichterischen Gemütes, welche 12 versunken

Hellenen das Wirkliche mit hellen Augen auffaßten[I], lehren ihre Werke selbst, wo die lebendige Natur so frisch, keck und warm dargestellt ist, in den großen Zügen frei, in den kleinsten noch mit Liebe genau. Damit ihr Geist aber das Aufgefaßte so ausbilden konnte, mußte er zu Zeiten auch in sich versinken, wie es jedem Müßiggänger[1] von Sinn und Dichtungsgabe dann und wann begegnen muß. Überdem[2] lebte ja die ganze Vorzeit in ihrem Gedächtnisse, welches eine Welt von alten Sagen und Liedern umfaßte.

Wenn es nach solchen Beweisen noch andrer bedürfte: so würde schon die zwar nicht üppige, aber doch reiche Fülle, die zwar nicht gelehrte und künstliche, aber doch feine und reife Ausbildung des homerischen Epos Vorgänger vermuten lassen, welche die Kunde der Vorzeit nicht mehr roh überlieferten, sondern schon dichterisch schmückten und Künstler zu heißen verdienten. Diese Kunstart kann unmöglich allein, als eine einzige und unbegreifliche Ausnahme von dem allgemeinen Gesetz aller lebendigen Bildung, nicht durch allmähliches Wachstum, sondern durch einen Sprung plötzlich zur Vollendung gelangt sein. »Die Gesänge zu bilden, sagt Lucretius:

Lehrte[3] zugleich der Gebrauch und des rastlosen Geistes Erfahrung [259]
Jene[4], die nach und nach fortschritten mit langsamen Fuße.
So wird ein jegliches Ding durch die Zeit allmählich erzeuget,
Von der Vernunft aus dem Dunkel geführt an die Helle des Tages.
Denn wir sehn in der Kunst, daß andres aus anderem Geiste
Rühmlich entstehe, bis wir dem obersten Gipfel genaht sind[II].

Nur darf man in dem allmählichen Wachstum des alten hellenischen Epos keine entschiednen Abschnitte und eigentliche[5] Bildungsstufen vermuten. Man darf nicht annehmen, daß das vorhomerische Epos eine eigne, etwa härtere und gröbere, aber durchgängig bestimmte und von der des homerischen ganz verschiedne Gestaltung gehabt habe; und daß, nachdem die epische Kunst das Höchste erreicht, was sich in jener unvollkommnern Gestaltung erreichen ließ, ein ganz neuer Geist, und mit ihm

I Lessing hatte die Absicht, aus seiner Behandlung der sichtbaren Gegenstände zu beweisen, daß Homeros nicht blind gewesen sein könne. Sämtl. Schr. T. X. S. 14.
II Lucr. V. 1450. seq. Übersetzt von F. A. Eschen.

1 künstlerischen Gemüte 2 Auch
3 Lehrte . . . Erfahrung] lehrte die rastlos aber langsam fortschreitende Erfahrung: *In W in den Text aufgenommen.*
4 Jene . . . Fuße.] *fehlt W* 5 eigentlichen

eine vollkommnere Gestaltung aufgekommen und herrschend geworden sei. Dies würde eine Absonderung der verschiedenen Bestandteile in den Wahrnehmungen des Kunstsinns und den Foderungen[1] des Kunstgefühls, und eine Selbständigkeit dieser Kräfte voraussetzen, die hier durchaus noch nicht stattfinden konnten, und deren ungleich späterer Ursprung in dem Fortgange dieser Geschichte bemerkt werden wird. Hätte es[2] einen epischen Äschylos gegeben, so würde er sich[3] erhalten haben, wie sich alles Klassische unter den Hellenen auch lange vor dem allgemeinen Gebrauch der Schreibekunst erhalten hat. Wir müssen uns also das Wachstum dieser geistigen Pflanze als eine ganz allmähliche, und vom ersten Keim bis zur völligen Reife stetige Entfaltung denken. Die frühern Fortbildungen der epischen Kunst mußten sich, weil ihnen mit der bestimmten Gestaltung auch alles selbständige Dasein fehlte, in die vollendeten Werke des goldnen Zeitalters der epischen Kunst gänzlich verlieren, welche mit der Reife zugleich auch eine bestimmte Gestaltung erreichen[4] mußten.

Wenn es nun gleich keinen alten Stil der epischen Kunst, wie der tragischen, keine vorhomerische Bildungsstufe derselben gibt: so ist damit nicht geläugnet, daß eine einzelne Begebenheit von großem und allgemeinem Einfluß, auch das Wachstum des Epos auszeichnend begünstigen und beschleunigen konnte. Eine solche Begebenheit war der trojanische Krieg, als die erste gemeinschaftliche[I] Unternehmung der Hellenen. Schon das lange Beisammensein einer, wenn auch nur durch Dichter beglaubigten und durch die Sage vielleicht übertriebnen[II], doch verhältnismäßig großen Menge[5] von Menschen[6], deren selbst nach dem Thukydides kein früherer hellenischer Krieg so viele vereinigte[III], mußte die[7] Mitteilungsfähigkeit, und selbst den Luxus und die Spiellust der Hellenen mehr entwickeln. In dieser Rücksicht ist die Sage vom Palamedes nicht ohne historische Bedeutung; und da die Begebenheiten vor [260] Ilion und die wundervolle Rückkehr der achäischen Helden und Fürsten, nach der homerischen Poesie zu urteilen, gleich von der Zeit, da sie geschahen, bis auf den Homeros, ein Lieblingsgegenstand der Epiker gewesen sein müssen: so darf man wohl annehmen, schon der trojanische Krieg habe in der epischen Poesie Epoche gemacht. Wie viel mußte nicht schon von Ilion gesungen sein, ehe ein Sänger den Nestor zum Telemachos konnte sagen lassen:

> Viel auch andre Leiden bestanden wir! Wer doch vermöcht' es
> Alles auszusprechen der sterblichen Erdebewohner?
> Nein, wenn fünf auch der Jahre und sechs nacheinander du bleibend
> Forschtest, wie viel dort trugen des Wehs die edlen Achäer;
> Eher mit Überdruß in die Heimat kehrtest du wieder[I]!

Gesprächigkeit ist eine auffallende und ächt hellenische Eigentümlichkeit der homerischen Menschen, welche im lebhaftesten Verkehr untereinander stehn. Nicht nur die Fürsten und Adeligen reisen viel zu Wasser und zu Lande; zum Beispiel um eine seltnere Ware selbst einzutauschen[II], oder mit Eisen und Erz Handel zu treiben[III], eine Schuld einzufodern[1]/[IV], auf Seeräuberei[2]/[V], um Beute oder Menschen[VI] zu fangen. Oder sie reisen bloß[3] zur Lust[VII]; und besuchen sich häufig untereinander[VIII]. Auch die Herberge für den Gemeineren ist ein Ort zum Schwatzen[IX]. Außer dem Kaufmann und Schiffer vom Gewerbe, wandern auch die Ärzte, Baumeister, Seher und Sänger[X]. Außerdem werden noch Herolde in Volksgeschäften als eine gewöhnliche Sache erwähnt[XI]. Da die Aufmerksamkeit dabei so sehr auf die Vornehmen gerichtet ist, daß die unschickliche Aufführung einer Fürstentochter der Gegenstand des allgemeinen Spottes[XII] sein würde; und der Sinn für Lob und Tadel so rege, daß die Furcht

---

I Thuc. I. 3.
II Thuc. I. 10. 11.
III ibid. 10.

---

1 Forderungen
2 es einen] es, wenn dieser Ausdruck zur kurzen Bezeichnung vergönnt ist, einen
3 sich ohne Zweifel
4 erreichen mußten.] erreicht haben.
5 Anzahl 6 Kriegern,
7 die . . . entwickeln.] den gemeinsamen Sinn und die mitteilende Anlage der Hellenen vielfältig entwickeln, und konnte selbst zur Erfindung mehrerer geselligen Vergnügen und Spiele den Anlaß geben.

I Od. III. 113—117.
II Od. I. 259. seq.
III ibid. 184.
IV Od. III. 364. seq.
V ib. III. 72—74.
VI Od. I. 398.
VII Od. XV. 80—85. XIX. 282—286.
VIII ibid. I. 176. 177. 209. IV. 178.
IX Od. XVIII. 328. cfr. Hes. Op. 463. ed. Brunk.
X Od. XVII. 383. seq.
XI Od. XIX. 135.
XII Od. VI. 273. seq. cfr. XVI. v. 75.

---

1 einzufordern, oder 2 Seeräuberei zu gehen, 3 auch bloß

vor übler Nachrede[I] der[1] stärkste Grund ist, der[2] übermütige Mächtige in Schranken zu halten[3] vermag: so darf es uns nicht wundern, daß in der homerischen Welt der Ruhm eines gerechten Fürsten auch ohne Gesänge durch die Erzählungen der Reisenden[II] so verbreitet zu sein pflegte, daß der Dichter ihn als ein Urbild eines allgemeinen und großen Ruhms aufstellt[III]. Indessen würde doch Odysseus schwerlich von sich selbst sagen:

> Ich bin Odysseus, Laertes Sohn, durch mancherlei Klugheit
> Unter den Menschen bekannt; und mein Ruhm erreichet den Himmel[IV];

noch Athene[V], daß Ithaka sehr vielen bekannt sei,

[261] > Allen, die dorthin wohnen, zum Tagesglanz und der Sonne,
> Oder die hinterwärts, zum nächtlichen Dunkel gewendet;

auch würde wohl der Ruhm der Penelope, die alle Frauen der damaligen Zeit im achäischen Lande[VI], und an Klugheit und List selbst die berühmten Frauen der Vorzeit[VII] übertrifft, nicht den Himmel erreichen[VIII]: wenn der Ruhm dieser Namen nicht schon durch mehrere Generationen von Gesängen gewachsen wäre. Überhaupt waren die Geschichten vom Kriege vor Ilion und von der Heimkehr der Hellenen[4] schon in der homerischen Periode nicht erst seit Kurzem ein eigentlicher Lieblingsgegenstand des Epos. Dies erhellt, einiger kleinen Spuren[IX] und der völligen und reifen Ausbildung mancher Episode des Inhalts nicht zu erwähnen, schon daraus, daß Phemios und Demodokos wiederholt davon singen. So sehr die Erdichtung dieser Umstände nun auch durch den Vorteil und Reiz, die[5] sie der Erzählung gewähren, herbeigeführt sein mag: so würde sich Homeros dieselbe doch schwerlich erlaubt haben, wenn nicht alle diese Geschichten, wie der Zank des Odysseus und Achil-

I ibid. II. 65.
II ib. XIX. 333.
III ib. XIX. 109. seq.
IV Od. IX. 19. 20.
V Od. XIII. 239—241.
VI ibid. XXI. 107—110.
VII Od. II. 118. seq.
VIII ibid. XIX. 108.
IX Z. B. Odyss. I. 11. 12. 354. 355. III. 86. 87. 203. 204.

1 der stärkste] ein starker
2 der . . . Mächtige] den übermütigen Mächtigen
3 halten vermag:] halten: 4 Helden 5 welche

leus, nach dem, was er ausdrücklich in eigner Person sagt, von der Gattung waren[1], deren Ruhm damals den Himmel erreichte[I]. Noch merkwürdiger ist es, daß die Sirenen, über deren Gesang die Bezauberten Heimat und Frau und Kinder vergaßen[II], den Odysseus mit den Worten anlocken:

> Denn wir wissen dir alles, wie viel in der räumigen Troja
> Argos Söhn' und die Troer vom Rat der Götter erduldet[III].

Auf eine ähnliche Weise schränkten sich auch die attischen Tragiker der besten Zeit meistens auf einige ihrer Kunstart vorzüglich angemeßne Gegenstände ein; wenngleich mit mehr Absicht und Besonnenheit, wie jene alten Epiker, welche bloß durch den natürlichen Reiz des günstigsten Stoffs angezogen wurden, ihn vor allen auszubilden.

Daß aber das Epos, wenngleich nicht so plötzlich und wunderbar, sondern allmählich, dennoch wie von selbst unter den Hellenen aufwuchs und zur Vollendung reifte; darf uns nicht befremden. So ist auf diesem glücklichen Boden alles entstanden. Warum nicht auch die Poesie, da alle Bestandteile derselben Nachahmung, Harmonie und Rhythmus, nach dem Aristoteles[IV], in der menschlichen Natur gegründet sind? Wenn der Mensch sich nur frei bewegen kann, so muß sich alles entwickeln, was in ihm liegt.

Der Mittelzustand zwischen freier Wildheit und bürgerlicher Ordnung ist überhaupt der Entwicklung des Schönheitsgefühls sehr günstig. Er vereinigt die frische Kraft der noch ungezähmten und ungeschwächten Natur, und die Geselligkeit, Reizbarkeit, den Überfluß, die Spiellust der Bildung. Um so mehr bei den einzig begünstigten Hellenen, deren [262] Übergang vom wandernden Leben zu einer festen Verfassung mit einer wohltätigen Langsamkeit fortrückte: denn erst nach der Rückkehr der Herakliden und der jonischen Völkerwanderung setzte sich der gärende Stoff einigermaßen zur Ruhe[V]. Das hellenische Heldentum war denn auch in seiner Blüte die glücklichste Vereinigung des Großen und Reizenden, aus welcher die ersten Früchte der schönen Kunst hervorgingen.

I Od. VIII. 75.
II Od. XII. 42. seq.
III ibid. 189. 190.
IV Poet. cap. IV.
V Thuc. I. 5. 12.

1 derjenigen gewesen wären,

Nur denke man nicht, daß diese allgepriesne Begünstigung bloß in einem[1] üppigen Boden, warmer[2] Luft und heiterm Himmel, oder in einer vorzüglichen Stammesart unbekannten[3] Ursprungs bestand. Wo sich, bei allen diesen Vorzügen, auch in höherm Maß als in Hellas, unermeßliche Erdflächen ausbreiten, wie in Asien: da muß die Entwicklung sehr bald durch künstliche Bande durchaus gehemmt werden. Eben weil der politische Bildungstrieb hier gleich anfangs keine heilsamen Schranken und Hindernisse findet, bleibt er auf der ersten Stufe stehn, welche, wie bei allen lebendigen Kräften, eine[4] Art Kristallisation ist. Die kleinern politischen Massen[5] vereinigen sich immer wieder zu größern, und mit unglaublicher Schnelligkeit muß alles in eine große Despotie zusammenfließen. Hellas hingegen war zum Glück für die Menschheit durch die Natur vielfach getrennt; und die Stellen, welche es beherrschen, nur zu kennen, erfodert[6] eine ungleich größere Ausbildung der Kriegskunst, der Schiffahrt und des Handels, als im heroischen Zeitalter stattfinden konnte. Die Heroen konnten hier nicht zu einem einzigen Despoten, die Priester nicht zu einer orientalischen Kaste zusammenwachsen. Die Hemmung der politischen Kristallisation[7] erhielt durch eine freiere Reibung die Schnellkraft des menschlichen Geistes, und ward die erste Veranlassung einer höhern politischen Organisation[8], deren Keime wir schon in der homerischen Welt finden. Zwar herrscht in derselben eine schneidende politische Ungleichheit, welche überhaupt vor der Ausbildung der bürgerlichen Freiheit, Gesetzgebung und Staatskunst um so größer sein muß, je günstiger die Bildungslage ist; weil die natürliche Ungleichheit der Anlagen und des Glücks, (welche die politische Ungleichheit in diesem Zeitalter zuerst veranlaßt, und auch unzertrennlich von ihr bleibt) dann um so freier wirken kann, wodurch jeder Vorzug wieder ein Mittel wird, andre neue Vorzüge zu erwerben. Die homerischen Herrscher sind eine[9] durchaus verschiedne Menschengattung; nicht bloß an mittel-

[1] dem

[2] warmer . . . in] der südlichen Luft und einem heitern Himmel, oder vielleicht auch in

[3] unbekannten . . . bestand.] und angeborenen Eigenschaft von unerklärlichem Ursprung bestand.

[4] eine . . . ist.] nur auf die anwachsende Einheit der gleichförmigen Masse ausgeht, nach Art der Kristallisation.

[5] Abteilungen [6] erfordert

[7] Entwicklung im steten Anwachs der gleichförmigen Masse,

[8] Gliederung,

[9] eine durchaus] eine von der untergebenen und dienenden Klasse durchaus

barer Gewalt, Ehre und Reichtum: sondern auch an Geist, Bildung, Leibeskräften und Schönheit[I]. Die Macht der Könige über die Adeligen aber ist sehr gering und unbestimmt, auch in Rücksicht auf die Erbfolge[II]. Sie ist mehr wie ein Vorrang[III], als wie eine Oberherrschaft zu betrachten. Dieser lose Zusammenhang unter den Herrschern mußte die [263] Entwicklung der bürgerlichen Freiheit sehr begünstigen, als nach der Heimkehr der Hellenen[1] von Ilion in den meisten Staaten innerliche Zwistigkeiten entstanden. Wie viel bei diesen auf die Gunst des Volkes ankam, wie frei dieses schon über seine Beherrscher urteilte, lehrt die ganze ODYSSEE. Auch erkannte man schon:

> Daß die Hälfte der Tugend entrückt Zeus waltende Vorsicht
> Einem Mann, sobald nur der Knechtschaft Tag ihn ereilet[IV].

Diese unschätzbare Freiheit der Entwicklung verschiedenartiger Kräfte erhielt dadurch noch einen größern Wert, daß die Natur des Landes die Hellenen gleich anfangs zu einer vielseitigen Ausbildung nötigte und veranlaßte. Auch die alten Römer waren ein freies, wackeres und fröhliches Volk; und wie Virgilius[V] singt,

> Auch der ausonischen Flur, von Troja stammende Hirten
> Feiern mit rohem Gesang ihr Fest, und wildem Gelächter:

weil ihre Lage sie aber auf den Landbau und den Krieg einseitig beschränkte, so blieben ihre Naturgesänge bloße Ausbrüche einer bäurischen Lustigkeit, bis ihre Herrschsucht, alle Schranken übersteigend, selbst die hellenischen Künste eroberte, und erhaben in ihrer unmäßigen Kraft, auch den eigenen Werken einen eigentümlichen großartigen Geist einflößte. Die Lebensart der Hellenen im heroischen Zeitalter hingegen war die glücklichste Mischung von Landbau und Schiffahrt, von Krieg und friedlichem Gewerbe und Handelsverkehr. Hesiodos[VI] nennt das göttliche Geschlecht der Heroen ein gerechteres und besseres; dies deutet auf mehr[2] Zivilisation. Nach dem Thukydides[VII] gelangten die

[I] Odyss. IV. 27. 62—64. XIII. 223.
[II] ibid. I. 386—396. XV. 521.
[III] ib. VIII. 390. 391.
[IV] Odyss. XVII. 322. 323.
[V] Georg. II. 385. 386.
[VI] Op. 142. ed. Brunck.
[VII] Thuc. I. 8.

[1] Helden

[2] mehr Zivilisation.] eine höhere gediehene Stufe der sittlichen Bildung und der bürgerlichen Entwicklung.

hellenischen Küstenbewohner schon vor dem trojanischen Kriege zu mehr Reichtum und Sicherheit, und vereinigten sich zu größern[1] politischen Massen. In der homerischen Welt finden wir viele Gewerbe, die nicht von den Herrschern geübt wurden, hoch geachtet, und nicht bloß das Werk, sondern auch den Künstler bewundert[1]. Diese kleinen Umstände hatten die wichtige Folge, daß sich in dieser Mannigfaltigkeit verschiedenartiger Entwicklung bei den epischen Sängern, welche sonst nur einseitige und beschränkte Lobredner der Fürsten und Helden gewesen sein würden, jener allgemeine Sinn entwickeln konnte, welcher auch das alltäglichste Leben mit Teilnahme auffaßt und unmittelbar verschönert. Daher jene homerischen Gemälde und Gleichnisse, welche ebensoweit von der rohen Sprache des Wilden entfernt sind, wie von dem Stilleben solcher überkünstlicher[2] Dichter, welche keinen Sinn fürs[3] Große haben, und nur[4] mit ihrer Geschicklichkeit prahlen[5] wollen. Die homerische Poesie dünkt sich nicht zu vornehm, alles Natürliche darzustellen, was sich nur kräftig und reizend darstellen läßt. Diese Allgemeinheit und Menschlichkeit rückt sie denn auch allen gebildeten Menschen [264] so ungleich näher, wie jede andre Heldensage. Das ist es, was dem Heroischen und Wunderbaren, welches sich ohne diese Beimischungen unvermeidlich in den Lüften verliert, einseitig, unnatürlich und endlich abgeschmackt wird, erst[6] Haltung gibt, es gleichsam mit der Erde befreundet. Gewiß ist es, wäre die homerische Poesie nicht voll solcher[7] Züge, wie die[8] alte steinerne Bank vor Nestors Hause, auf der schon Neleus gesessen hat; der Rauch, den sich Odysseus so herzlich sehnt, von seiner Heimat aufsteigen zu sehn: so würde die homerische Poesie nicht alle gebildete Völker erfreuen und beschäftigen; ja sie würde sich kaum bei ihrem eignen Volke erhalten haben.

Das alte hellenische Epos ist in dieser Rücksicht und überhaupt eine ganz eigentümliche Gestalt[9], die grade nur bei dieser Bildungslage, an diesem Orte, in dieser Zeit entstehen und reifen konnte. Man kann sich überall in der Geschichte der Naturpoesie nicht genug davor hüten, daß man nicht das bloß Besondre für allgemein halte, oder sich das Besondre unter bloß allgemeinen und unbestimmten Zügen denke. Wer[10] sollte

[1] Od. XI. 611. 612.

[1] größern . . . Massen.] festern und größern politischen Körpern.
[2] überkünstlichen [3] für das [4] nur . . . ihrer] nur ihre [5] zeigen
[6] erst die feste
[7] solcher Züge,] solcher zartmenschlichen und einfach natürlichen Züge,
[8] jene [9] Liedesart und Gestaltung,
[10] Wer . . . folgendes] Nehmen wir zum Beispiel, folgendes

nicht glauben, folgendes allgemeine Gemälde des Lucretius von der Entstehung der Naturgesänge, und dem[1] Genuß, welchen sie den Menschen gewährten, passe[2] auf jedes fröhliche Volk unter einem günstigen Himmel?

Solches[3] tat ihnen wohl im Geiste, und es erfreute
Sie bei der nährenden Speise: denn dann geht alles zu Herzen.
Oft nun untereinander auf weichem Grase gelagert,
An dem Gewässer des Bachs, in des hohen Baumes Umschattung,
Pflegten sie ihre Leiber, bei wenigen Gütern sich freuend.
Aber am meisten, wann der Himmel lacht', und des Jahres
Zeit die Gefild' ausschmückte mit grünenden Kräutern und Blumen:
Dann war Scherz und Geschwätz, dann auch das süße Gelächter
Häufig, es blühete dann vorzüglich die ländliche Muse.
Dann auch Schultern und Haupt mit geflochtenen Kränzen zu schmücken,
Und mit Blumen und Laub, ermahnte die üppige Freude,
Und zu bewegen die Glieder in ungemessenen Schritten,
Hart, und mit hartem Fuße die Mutter Erde zu stampfen.
Hierdurch ward das Scherzen erzeugt und das süße Gelächter:
Denn[4] es war damals alles noch neuer und mehr noch bewundert[1].

Und[5] doch hat dieses Gemälde durchaus italische Gestaltung und Farbe[6]. Ja, es findet sich im Homeros, der doch mehr als eine Art lyrischer Naturpoesie erwähnt, auch nicht eine bestimmte Spur, daß die Hellenen damals jene scherzhaften oder doch fröhlichen Naturgesänge nicht epischen, sondern ländlichen Inhalts[7] an ländlichen Festen gekannt hätten. In Italien waren sie von[8] den ältesten Zeiten an einheimisch; in Hellas aber konnten sie sich erst später bei den freien Landleuten im Peloponnesos, in Attika und in Sikelien, wenngleich sehr verschieden unter sich und noch mehr von den italischen, entwickeln, und die dramatische und

[1] Lucr. V. 1389—1403. Übersetzt von Friedrich August Eschen.

[1] dem . . . welchen] der Freude, welche [2] passe . . . zu Herzen.] *fehlt W*
[3] Solches . . . Herzen. *fehlt W.*
[4] Denn . . . bewundert.] *fehlt W. Die Anmerkung nach* Gelächter
[5] Und . . . durchaus] Sollte man nicht glauben, daß dieses Gemälde auf jedes fröhliche Naturvolk unter glücklichem Himmelstrich passe? Und dennoch hat es eine durchaus
[6] Farbe. . . . es] Farbe, welche der genauer Betrachtende auch leicht darin erkennen wird. Es
[7] Inhalts dieser Art, [8] dagegen von

[265] bukolische Poesie veranlassen: denn im heroischen Zeitalter war der Landmann grade am meisten gedrückt, der Ackerbau der allgemeinen Fehden wegen vernachläßigt[I], oder auf den Gütern der Herrscher, die den Boden, wie es scheint, fast allein besaßen, durch Lohnknechte[II], oder durch Leibeigene besorgt, deren ein reicher Mann oft unzählig viele[III] besaß.

Alle Naturpoesie ist eben darum, weil sie nicht nach allgemeinen Begriffen oder fremden Beispielen gebildet[1], sondern wild wächst, ganz eigentümlich und verrät bis in die feinsten Adern durch Gestalt und Farbe den Boden, wo sie entsprungen ist. Nach bloß allgemeinen Begriffen könnte man erwarten, auch die hellenischen Sänger würden, gleich den germanischen Barden, die kämpfenden Helden durch Schlachtgesänge anfeuern. Aber in der ganzen Ilias ist es gerade nur der müßige[2] Achilles, der sein Herz durch Gesänge erfreut. Die Leier wird bei Homeros immer als eine solche bezeichnet:

— die dem Mahle zur Freundin gaben die Götter[IV];

und:

— — die schön zum blühenden Schmaus sich geselletV;

und zusammen mit dem Tanz, womit sie so oft vereinigt genannt wird:

Reigentanz und Gesang: denn das sind die Zierden des Males[VI].

Nie wird eine Hochzeit ohne Sänger erwähnt[VII]. In der Darstellung der seligen Phäaken sagt Alkinoos unter andern:

Stets auch lieben wir Schmaus und Saitenspiel und den Reihntanz,
Oft gewechselten Schmuck, das warme Bad und das Lager[VII].

Ein fröhlicher Geist herrscht in allen Handlungen und Werken der spielenden Hellenen. Eine Ermunterung zur Freude war hier der allgemeine Gruß[3], wie bei den Römern[4] der Wunsch ungeschwächter Kraft; und

I Thuc. I. 2.
II Odyss. XVIII. 356.
III Od. XVII. 422. δμῶες μάλα μυρίοι.
IV Od. XVII. 271.
V ib. VIII. 99.
VI Od. I. 152.
VII Od. IV. 17. XXII. 142. seq. Iliad. XVIII. 192. seq.
VIII Od. VIII. 248. 249.

1 sich bildet, 2 einsame
3 Gruß, wie] Gruß, in ihrem Chaire, wie 4 Römern, Salve,

selbst die Weisen[1] glaubten, daß auch die Götter den Spielen hold wären[I]. Freude war schon auf ihrer ersten Bildungsstufe die Seele der hellenischen Poesie[2]; und es ist merkwürdig, daß selbst[3] die gottesdienstlichen Handlungen, als ein ernstes Geschäft, in der homerischen Welt nicht mit Poesie und Musik begleitet werden; obgleich[4] gesagt wird, daß Demodokos, wie es auch in spätern Zeiten Sitte der Homeriden und Rhapsoden war, seinen epischen Gesang mit einem vorläufigen, nach den Beispielen, welche bei Homeros vorkommen, und selbst nach jenen spätern, aber wohl mehr episch als lyrisch gebildeten Gesange an den Gott anfing[II].

Freies Spiel der Empfindungen und der Vorstellungen ist das[5] unter- [266]
scheidende Merkmal der Schönheit. Wenn der Dichter unter dem Stoff, der seinem Sinn gegeben, oder seinem Gedächtnis überliefert wird, schon wählen, und das Gewählte für den sinnlich schönen Genuß nach Gesetzen des menschlichen Gemüts frei mischen, ordnen und schmücken kann: so wird die Darstellung durch diese Selbsttätigkeit, die sich freilich nur noch an das Gegebne anschließen muß, zum eigentlichen Gedicht. Es beginnt die erste Bildungsstufe der schönen Kunst.

Daß die hellenische Poesie schon in diesem Zeitalter wirklich Kunst ist, wiewohl es sich von selbst versteht, daß diese Kunst nur ein freies Naturgewächs war; zeigt sich unter andern auch darin, daß sich aus der Menge verschiedener und bloß eigentümlicher Weisen von Naturgesängen eine besondre, wenngleich sehr einfache Dichtart, deren allgemeine Eigenschaften und Merkmale sich im Größten wie im Kleinsten gleich bleiben, und unter sich zusammenhängen und übereinstimmen, bis zu einem entschiednen Vorrang, ja bis zur[6] Alleinherrschaft entwickelt hat. Die Taten der Helden werden bei Homeros überall als der eigentliche Gegenstand der Poesie genannt. Diese singt auch der unmutige Achilleus seinem Patroklos[III]: denn von einem ganz einsamen Gesange findet sich im Homeros kein Beispiel. Selbst den Tanz[7] begleiten Phemios[IV] und

I Plat. Crat. t. III. p. 276. ed. Bip. φιλοπαίγμονες γὰρ καὶ ὁι θεοί.
II Od. VIII. 499.
III Il. IX. 189.
IV Od. I. 152. seq. 325. seq.

1 Weisen der Hellenen 2 Poesie; . . . es] Poesie. Es
3 selbst die] die 4 während doch
5 das . . . Merkmal] die erste Bedingung und eines der unterscheidenden Merkmale
6 zu der
7 Tanz und Zitherspiel beim Schmause,

Demodokos[I] mit epischen Gesängen[1]. Solche meint vielleicht der Dichter immer, so oft er Tanz und Gesang zusammen nennt; etwa den Gesang zweier Kunsttänzer bei der Hochzeit im Hause des Menelaos[2]/II, und in der Mitte eines Chors tanzender Jünglinge und Mädchen auf dem Schilde des Achilleus[III]. Alles Rühmliche, was im Homeros von der Poesie gesagt und angedeutet wird, scheint sich eigentlich nur auf das Epos, auf heroische Gesänge zu beziehen, gegen welche alle übrigen in ein auffallendes Dunkles zurücktreten.

Da nun die epische Dichtart nicht nur das eigentümliche Erzeugnis desjenigen Zeitalters ist, welches wir in der politischen Geschichte der Hellenen das heroische nennen, und mit dem Ursprung des hellenischen Republikanismus endigen würden: sondern in demselben auch ihre höchste Blüte und Reife erreichte, und diejenige Gestalt, welche die Grundlage auch der spätesten Umbildungen blieb: so nennen wir die erste Bildungsstufe der hellenischen Poesie episches Zeitalter.

I Od. VIII. 260. seq.
II Od. IV. 18. 19.
III Iliad. XVIII. 590—605.

1 Gesängen; jener die Abenteuer und Rückfahrt der Helden von Troja, dieser das Göttermärchen von Ares und Aphrodite singend.
2 Menelaos . . . in] Menelaos, ausgenommen, so wie jenen in

HOMERISCHE[1] PERIODE DES EPISCHEN ZEITALTERS

Die ILIAS und die ODYSSEE sind die ersten glaubwürdigen Urkunden [267]
des hellenischen Altertums, und die ältesten Denkmale der klassischen Kunst. Mit ihnen wird es einigermaßen Tag in der Geschichte der hellenischen Poesie.

Ein richtiger, bestimmter und klarer Begriff von der homerischen Poesie ist für jeden, welcher die alte Poesie überhaupt zu kennen ernstlich strebt, ein wesentliches Bedürfnis. Denn Homeros ist gleichsam der Urdichter der Alten, die ihn auch vorzugsweise den Dichter schlechthin nannten; er ist der allgemeine und unvergängliche Quell, aus dem alle Sänger schöpften[I], gleich dem Okeanos, nach dem Bilde des Quinctilianus und Dionysios,

dem tief hinströmenden Herrscher,
Welchem alle Ströme und alle Fluten des Meeres,
Alle Quellen der Erd' und sprudelnde Brunnen entfließen[II].

Das homerische Epos war nicht nur das Vorbild des ältern nachhomerischen, des alexandrinischen und des römischen Epos: auch in allen andern Arten der Poesie und Beredsamkeit ward es von den größten Künstlern am meisten nachgeahmt. Nun[2] scheint aber hier jeder Schritt der Untersuchung eine neue endlose Aussicht der wichtigsten und anziehendsten Nachforschungen zu eröffnen; und wer das Ganze umfassen will, muß sich doch für die einzelnen Teile bestimmte Gränzen setzen. Selbst bei einer geübten Biegsamkeit, sich in die Eigentümlichkeit fremder Völker und Zeitalter zu versetzen, kann es nicht leicht sein, den Geist und die eigenste Beschaffenheit eines Naturgewächses, welches auch unter den Altertümern der menschlichen Bildung einzig in seiner Art ist, unbefangen und genau aufzufassen. Das homerische Epos läßt sich aber gar nicht so einzeln betrachten und beurteilen. Man kann nicht umhin, es von dem alexandrinischen und römischen, und vorzüglich von dem hesiodischen und nachhesiodischen, aber voralexandrinischen Epos der Hellenen, und von der heroischen Naturpoesie andrer Völker eben darum streng zu unterscheiden, weil es ihnen in vielen Zügen mehr oder weniger ähnlich ist, und deshalb gewöhnlich mit einem[3] oder dem[4] andern [268]
durchaus verwechselt wird. Man kann auch nicht wohl umhin, sich auf

I Ovid. Amor. III. 9.
II Iliad. XXI. 195—197.

1 *Die Überschrift fehlt in W.* 2 *In W neuer Absatz.* 3 dem einen 4 der

die Meinungen der Alten über die homerische Poesie einzulassen. Da wir sie[1] nicht unmittelbar aus dem Munde oder der Handschrift des Urhebers empfangen können: so treibt uns schon eine natürliche Wißbegierde, alle diejenigen, welche in einem so langen Zwischenraume zwischen ihm und uns in der Mitte stehn, auch zu vernehmen. Welch' unermeßliches Feld eröffnet sich hier! Kein Dichter hat mehr Bewunderer, Beurteiler und Erklärer gefunden, als Homeros. Wie aber die Gefahr des Kranken mit der Zahl der Ärzte, so pflegt auch die Unverständlichkeit eines Gegenstandes mit der Menge der Erklärer zu wachsen. Und doch darf man die Untersuchung über das Kunsturteil der Alten von der homerischen Poesie durchaus nicht umgehn. Künstlerische Hervorbringung und Beurteilung sind ja nur verschiedene Äußerungsarten eines und desselben Vermögens; und es ist widersprechend, die Werke der Alten für urbildlich anzuerkennen, und doch ihre Kunsturteile vor der Untersuchung zu verachten. Es verlohnt sich wenigstens der Mühe, ernstlich zu untersuchen, ob die Alten einige Seiten der homerischen Poesie, die doch einheimisch bei ihnen war, und[2] Geist des klassischen Altertums atmet, leichter richtig fassen und beurteilen konnten, wie wir, denen die Entfernung selbst für die Beantwortung einiger andern homerischen Fragen Vorteile gewährt, der wahren Vorzüge unsrer Zeit nicht zu erwähnen, auf welche sich jedoch viele nur berufen, um den Mangel eigner Vorzüge zu decken: oder ob wirklich alle,

So viel Sterbliche jetzo die Frucht der Erde genießen,

das homerische Epos besser verstehn, wie die Hellenen selbst? — Alles dieses sind aber nur noch vorläufige und verhältnismäßig leichte Schritte zur künftigen Kenntnis des Homeros. Die alte Poesie ist ein einiges und unteilbares Ganzes, welches man teilweise durchaus nicht richtig erkennen kann. Grade das Unbegreiflichste und Streitigste in allen homerischen Aufgaben und Untersuchungen kann nur durch eine Kenntnis der allgemeinen Gesetze der hellenischen Bildung erklärt und entschieden werden; und nie wird jemand die homerische Poesie verstehn und begreifen lernen, der sich von der allgemeinen Voraussetzung der Menschen, was in ihrem nächsten Kreise gewöhnlich ist, müsse gewiß auch natürlich und überall wahrscheinlich sein, noch nicht ganz frei gemacht hat. — Wie Odysseus den Alkinoos, könnte man hier in der Tat fragen:

Was doch soll ich zuerst, und was zuletzt dir erzählen?

Der einfachste und einer Geschichte angemessenste Gang dürfte es wohl

[1] dieselbe [2] und Geist] und in der überall der Geist

sein: zuerst die Andeutungen, die sich im Homeros selbst über die Eigen- [269]
schaften und Verhältnisse der heroischen Poesie, und über alles, was darauf Bezug hat, finden, zusammenzustellen; dann das Kunsturteil der Alten über die homerische Poesie, so viel als möglich im Werden darzustellen, zu erklären und zu berichtigen; und endlich, zu erwägen, was auch nach dieser Berichtigung, für den Altertumsforscher und Kunstfreund zu tun übrig bleibt.

Ehe man aber in homerische Untersuchungen, von was immer für einer Art, eingeht, ist es durchaus notwendig, die gewöhnlichen Meinungen der Theoristen über die Epopöe, ihren Mechanismus und ihre Regeln zurückzulassen, und bis nach ausgemachter Sache gänzlich zu vergessen. Diese Foderung[1] kann nicht unbillig scheinen, da in diesem Teile der Kunstlehre offenbar nicht weniger Widersprüche und Mißverständnisse herrschen, wie unter den Philosophen zu Athen, welche der römische Prokonsul Gellius auf einen Platz zusammenberief, und ihnen gewaltig anriet: sie möchten doch ihren Streitigkeiten endlich einmal irgendein Ziel setzen, falls sie dazu geneigt wären, verspräch' er ihnen seine guten Dienste[1]. — In der Beantwortung der einfachen Frage: ob das Epos und die Tragödie verschieden sind oder nicht, und aus welchem Grunde und durch welche Merkmale sie es im Falle der Verschiedenheit sind? ist man seit dem Aristoteles noch nicht weiter gekommen. Und wäre man demselben nicht bloß gefolgt, ohne ihn zu verstehn, so würde man wenigstens die auffallenden und harten Widersprüche seiner Kunstlehre wahrgenommen und zu erklären versucht haben.

Viele Züge, welche die homerische Denkart über Poesie überhaupt und die heroische insbesondre, die Spiellust[2], Dichtungsgabe, den Kunstsinn und das Schönheitsgefühl des Homeros und der homerischen Menschen bezeichnen, sind schon in den bisher angeführten Stellen enthalten; einige andre werden unten schicklicher vorkommen. Hier kann nur auf die wesentlichsten Merkmale aufmerksam gemacht werden, die alle einzelnen zerstreuten Züge zu einem ganzen Bilde vereinigen. Eine solche Eigenschaft ist die kindliche Sinnlichkeit der homerischen Poesie, welche sich in der Rede des Odysseus so anschaulich äußert:

Wahrlich, es ist doch Wonne, mit anzuhören den Sänger,
Solchen, wie jener ist, den Unsterblichen ähnlich an Stimme!
Denn nicht kenn' ich selber ein angenehmeres Trachten,

[1] Cic. de leg. I. 20.

[1] Forderung [2] Freude am Spiel, die

Als wenn ein Freudenfest im ganzen Volk sich verbreitet,
Und in den Wohnungen rings die Schmausenden horchen dem Sänger,
Sitzend in langen Reihn, und voll vor jedem die Tische
Stehn mit Brot und Fleisch, und lieblichen Wein aus dem Kruge
Schöpfend der Schenk umträgt, und umher eingießt in die Becher.
Solches däucht mir im Geist die seligste Wonne des Lebens[I]!

Das ist gleichsam die Grundlage der homerischen Kunstlehre. Roten
[270] Wein zu trinken, und den Sänger zu hören im Hause des Fürsten; das ist das Vorrecht und die Glückseligkeit der Adeligen[II]. Noch merkwürdiger sind einige Äußerungen in der homerischen Poesie von einem schon auffallend regen Sinn für Anmut, und besonders für Harmonie der Rede und Erzählung. Vieles zu wissen, besonders aus der Vorzeit, und wirksam und gefüge sagen zu können, ist nicht nur ein so großer Vorzug, daß der beste Redner unter den Helden ebenso bestimmt und rühmlich unterschieden wird, wie der tapferste Kämpfer. Auch der Reiz einer schönen Geschichte oder Rede wird durch die lieblichsten Bilder anschaulich gemacht, und die Bezauberung der Zuhörer mit den lebhaftesten Farben geschildert. Anmut der Beredsamkeit preist Odysseus als eine der höchsten Göttergaben:

Nie ja verleihn die Götter zugleich die Gaben der Anmut
Sterblichen, weder Gestalt, noch Beredsamkeit, oder auch Weisheit.
Denn ein anderer Mann ist unansehnlicher Bildung;
Aber es krönt ein Gott die Worte mit Reiz, daß ihn alle
Innig erfreut anschaun: denn mit Nachdruck redet er treffend,
Voll anmutiger Scheu, und ragt in des Volkes Versammlung;
Und durchgeht er die Stadt, wie ein Gott rings wird er betrachtet.
Wieder ein anderer scheint den Unsterblichen ähnlich an Bildung;
Aber nicht sind jenem mit Reiz die Worte gekrönet[III].

Schickliche und reizende Ordnung bei der lebendigsten Anschaulichkeit ist es, was Odysseus am Demodokos preist, und von ihm fodert:[1]

Hoch vor den Sterblichen allen, Demodokos, preis ich dich wahrlich!
Dich hat die Muse gelehrt, Zeus Tochter sie, oder Apollon!
So genau nach der Ordnung besingst du der Danaer Schicksal,

I Odyss. IX. 3. seq.
II Odyss. XIII. 8. 9.
III Odyss. VIII. 167—175.

1 fordert:

Was sie getan und erduldet, und alle Mühn der Achäer;
Gleich als ob du selber dabei warst, oder es hörtest[I].

Gestalt[1] der Erzählung war eine wesentliche und allgemeine Eigenschaft des epischen Sängers, den Alkinoos den Lügnern[2] entgegensetzt;

Keineswegs, Odysseus, vermuten wir deiner Gestalt nach
Einen Betrüger in dir und Täuschenden, so wie genug sie
Nähret die schwarze Erde, die weitverbreiteten Menschen,
Welche die Lüg' ausbilden, woher sie keiner ersähe.
Aber in deiner Red' ist Gestalt und edle Gesinnung;
Und du erzählst, wie der Sänger, mit kluger Kunst die Geschichte,
Alles argeiischen Volks und dein eignes Jammerverhängnis[II],

Ja so geläufig und klar ist dem Homeros die Harmonie; so allgemein die Foderung[4] derselben, und so hoch der Wert, den er darauf legt: daß er den verächtlichsten aller Hellenen durch eine Fülle verworrner Reden und Gedanken ohne Maß und Übereinstimmung bezeichnet:

Nur Thersites erhob sein zügelloses Geschrei noch:
Dessen Herz mit vielen und törichten Worten erfüllt war,
Immer verkehrt, nicht der Ordnung gemäß, mit den Fürsten zu [271]
hadern,
Wo ihm nur etwas erschien, das lächerlich vor den Argeiern
Wäre[III].

Überhaupt ist jene Scheu vor allem Übermaß, welche immer einer der hervorspringendsten Züge der hellenischen Eigentümlichkeit war, in[5] der homerischen Welt schon auffallend herrschend und entschieden.

Nur muß man, wie überhaupt, so auch hier, nicht den spätern Sinn der Worte unterschieben, und so die Sprache des alten Naturgesanges vergeistigen und mißdeuten. Es ist hier nur jene ganz sinnliche und äußerst einfache, von Berechnung und tief angelegtem Entwurf sehr weit entfernte, durch ihre Schönheit aber doch von ächter Bildung zeugende Gestalt[6] und Ordnung zu verstehen, welche sich in dem kleinsten

I Odyss. VIII. 487—491. λίην γὰρ κατὰ κόσμον etc. v. 196. κατὰ μοῖραν.
II Odyss. XI. 362—368 μορφὴ ἐπέων.[3]
III Iliad. II. 211—219. ὅς ῥ' ἔπεα φρεσιν ἥσιν ἄκοσμά τε πολλά τε ἤδη.

1 Gestalt . . . Erzählung] »Eine weise und schön geordnete Erzählung«
2 lügenhaften Schwätzern
3 *Mit dem Zusatz in W.* Gestaltung oder Ordnung des Liedes. Dieses ist ein sehr merkwürdiger und wohl zu beachtender Ausdruck.
4 Forderung 5 in der] in den Sitten und der Denkart der
6 Gestaltung

Teile der homerischen Poesie, welcher nur noch ein für sich bestehendes Ganzes ist, so vollendet findet, wie in dem größten. Im Bilde oder Gleichnisse wie in der ganzen Rede; im Gespräch wie in der längern Begebenheit; in der Rhapsodie wie in der Rhapsodiengruppe, rundet sich die freie Fülle der Einbildungskraft in klaren Umrissen und einfachen Massen zu einer leichten Einheit. Diese epische Harmonie ist so wenig auf das Ganze der ILIADE und ODYSSEE beschränkt, und mit demjenigen, was man ihre Ökonomie zu nennen pflegt, so wenig einerlei: daß sie hier vielmehr nicht ganz so vollkommen ist, als in dem einzelnen für sich bestehenden Ganzen; weil außer den harten Verbindungsstellen, auch die Ungleichartigkeit der Massen nicht immer sanft genug ineinander verschmolzen ist.

Das[1] älteste Kunsturteil über die homerische Poesie ist in der Sage enthalten, daß Hesiodos bei einem Wettstreit über den Homeros gesiegt habe. Und obgleich das Urteil des Panides seiner Ungerechtigkeit wegen zum Sprichwort ward; so war dies Urteil doch der Ausspruch eines ganzen Zeitalters; wie[2] schon die gänzliche Verschiedenheit der epischen Gesänge der hesiodischen Periode von denen der homerischen, zusammengenommen mit dem großen Ruhm des Hesiodos, beweisen kann. Und doch sind selbst in den WERKEN UND TAGEN, einem Gedichte von so ganz eigentümlichem Stoff und Geist, Beziehungen auf die homerischen Gesänge, und in der THEOGONIE, außer den Stellen, welche man für eingeschoben halten, oder für bloße Gemeinplätze der epischen Kunst erklären könnte, nicht wenige offenbare Anspielungen und Nachbildungen, wenngleich Geist und Farbe durchaus verändert und entstellt ist[1]. Wie die epische Kunst von kräftiger Vollendung in so entschiedne Aus-
[272] schweifung und Schwäche versinken; wie nach dem Homeros ein Hesiodos entstehen und herrschen[4] konnte: das ist eine von den[5] allgemeinen Paradoxien der gesamten alten Geschichte, welche nicht zufällig sind, sondern sich auf notwendige Naturgesetze jeder[6] lebendigen Bildung gründen. Wenn irgendeine Kunstart durch vollendete Gestaltung des Stoffs den höchsten Gipfel der natürlichen Entwicklung erreicht hat: so zeigt sich zwar ein merklicher Abschnitt der Bildung, welchen wir in der Geschichte Epoche und Periode nennen; der Schein eines eigentlichen

[1] Z. B. v. 194. 195. 205. 206. 605. 606. 759. 760. Die[3] Titanomachie.

[1] *In W beginnt hier:* Viertes Kapitel. Ansichten und Urteile der Alten von den homerischen Gedichten.

[2] wie dieses [3] Die Titanomachie.] desgleichen die ganze Titanomachie.
[4] beraschen *A* [5] jenen [6] der

Stillstandes, welcher bei lebendigen Kräften nicht stattfindet, ist aber doch nur eine Täuschung. Sobald diese nicht mehr wachsen, nehmen sie wieder ab, und nähern sich ihrer Auflösung. Um nur neu zu sein, muß die Kunst nun von der Einheit, Schicklichkeit und Natürlichkeit abweichen.

So stürzt durch das Schicksal
Alles zum Schlimmeren fort, und enteilt umkehrend den Rückweg;
Wie wenn gegen den Strom ein Mann schwerrudernd den Nachen
Kaum hinaufarbeitet, und sinken ihm etwa die Arme,
Ungestüm das Gewässer in reißendem Sturz ihn dahin rafft[I].

»Zwar sind die Gedichte des Homeros schön, sagt Maximos[II], unter allen epischen die schönsten, glänzendsten, und würdig von den Musen gesungen zu werden: aber nicht für alle sind sie schön, noch immer: denn nicht alle Gesänge haben eine Weise und eine Zeit.« Nachdem in Hellas an die Stelle der heroischen eine republikanische Verfassung getreten war, ward auch die heroische Poesie der epischen Sänger von der lyrischen Poesie, Musik, Gymnastik und Orchestik, wie in den Hintergrund zurückgedrängt. Sie geriet so sehr in eine Art von Vergessenheit, daß, als das Bedürfnis der aufkeimenden Jonischen Geschichte und Philosophie und Attischen Tragödie zu ihr zurückführte, mächtige Beschützer der Wissenschaften und Künste die homerische Poesie aus ihrer Dunkelheit erst wieder ans Licht ziehen mußten.

Denn so ändert der Sinn der sterblichen Erdebewohner,
So wie andere Tag' herführt der waltende Vater.

Grade in die Republiken Dorischen Stamms, wo jene neuen Künste am meisten blühten, fand die homerische Poesie am spätesten Eingang. »Viele heilsam beherrschten[1] und gesetzlich verfaßten[2] Staaten, sagt Maximos[III], haben den Homeros nicht gekannt. Denn spät rhapsodierte Sparta, und Kreta, und spät auch der Dorische Stamm in Libyen.« Die Kreter bekümmerten sich nicht sehr um diese fremden Gesänge[IV]; und die spätere Neigung der Spartaner zum Homeros gründete sich wohl mehr auf ihre Vorliebe für das Heldenmäßige[V], und für die Sagen des Altertums[VI], als auf seine eigentümliche Vortrefflichkeit, nämlich die epische.

I Virg. Georg. I. 199. seq.
II Diss. XXIII. p. 450. t. I. ed. Reisk.
III Ibid. p. 449.
IV Plat. leg. t. VIII. p. 113.
V Plut. Luc. Ap. 223. A.
VI Plat. Hipp. maj. t. XI. p. 14.

[1] beherrschte [2] verfaßte

[273] Ja, das epische Kunstgefühl selbst ging im lyrischen Zeitalter so sehr verloren, daß man epische Gedichte, welche von der homerischen Poesie an künstlerischem Wert, an Geist, Gestaltung und Farbe unermeßlich verschieden gewesen sein mußten[1], allgemein für homerisch halten konnte. Nicht so die lyrischen Künstler selbst, welche durch ihre Vorsorge und Nachbildung durch die Tat bewiesen, daß sie die homerische Poesie kannten, und für nachahmungswürdig hielten. Die Art dieser selbständigen Nachbildung aber zeugt von einem sehr entschiedenen Gefühl von der gänzlichen Verschiedenheit ihrer Dichtart und jener. Dies Gefühl verließ die alten Dichter der guten Zeit nie; und ob sie gleich, selbst Urkünstler, doch kein Bedenken trugen, einzelne Gedanken, Ausdrücke und Wendungen aus der großen gemeinsamen Quelle zu entlehnen: so geschah dies doch nie ohne eine völlige Umbildung bis in die feinsten Adern des erborgten Teils nach den Gesetzen ihrer Dichtart. Der Anspielungen in den Elegien des Kallinos und Tyrtaeos nicht zu erwähnen: so war die Nachbildung der homerischen Poesie in der archilochischen so fühlbar, daß es abgeschmackt[2] schien, zu behaupten: Archilochos sei kein Schüler des Homeros, weil er nicht überall dasselbe Maß gebraucht, sondern meistens andere; noch Stesichoros, weil jener epische Werke bildete, Stesichoros aber ein melischer Dichter war. Alle Hellenen erkannten es, daß Stesichoros ein Nachahmer des Homeros sei, und ihm in der Poesie ungemein gleiche[I]. Terpander setzte[3] die Melodie zu den homerischen Gesängen[II]; welches wohl mehr von einer genauern Bestimmung oder Umbildung zu verstehn ist, als von der ersten Anlage.

Pindaros bewährt seine Lehren mit dem Zeugnis des Homeros[III], und erkennt es, daß seine göttlichen Gesänge durch ihre Vortrefflichkeit unsterblich wurden[IV]! »Ich glaube, singt er, daß mehr vom Odysseus gesagt werde, als er wirklich litt, durch den süßerzählenden Homeros. Denn seine Lügen haben durch geflügelte Kunst eine gewisse Würde, und die Weisheit betrügt lockend durch Dichtungen[V].« Selbst die, welche die Wahrhaftigkeit des Homeros verteidigten, konnten nicht behaupten[VI], absicht-

I Dio Chrys. Orat. IV.
II Heracl. Pont. ap. Plut. de mus p. 2074. ed. Steph. 8°.
III Pyth. IV. 493. seq.
IV Isthm. IV. 63. seq.
V Nem. VIII. 29. seq.
VI Dio Chrys. Orat. XI. 155. C. ap. March.

1 müssen 2 widersinnig 3 setzte selbst

liche Unwahrheit[1] liege gar nicht in der Natur eines Dichters, von dem man doch so oft, mit Gründen aus der Art und Beschaffenheit seiner Erzählung[2], selbst sagen kann, was er selbst vom Odysseus:

Also der Täuschungen viel erdichtet' er, ähnlich der Wahrheit.

Offenbar erdichteter Namen, zum Beispiel bei den Phäaken, nicht zu erwähnen; wie oft schildert nicht Homeros Begebenheiten und Gespräche mit der größten Umständlichkeit, von denen, nach seinen eignen Vor- [274]
stellungen von den Göttern, kein Sterblicher Augenzeuge gewesen sein konnte? Die merkwürdige Erklärung des Polybios[I] scheint unter allen verschiedenen Meinungen über diesen vielbestrittenen Gegenstand die richtigste zu sein: die homerische Poesie sei aus Historie, Diathese und Mythos, aus[3] Überlieferung, Anordnung und Erdichtung zusammengesetzt; der Zweck der Geschichte sei Wahrheit, der der Anordnung Anschaulichkeit, und der der Erdichtung Lust und Erstaunen. — Alle Arten und Bestandteile der menschlichen Bildung sind im homerischen Epos nicht etwa, nachdem sie schon einmal abgesondert waren, wieder vereinigt und vermischt, sondern vielmehr noch gar nicht getrennt; und selbst die einfache Absonderung des Hesiodos, welcher die göttlichen Geschichten und die Geschlechter der Heroen, von den Frauen anfangend, besonders besingt, und wiederum besonders die fürs Leben nützlichen Vorschriften über die Werke, welche, und die Tage, in welchen man sie tun soll, ist durchaus unhomerisch[II].

Ohne diese Mischung, Mannigfaltigkeit und Allgemeinheit, welche sich selbst in der Dichtart, ja in Sprache und Rhythmus der homerischen Poesie offenbart, hätte sie nicht ein so ganz allgemeines, und in seiner Art einziges Glück machen können. Homeros sieht sein Werk, nach dem Ausdruck des Propertius[III], mit der Nachwelt wachsen. Da er einmal wieder ans Licht gezogen war, verbreitete sich sein Einfluß mit unglaublicher Schnelligkeit und Macht über ganz Hellas, und die Bewunderung seiner heiligen Gesänge stieg gleichsam zusehends bis zur Vergötterung.

I Strab. p. 44. fin.
II Max. Tyr. Or. XXXII. p. 125. t. II.
III Eleg. III. 1.

1 reine Erdichtung ohne allen Grund der Wahrheit
2 Erzählung selbst,] Erzählung,
3 aus . . . zusammengesetzt;] aus geschichtlichem Stoff oder Anlaß, dann der künstlerischen Anordnung und aus Erdichtung, oder dem rein Erfundenen zusammengesetzt;

Da lernte das Kind den Dichter, dessen Gesänge an Volksfesten öffentlich gesungen wurden. Von der homerischen Poesie vorzüglich gilt, was Strabon[I] von der Poesie überhaupt sagt: »Sie führe den Jüngling in das Leben ein, und mache ihn auf die sanfteste und freundlichste Weise mit den Sitten und Leidenschaften der Menschen, und mit den Begebenheiten der Welt bekannt.« Bald ward sie die Grundlage jeder freien Erziehung, und man konnte sagen: Homeros habe ganz Hellas gebildet.[II]

Aber eben diese Allgemeinheit der homerischen Poesie macht es[1] so schwer, sie vollständig verstehen und beurteilen zu können. Dazu ist weder künstlerisches Gefühl, noch wissenschaftlicher Geist, noch Kenntnis der Vorzeit allein hinreichend. Es wird jene, bei einer größern Höhe der Bildung, besonders unter den Hellenen so seltne Allgemeinheit derselben erfordert: denn die Hellenen waren nichts, was sie waren, halb, sondern bis zur schneidendsten Einseitigkeit entschieden und kräftig. Was war natürlicher und hellenischer, als daß Mythographen und Geographen, Sophisten und Philosophen, Tragiker und Kunstrichter der dramatischen Poesie, Rhetoren und Rhetoriker sich den Vater der
[275] Dichter wie um die Wette ganz zueigneten, und auf das unmäßigste umdeuteten? — Es ist ein allgemeines Naturgesetz aller lebendigen Kräfte, wenn ihre innere Entwicklung reif ist, nach Verähnlichung äußerer Gegenstände zu streben. Es gilt auch von der menschlichen Bildung, wenn diese lebendig ist; und nicht bloß von Einzelnen, sondern auch von ganzen Massen, Ständen und Zeitaltern.

In der Tat war auch die homerische Poesie notwendiger[2] Gegenstand und Rücksicht der hellenischen Philosophie, Urquell der Geschichte und Vorbild der Tragödie. Jede hatte von derselben auf ihre Art zu lernen, oder mußte aus ihr schöpfen, und sich an sie anschließen.

Die Sophisten, welche den herrschenden Irrtümern schmeichelten, benutzten die Heiligkeit des ältesten und allgemeinsten Dichters, als ein Ansehen für ihre Lehren und halfen sie dadurch bestätigen. Homeros und Hesiodus, lehrte Protagoras[III], waren Sophisten, und brauchten die Poesie nur als Hülle und Werkzeug.

I Libr. I. p. 29.
II Plat. Rep. X. t. VII. p. 307.
III Plat.[3] III. 99.

---

[1] es so] es
[2] notwendiger . . . hellenischen] ein nicht zu umgehender Gegenstand der überall sich darbietenden Rücksicht für die hellenische
[3] Plat. III. 99.] Plat. Protag. III. 99, ed. Bip.

Die Philosophen hingegen mußten im heiligen Kampf für reine Wahrheit und Wissenschaft den Irrtum in seiner Quelle angreifen. Nun war und blieb aber unstreitig die homerische und hesiodische Göttersage, so wichtig auch die Umdeutungen der spätern Priester, Dichter, Bildner und Denker waren, im Ganzen genommen, immer die Grundlage des hellenischen Glaubens, von der man stets ausging, und zu der man immer wieder zurückkehrte. Daher die alte Feindschaft der Poesie und der Philosophie bei den Hellenen[I]. Um sie zu begreifen, muß man wissen, daß die Hellenen die homerische Poesie nicht bloß als schönen[2] Schein und würdiges Spiel bewunderten und liebten, sondern an sie, wie an heilige Wahrheit ernstlich glaubten, ja, nach Platons merkwürdigem Ausdruck von den Bewunderern des Homeros, ganz nach ihr lebten[II]. Nur darin irrten diese ehrwürdigen Häupter der ächten Weisheit, daß sie einzelnen Dichtern Schuld gaben, was nur allgemeine Schuld der ganzen Menschheit, und ein notwendiger[4] Fehler der gesamten hellenischen Bildung war. Die sokratischen, ältern akademischen und peripatetischen Philosophen dachten wahrscheinlich, mehr oder weniger, wie Pythagoras, Xenophanes und Herakleitos[III]. Doch mußten sie wenigstens in ihren exoterischen Schriften die Heiligkeit der Dichter zu ehren scheinen, und gebrauchten gern spielend ihre Aussprüche als Beleg und Zeugnis für ihre Meinungen, oder als Text zu mannigfachen wissenschaftlichen Untersuchungen.

Andre Philosophen, welche wie Anaxagoras und Metrodoros[IV] den Versuch wagten, in die sinnlichen Dichtungen der Einbildung einen höhern geistigen und sittlichen Sinn zu legen, um den Volksglauben zu [276]
veredeln, mußten damit anfangen, den Homeros zu allegorisieren. Freilich mußte dieser Versuch mißlingen. Die homerischen Mythen und Götter sind nicht durch den reinen Verstand hervorgebracht und bestimmt, welcher der Einbildung etwa nur das Geschäft überlassen hätte, den nackten Grundriß mit Stoff anzufüllen, und mit Leben zu bekleiden. Die Einbildung selbst hat ihre Umrisse verzeichnet. Es sind gegebene Ganze der Anschauung, Wahrnehmungen des äußern und des innern Sinns; durch eine bloß unwillkürliche Äußerung des natürlichen Dich-

---

I ibid.[1] VII. 308.
II Plat.[3] VII. 307.
III Diog. Laert. VIII. 1, 19. II, 5, 25. IX. 2, 3. IX. 1, 2.
IV ibid. II. 3, 7. Wolfii Proleg. p. CLXII.

---

[1] ibid. Republ. [2] schönen Schein] schöne Dichtung
[3] Plat. VII. 307.] Plat. Republ. tom. VII. 307. [4] kaum vermeidlicher

tungsvermögens mit Gestalt, Leben, Seele und Geist begabt, und menschlich gedacht; durch die Spiele der Einbildung aber mannigfach entwickelt und geschmückt. Daher kann man sie nicht allegorisch, durch Aufsuchung der ursprünglich zum Grunde liegenden, in Bilder verhüllten allgemeinen Begriffe erklären: denn überhaupt hat Homeros nur Gemeinbilder, nicht allgemeine Begriffe im eigentlichen und strengen Sinn; sondern nur genetisch[1]; indem man, so weit es möglich ist, ihrer allmählichen Entstehung nachzuforschen, und die spätern Zusätze von den ursprünglichen Dichtungen abzusondern, und die Einheit derselben, wo sie nicht aus der sichtbaren Umgränzung und Gleichartigkeit des Gegenstandes und Stoffs von selbst einleuchtet, zu erklären strebt; mit steter Rücksicht auf die homerische Eigentümlichkeit, besonderes bei den aus Wahrnehmungen des innern Gefühls entstandenen Dichtungen, in denen sie sich schon früh sehr bedeutend geäußert zu haben scheint. — Die Stoiker besonders erweiterten, bestätigten und vollendeten die allegorische Umdeutung der homerischen Poesie, worin ihnen die Neuplatoniker mit Eifer gefolgt sind: teils um die verhaßte Philosophie bei dem Volke beliebter zu machen, teils um die Poesie und Mythologie wider[2] die Angriffe anderer Philosophen und[3] der Christianer zu schützen.

Die Stoiker waren von der Meinung, die Poesie sei eine ältere Philosophie[I], so eingenommen, daß sie es für ausgemacht hielten: die homerischen Gedichte seien Philosopheme[II]. Es liegt in dieser Meinung wenigstens das Wahre: daß die homerische Poesie nicht bloß ein künstlerisches Erzeugnis ist, sondern auch eine lehrreiche Urkunde zur Geschichte des menschlichen Verstandes. Nur dürfte es nicht sowohl eine homerische Theogonie und Mythologie sein, welche man doch erst nach einer schon vollendeten Kenntnis der hesiodischen erforschen kann, als eine homerische Sprachlehre, worin sich die damalige und vorhergegangene Geistesbildung der Hellenen darstellen und entwickeln ließe, und die als Archäologie des wissenschaftlichen Geistes, eine Geschichte der klassischen Philosophie eröffnen müßte. Daher würde es einseitig und beschränkt sein, die homerische Poesie, welche nur ein Philosoph vollständig verstehen und würdigen kann, aufs Kunstgefühl allein zu beziehen. Ohne
[277] mit dem Epikuros zu behaupten, nur der Weise könne Gedichte beurteilen, werde aber selbst keine machen wollen, kann man doch wohl dem

I Strab. I. I. p. 13.
II ibid. p. 45.

[1] genetisch; indem] genetisch sind sie aufzufassen; indem [2] gegen
[3] und . . . Christianer] und ganz besonders auch der christlichen

Platonischen Sokrates zugeben, auch der beste Rhapsode habe kein Kunsturteil über die homerische Poesie: denn ein solches kann sich doch nur durch Vergleichung unter einer großen Mannigfaltigkeit von Eindrücken ausbilden. Es war gewiß keine unbedeutende Geschicklichkeit, eine so große Menge epischer Gesänge mit der größten Genauigkeit[I] zu wissen, und vor einer Versammlung von mehr als zwanzigtausend[II] Menschen, mit angemessenem Ausdruck des Dichters und der Zuhörer, würdig abzusingen und so gleichsam der Mittelsmann[1] zwischen dem Künstler und den Liebhabern[2] zu sein, und die Begeisterung der Musen zu verbreiten; und über die homerische Poesie immer, trotz den berühmtesten wissenschaftlichen Umdeutern, viele und schöne Gedanken in Bereitschaft zu haben, die allgemeinen Beifall erwerben konnten[III]. Aber eben der Eifer, mit dem[3] sie sich einem Geschäft allein widmeten, mußte sie beschränken. Die epischen Gesänge wußten die[4] Rhapsoden mit Genauigkeit, in allen übrigen Dingen aber waren sie sehr einfältig[IV]; und von den andern Dichtern, außer Homeros, wußte ein homerischer Rhapsode nichts zu sagen[V]. Bei der auf Beobachtung der damaligen Menschheit gegründeten Betrachtung, in wie kleine Teile die menschliche Natur zerschnitten[6] sei, so daß auch verwandt scheinende Darstellungskünste nicht von denselben Menschen gut geübt werden könnten, wird es als allgemein bekannt vorausgesetzt: daß man nicht zugleich ein Rhapsode und ein Schauspieler sein könne[VI].

Doch urteilten die Rhapsoden, welche sich an den Buchstaben hielten, und die allegorische Umdeutung verwarfen[VII], leicht gesunder über die homerische Poesie, als die Philosophen. Denn bei diesen erzeugte jene Zerteilung der menschlichen Natur, welche sich hier nicht minder stark, wie in der Kunst äußerte, zusammengenommen mit dem hellenischen Hange[7], sich alles zu verähnlichen, und[8] seine Kunst durch einen Ur-

I Xen. Memor. IV. 2, 10.
II Plat. Ion. I. IV. p. 190.
III Plat. Ion. I. IV. p. 179. 183. 185.
IV Xen. Mem. IV. 2. 10. Symp. III. 6.
V Plat.[5] ibid. 185.
VI Plat. Rep. t. VI. p. 278. 279.
VII Xen. Symp. III. 6.

[1] Vermittler [2] Kunstfreunden
[3] dem . . . sich] welchem die Rhapsoden sich
[4] die Rhapsoden] sie [5] Plat. ibid. 185] Plat. loc. Symp. cit. 185.
[6] abgesondert und zersplittert
[7] Hange, sich] Hange, vermöge dessen alle sich alles
[8] und seine] und ein jeder seine

sprung aus dem entferntesten Altertum zu heiligen[1], die seltsamsten Ungeheuer der Auslegung. »Den Homeros, sagt Seneca[I], machen einige zu einem Stoischen Philosophen, welcher die Tugend allein achte, die Wollust fliehe, und von der Pflicht auch um der Unsterblichkeit willen nicht abweichen würde; bald zu einem Epikuräer, der den Frieden und ein ruhiges Leben bei Schmaus und Gesang preise; bald zu einem Peripatetiker, der drei Arten von Gütern einführe; bald zu einem Akademiker, der behaupte, daß alles ungewiß sei.« — Man hielt ihn für den
[278] Stifter der skeptischen Schule, weil er von denselben Gegenständen zu verschiedenen Zeiten bald dies bald das meine[II]; und schon bei Platon wird Homeros, weil er den Okeanos den Vater der Götter nennt, als Gewährsmann für den skeptischen Satz des Herakleitos angeführt, daß alles[2] fließe, daß es nichts[3] Beharrliches, und also auch keine allgemeine und dauernde Erkenntnis gebe.

Auf eine ähnliche Weise hält Isokrates den Homeros für einen panegyrischen Redner, und glaubt, seine Poesie habe darum so großen Ruhm erlangt, weil er die hellenischen Siege über die Barbaren so schön gepriesen habe[III]. Diejenigen, welche von der Redekunst schrieben, wählten, wie schon Aristoteles häufig tut, die meisten[4] Belege zu ihren Vorschriften von[5] Gleichnissen, Vergrößerungen, Beispielen[6], Abschweifungen, Bezeichnungen der Gegenstände, und[7] Arten zu beweisen und zu widerlegen, von diesem Dichter[IV], und rhetorisierten auf diese Weise seine Naturgesänge. Diese rhetorische Ansicht nahm bei den spätern so sehr überhand, daß sie das eigentlich poetische Kunsturteil fast ganz verdrängte; und selbst für den Dionysios ist der epische Polykleitos eigentlich nur das vortrefflichste Urbild der gemischten Schreibart, welche die Würde der großen mit der Anmut der zierlichen Schreibart vereinigt[V].

Mit dem vollsten Recht betrachteten die Hellenen das homerische Epos als den Urquell und die Grundlage der Altertumskunde und Ge-

I Epist. 88.

II Diog. Laert. libr. IX. Wenn das den Skeptiker machte, so dürfte es wenig Dogmatiker geben!

III Panegyr. p. 206. ed. Battie.

IV Quinct. X. 1, p. 217. t. II. ed. Bip.

V Dionys. de adm. dic. vi in Dem. XLI. p. 1082. 1083. t. VI. ed. Reisk.

1 heiligen suchte,

2 alles fließe,] alles Dasein in einem steten Fluße sei,

3 nichts Beharrliches,] gar nichts eigentlich Festes und Beharrliches,

4 neuesten *A* 5 von Gleichnissen,] über die Gleichnisse,

6 Beispiele 7 und verschiedene

schichte. Geschichtliche Überlieferung und Sage war und ist offenbar der Keim und Grundstoff desselben, und sehr auffallend ist die Genauigkeit, Umständlichkeit und Richtigkeit der historischen und geographischen Angaben des Homeros, vorzüglich im Vergleich mit den größten Meistern in andern Dichtarten. Homeros, sagt Platon[I], ist glaubwürdiger als alle Tragiker. Bei allen Untersuchungen über das hellenische Altertum ist die homerische Poesie für den prüfenden Thukydides steter Leitfaden, und die glaubwürdigste Urkunde. Strabon hält in der ältesten Geschichte das Zeugnis des Homeros und Hesiodos für gültiger, als das des Hellanikos und Herodotos.

Es war natürlich, daß man, sobald der Sinn für den historischen Wert der homerischen Poesie erwachte, auch außer der epischen eine historische Ordnung in ihr suchte, und wo man sie zu finden glaubte, hoch achtete. Die Sorge des Solon, der die noch ganz rohe Tragödie gering schätzte, und der tragischen Umdeutung also nicht verdächtig sein kann, für die Folge der homerischen Rhapsodien, läßt auf eine solche historische Ansicht bei allen Sammlern derselben schließen. Daß diese Vermutung [279] dem Geiste des Altertums nicht widerspreche, kann eine Stelle bei Proklos beweisen, wo gesagt wird, daß der epische Kreis, eine Sammlung epischer Gesänge von verschiedenen Verfassern, welche die Geschichte der Götter und Helden von der Mischung[1] des Himmels und der Erde bis zur Ermordung des Odysseus durch den Telegonos umfaßt[2], nicht sowohl seiner Vortrefflichkeit wegen erhalten und allgemein geachtet sei, als wegen der Folge der darin erzählten Begebenheiten[II].

Die epischen Gesänge waren endlich die Vorratskammer der attischen Tragiker. Das homerische Epos mußte nicht nur als ein vollendetes Werk einer Hauptgattung der Poesie ihrem Kunstsinn vielfache Nahrung und Bildung geben. Es war ihnen auch ein Vorbild, welches sie zwar noch weit mehr umgestalten mußten, als alles, was sie von der lyrischen Kunst entlehnten, aus dem sie aber doch durch selbsttätige Nachahmung sehr viel lernen konnten; fürs[3] Ganze mehr als von den[4] Urbildern der lyrischen Poesie, weil das epische Gedicht doch auch Begebenheiten und Handlungen, eine große Menge äußerer Gegenstände darstellt, und, in jener ursprünglichen Gestalt vorzüglich, dialogischer und mimischer ist,

I Minos. t. VI. p. 155.

II Pag. 341. Eclect. Phot. et Procli Chrest. gram. ad calc. Apollonii de Syntaxi ed. Sylb. 1590 ed. 4^0. f.

1 Vermählung 2 umfaßten, 3 für das 4 dem *A*

als das lyrische, wie auch Platon bemerkt[I]. Schon der herrliche Aeschylos nannte seine Tragödien Brocken von dem großen Gastmahl des Homeros[II]; und ein gewisser Jonikos behauptete, Sophokles allein sei ein Schüler des Homeros[III]. Insbesondere die leidenschaftliche Stärke und heroische Größe der ILIAS ähnelt der schrecklichen und rührenden Kraft, und der Würde der attischen Tragödie, und ist gleichsam eine jugendliche Verkündigung derselben. Wie daher diejenigen, welche in der Kunst nur die Natur suchen, die ODYSSEE mehr lieben, weil sie, nach dem Ausdruck des Alkidamas[IV], ein schöner Spiegel des menschlichen Lebens ist: so achteten die Alten, im Ganzen genommen, die ILIAS höher, weil sie tragischer und heroischer ist. Schon Apemantos, der Vater des[1] Sophisten Hippias, behauptet[2], die ILIAS sei so viel schöner wie die ODYSSEE, als Achilles besser, wie Odysseus: denn jedes der beiden Gedichte sei auf einen dieser Helden gemacht[V]. Der Sophist Longinos[VI] erklärt[3] »die ODYSSEE für eine spätere Nachschrift der ILIAS. Aus diesem Grunde sei die ganze Masse der auf dem Gipfel der Geisteskraft gegeschriebenen ILIAS handelnd und rüstig; die der ODYSSEE meistens erzählend, welches eine Eigentümlichkeit des Alters sei. Daher könnte[4] man den Homeros in der ODYSSEE mit dem Untergange der Sonne vergleichen, wo nur die Größe noch bleibe, ohne die Kraft. Denn hier bewahrt[5] er nicht mehr die gleiche Spannung mit jenen Ilischen Gesängen,
[280] noch die ebenmäßige nie sinkende Hoheit, noch den gleichmäßigen Erguß ineinander eingreifender Leidenschaften, noch das Rasche und alles[6] Treffende, mit lebendigen Bildern dicht angefüllt. Es ist Alter, aber doch das Alter des Homeros. Die aus dem alltäglichen Leben entlehnte Darstellung der Begebenheiten im Hause des Odysseus ist gleichsam eine Komödie, reich an Bezeichnung sittlicher Eigentümlichkeit, worin sich die Entkräftung der Leidenschaft bei großen Schriftstellern und Dichtern aufzulösen pflegt.«

Bei der hellenischen Denkart mußte die Nachbildung des homerischen Epos in der attischen Tragödie eine Umdeutung desselben[7] veranlassen, welche den wichtigsten Einfluß auf den Begriff der Alten von der epischen

I Rep. III. t. VI. p. 273—285.
II Athen. VIII. p. 347. f.
III Vit. Sophocl.
IV Arist. Rhet. III. 3, t. IV. p. 323. ed. Bip.
V Plat. Hipp. min. III. 198.
VI p. 55—60. ed. Mor.

1 der *A* 2 behauptete, 3 erklärte 4 könne 5 bewahre
6 alle *A* 7 derselben *A*

Dichtart, und auf ihr Kunsturteil über die homerische Poesie gehabt hat. Schon Platon nennt den Homeros einen Tragödiendichter[I], den Führer der Tragödie[II], den ersten aller Tragiker[III], und das Haupt der tragischen Poesie[IV]. Das Wesen der tragischen Kunst aber bestand nach ihm nicht in Reden und Gesprächen, in schrecklichen und rührenden Stellen: sondern in der den Gliedern untereinander und dem Ganzen angemeßnen Zusammensetzung dieser Bestandteile[V]; und in der Darstellung der schönsten und vortrefflichsten Menschheit[VI]. Selbst Aristoteles, der Vater der hellenischen Kritik[VII], und unter allen alten Schriftstellern derjenige welcher, ohngeachtet es ihm an Sinn für die ältesten Naturgesänge fehlt, doch im ganzen genommen die Geschichte der hellenischen Poesie noch am meisten unsern Foderungen[1] gemäß behandelt haben würde, ließ sich durch den allgemeinen Hang seines Zeitalters, die homerische Poesie zur Tragödie umzudeuten, gänzlich irre leiten. Die Behauptung, das epische Gedicht unterscheide sich von der Tragödie nur durch Umfang und Metrum[VIII], hat ihn in die tiefsten und offenbarsten Widersprüche verwickelt: denn Tatsachen konnte der redliche Forscher, der treu und scharf beobachtete, und die Wahrheit mehr liebte als seine Meinung, sich nicht wegläugnen. Aber wie jeder dem vergötterten Homeros die Vortrefflichkeit, welche ihm die werteste und liebste war, anzudichten pflegte, so versuchte auch der Kunstrichter, seine einfachere Dichtart zu derjenigen umzudeuten, deren höhere Vollkommenheit er wohl einsah[IX]. Mit Unrecht verlangt er vom epischen Gedicht die Darstellung einer einzigen vollständigen Handlung[X], und glaubt oder wünscht[XI] vielmehr diese im Homeros zu finden; denn er sagt nur, daß die ILIAS und ODYSSEE am meisten Darstellung einer einzigen Handlung seien. Und doch sieht er ein, daß im epischen Gedicht die tragische Einheit unmöglich[XII],

I Rep. X. t. VII. p. 304.
II ibid. p. 290.
III ibid. p. 307.
IV Theät. II. p. 70.
V Phaedr. X. 367.
VI Leg. VIII. 380.
VII Dio Chrys. Or. LIII.
VIII Poet. cap. 24.
IX ibid. cap. 26.
X cap. 23.
XI cap. 26.
XII ibid.

1 Forderungen

und die epische Zusammenfügung in der Tragödie äußerst fehlerhaft sei[I],
[281] Er ist dadurch auf Jahrtausende der Quell aller der grundstürzenden[1] Mißverständnisse geworden, welche aus der Verwechselung der epischen und tragischen Dichtart entstehen. Diese Verwechselung war im Altertum selbst nicht etwa bloß abweichende Meinung der Philosophen, wie einige, aber[2] doch nur wenige Paradoxien der aristotelischen Kunstlehre; sondern auch unter den Kritikern und Philologen verbreitet: in den Scholien[II] wird das homerische Epos geradezu Tragödie genannt.

Aber bei allen diesen, in der gehörigen Entfernung so leicht auffallenden Unrichtigkeiten in der Ansicht der Alten von der homerischen Poesie, fehlte es doch, bei den Hellenen, wo alle wahren und irrigen Ansichten jedes Gegenstandes, die nur in der menschlichen Natur liegen, mit gleicher Kraft und Fülle aus dem üppigen Boden hervorzukeimen pflegten, nicht an Kunsturteilen über dieselbe, an denen wir ewig zu lernen haben werden.

Sokrates, welcher selbst an gleichmäßiger Vollendung auf der höchsten Stufe der Bildung dem Sophokles, an Menge, Verschiedenheit und Freiheit der vortrefflichsten Schüler aber dem Homeros gleicht, sagt beim Xenophon, welcher unfähig war, ein solches Urteil unterzuschieben:[3] »In der epischen Poesie bewundre ich den Homeros am meisten, im Dithyrambos den Melanippides, in der Tragödie den Sophokles, in der Bildnerei[4] den Polykleitos, in der Malerei den Zeuxis[III].

Auch das Urteil des Demokritos[IV]: Homeros habe, begünstigt mit einer gottbegeisterten Natur, mannigfache erzählende Gesänge kunstmäßig zu einer reizenden Ordnung gebildet; gehört zu den vorzüglichsten; denn sein Ausdruck läßt sich nur auf eine poetische, nicht auf eine historische Einheit beziehen; und die attische Tragödie war dem Demokritos wohl zu fremd, als daß er die Verknüpfung derselben mit der epischen Harmonie verwechseln, und in der homerischen Poesie zu finden glauben konnte. Doch ist er durch seine Lehre von der Begeisterung wenigstens die Veranlassung geworden, daß man die Leidenschaftlichkeit der lyrischen Hervorbringung, und die aus den innersten und geheimsten Tiefen des Geistes quellende Schöpfung des bis zur völligen Selbständig-

I cap. 18.
II Ilias ed. Villois. cum Schol. p. 28. ad α. 332.
III Xen. Mem. I. 4.3.
IV Dio Chrys. Orat. LIII.

[1] grundverkehrenden [2] aber . . . Paradoxien] andre Paradoxien
[3] unterzuschreiben *A* [4] Bildhauerkunst

keit gebildeten, nach dem Unendlichen strebenden und das Unendliche darstellenden[1] Künstlers, auf die epische Dichtung jener noch kindlichen Stufe der Poesie übertrug, die[2] doch der, auch nach Platons Geständnis[I], ganz besonnenen Wirksamkeit des Bildners noch ungleich näher und ähnlicher ist, als die dramatische, welche zwischen der plastischen Ruhe und dem Enthusiasmus des Musikers die Mitte hält. Nur von der dramatischen Poesie, wo man die höchste Anschaulichkeit der Nachbildung mit begleitendem Ausdruck der Gestalt und Gebärde fodert[3], gilt eigentlich die Bemerkung des Aristoteles[II] ohne Einschränkung: »Daß die [282] poetische Kunst einen Menschen von glücklichen Naturanlagen, oder einen, nicht durch göttliche Eingebung, sondern durch die natürliche Mischung[III] der Bestandteile seines Wesens zur Raserei geneigten heische[4]: denn jene seien bildsam, diese könnten leicht aus sich selbst versetzt werden.« Selbst in der lyrischen Poesie war ein Tynnichos, der nie ein andres Gedicht gemacht hatte, das der Erwähnung würdig gewesen wäre, als »jenen Päan, den alle singen, beinah das schönste aller Lieder; kunstlos, wie er selbst sagt, ein Fund der Musen;« doch nur eine seltne Ausnahme, wie Marakos[IV] der Syrakusier, der am besten dichtete, wenn er von Sinnen war; und dieser Beweis des platonischen Sokrates[V] für die Behauptung, die Poesie sei keine Kunst, sondern eine Gabe der Götter, ist nicht der stärkste. So allgemein auch bei den Alten der Begriff von der göttlichen Eingebung der Poeten war, an welche in der Tat die Dichter, insofern sie das sind, auch noch heutiges Tages zu glauben scheinen: so verschieden waren doch die Nebenzüge dieses Begriffs bei verschiedenen Menschengattungen und in verschiedenen Zeitaltern, wie sein Gegenstand selbst, die dichterische Begeistrung in jeder Gattung und Bildungsstufe der Kunst andre Nebenbestimmungen erhält. Es ist notwendig, daß man jedem das seinige lasse, oder, wo Verwechslungen zu berichtigen sind, wiedergebe. In dem Geiste Platons zum Beispiel, dessen Vorliebe für die dithyrambische Dichtart noch mehr aus dem Geist und der Farbe aller seiner Werke hervorleuchtet, und aus dem Zusammenhange seiner politischen Grundsätze folgt, als sie sich in einzelnen Äußerungen[VI] verrät, der selbst mit der mystischen Poesie sehr

I Ion. IV. 184—185.
II Poet. cap. 17.
III Problem. Sect. XXX.
IV ibid.
V Ion. IV. 188.
VI Rep. VI. 277.

[1] darstellenden Künstlers,] des Schicksals und der Gesinnung darstellenden tragischen Künstlers,
[2] die . . . der,] welche doch jener, [3] fordert, [4] erheische:

bekannt war, erhielt die gesamte Poesie überhaupt in vollem Ernst einen gewissen dithyrambischen und selbst mystischen Anstrich; wiewohl er den bei den größten und gelehrtesten Denkern herrschenden Begriff von eigentlicher Besessenheit der Poeten, den die Mystiker[1] zuerst ausgebildet und verbreitet haben mögen, auch benutzte, um die Poesie unter die[2] Kunst herabzusetzen, vorzüglich im JON und in der APOLOGIE DES SOKRATES; wie Cicero in der Rede für den Archias, um sie über dieselbe zu erheben[I]. Diese Vorstellung von einer dichterischen Schöpfung durch göttlichen Anhauch, im Gegensatz einer mit Kenntnis und Überlegung nach Vorschriften und Urbildern geübten Kunst, darf man schon darum nicht im Homeros suchen, weil sie voraussetzt, daß auch der Begriff der ihr entgegengesetzten Kunst schon entwickelt sei. Es ist gar nicht einmal etwas Auszeichnendes, wenn Homeros, der jede Kraft und Geschicklichkeit für eine Gabe der Götter hält, sagt: die Muse, oder Apollo habe
[283] einen Sänger gelehrt, oder ihm den Gesang gegeben. Selbst Autolykos, der vor allen Menschen mit Dieberei und Meineid geschmückt war, verdankt diese Künste dem Hermes[II]. Da die homerischen Menschen den Göttern auch ihre Frevel Schuld geben[III], so liegt selbst in dem Wort des Telemachos: man dürfe den Sänger nicht hindern, seine Zuhörer so zu ergötzen, wie ihm der Geist strebe; nicht die Sänger seien schuldig, sondern Zeus, der es den erfindsamen Menschen gibt, jedem wie er will; nichts Besondres, als etwa ein gewisser Sinn für die Freiheit des Dichters, welcher sich auch in den Schmeicheleien[3] offenbart, mit denen Odysseus den Demodokos bittet, sein Lied auf einen andern Gegenstand übergehn zu lassen.

Die[4] wesentlichste Eigenschaft einer Dichtart ist ihre eigentümliche Einheit, und das eigentliche Merkmal der Vollendung ist innre Übereinstimmung. Aristoteles erkennt wider[5] seine eigne Lehre von der Ähnlichkeit und Einerleiheit des Epos und der Tragödie, die gänzliche Verschiedenheit der epischen und tragischen Einheit[IV], und die episodische Gränzenlosigkeit und Unbestimmtheit des epischen Gedichts[V]; welche

I cap. 8.
II Odyss. XIX. 395. 396.
III ibid. I. 32. seq. XVIII. 129. seq.
IV Poet. cap. 9. 18. 26.
V cap. 24.

1 Mystagogen 2 die besonnene 3 freundlichen Reden
4 *In W beginnt hier:* Fünftes Kapitel. Weitere Erörterung der Aristotelischen Grundsätze über die epische Dichtart.
5 gegen

sich in den hellenischen Beispielen von der ältesten ursprünglichen Gestalt auch auf den kleinsten nur noch gegliederten Teil desselben erstreckt, und die merkwürdige Eigentümlichkeit der epischen Bilder und Gleichnisse begründet. Sehr richtig unterscheidet er die ächt epische Harmonie der homerischen Poesie von jenen seinsollenden epischen Gedichten, deren historische, mythische, biographische oder chronologische Einheit ebensowenig poetisch gewesen sein wird, als die genealogische Einheit der hesiodischen THEOGONIE. Homeros, sagt er, dessen ILIAS und ODYSSEE so vortrefflich als möglich zusammengesetzt wären, und am meisten Einheit hätten[I], scheine auch darin göttlich gegen den großen Haufen der andern epischen Dichter, welche, wie die Verfasser der HERAKLEIDE, THESEIDE und ähnlicher Gedichte[II], alle Begebenheiten eines Helden oder einer Zeit umfassen, oder zu viel Stoff in einen zu engen Raum zusammendrängen, und dadurch verworren werden, wie das kyprische Gedicht und die kleine ILIAS[III]: daß er nicht den ganzen trojanischen Krieg, nicht alle Begebenheiten des Odysseus erzähle, sondern aus dem gegebnen Stoff nur eine Masse heraushebe, absondre, und durch Episoden erweitre[1]. Zwischen allen Begebenheiten des Odysseus[2] sei kein notwendiger und natürlicher Zusammenhang; und der ganze trojanische Krieg würde, wenn der Dichter der natürlichen Länge der Dichtart[IV] folgen wolle, für die Fassungskraft der Hörenden zu groß und unübersehlich, oder durch gewaltsame Zusammendrängung verworren werden. Denn die Fassungkraft der Zuhörer allein ist es, nach dem Aristoteles, welche den sonst unbegränzten Umfang des epischen Gedichts nicht ge- [284]
nau, aber doch ungefähr[V] bestimmt; und er bemerkt es[VI] an demselben als eine sehr sonderbare Eigenschaft, daß sein Umfang, über jeden ge-

I Poet. cap. 26.
II cap. 8.
III cap. 23.
IV cap. 26.
V cap. 24.
VI ibid.

1 erweitre. Der große Unterschied liegt darin, daß der gewöhnliche zyklische Dichter nur eine historische Ordnung befolgt; der lebendige Sagendichter aber nimmt seinen Anfang aus der Mitte des Ganzen heraus, und bleibt auch immer in dieser Mitte und Fülle der unendlichen Sage, so daß diese in dem einzelnen Gedicht zugleich mit hindurchströmt, weil alles Einzelne nur im Ganzen und aus dem Ganzen jenes Ozeans der ewigen Sage hervortritt, und davon wie getragen wird, in unsichtbarer aber deutlich fühlbarer Umgebung.
2 Odysseus sagt Aristoteles,

gebnen, immer mehr ins Unbestimmte und Unendliche erweitert werden könne. Auch Horatius preiset die Harmonie des Homeros, der den Stoff so zu wählen und zusammenzusetzen wisse, daß alles sich zu einem reizenden[1] Ganzen abrunde, vereine und geselle, im Gegensatz andrer Epiker mit Nachdruck, als eine der wichtigsten Kunstlehren für den jungen Dichter:

> Auch nicht also beginne, wie einst ein zyklischer Dichter:
> Priamus trübes Geschick und den rühmlichen Krieg will ich singen.
> Was kann dieser uns geben, das solch' einem Prahlen entspreche?
> Sieh', es gebäret der Berg, und es kommt ein winziges Mäuschen.
> Wie viel trefflicher jener, der nichts Unschickliches übet:
> Singe mir Muse den Mann, der nach der Zeit der Erobrung
> Troja's die Sitten und Städte von vielen Menschen erkannte.
> Nicht[2] nach dem Schimmer uns Rauch, nein Licht nach dem Rauche zu geben,
> Denket er, daß er sodann aufstelle die glänzenden Wunder,
> Scylla, Antiphates und die Charybdis mit dem Zyklopen,
> Nicht vom Tod Meleagers zur Heimkehr des Diomedes
> Spinnet er fort, noch vom Zwillingseie zum trojischen Kriege.
> Stets an den Ausgang eilt er, und in die Mitte der Dinge,
> Als wenn ein jeder sie kennt', entrafft er den Hörenden, und was
> Ihm durch Behandlung scheint nicht glänzen zu können, verläßt er,
> Und so täuschet er uns, so mischt er Wahres zum Falschen,
> Daß sich zum Ersten die Mitt', und zur Mitte das Äußerste füge[I].

Aristoteles macht noch überdem die sehr feine und treffende Bemerkung[II], daß die Ilias und die Odyssee viele[3] Teile enthalten, welche für sich hinlänglichen Umfang haben, und für sich bestehende Ganze sind. Dies auffallende Beispiel kann uns lehren, wie richtig hellenische Kunstlehrer und Kunstrichter empfanden, wie scharf sie beobachteten, wie glücklich sie[4] witterten, wenn auch die[5] gänzliche Unrichtigkeit der[6] ersten Grundbegriffe ihren Verstand auf Abwege führte. Daher sind

I de Arte poet. 136. seq. Übersetzt von F. A. Eschen.
II Poet. cap. 26.

1 schön geordneten 2 Nicht . . . Zyklopen,] *fehlt W*
3 viele kleine
4 sie . . . wenn] sie mit dem urteilenden Gefühl das Rechte selbst da noch zu ahnden wußten, wenn
5 die gänzliche] die
6 der . . . Grundbegriffe] der von ihnen angenommenen Grundbegriffe

denn auch oft ihre Beweise für die gegründetsten Urteile ganz grundlos und vernünftelnd; und selbst der Ausdruck der richtigen Wahrnehmung bekommt durch die Unrichtigkeit der Begriffe etwas Schiefes. Der hellenische Sprachgebrauch nennt das kleinste Stück, wie das größte Ganze in dieser Dichtart, ein Epos; und in der Tat hat auch jedes größere oder kleinere Glied desselben, welches sich nur ohne Verstümmelung und Auflösung in schlechthin einfache, nicht mehr poetische und epische Bestandteile von dem zusammengewachsnen Ganzen abtrennen läßt, eignes Leben und innre Einheit, so gut, wie das Ganze selbst. Wir können also jenes aristotelische Lob der homerischen Harmonie nicht bloß auf den Schein einer dramatischen Vollständigkeit in dem Ganzen der Ilias und Odyssee, sondern müssen es auf die ächt epische Einheit der einzelnen Teile, Rhapsodien und Rhapsodiengruppen beziehen. Noch viel weniger dürfen wir es bloß auf den historischen Zusammenhang deuten, [285] an dem es nach Inhaltsanzeigen, Benennungen und manchen Andeutungen kaum einem der vom Aristoteles der Disharmonie wegen getadelten epischen Gedichte gefehlt haben kann. Hätte Aristoteles nur das[1] gemeint, so würde er den Homeros nicht so ausschließlich gepriesen, und auch den epischen Kreis erwähnt haben, dessen historische Ordnung nach Proklos so allgemein geschätzt wurde. So verschieden war aber, nach dem Sinne der Alten, die epische und die historische Ordnung, daß den zyklischen Dichtern eben darum Mangel der epischen Kunst Schuld gegeben ward, weil sie die Gegenstände in ihrer einfachen Gestalt und Ordnung vortrugen, und nicht durch Veränderung zu bereichern wußten[I]. In der homerischen Poesie hingegen ist die natürliche, historische und logische Ordnung, der künstlerischen überall[2] eben so sehr untergeordnet, wie in lyrischen Gedichten, obgleich die Abweichungen hier absichtlicher und bestimmter, und gleichsam ausgesprochen werden, und sichtbarer ins Auge fallen, weil sie sich in einzelnen kühnen Sprüngen äußern, nicht in einer sich über das Ganze gleichmäßig verbreitenden Umgestaltung. Die Bemerkung bei Lukianos[II], daß Homeros oft mitten in der größten Hitze Gespräche einschiebe und durch Erzählungen den Schwung zerteile, läßt sich sehr weit ausdehnen; wiewohl sie als Tadel sophistisch ist, wenn anders die Kunst von der Natur abweichen darf, und jede Kunstart ihren eignen Bau und innre Gesetze hat. Vorzüglich die Odyssee,

I Siehe die Stellen in Heynens Excurs. ad Virg. Aen. II. p. 268. seq. sec. ed.
II Encom. Demosth. tom. IX. p. 138.

1 dies 2 überall eben] eben überall

sagt man, sei schön geordnet; und wer würde nicht jedem epischen Gedicht wünschen, daß es so leicht fortglitte[1], daß alle Gestalten bei einer solchen Fülle sich doch ebenso gefällig und klar runden und aneinander reihen möchten? Was würde man aber von dem dramatischen, historischen oder rhetorischen Werk urteilen, wo der Zusammenhang so locker, und der Gang so episodisch wäre, wie hier? Wie vieles enthält aber nicht die ODYSSEE, was in ihr zu dem Schönsten gehört, das in einer Lebensgeschichte des Helden, oder in einer Lobrede auf ihn durchaus keine Stelle finden dürfte, und als fremdartiger Auswuchs beleidigen würde? Den rhetorischen Ausdruck abgerechnet, ist die Bemerkung des Eustathios nach Aristoteles richtig[I], der Stoff in diesem Buch sei sehr unfruchtbar und dürftig; und wenn der Dichter nicht Mittel der Erweiterung ausgefunden hätte, so würde es mit der Zubereitung des Kunstwerks übel aussgesehn haben. Die alten Kunstrichter[II] hielten es für eine wesentliche Schönheit des Epos, wider die Natur[III] in der Mitte anzufangen; und das
[286] Erste im Fortgange stückweise und zerstreut zu erzählen, und das Erste zuletzt, hieß homerisch vortragen[IV]. Sie hätten vielleicht hinzusetzen sollen, daß das epische Gedicht auch in der Mitte endige. Gewiß ist es wenigstens, daß beide, die ILIAS und ODYSSEE, nur aufhören, nicht eigentlich schließen. In keinem sind die Fäden der Erzählung gänzlich abgeschnitten; ja es zeigt sich nicht einmal die Absicht, sie alle nach einem gemeinschaftlichen Endpunkt ablaufen[2] zu lassen. Vom Ende der ILIAS an könnte die Erzählung, ohne im mindesten einen neuen Anlauf zu nehmen, gleich weiter fortlaufen, und sich an das zuletzt Vorhergegangne ebenso unmittelbar anschließen, wie dieses an das Vorige, und so immer weiter. Es würde hier nicht einmal ein stärkerer Abschnitt sichtbar sein, als irgendwo sonst am Ende einer Rhapsodie oder Rhapsodiengruppe. Wenn man die ohnehin ziemlich unbestimmte Ankündigung beiseite setzt, und allein auf den innern Bau und Gang des Gedichts sieht, so lassen sich gar viele Punkte angeben, wo man ebensogut anfangen und aufhören könnte. In der ODYSSEE wird sogar die Erwartung nach den spätern Taten und Begebenheiten des Helden in der Weissagung des Tiresias, welche so sehr hervortritt, und die Aufmerksamkeit vorzüglich

I Prooem. Odyss. Arist. Poët. cap. 17.
II Hor. A. poët. v. 148. Schol. min. ad. Il. α. princ. Eustath. ibid. p. 7. Schol. Venet. p. 3. ad. v. 1.
III Eust. ibid. Dio. Chrys. XI.
IV Cic. ad Att. I. 16.

[1] dahingleiten, [2] ablaufen zu] hin zusammenlaufen zu

an sich zieht, ganz bestimmt rege gemacht. Und der Anfang der ODYSSEE ist gleichsam ein Nachsatz. Er steht nämlich in der sichtbarsten und unmittelbarsten Beziehung[I] auf eine Geschichte von der Rückkehr aller übrigen Hellenen, wo die Ermordung des Agamemnon etwa die letzte Stelle einnahm. Immer schließt sich die epische Rhapsodie nur so dicht[1] an das Vorige an, ohne bestimmt und schlechthin anzuheben, wie die Tragödie. Wie gänzlich verschieden ist nicht das Verhältnis des AGAMEMNON, der CHOEPHOREN und EUMENIDEN des Aschylos, oder des KÖNIGS ÖDIPOS, des ÖDIPOS IN KOLONOS und der ANTIGONE des Sophokles, in denen der Stoff doch auch durch historische Folge verknüpft ist, von dem Zusammenhange der homerischen Gesänge! Merkwürdig ist es, daß die spätern Epiker, bei denen sich allerdings die Absicht zeigt, ihr Werk eigentlich zu schließen, sich der Erreichung dieser Absicht nicht anders nähern konnten, als durch Abweichungen von dem, was nach den ursprünglichen Beispielen und dem einmütigen Kunsturteil des ganzen Altertums, Geist und Gesetz dieser Dichtart ist, und was sie selbst, im Ganzen genommen, durch die Tat dafür anerkennen. So endigt der Hymnus auf Hermes mit einer allgemeinen Übersicht der fernern Lebensweise des Gottes[II], und die ARGONAUTIKA des Apollonios schließen gar mit einer ganz lyrischen Wendung. Nichts anders, als eine lyrische Wendung ist auch die Anrufung der Gottheit und die eine allgemeine Übersicht enthaltende Ankündigung, mit der allein ein episches Gedicht eigentlich [287] anheben kann. Je weniger ein episches Werk von der homerischen Gestalt abweicht, je unlyrischer, kürzer, allgemeiner und unbestimmter; je epischer pflegt diese Ankündigung und Anrufung zu sein. Wenn die spätern Künstler und Kunstlehrer sie für unentbehrlich hielten, so geschah dies wohl mehr aus Bedürfnis, doch auf irgendeine Weise anzufangen, als daß sie ein wesentliches Stück des Kunstwerks selbst wäre. Wie manches alte Epos mag nicht auch ohne sie angefangen haben, wie so manche homerische Rhapsodie, die hesiodischen EOEN, und WERKE UND TAGE: ganz abgerissen und meistens mit einem Nachsatz? Wichtiger ist es, daß man die für so notwendig gehaltne lyrische Einleitung, zum Beispiel vor der ODYSSEE, geradezu wirklich wegnehmen kann, ohne daß das Epos dadurch mehr, als einige schöne Verse, einbüßen, und an seiner

I Besonders merkwürdig ist das 'Ενθ' v. 11. und das νῦν v. 35. Odyss. I. Dem letzten entsprechen zwar die Verse 29—31 nicht. Sie sind aber wie 4—9 ohnehin verdächtig.
II v. 571—575.

[1] dicht an] forterzählend und weiterdichtend gleich an

Wesenheit und Ganzheit im mindesten leiden sollte. Wo dies aber auch nicht geschehen kann, ist doch mehr der grammatische Zusammenhang mit dem Anfang der Erzählung selbst, als die poetische Einheit das Hindernis. Wenn Homeros vom Demodokos sagt: Er fing mit der Gottheit an, und trug den Gesang vor; so scheint er die vorausgehende Anrufung als bloße Vorbereitung von dem Epos selbst zu unterscheiden.

Allerdings werden in jedem, auch dem homerischen Epos, Erwartungen erregt und befriedigt, Knoten geschürzt und gelöst, Zwecke ausgeführt und Begebenheiten vollendet; es enthält Verwicklungen und Entwicklungen, ein sich entsprechendes Steigen und Sinken, Hervortreten und Zurücktreten, Vereinigungen und Gegensätze der wechselnden Gestalten im reichen fließenden Gemälde. In jedem kleinern und größern Epos pflegen sich sogar alle Teile zu einer Hauptbegebenheit zu vereinigen, und ein Hauptheld aus den übrigen hervorzutreten, an den sich alle übrigen anschließen. Warum ist es also kein durchaus vollständiges, in sich selbst schlechthin vollendetes poetisches Ganzes? Weil es nicht durchgängig bestimmt[1] und vollkommen begränzt ist: weil hier jene Herleitung aller Fäden des Werks aus einem Anfangspunkte, die Hinleitung auf einen Endpunkt fehlt. Darum erscheint jedes homerische Epos zugleich als Fortsetzung und als Anfang. Es tritt gleichsam mitten aus einer unübersehlichen Menge andrer berührender epischer Sagen und Gesänge hervor; und der Dichter könnte immer sagen, was Helena[I] von ihrer Erzählung vom Odysseus:

> Alles zwar nicht werd' ich verkündigen, oder auch nennen,
> Wie viel Kämpf' er geduldet, der unerschrockne Odysseus;
> Nur wie er jenes vollbracht' und bestand usw.

Wie vieles könnte nicht, unbeschadet der Hauptbegebenheit und dem Hauptheldeu, weggenommen und hinzugetan werden? Auf die Frage: Warum Homeros die ILIAS nicht wie die ODYSSEE[2], Achillee überschrieben,
[288] da doch Achilles meistenteils die erste Stelle einnehme; antworten alte Kritiker[II]: Er wolle nicht bloß diesen Helden darstellen, sondern beinah alle, indem er ihm einige ja sogar gleich stellt. Aber auch in der ODYSSEE tritt Odysseus oft weit mehr in den Hintergrund, als der Held einer Biographie oder einer Tragödie dürfte. Der Zusammenhang ist überall

I Odyss. IV. 240. seq.
II Schol. Venet. p. 6. ad v. 21. Iliad. α.

[1] in sich selber beschlossen
[2] Odyssee, Achillee] Odysseia, ebenfalls Achillēis

so lose, daß die Gegenstände, außer der physischen und logischen Verknüpfung, welche ihnen schon als Teilen der Natur und Gegenständen des Erkenntnisvermögens zukommt, durch bloße Anhäufung[1] vereinigt scheinen. Alles, was nur mit dem Schein der Möglichkeit nebeneinander stehn, und aufeinander folgen kann, darf es; versteht sich, wenn es so geschieht, wie das Gemüt es ohne alle Rücksicht auf irgendeinen äußern Zweck wünschen möchte, so daß die Einbildung durch die bloße Gestalt und Weise des Beisammenseins und der Aufeinanderfolge ergötzt, unmittelbar zugleich befriedigt und gereizt wird. Dann hat aber auch diese bloße Anhäufung[2] vollgültiges Recht auf den Namen poetischer Harmonie, worauf selbst die vollkommenste logische, mechanische[3] und organische Einheit und Ganzheit an und für sich noch keine Ansprüche gibt, da die gänzliche Verschiedenheit derselben von der poetischen Einheit und Ganzheit schon daraus erhellt, daß sie ihr so oft nachgesetzt, ja aufgeopfert werden.

Schon der eine Umstand, daß beide, die Tragödie und das Epos, eine große Menge äußerer Gegenstände mit ihrer Darstellung umfassen, muß so viele Ähnlichkeiten erzeugen, daß es eben der scheinbaren Gleichheit wegen doppelt notwendig ist, auf die wesentlichen Verschiedenheiten aufmerksam, und selbst im Gebrauch der Ausdrücke behutsam zu sein. So sollte man zum Beispiel das Wort Handlung wenigstens aus der Erklärung des Epos durchaus entfernen, und der allzuleichten und gefährlichen Mißdeutungen wegen überall zu vermeiden suchen. Zwar wird allerdings, wie man das Wort im unbestimmten Sprachgebrauch zu nehmen pflegt, im epischen Gedicht gehandelt; ja, es ist oft wie eine stetige Reihe von Handlungen. Im strengen und eigentlichen Sinne kann doch aber im Leben und in der darstellenden Kunst nur dasjenige Handlung genannt werden, was Wirkung einer freien Willensäußerung wirklich ist, oder als solche erscheint. Nun lehrt aber ein einziger unbefangner Blick auf alle epischen Werke der Alten, welche von der homerischen Gestalt nicht ganz abgewichen sind: daß alles, was darin getan und gelitten wird, weder als Handlung der Freiheit, noch als notwendige Fügung des Schicksals erscheint, sondern als zufällige Begebenheit; denn auch Wunder[4] sind zufällig. Es leuchtet auch jedem, der die Eigenschaften der übrigen Dichtarten untersucht, und über ihren Zusammenhang nachgedacht hat, von selbst ein, wie vieles von dem, was in der hellenischen

[1] Anreihung
[2] Fortströmung
[3] mechanische und organische] und bloß technische oder historische
[4] Wunder sind] das Wunderbare ist

[289] Kunstgeschichte ausschließliches Merkmal der lyrischen und dramatischen Poesie ist und dafür anerkannt wird, zugleich mit den bei ihnen herrschenden[1] und einheimischen Begriffen von unbedingter Notwendigkeit und unbedingter Freiheit in das epische Gedicht aufgenommen werden müßte. Vorausgesetzt, daß die allgemeinen Eigenschaften des hellenischen Epos innern Zusammenhang haben: so würde durch solche Beimischungen die Eigentümlichkeit und Wesenheit der Dichtart gänzlich zerstört werden. Es zeugt daher von großer Einsicht, daß die alexandrinischen Epiker auch hierin dem homerischen Beispiel folgten und sich auch einer solchen Darstellung der Sitten enthielten, worin das Unendliche[2] erscheint: denn diese widerstreitet der Natur[3] eben so sehr, wie jene Vorstellungen. Sie taten das nicht unwillkürlich, wie Homeros, der sich zu dieser Höhe noch nicht erhoben hatte, noch bloß aus Nachahmung, wie die durchgängig eigne Gestaltung und Farbe ihrer Nachbildungen verbürgt, sondern aus Wahl: denn warum hätten sie nicht, gleich den römischen Heroikern, alles das und noch mehr ganz fertig und vollendet von den lyrischen und tragischen Urbildern entlehnen können; da die Mischung der ursprünglichen Dichtarten dem Geist des Zeitalters ohnehin so angemessen war?

Eine freie Handlung fängt an mit einem Machtspruche der Willkür, der, wenn er auf äußre Zufälligkeiten gerichtet ist, Absicht genannt wird, und sie schließt mit der vollendeten Ausführung dieser Absicht[4]. Eine zufällige Begebenheit hingegen ist das Glied einer endlosen Reihe, die Folge früherer, und der Keim künftiger Begebenheiten. Keine Begebenheit steht einzeln; und auch diejenige, welche unter mehrern die hauptsächliche ist, wird wieder nur zum Teil einer[5] noch größern; wenn[6] der epische Dichter der natürlichen Länge seiner Dichtart folgt, auf die auch Aristoteles so oft zurückkommt. Die kleinern epischen Massen können immerfort in größere zusammenwachsen, ohne daß die Einheit des Helden diese Erweiterung beschränken könnte. In der hellenischen Tragödie ist

[1] waltenden

[2] Unendliche . . . widerstreitet] Unbedingte erscheint, sei es nun im tragischen Verhängnis des Schicksals oder in einer frei entscheidenden Großtat; denn eine solche widerstreitet

[3] Natur dieser Gattung

[4] Absicht . . . ist] Absicht; wo denn alles, als in dem ersten Entschluß, in der bestehenden Gesinnung oder in einem unabänderlichen Gesetz, fest begründet und ursächlich daraus hergeleitet, mithin als notwendig erscheint. Eine Begebenheit hingegen, welche als eine zufällige und bloße Naturerscheinung aufgefaßt wird, ist

[5] einer andern [6] wenn nämlich

derjenige der Held des Gedichts (oft sind[1] es auch mehr[2] als einer), welcher die Handlung tut, oder die Schickung duldet. Alles übrige muß mit diesem Mittelpunkt in notwendiger Beziehung zu stehn scheinen. Das hellenische Epos liebt zwar auch, einen Helden zu haben: es würde Dürftigkeit und Verworrenheit entstehn, wenn nicht einer aus der Masse am meisten hervorträte: doch ist er allein so wenig der Zweck des Ganzen, daß es wiederum dürftig sein würde, wenn er einzeln hervorragte, wenn sich nicht viele ihm vielfach näherten, ihn begleiteten, umgäben, oder ihm entgegenstünden, wenn die Gestalten und Gruppen nicht wechselten. Eine so ganz verschiedene Sache ist der Held eines hellenischen Epos und einer hellenischen Tragödie!

Homeros selbst könnte scheinen, die Eigentümlichkeit des Epos, daß es nicht eigentlich schließt und endigt, angedeutet zu haben. Er redet[1] [290] von dem Erstaunen und Vergnügen, welches der Sänger erregt:

der, gelehrt von den Göttern,
Singet liebliche Märchen[3], der Sterblichen Herz zu erfreuen;

und setzt hinzu:

Immer noch mehr verlangen die Hörenden, wenn der Gesang tönt.

Wenigstens wäre das für ein eben beendigtes Drama ein schlechter Lobspruch. Merkwürdig[4] ist es, daß der gewöhnliche den Gott anrufende Schlußvers in den epischen Hymnen der Homeriden:

Deiner auch und auch andres Gesangs will ich ferner gedenken;

eine Hinweisung auf eine künftige Erzählung und Fortsetzung enthält. Jene allumfassende Allgemeinheit des Epos aber, welche zwar aus der freien Lebensart der Sänger, aus der kindlichen Bildung des Zeitalters, wo die verschiedenen Bestandteile der menschlichen Natur noch nicht bestimmt abgesondert waren, und endlich aus dem Geiste des Volks ganz natürlich hervorging, doch aber ohne die freie und in Rücksicht des Umfangs unbegränzte Gestalt der Dichtart nicht hätte ausgeführt und ausgebildet werden können, hat der Dichter dadurch, daß er sie höhern Wesen beilegt, als etwas, das er über alles ehrt und wünscht, dargestellt. »Denn wir wissen dir,« singen die Sirenen[II] zum Odysseus,

Alles, was irgend geschieht auf der vielernährenden Erde;

[I] Odyss. XVII. 518. seq.
[II] Odyss. XII. 191.

[1] können [2] mehr . . . einer),] mehrere sein), [3] Worte,
[4] Bemerkenswert

und zu den Musen sagt der Dichter, indem er sie um Mitteilung ihrer Kunde anfleht:

Denn ihr seid Göttinnen, und wart bei allem, und wißt es[I].

Ist der Umfang der epischen Dichtart durchaus unbegränzt: so darf es einem Dichter oder einer Dichtermasse[1] dieser Gattung nur nicht an Raum und Zeit fehlen; und die stetige Erzählung wird nicht eher aufhören, als bis der Stoff erschöpft, und eine ungefähr vollständige Ansicht der ganzen umgebenden Welt vollendet ist; etwa wie sie die homerische Poesie gewährt. Bewunderer der spätern Zeit haben diese schöne Weltansicht des Epikers als systematische Enzyklopädie eines Polyhistors mißdeutet. Schon bei Xenophon[II] wird es als bekannt vorausgesetzt, daß Homeros, der Weiseste, beinah von allen menschlichen Dingen gedichtet habe, und daß man alles aus ihm lernen könne. Quinctilianus[III] führt ihn, in dem sich vollkommne oder wenigstens unzweideutige Spuren jeglicher Kunst fänden, nebst Hippias, Gorgias und Aristoteles, unter den Beispielen von außerordentlichem Umfang der Kenntnisse an.
[291] Es ist merkwürdig, den Maximos[IV] mit seinen eignen Ausdrücken darüber zu hören, was die Darstellung des Homeros enthalten soll: »Alle Bewegungen des Himmels, alle Veränderungen der Erde, der Götter Beschlüsse, der Menschen Naturen[2], der Sonne Licht, der Sterne Tanz, der Tiere Entstehungen, die Überschwemmungen des Meeres, die Austretungen der Flüsse, die Veränderungen der Luft, das Bürgerliche, das Häusliche, das Kriegerische[3], das Friedliche, das Eheliche, das Ländliche, das Ritterwesen, das Schifferwesen[4], mannigfache Künste, verschiedne Sprachen, allerlei Gestalten, Jammernde, Frohlockende, Lachende, Kämpfende, Zürnende, Schmausende, Schiffende.« Ein andrer Lobredner[V] des Dichters, nachdem er, der allgemeinen Gewohnheit[VI] der Kunstlehrer der Beredsamkeit gemäß, für alle Gestalten und Wendungen des rednerischen Putzes und auch für die verschiedenen Gattungen der kräftigen, magern oder mittlern und blühenden Schreibart Beispiele aus dem Homeros aufgestellt hat, bemüht sich zu zeigen:

I Iliad. II. 485.
II Sympos. IV. 6.
III Inst. XII. 11. p. 389. t. II. ed. Bip.
IV Diss. XXXII. p. 116. t. II. ed. Reiske.
V Vit. Hom. ad calc. ed. Ern.
VI Quinct. Inst. X. 1. p. 217. t. II. ed. Bip.

1 Dichterschule 2 Natur und Eigenschaft,
3 Kriegerleben, 4 Schifferleben,

Homeros enthalte alle Meinungen der berühmtesten Philosophen; er kenne und verstehe, außer der rhetorischen Kunst, die Arithmetik, die Musik, die Taktik, die Arzneikunde, die Politik und die Weissagungskunst. Er habe die Epigrammen erfunden, und sei der Lehrer der Malerei. Die Tragödie leitet er so ganz vom Homeros ab, daß er die attische nur die neuere nennt; und die lustigen Episoden der homerischen Poesie, welche in einer hellenischen Tragödie allerdings unerträglich sein würden, geben ihm Gelegenheit, auch die Komödie aus dem gemeinsamen Born aller Künste und Wissenschaften herzuleiten. Doch bemerkt[I] er die auszeichnend herrschende Umständlichkeit und ausgebreitete Fülle der homerischen Erzählungen, und wie selten sie mit gespannter Kraft grade aufs Ziel zugehn.

Das Wunderbare ist nach dem Aristoteles der Tragödie fremdartig[II]; und das Vernunftwidrige, woraus das Wunderbare meistens entstehe, behauptet er, sei im epischen Gedicht weit mehr an seiner Stelle[III]. Keine Eigenschaft, kein Merkmal des Epos ist so allgemein befolgt, beobachtet und anerkannt worden, wie dieses. Selbst diejenigen Epiker, welche in den wesentlichsten Stücken von der ursprünglichen Gestalt am weitesten abgewichen sind, haben sich mit Beifall solche Freiheiten in Erdichtungen erlaubt, welche jeder Alte in der Tragödie unerträglich gefunden haben würde: denn der Grundsatz des Aristoteles[IV], man solle nicht jeden Genuß von der Tragödie fodern[1], sondern nur den ihr eigentümlichen, galt bei den Hellenen von allen Dichtarten. Im Epos sind die Wunder jeglicher Art gleichsam einheimisch. Aus der Tragödie sind sie verbannt; nicht bloß, wie Aristoteles meint[V], weil die Unwahrscheinlichkeiten bei der Aufführung stärker auffallen, in der Erzählung hingegen sich verstecken lassen: denn das Wesen dieser beiden Dichtarten besteht ja nicht [292] bloß in der Beschaffenheit des äußern Vortrages, sondern in der Eigentümlichkeit der innern Zusammensetzung. Auch wurden ja Tragödien zur Zeit des Aristoteles schon sehr häufig gelesen, und homerische Gesänge von Demetrios Phalereus an mimisch vorgetragen. Wie vieles ward nicht überdem im alten Schauspiel bloß angedeutet und bezeichnet, wobei vollkommne Täuschung durchaus nicht gesucht, oder wohl gar

I p. 184.
II Poët. cap. 14.
III ibid. cap. 24.
IV cap. 14.
V cap. 24.

1 fordern

absichtlich vernachläßigt wurde? Auch ist des Zufälligen, Unwahrscheinlichen, Wunderbaren in der alten Tragödie genug; nur daß es seine eigentliche Natur ablegt, indem es der Freiheit und der Notwendigkeit immer untergeordnet scheint. Man hat es schon oft bemerkt, daß die Herrschaft des Zufalls die Wesenheit der alten Tragödie selbst zerstöre; darum sind Wunder und Wunderbarkeiten im eigentlichen Sinne wider[1] die Natur derselben, als ein gewaltsamer Eingriff des Zufalls in das Gebiet der Freiheit und der Notwendigkeit. Im Epos, wo alles nur zufällig, weder notwendig, noch gegenwärtig zu scheinen braucht, darf die Einbildung im Erfinden und Zusammensetzen des Gegebnen natürlich ebenso lose und frei verfahren, wie im Umfassen der Gegenstände, und im Verknüpfen der Massen. Sie darf alles dichten, was nur immer ein reizendes Erstaunen gewähren mag, und nur möglich scheinen kann. Eben darum, weil die epische Darstellung auf den Schein der Wirklichkeit keinen Anspruch macht, gilt ihr Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft völlig gleich; die stetige Erzählung geht ohne Sprung von einem zum andern über, oder mischt sie alle. Da sie einmal alles zu umfassen strebt: so sind selbst Blicke in die Zukunft und Darstellungen der Unterwelt zwar keineswegs ein wesentlicher, aber doch ein sehr natürlicher Teil epischer Gedichte. An ganz andre Gesetze ist das lyrische Gedicht der Hellenen gebunden, wo das Ganze wirklich scheinen muß, die Hoheit der einzelnen Empfindungen mag sich auch noch so sehr über das gewöhnliche Maß des Wirklichen in das Gebiet des bloß Möglichen erheben; oder die alte Tragödie, wo alles Einzelne[2] und das Ganze zugleich möglich und wirklich, d. h. notwendig scheinen muß. Das aber hat eine allgemeine Erfahrung bestätigt: wenn das Epos auch die einzelnen Bestandteile seiner willkürlichen Zusammensetzungen nicht aus der lebendigen Wirklichkeit entlehnt, aus eigner Anschauung oder geglaubter Sage; sondern auch[3] sie willkürlich dichtet[4], oder fremden Vorbildern[5] nachspricht: so geht in beiden Fällen selbst der lebendige Schein der Möglichkeit verloren; im letzten wird die Dichtung matt, tot und trocken, wie im alexandrinischen Epos; oder sie wird ausschweifend. Wenn das

[1] gegen

[2] Einzelne . . . muß.] Einzelne in lebendiger Gegenwart wirklich dasteht, in dem Kampf der Entwicklung aber alle Möglichkeiten der sich hin- und herwendenden Ereignisse und Beschlüsse erschöpft werden, woraus denn endlich der Gang und die Verknüpfung des Ganzen als eine durchaus notwendige hervorgeht.

[3] auch sie] ihren Stoff ganz [4] dichtet, oder] erdichtet, oder nur

[5] Vorbildern nachspricht:] Vorbildern ohne eignes Gefühl und Leben nachdichtet;

Wesen schöner Wunderbarkeit in der unbeschränktesten und freiesten Gestaltung und Zusammensetzung gegebner Bestandteile besteht: so leuchtet von selbst ein, daß die größte Mannigfaltigkeit des Gegebnen, eine hellenische Vielseitigkeit der Entwicklung eine wesentliche Bedingung ihres Gedeihens ist. Auch lehrt die Erfahrung, daß[1] das Wunderbare in den Sagen andrer, kräftiger, aber einseitig gebildeter Völker, sich vor der Zeit in Unnatur und[2] Abenteuerlichkeit verliert, und so merkwürdig[3], schätzbar und selbst liebenswürdig es auch in andern Rücksichten sein mag, doch den Foderungen[4] der epischen Kunst[5] kein Genüge zu leisten vermochte. [293]

Diese Verschiedenheit des Epos von der Tragödie ist um so wichtiger und entscheidender, da sie den Mythos betrifft, dessen Erfindung und Gestaltung nach Aristoteles[I] eigentlich den Dichter macht, und mehr nach einer allgemein herrschenden, als nach einer eigentümlich abweichenden Meinung des platonischen Sokrates[II], das Wesen der Poesie ist. Auch ist in der Tat der Mythos, im Sinne der Kunstlehre, oder[6] Zusammensetzung der Begebenheiten[III], absichtliche, dem Ziel der schönen Kunst angemeßne Gestaltung eines[7] geschichtlichen Stoffs, ein wesentlicher Bestandteil jeder Art der hellenischen Poesie, welche nicht bloß Äußerung des eigentümlichen Zustandes eines Einzelnen ist. Sehr oft wird der geschichtliche und der künstlerische Begriff des Mythos bei den Alten verwechselt; weil ihr Gegenstand hier in der Tat nur einer und derselbe war: alle Sagen wurden poetisiert, und alle poetische Erdichtungen gingen aus der Sage hervor. Die allgemeine Ausdehnung jener Foderung[8] hat bei dieser Verwechslung selbst auf die Zweifel Einfluß haben können, ob die Komödie zur Poesie gehöre, oder nicht.

[I] Poet. cap. 9.

[II] Phaed. p. 138. t. I. ed. Bip.

[III] Poet. cap. 6.

[1] wie leicht

[2] und . . . verliert,] und in das Abenteuerliche und allzu Unwahrscheinliche verliert,

[3] merkwürdig . . . es] merkwürdig für die Geschichte der Fantasie und Völkersage, so dichterisch groß und anziehend es

[4] Forderungen

[5] Kunst kein] Kunst nach streng hellenischen Begriffen und im Vergleich mit der vollkommnen homerischen Naturwahrheit kein

[6] oder die

[7] eines sagenhaft

[8] Forderung

Um aller dieser Eigenschaften willen ist das epische Gedicht nach Platons[I] treffenden Bemerkung dem geschwätzigen Alter am angemessensten; und es ist nicht ohne Bedeutung, daß die Bildner des Altertums den Vater des Epos immer als Greis darstellten. Das lyrische und tragische Gedicht erfodert[1] einen Aufschwung, eine Anspannung, deren das Alter nicht mehr fähig ist; die alte Komödie, einen Überfluß frischer Lebenskraft, der sich mit der Jugendstärke verliert. Die sanfte Anregung des hellenischen Epos hingegen, dessen stetiger Strom in jedem Punkte seines Laufs zugleich Anspannung und Befriedigung enthält, ist nicht anstrengend und ermüdend, weil sie keine durchgängig bestimmte Richtung hat. Es kann aber auch nur in einer durch vielfache Erfahrung bereicherten Einbildung seine volle Wirkung tun, deren vorrätige Fülle es wohltätig belebt, verschönernd anfrischt, und gefällig rundet: denn der unerfahrne Knabe kann die schöne Weltansicht schwerlich ganz verstehn.

In einer Dichtart, wo alles Dargestellte nur möglich scheinen soll, wird sich natürlich vieles finden, was durchaus ungeschickt ist, wirklich zu scheinen. Da nun jede Äußerung eigner Empfindungen oder eigen-
[294] tümlicher Beziehungen des Dichters in seiner Person ihrer Natur nach gegenwärtig und wirklich scheinen muß: so begreift sichs, warum in einem Epos, welches etwa wie die ARGONAUTIKA des Apollonius, im Ganzen genommen, dem Geiste der Dichtart treu bleibt, eine einzelne lyrische Betrachtung[II] oder ein Hervortreten des Dichters[III] eine so unangenehme Störung verursacht; da doch die Darstellung eigner Eigentümlichkeit der wesentliche Reiz der hellenischen Lyrik ist, und ein entschiednes und keckes Hervortreten des Künstlers aus seinem Kunstwerke in einer ganzen Gattung des alten Drama sogar allgemeines Gesetz war. Es entsteht dadurch ein Widerstreit in der epischen Darstellung; die kleinste lyrische Beimischung versetzt die Hörer in die Gegenwart, und macht, daß sie auch von allen übrigen Teilen des Gedichts den Schein der Wirklichkeit[2] erwarten, und fodern[3], was sie nicht leisten können. Da sich nun jede auch noch so episch behandelte und ausgeführte persönliche Äußerung des Dichters dem Lyrischen nähert: so ist es eine große Vortrefflichkeit des Epos, wenn das Werk auch nicht eine Spur von seinem Urheber enthält; wie es die Alten so häufig mit Erstaunen und Lob von den

I t. VIII. p. 69. ed. Bip.
II I. 216.
III I. 1220.

1 erfordert 2 lebendigen Wirklichkeit 3 fordern,

homerischen Gesängen bemerken. »Homeros,« sagt Aristoteles[I], »verdient wegen vieler andrer Eigenschaften gepriesen zu werden, und auch, weil er allein unter den Dichtern nicht[1] verkannt habe, was er darstellen solle. Der Dichter selbst muß so wenig wie möglich reden: denn insofern er das tut, ist er nicht Nachahmer. Die andern zeigen sich selbst durchs ganze Werk, ahmen weniges und selten nach: er aber führt nach einer kurzen Vorrede gleich einen Mann oder eine Frau ein, oder etwas andres durch sittliche Eigentümlichkeit Reizendes.« — Äußerst merkwürdig und wahrhaft wunderbar ist auch diese gänzliche Reinheit der homerischen Gesänge von persönlichen und lyrischen Zusätzen; da, spätere Epiker wie Aristeas[II] und die letzten Werke der hesiodischen Periode nicht zu erwähnen, selbst das älteste Epos der homeridischen Schule, der Hymnus auf den delischen Apollon, und das älteste Epos der hesiodischen Periode, die WERKE UND TAGE, voll von Persönlichkeiten des Urhebers sind. Auch in der Gestaltung und Farbe der Darstellung zeigt sich die auffallendste Verschiedenheit. Welcher Epiker des lyrischen Zeitalters hätte sich zum Beispiel wohl die Gelegenheit entgehen lassen, der leidenden Penelope häufige Klaglieder in den Mund zu legen? Und wie enthaltsam ist dagegen Homeros! Auch solche lyrische Zwischenstellen, dergleichen wir am Apollonios bemerkten, finden sich durchaus nicht im Homeros; ungeachtet es einem lebhaften Erzähler doch so natürlich ist, seine eigne Empfindung im Erzählen zu äußern und laut werden zu lassen.

Noch mehr Grund über die[2] wunderbare Konsequenz dieser bloß durch[3] poetischen Instinkt[4] unter den Hellenen hervorgebrachten und ausgebildeten Dichtart zu erstaunen, findet man in der Betrachtung und Zergliederung der epischen Sprache. Wie selbst die Dichter[III] der Hellenen [295]
auf der höchsten Bildungsstufe der Kunst es für einen großen Tadel hielten, wenn die Poesie sich in dem Geiste und der Beschaffenheit der dargestellten Menschheit nicht über die alltägliche Wirklichkeit erhob: so verlangten die Alten, daß sich die Poesie überhaupt auch durch Eigentümlichkeiten der Sprache von der gemeinen Rede gänzlich unterscheiden solle; ja die Ähnlichkeit im Ausdruck der Komödie mit dem gewöhn-

I Poet. cap. 24.
II Paus. libr. V. cap. 7.
III Arist. Poet. cap. 25.

1 nicht verkannt] richtig erkannt
2 die . . . Konsequenz] den wunderbaren Einklang
3 durch den 4 Natursinn

lichen Gespräch schien hinlänglich, um zu zweifeln, ob diese Gattung auch zur Dichtkunst gehöre[I]. Man hielt viele Wendungen des Ausdrucks in der Poesie für schicklich, in der Prosa aber für unschicklich[II]; und man tadelte eine poetische Sprache an Rednern[III], als ihrer Kunstart nicht angemessen[IV], wie einen dem poetischen Maß zu ähnlichen Rhythmus[V]. Ein so allgemeines Merkmal der Poesie mußte natürlich auch in jeder Hauptgattung unter besondern Nebenbestimmungen stattfinden, welche dem Geiste der Dichtart überall, und vorzüglich auch in der epischen Poesie vortrefflich entsprechen. Wie gut stimmt der dem hellenischen Epos von Homeros und Hesiodos an eigentümliche, und von Aristoteles für ein wesentliches Merkmal der heroischen Poesie[VI] gehaltne Gebrauch veralteter Ausdrücke, nebst der Mischung aller Mundarten der hellenischen Sprache, zu der gränzenlosen Allgemeinheit und losen Unbestimmtheit dieser Darstellungsart, wo das ehrwürdige Altertum, die jugendliche frische Gegenwart und die dämmernde Zukunft, die fernsten Wunder und das nächste und alltäglichste Leben sich freundlich zueinander gesellen, und in Eins verschmelzen. Den Gebrauch der Archaismen hielten auch die alexandrinischen Künstler für eine so wesentliche Eigenschaft der epischen Sprache, daß sie durch Übertreibung fehlerhaft wurden. Aber auch in den homerischen Gesängen unterscheiden sich einzelne Ausdrücke sehr merklich von der Gestaltung und Farbe der übrigen durch eine gewisse Altertümlichkeit; seine Angabe verschiedner Benennungen desselben Gegenstandes in der Sprache der Götter und der Menschen, wodurch der Dichter nach dem Sophisten Dion[VII] gleichsam zu erkennen gibt, daß er nicht bloß alle hellenischen, sondern auch den göttlichen Dialekt verstehe, lassen sich schwerlich anders erklären, als von Abweichungen der Dichtersprache und der Volkssprache, die sich überall zeigen, wo der Gesang nicht allein unmittelbar aus dem alltäglichen Leben hervorgeht, und sich wiederum auf dieses beschränkt, sondern wo er aus alter Sage entsteht, und sich durch dichterische Fort-
[296] bildung mehrer Jahrhunderte weiter entwickelt. Nichts streitet aber so

I Hor. Sat. I. 4, 42. seq. Cic. Orat. 20.
II Arist. Rhet. III. 3.
III Aristot. Rhet. III. 1. Demetr. 12.
IV Arist. Rhet. III. 2.
V ibid. III. 8.
IV Poet. cap. 22. 24. γλῶττα bedeutet beim Aristoteles nicht bloß Archaismen; sondern auch Ausdrücke aus fremden Mundarten. cfr. cap. 21. 22. init. Desselben Worts bedient sich Dio, da er von der Mischung des Äolischen, Dorischen und Jonischen in der homerischen Sprache redet. Orat. XI.
VII Orat. XI.

sehr mit dem Geist der homerischen Darstellung und Sprache, als die vornehme Pracht und Festlichkeit im Ausdruck der hellenischen Lyriker, der dramatischen Künstler, unter diesen selbst der alten Komiker, und der römischen Heroiker. Sie ist ganz wider den Charakter des reinen Epos, weil sie der Darstellung eine einseitige Stimmung und Richtung gibt, welche den Umfang beschränkt, und bei ungemeßner Länge notwendig zuletzt Überdruß erregen muß; auch ist die epische Sprache, selbst der alexandrinischen Künstler, zwar gewählt, gefeilt, ja gelehrt, aber durchaus nicht vornehm. Der homerische Ausdruck unterscheidet sich von der gewöhnlichen Volkssprache nach der Bemerkung des Dionysios[I] fast nur durch die Stellung und Zusammensetzung der Worte, nicht durch die Auswahl. Wie sich seine Darstellung keinem auch noch so alltäglichen und geringen Gegenstande stolz entzieht, der nur, mit Liebe ausgemalt, ergötzen kann: so ist auch sein »Ausdruck[II], wo es der Stoff heischt, allein aus den wohlfeilsten[1] und niedrigsten[2] Worten zusammengesetzt, deren sich etwa ein Landmann, ein Schiffer, ein Handwerker, oder jeder andre, der gar keine Sorgfalt, gut zu reden, anwendet, aus dem Stegreife bedienen würde.« Aber eben weil die gewöhnliche Volkssprache in der homerischen Periode die Grundlage der epischen war: so mußte aus der wandernden Lebensart der heroischen Sänger, jene dem ersten Anscheine nach so befremdliche Mischung der Mundarten entstehn. Zwar entwickelten sich die vier gebildeten und durch bleibende Gedichte und Reden fest bestimmten Mundarten erst nach der Entstehung des Republikanismus und der lyrischen Kunst der Hellenen; und konnten sich nicht eher sondern, als der bis dahin vermischte Stoff aller schon entwickelten Fertigkeiten und angeregten Kräfte sich in verschiedne Richtungen trennte, und die Eigentümlichkeit der verschiednen Hauptstämme in allen ihren Äußerungen, in Verfassungen, Gesetzen, Sitten, Gebräuchen, in Spielen, Festen und Künsten, in der Sage und auch in der Sprache durchgängig bestimmt ward. Doch läßt sich nicht voraussetzen, zur homerischen Zeit sei überall in Hellas gleich gesprochen: noch weniger, die reiche homerische Sprache sei die abweichende Mundart eines kleinen Landstrichs; man müßte denn etwa auch annehmen wollen, zu Askra sei so geredet, wie Hesiodos in den WERKEN UND TAGEN singt. Man verstand die Sänger damals so gut wie nachher, wo man doch auch nirgends den Versuch gemacht hat, die

I Dionys. de comp. p. 12, seq. 20. seq. t. V. ed. Reisk.
II ibid. p. 15.

1 gewöhnlichsten 2 gemeinsten

homerische Poesie in eine der besondren, gebildeten oder rohen Mundarten zu übersetzen. Die Allgemeinheit der Mischung erzeugte allgemeine Verständlichkeit. Die einzelnen Abweichungen mußten selbst den Wenigen, die zum erstenmale zuhörten, und an die Dichtersprache noch
[297] gar nicht gewöhnt waren, durch den Zusammenhang des Ganzen meistens deutlich genug werden. Wenn Maximos[I] also nur nicht, was bloße Naturwirkung war, zur Absicht umdeutete, und Folge und Grund verwechselte; so würde er mit Recht sagen: »Homeros wollte nicht, daß seine Poesie eine Jonische, eine eigentlich[1] Dorische oder Attische sein sollte; sondern eine gemeinsame für die ganze Hellas. Weil er sich demnach allen zugleich mitteilen wollte, sammelte er vermengend die hellenische Sprache, mischte sie zur Gestaltung des Gesanges, und bewirkte dadurch, daß seine Gedichte allen zugänglich und verständlich, und für jeden reizend wurden.«

Die übrigen Eigentümlichkeiten der epischen Sprache bestehn mehr in der häufigern Anwendung und weitern Ausführung allgemein gebräuchlicher Wendungen besonders sinnlicher und kindlicher Menschen, als in ausschließlich eignen Bestimmungen. Um dieser Ähnlichkeit und um ihres natürlichen[2] Ursprungs willen scheint[3] uns die Sprache des homerischen Epos nicht[4] bloß absichtslos und instinktmäßig, wie billig, sondern auch zufällig. Doch haben schwerlich auch die gebildeten Menschen der homerischen Zeit, welche nicht Sänger waren, mit der Kraft, Fülle und Anmut geredet, wie Homeros; noch werden sie, wenn sie Geschäfte besprachen, oder ihren Leidenschaften freien Lauf ließen, die Gleichnisse so bis auf die feinsten Nebenzüge vollendet haben. Die Wesentlichkeit jener Spracheigentümlichkeiten des hellenischen Epos erhellt nicht bloß aus der Übereinstimmung so vieler hellenischen Epiker aus den verschiedensten Zeitaltern: sondern auch aus dem Zusammenhange mit andern wesentlichen Eigenschaften des Epos, aus der Unanwendbarkeit in andern Hauptgattungen der Poesie, aus dem Bestreben der epischen Künstler anderer Völker, der römischen zum Beispiel, sich den hellenischen Urbildern auch hierin so weit zu nähern, als der ganz verschiedne Geist ihrer Darstellungsart und die Natur ihrer

I Diss. XXXII. p. 122. t. II. ed. Reisk.

[1] eigentümlich
[2] natürlichen Ursprungs] naturgemäßen Charakters und Ursprungs
[3] erscheint
[4] nicht ... zufällig.] ganz kunstlos und wir verkennen darin das besondere Gepräge einer eigentümlichen dichterischen Vollkommenheit von bestimmter Art.

Sprache nur immer erlauben wollte: denn allerdings hat die hellenische Sprache durch den außerordentlich großen Reichtum an abweichenden Wortbildungen und verschiedenen Redearten, durch eine Menge kleiner, zur Belebung und völligern Nebenausbildung sehr angemeßner, in andre Sprachen oft unübersetzbarer Worte, durch eine eigne der Anhäufung der Beiwörter sehr günstige Wortstellung für die epische Poesie beinah einzige und nie wieder ganz erreichte Vorzüge. Bloß nebenausbildende Beiwörter und Gleichnisse scheinen in dem raschen und bestimmten Gange des lyrischen und dramatischen Gedichts verzögernde und abschweifende Störung, entsprechen aber der Fülle und Allgemeinheit des Epos sehr gut. Das Epitheton ist eine kleine Episode, und die Episode ist ein großes Epitheton. Höhere, ja die höchste Bildlichkeit[I] des Ausdrucks ist ein wesentliches Bedürfnis der epischen Darstellung, welche die wunderbarsten Gestalten entfernter, loser und gleichsam luftiger [298]
hinzaubert, wenn sie Schein und Leben haben soll; da sie die Leidenschaften nicht so ergreift, wie die lyrische, noch die Gegenstände mit der unwiderstehlichen Gewalt des Drama[1] als wirklich und notwendig hinstellen kann.

Der Hexameter allein schien den Alten der unbestimmten Dauer des Epos angemessen; dies habe, sagt Aristoteles[II], die Natur selbst gelehrt und die Erfahrung bewährt. Das heroische Maß habe die größte Beharrlichkeit, die vollkommenste Gleichmäßigkeit und den stärksten Schwung[III]. Seine Bewegung ist weder steigend noch sinkend, weder überspringend noch überfließend, weder männlich noch weiblich, weder gebunden noch zügellos. Ebenso unbestimmt, wie seine Richtung, ist auch sein Verhältnis der Kraft und Schnelligkeit. Sein Gesetz fodert[4] nur sinnliche Einteilung und Ordnung der rhythmischen Massen, voll-

I Arist. Poet. cap. 24.
II ibid.
III cap. 22. Das στασιμώτατον geht hier auf die Darstellung selbst, auf ihre unbestimmte Dauer und von aller elegischen und jambischen Unordnung und Unruhe freie Gleichmäßigkeit; und ist dem κινητικῷ des trochäischen Tetrameter usw. entgegengesetzt. Pol. VIII ult. hingegen, wo dasselbe Wort von der dorischen Musik gebraucht wird, bezieht es sich auf das Dargestellte, welches nicht das Veränderliche[2], Leidenschaften, sondern das Beharrliche[3], Sitten, wäre.

[1] Drama in lebendiger Gegenwart
[2] Veränderliche der
[3] Beharrliche ... wäre.] Beharrliche der Sitten oder Gesinnungen sei, was die Alten Ethos nennen.
[4] fordert

kommne Gleichheit der Teile, und klare Andeutung der Einschnitte. Er hat die Freiheit, von der raschesten Leichtigkeit bis zur langsamsten Schwere zwischen den verschiedensten Mischungen von Kraft und Schnelligkeit zu wechseln. Er allein weiß sich daher, wie die epische Dichtart selbst, allen Gegenständen anzuschmiegen; und seine Mannigfaltigkeit wird durch die Vielheit der in ihm möglichen Abschnitte noch vermehrt[I]. Vielleicht war es also nicht allein sein ehrwürdiges Altertum und die vermeinte Herleitung aller übrigen Maße[1], sondern der Anschein des in sich Vollendeten, was die Grammatiker bewog, den Hexameter das vollkommenste Maß zu nennen, und ihm den ersten Rang einzuräumen[II]. Aristoteles nennt[III] die epische Poesie geradezu die erzählende und im Hexameter darstellende, und bemerkt es[IV] als eine unstreitige Sache, daß es durchaus unschicklich sein würde, ein Epos in einem andern Rhythmus, oder in mehrern verschiednen zu dichten. Jede Bewegung, deren Richtung bestimmt ist, muß den angespannten Trieb früher oder später ermüden; und es würde eine wahre Pein sein, in dem sonst so schönen alkäischen oder sapphischen Maße ein Gedicht von der gewöhnlichen Länge epischer Rhapsodien hören zu müssen. Das elegische Maß ist zwar nächst dem heroischen das unbestimmteste, und ihm am ähnlichsten; es ist noch nicht eigentlich ermüdend, weil es nicht anspannt, sondern auflöst: der in der alexandrinischen Schule nicht un-
[299] gewöhnliche epische Gebrauch desselben setzt aber beim Künstler, wie beim Liebhaber, Schlaffheit, nicht als vorübergehenden Zustand, sondern als bleibende Eigenschaft voraus, und kann daher nur im Verfall der Musik und Poesie stattfinden. Beim Gebrauch verschiedner Rhythmen könnte zwar die Monotonie vermieden werden: aber wenn die Maße nicht ganz willkürlich, bedeutungslos und ohne Rücksicht auf den Geist der Darstellung gewählt und gebraucht würden: so würde das Gedicht gar kein Epos mehr sein: denn es ist widersprechend, daß ein Gedicht in einzelnen Teilen[2] durchgängig bestimmt, im Ganzen aber durchaus unbestimmt sein[3] könne.

I Hermann. de metris p. 270, seq.
II Z. B. Vit. Hom. p. 154. Victorin. libr. II. p. 251. ed. Putsch.
III Poet. cap. 23.
IV cap. 24.

1 Maße aus diesem
2 Teilen . . . im] Teilen und Gliedern oder Massen durchgängig bestimmt und in scharfer Charakteristik gesondert und entgegengesetzt, im
3 sein könne.] sein und sich in gleichförmigem Strom und Wellenschlage fortbewegen soll, wie es die Natur des epischen Gesanges mit sich bringt.

Wenn die Kunstlehrer, welche dem Aristoteles gefolgt sind, kaum einen bedeutenden Irrtum über die Natur des epischen Gedichts haben ersinnen können, dessen Keim nicht in ihm läge: so ist er auch unter allen der einzige, welcher die Eigenschaften und Merkmale des Epos, deren Wesentlichkeit alle hellenische Künstler dieser Gattung, und selbst die römischen, obgleich diese durch Weglassung notwendiger und Beimischung widerstreitender Bestandteile die Reinheit der Darstellungsart zerstörten, durch die Tat anerkannten, einigermaßen angedeutet hat, mit einer achtungswürdigen Treue der Beobachtung, und nicht ohne Scharfsinn. Seine irrigen und richtigen, durch so herrliche Zeugnisse bestätigten Meinungen über das Epos sind schon darum äußerst merkwürdig, weil sie, so vernachlässigt auch die Schrift von der Dichtkunst selbst sein mochte, in den wichtigsten Stücken, wie bekannt, allgemeine Denkart des gesamten Altertums oder doch ganzer Zeitalter und Gattungen waren. Aristoteles weiß die Kunst nur nach den Werkzeugen der Darstellung[I], dem Verhältnis der dargestellten zur wirklichen Menschheit[II], und nach der äußern Gestalt[1] der Darstellung, welche entweder in eigner Person erzählend und sich äußernd, oder andre nachahmend, oder aus diesen beiden Arten gemischt ist, einzuteilen; eine Einteilung, welche sich schon bei Platon[III] und noch bei späten Grammatikern[IV] findet. Auf diesem Wege mußte ihn selbst die Eigentümlichkeit seines Geistes, die sich auch in einigen von der allgemeinen Denkart abweichenden Paradoxien[V] seiner Kunstlehre äußert, nur tiefer in den Irrtum führen. Auf der einen Seite war die Wissenschaft noch in ihrer Kindheit, und unvermögend, sich zu richtigen Begriffen von den ursprünglichen Kunstarten und zur Erklärung ihrer Verschiedenheiten zu erheben.

I Poet. cap. 1.
II cap. 2.
III Rep. III. t. VI. p. 273. seq.
IV Z. B. Schol. Theocr. Prooem. ed. Bip.
V Dahin gehört wohl das[2] καθ' ὅλου, die καθαρσις und die Verwerfung der allgemeinen Meinung, das Metrum sei das Wesen der Poesie.

1 Gestalt und Form
2 das . . . allgemeinen Meinung,] sein καθ' ὅλου wodurch der künstlerisch sehr unzureichende Begriff des Objektiven an die Stelle der Idee im Platonischen Sinn gesetzt wird, worin doch der wahre Grundgedanke aller künstlerischen Ansicht und Begeisterung liegt. Ferner die καθαρσις oder Reinigung der Leidenschaften durch die Kunst und poetische Darstellung, welche Idee sich wieder an ältere, selbst Pythagorische Lehren anschließt: und dann die einem hellenischen Ohr so anstößige Verwerfung der damals und bei jenen Ältern allgemein angenommenen Meinung,

Aristoteles kann nur eine offenbar unbefriedigende und sophistische Antwort auf die Frage geben: warum es sich in der Poesie schickt,
[300] zu sagen, die weiße Milch, in Prosa aber nicht[I]. Er[1] hat ebensowenig Arg daraus, wie tief die Untersuchung über die Einteilung der Kunst wohl eigentlich gehn möge; als[2] die ihm nachfolgenden Kunstlehrer, wie es zu gehn pflegt, wenn man einmal in die Gewohnheit kommt, an ein Buch zu glauben, die schneidenden Widersprüche in den Behauptungen ihres Meisters, die so offen da liegen, im Geringsten bemerkt haben. Auf der anderen Seite war die Kunstlehre, wie die Kunst selbst, nebst der Staatslehre und Sittenlehre in Rücksicht auf die Erhabenheit, Strenge und Reinheit der Foderungen[3] schon zur Zeit des Aristoteles noch seit Platon unermeßlich tief gesunken und im entschiedensten Verfall. Nur für das Richtige, Schickliche und Feine äußert Aristoteles eignes Kunstgefühl; und so viel Sinn er auch für logischen Zusammenhang, technische Zweckmäßigkeit, ethische Übereinstimmung und selbst für organische Ganzheit blicken läßt: so zeigt sichs doch überall, daß ihm selbst der Begriff einer eigentümlichen poetischen Einheit[4] durchaus fehlte. Nur durch den Anschein solcher in der Kunst untergeordneten oder gar fremdartigen, ihm aber über alles werten Eigenschaften verführt, räumte er der Tragödie den verdienten Vorrang[II] über das Epos ein: da er von dem eigentlichen Sinn und Geist jener Dichtart auch nicht die leiseste Ahndung hatte.

Merkwürdig ist es, wie sichtbar sich bei der Andeutung der einzelnen Merkmale des Epos sein Gefühl von der Notwendigkeit und dem Zusammenhange derselben auf verschiedne Weise äußert. Es ist auch in der Tat auffallend, wie sehr sich so viele, selbst durch alle Umbildungen der ursprünglichen Gestalt bleibende Eigentümlichkeiten der Darstellung, des Dargestellten und der Darstellungsmittel in dieser Dichtart entsprechen; und wie sie sich sämtlich in einige wenige, so allgemeine und verwandte Begriffe, wie Fülle, Unbestimmtheit, Anhäufung, Zufälligkeit, auflösen lassen. Eben darum kann man den Grund der Kunsteinteilung auch wohl nur in der Natur des menschlichen Geistes selbst suchen. Wenn man in einem Gebiete, wo man bisher den Grund-

I Rhetor. III. 2. 3. p. 311. 320. ed. Bip.
II Poet. cap. 26.

1 Er . . . daraus,] Es ist ihm nicht klar geworden,
2 ebensowenig als 3 Forderungen
4 Einheit durchaus] Einheit in der bloßen Auffassung der künstlerischen Fantasie durchaus

satz[1] des Neoptolemus beim Ennius[2]: »Philosophieren muß ich, aber nur ein wenig: denn gründlich, das ist mir zuwider[3];« gewissenhaft befolgt, einmal das umgekehrte Verfahren versuchen will[4]: so wird[5] man die Erklärung des alten Rätsels vielleicht in diesen Tiefen finden, und bei der Entdeckung, daß die hellenische Eigentümlichkeit durch die Vorzüge ihrer Bildungslage auch hier das Urbild des rein Menschlichen war, und mit den Gesetzen[6] und Begriffen der reinen Vernunft übereinstimmende Anschauungen lieferte, ebenso mißtrauisch erstaunen, wie wenn man zum erstenmal erfährt, daß die Bewegungen der Welten den Vorausbestimmungen und Vorschriften der Sternkundigen entsprechen und gleichsam gehorchen.

Je[7] reifer der hellenische Geist, je älter die hellenische Kunstge- [301]
schichte, je vollständiger die Sammlung urbildlicher Werke ward; je mehr bestimmte und vollendete sich das Kunsturteil über die homerische Poesie. Der akademische Polemon besaß jenes Übermaß sittlicher und sinnlicher Reizbarkeit, ohne welches man nie zur Empfindung des höchsten Schönen gelangen kann. Vielleicht lag in dieser seltnen Eigenschaft selbst der erste Keim zu den üppigen Ausschweifungen seiner Jugend, die ihn jedoch nicht über die Gesetze[8] der Anmut hinausführten, noch ihm die Kraft raubten, von der mitgeteilten Begeisterung eines ächten Künstlers der Lebensweisheit plötzlich gerührt, verwandelt, und auf immer von der reinsten Glut der sokratischen Muse ergriffen zu werden. Dieser würdige Mann, von ebensoviel Tiefe und Zartheit als Umfang des Gefühls, sagte mit einer dem großen Gedanken angemeßnen Kürze und Einfachheit des Ausdrucks: Homeros sei ein epischer Sophokles[I]; ein klassisches Kunsturteil, ewig, wie der beurteilte Dichter. Homeros, denn das liegt in jenem Ausspruch, ist nicht bloß klassisch, sondern auch vollendet. Klassisch ist jedes Kunstwerk, welches ein vollständiges Beispiel für einen reinen Begriff der Kunstlehre enthält.

I Diog. Laert. vit. Pol.

1 Grundsatz des] Grundsatz gewissenhaft befolgt hat, den
2 Ennius ausspricht: 3 zuwider . . . einmal] zuwider;« nun einmal
4 wollte, 5 würde
6 Gesetzen . . . übereinstimmende] Gesetzen der Natur und Vernunft und mit den eingeborenen Begriffen und Ideen des reinen Verstandes übereinstimmende
7 *In W beginnt hier:* Sechstes Kapitel. Kunsturteil der späteren Kritiker von den homerischen Werken.
8 Gränzen der Anmut und des Schönen

Klassisch ist ein Gedicht schon, wenn es nur für irgendeine entschiedne Stufe der natürlichen Bildung, in irgendeiner bestimmten Gestaltung das vollkommenste seiner ächten Art ist: vollendet erst dann, wann es für die höchste mögliche Stufe der natürlichen Bildung, und in der vollkommensten Gestaltung, deren seine Dichtart fähig ist, eine urbildliche Anschauung für den reinen Begriff und die Gesetze einer ursprünglichen Kunstart enthält. Das vollendete Kunstwerk erregt keine Erwartung, die es nicht befriedigt; Erfindung und Ausführung, schaffende Einbildung und ordnendes Urteil sind in demselben gleichmäßig vereint. Der Stoff hat sich völlig gestaltet, wie im Homeros, oder der Entwurf ist völlig ausgeführt, wie im Sophokles. Die unnachahmliche Leichtigkeit des Homeros ist nicht bloß kunstlose Natürlichkeit, sondern auch die Frucht der höchsten Vollendung, welche zu bezeichnen, die Alten häufig den Namen des Homeros brauchten. So nannte Polemon selbst, der zugleich Philomeros und Philosophokles genannt werden konnte, den Sophokles einen tragischen Homeros; andre, die Sappho einen weiblichen; desgleichen den Demosthenes und Platon in ihren Gattungen. So die Römer, welche es bei ihrer Sucht Ähnlichkeiten zwischen einheimischen und hellenischen Dichtern und Schriftstellern zu finden, nicht eben sehr genau nahmen, den Virgilius. Aber eben wegen der anscheinenden Gleichheit der im Wesen ganz verschiednen Dichtarten, würde es äußerst unschicklich sein, den Homeros einen hellenischen Virgilius zu nennen; und nur solche, welche auch wohl den Apollonios
[302] und Virgilius, oder gar den Homeros und Hesiodos ungefähr mit derselben Empfindung lesen, würden diesen Ausdruck mit dem Urteil des Polemon für gleichbedeutend halten können. Denn Virgilius war zwar für die römischen Dichter ein Urbild der verhältnismäßig besten Mischung der römischen Natur und der hellenischen Bildung in der Kunst: an sich aber ist er weder vollendet, noch klassisch. Die ÄNEIDE ist kein reines, ächtes Epos. Das Rhetorische und Tragische hat man im ganzen und im einzelnen oft bemerkt, und die lyrischen Stellen bieten sich auch sichtbar und zahlreich genug dar.

Wenn man erwägt, welche Bewunderung überall das Vollendete jeglicher Art auch in einer beschränkten Gattung, selbst ohne ein außerordentliches Maß von Kraft, sogar bei einer schiefen Richtung, zu erregen, und mit welcher Macht dasjenige, was bei einem gewissen Maß von Kraft auch ohne Vollendung einen allgemeinen Geist atmet, auf die menschlichen Gemüter zu wirken pflegt: so wird man auch über die allgemeinste und äußerste Vergötterung eines menschlichen Werks, welches die beiden seltensten Vortrefflichkeiten in sich vereinigt, nicht

erstaunen. Überdem ehrten die Alten, bei denen fortschreitende Annäherung zu unbedingter Vollkommenheit durchaus kein einheimischer, allgemeiner und lebendiger Begriff war, das Vollendete noch mit einer ganz besondren Vorliebe, und hielten, was wirklich das äußerste Ziel ihrer, wie aller lebendigen Bildung war, für das höchste Erreichbare aller menschlichen Bestrebungen. Der Grundsatz: die ältesten Schriften der Hellenen seien auch die besten[I], war, im Ganzen genommen, so richtig, daß dadurch ein gewisses Vorurteil für das Alte entstehn, und die dem menschlichen Geiste ohnehin nicht unnatürliche Ehrfurcht vor dem Altertum hie und da bis zum Aberglauben erhöht werden mußte. Unter allen Werken des menschlichen Geistes behauptete daher die homerische Poesie auch in Rücksicht auf den äußern glücklichen Erfolg die erste Stelle[II]. Nicht bloß die Archeier[1] erkannten dem Homeros den Vorzug in der gesamten poetischen Kunst zu, und setzten ihm alle übrigen nach[III]; nicht bloß Quinctilianus behauptet, die Poesie habe durch ihn ihren Gipfel erreicht, wie die Beredsamkeit durch Demosthenes[IV]; nicht bloß Lucretius erteilt ihm den Szepter unter allen Erfindern der Künste und Schönheiten[V]: es war dies beinah allgemeine Denkart des Altertums. So unermeßlich[2] tief auch der Künstler, welcher bloß aus seinem Gesichtspunkte streng würdigt, das homerische Epos unter die sophokleischen[3] oder aristophanischen Werke setzen wird: so muß er doch anerkennen, daß man in jener[4], wie alte Erfahrung bestätigt, auch ohne besonders ausgebildetes Kunstgefühl, eine alle Kräfte des menschlichen Geistes anregende und ausbildende Unterhaltung finden kann; daß sie[5] eben darum, weil sie[5] ein kunstloses Naturgewächs ist, [303]
eigentümliche Vorzüge vor den höchsten Kunstbildungen voraus besitzt, und außer dem künstlerischen, auch hohen geschichtlichen und wissenschaftlichen[6] Wert hat. Bleibt man endlich bei der gewöhnlichen Ansicht stehn: ein Mann habe ohne alle Vorgänger, die er hätte nachahmen können, zwei solche Kunstgewebe[7], wie die ILIAS und ODYSSEE, so vollendet, daß ihn kein Nachfolger je erreichen konnte, und habe die

I Horat. Epist. II. 1, 28.
II Plin. Nat. Hist. VII. 29.
III Aelian. IX. 15.
IV Inst. XII. 11. p. 391. t. II. ed. Bip.
V III. fin.

1 Argiver 2 unermeßlich tief] tief vielleicht
3 sophokleischen . . . Werke] sophokleischen Werke
4 jenem, 5 es
6 allgemeingeistigen 7 Kunstgebilde,

Gattung, in welcher er der vollkommenste Meister war, zuerst gestiftet[1]: so wird man selbst den[1] Ausspruch:

Kaum schuf ihn die Natur, und ruhete nach der Geburt aus,
Weil sie die ganze Kraft wandt' auf den einen Homer;

nicht übertrieben finden; und[2] den Dichter, wenn man nicht den künstlerischen Wert genau wägt[3], sondern nur die Größe der Geisteskraft überhaupt ungefähr schätzt[4], mit Plinius wohl für den glücklichsten aller Erfinder gelten lassen[II]. Gewiß verdiente er die Vergötterung ungleich mehr, als so manches andre von den Hellenen angebetete Wesen. Nach der Denkart des Altertums ist demnach das Gedichtchen:

Ist Homeros ein Gott, so werd' er verehrt mit den Göttern:
War er ein Mensch, so sei dennoch als Gott er geehrt;

nicht bloß ein Gedicht der Bewunderung, sondern wahre Ansicht der Sache.

Um so größeres Lob verdient die scharfe Genauigkeit, die kühne Freimütigkeit, mit welcher die Kunstrichter des kritischen Zeitalters den vergötterten Homeros tadelten. Sie hielten den anerkannt vollendeten keineswegs für fehlerfrei und korrekt. Wie viele Fehler fanden nicht jene großen Triumvirn der hellenischen Kritik, namentlich Zenodotes und Aristarchos, in ihrem bewunderten Dichter? Es beweist strenge Foderungen[5], wenn Horatius[III] sagt: »er wundre sich lächelnd, wenn er den Choerilos zwei- oder dreimal gut finde; er, der (seiner edeln Brennbarkeit gemäß) unwillig zürne, wenn der gute Homeros etwa einmal schlummre.« Longinos[IV] bekennt es mißbilligend, daß Homeros nicht selten falle, obgleich er seiner großen Natur mit Recht den Vorzug vor der Korrektheit des Apollonios erteilt. Wie bei allen Kunsturteilen der Alten auf die bestimmte Gattung und Gestaltung des beurteilten Werks stete Rücksicht genommen wird: so auch bei dem der Kritiker über Homeros. Selbst Quinctilianus[V] sagt: »Homeros hat ohne Zweifel alle in allen Arten der Redekunst weit übertroffen; doch vorzüglich die

I Vellej. Paterc. libr. I. cap. 5.
II Plin. VII. 29.
III Art. v. 358.
IV cap. XXXIII. 4.
V libr. X. cap. 1. p. 217. II. ed. Bip.

[1] den . . . finden;] jenen Ausspruch nicht übertrieben finden: *(Hier folgt das Zitat in W.)*
[2] Man wird [3] wägen, [4] schätzen wollte, [5] Forderungen,

Heroiker: denn bei ähnlichem Stoff ist die Vergleichung am deutlichsten.« Von der verschiednen Gestaltung des homerischen und des hesiodischen Epos hatte Zenodotos einen so bestimmten Begriff und ein so sichres Gefühl, daß er nach diesem Kennzeichen über die Ächtheit [304] homerischer Stellen dreist zu entscheiden wagte. Überhaupt war es durchaus nicht die Weise der Hellenen, alles von jedem zu fodern[1], und in einem alles finden zu wollen. Ihre erste Foderung[2] an jedes Erzeugnis des menschlichen Geistes war Konsequenz[3]; mochte ein Werk auch andern Bildungsarten schädlich und gefährlich, und in manchen fremdartigen Rücksichten durchaus verwerflich sein: dies hinderte sie nicht, seinem Wert zu huldigen, wenn es nur ganz war, was es seiner bestimmten Gattung und Gestaltung nach sein sollte und konnte. So sehr auch die Kritiker, deren Kunsturteile nicht eigne willkürliche Einfälle und Machtsprüche einzelner Menschen, ja auch nicht einmal vorübergehende Lieblingsneigungen eines Zeitalters, sondern, im Ganzen genommen, nichts andres waren, als eine verständige Auswahl, eine prüfende Sammlung, weitere Ausführung und nähere Bestimmung der bewährtesten und allgemeinsten Kunsturteile des gesamten hellenischen Altertums, in die allgemeine Bewunderung des Homeros einstimmten: so gaben sie doch auch solchen Epikern eine Stelle unter den Klassikern dieser Kunstart, deren anerkannte Fehler nicht bloß Mangel an Korrektheit, sondern auch das Gegenteil von Vollendung beweisen, weil sie für eine entschiedne Bildungsstufe der epischen Kunst in ihrer Art die vortrefflichsten waren. Man hat den hellenischen Kunstkennern oft mit Recht Mangel an Biegsamkeit, sich in den Geist eines entfernten Zeitalters, wie des heroischen, und fremder Völker zu versetzen, vorgeworfen. Unstreitig wären auch die größten alexandrinischen Kritiker unfähig gewesen, römische, oder[4] gar keltische und indische Poesie ganz zu begreifen und richtig zu würdigen. Eigentümlichkeit ist nur eine Nebensache bei der Beurteilung des Klassischen. Daß sie aber diesem großen Ziel ihrer kritischen Auswahl unverrückt treu blieben, bis zur scheinbar ungerechten Vernachlässigung sehr eigentümlicher und sehr kraftvoller hellenischer Künstler; wird jeder, welcher sich auf künstlerischen Wert versteht, oder sich bis zum historischen Gesichtspunkt erheben kann, eher billigen als mißbilligen. Nur durch eine solche Beschränkung auf einen Zweck kann das größte wie das kleinste menschliche Geschäft zu einer künstlerischen Vollkommenheit ausgebildet werden. Überdem

[1] fordern, [2] Forderung [3] der innere Einklang;
[4] oder . . . indische] oder altnordische und wiederum persische oder indische

war es eine allgemeine mit der Richtung und dem innern Bau der hellenischen Bildung selbst wesentlich zusammenhängende Denkart des gesamten Altertums, überall, vorzüglich aber in der Kunst, mehr Wert auf die[1] Gesetzmäßigkeit der Gestalt, als auf das Maß der Kraft[2] zu legen. Zwar äußert sich bei den Hellenen, wo selten ein richtiger Begriff anders, als unter Begleitung der angränzenden Irrtümer aufzukeimen pflegt, der herrschende Hang, alle Werke der Kunst unter bestimmte Arten zu ordnen, auch durch verkehrte Anwendung auf bloß eigentüm-
[305] liche poetische Produkte ohne gesetzmäßige Gestalt; wie zum Beispiel in den Scholien[I] die fünf Arten lyrischer Naturpoesie, welche Homeros erwähnt, so benannt werden, als ob es ebensoviele allgemeine Gattungen der lyrischen Kunst wären: indessen zeigt sich doch in den Äußerungen der Einsichtsvolleren ein sehr bestimmtes Gefühl von dem unermeßlich verschiedenen Wert einer notwendigen Kunstart der Poesie, und einer willkürlichen oder zufälligen dichterischen Natureigentümlichkeit. Sie suchten und lobten nicht sowohl vorübergehende Außerordentlichkeit, und was für den Augenblick am auffallendsten glänzen und wirken kann, als für die Ewigkeit dauernden Wert. Wie sollten aber Werke dauern können, deren Gestalt[3] von den natürlichen und notwendigen Foderungen[4] und Bestrebungsgesetzen[5] des menschlichen Geistes abweichen, und nicht auch der Art nach urbildlich sind.

Stete Prüfung klassischer Schriften, deren damals vollständiger Reichtum jetzt zum Teil unwiederbringlich verloren ist, war für die alten Kritiker das Hauptgeschäft ihres ganzen Lebens. Durch eine solche Absonderung mußte das Kunsturteil selbst zu einer Kunst reifen; und an Schärfe, Sorgfalt und geordnetem Reichtum der Bestimmungen erscheinen auch wirklich die frühern Äußerungen ähnlicher Art gegen die Kunsturteile des kritischen Zeitalters nur wie glückliche Versuche und kunstlose Naturgewächse. Freilich war das gewaltige Heldengeschlecht der alten Urkünstler schon untergegangen, und mit ihm der großartige Geist und der Sinn für das Höchste. Kleinliche Künstlichkeit, zwecklose Vielwisserei und bloß nachahmender Fleiß waren herrschender Geist

I Hom. VIII. . . . p. 36. ad. v. 473. α.

1 die . . . Gestalt,] die schöne Gestaltung und strenge Form zu legen,
2 Kraft . . . legen.] Kraft.
3 Art und Gestaltung oder wesentliche Form
4 Forderungen
5 Bestrebungsgesetzen, als den eingebornen Ideen

des Zeitalters; das Gefühl war in Schlaffheit versunken. Es lag im Gange der hellenischen Bildung, daß die Kritik erst reifen konnte, nachdem die Poesie verblüht, das Urteil nicht mehr durch die Herrschaft einer besondern ursprünglichen Dichtart oder eines bestimmten Urbildes beschränkt, das System der klassischen Werke vollendet, und die künstlerische Schöpferkraft verloren war; da es keinen öffentlichen Geschmack mehr gab. Erst, nachdem sie nicht mehr klassisch dichten konnten, möchte man beinah sagen, lernten die Hellenen klassisch urteilen. Doch darf man sich die großen alexandrinischen Kunstrichter nicht als beschränkte Bücherkenner denken; auch diejenigen, welche nicht selbst Künstler waren, besaßen doch mehr oder weniger so viel künstlerisches Gefühl, als in ihrem Zeitalter überhaupt noch vorhanden war; und allein die bekannten Züge, welche sich jeder gleich aus römischen Schriftstellern erinnern wird, sind hinreichend, uns namentlich den Aristarchos als einen Mann von eigentümlichem Geist zu schildern. Sie irrten oft nur aus Übermaß von unzeitigem Scharfsinn; und manche ihrer Tadler sind sicher, nie aus diesem Grunde zu irren. Wenn ihr richtiges Gefühl, ihre feine Beobachtung sehr oft durch falsche Begriffe ganz irre geleitet, [306] oder doch durch fremdartige Zusätze entstellt ward: so war dies nicht einmal ein ausschließlich eigentümlicher Fehler ihres Zeitalters oder ihrer Gattung, sondern eine allgemeine Beschränkung der gesamten alten Bildung. Selbst der Hauptirrtum, woraus fast aller ungegründeter Tadel des großen Dichters entsprungen zu sein scheint: daß sie nicht bloß epische, sondern jede Art von poetischer, ja auch logische, ethische und vorzüglich rhetorische und gesellschaftliche Schicklichkeit von ihm foderten; enthält die richtige Bemerkung, daß der Geist der homerischen Poesie allgemein und nicht bloß künstlerisch sei: aber mit Unrecht eigneten sie ihr auch in andern Rücksichten jene Vollendung zu, auf welche sie von der künstlerischen Seite allein Ansprüche machen darf. Dieser Hauptirrtum verleitet selbst den Aristarchos[I] zu manchen sehr frostigen Einfällen. Aus dieser Quelle ist auch, nach einigen Beispielen[II], nach dem Beinamen eines rhetorischen Hundes, und nach dem Geist der Zeit zu schließen, der berüchtigte Tadel des Zoilos geflossen. Er muß es sehr weit getrieben haben, um so allgemein verabscheut zu werden; da doch die Freimütigkeit des Aristarchos, und selbst die Kühnheit des Zenodotos, diese Männer nicht hinderte, zu dem höchsten Ruhm und Ansehen zu gelangen. Auch fällt es in die Augen, wie unermeßlich viel

I Wolfii Proleg. p. CCL. not.
II Schol. min. ad II. V, 4. 20. Longin. IX, 14. Plut. Symp. V, 4.

an dem Dichter zu tadeln sein würde, wenn jemand, dem kein Schönheitsgefühl dabei im Wege stände, ihn nach jenem Grundsatz streng beurteilen wollte. Die unter ihnen allgemein herrschende Voraussetzung, daß in der homerischen Poesie nichts Unschickliches, Überflüssiges, Verworrnes, Dürftiges sein könne, beweist, wie ausgemacht und gewiß sie die Vollendung derselben hielten.

Kurz zusammengefaßt ist das Kunsturteil des kritischen Zeitalters über Homeros: er war ein höchst vortrefflicher, nicht bloß klassischer, sondern auch vollendeter, aber inkorrekter epischer Künstler von allgemeinem, nicht bloß auf dichterische Bildung beschränktem Geist und Wert. Diese Züge, welche man als eine weitere Ausführung und nähere Bestimmung von dem Ausspruch des Polemon betrachten kann, sind unter allen Ansichten des Altertums von der homerischen Poesie die dauerndsten, bewährtesten und allgemeinsten, welche, nach Absonderung alles dessen, was nur einzelnen Zeitaltern oder Gattungen angehört, übrig bleiben.

Die Geschichte des hellenischen Begriffs von dem homerischen Epos kann beinah für eine Charakteristik des hellenischen Kunsturteils überhaupt gelten, welche hier, wo die Zeitordnung dem Zusammenhange der Gegenstände nachgesetzt werden darf und soll, dem Gebrauch dieser wichtigsten Hülfsquelle der Kunstgeschichte als Rechtfertigung und als
[307] Leitfaden vorangehn mußte: denn bei dem allergemeinsten[1] aller hellenischen Dichter konnten sich alle fehlerhaften und alle nachahmungswürdigen Eigentümlichkeiten desselben am freiesten entwickeln. Für die Vermutung indessen, daß jenes allgemeine, in der alexandrinischen Periode völlig bestimmte und vollendete Urteil über die homerische Poesie, welches keineswegs, weil es die Alten gesagt haben, für richtig gelten darf, immer die Denkart der Kunstverständigen bleiben werde, dürfen hier ebensowenig einzelne Beweise angeführt werden, wie für die Behauptung, daß der Gesichtspunkt des Klassischen, welcher die Grundlage der kritischen Auswahl künstlerischer Schriften war, derjenige sei, aus welchem man das künstlerische Altertum vorzüglich betrachten soll[2]. Die notwendigsten Winke über das erste liegen[3] zerstreut in dem[4] Abschnitt von der homerischen Periode des epischen Zeitalters, sowohl in dem bisher Gesagten, als auch in dem noch Folgenden: das letzte aber ist beinah der Gegenstand dieses ganzen Werks.

[1] allgemeinsten [2] sah *A*
[3] liegen schon
[4] dem . . . dieses] dem bisher Gesagten, und das letzte ist die leitende Idee dieses

Man hat bisher fast nur die Klagen über die allgemein bekannten und so leicht zu bemerkenden Fehler der hellenischen Kunstrichter des kritischen Zeitalters bis zum Ekel wiederholt; und was man in einzelnen Stücken wirklich übersah, oder auch nur zu übersehn glaubte, breit und unbedingt verworfen. Es ist sehr unhistorisch, Fehler, welche in dem Gange und in den Verhältnissen eines gebildeten Volks[1] und Zeitalters notwendig gegründet sind, nicht als eine Schranke der menschlichen Natur zu betrachten, sondern als eine Schuld der einzelnen, welche auf der nicht von ihnen bestimmten Bahn mit Kraft und Geschicklichkeit wandeln oder irren. Man braucht nur etwas von dem sokratischen Geiste zu haben, welchen kein Philolog füglich entbehren kann, um die Geschichte jedes Begriffs bei dem geistreichen Volke, dessen Verstand so inkonsequent[2], wie seine Natur konsequent[3] war, mit Wißbegier und Lust zu verfolgen, und selbst Irrtümer in ihrer ursprünglichen Gestalt auf dem Boden, wo sie einheimisch sind, gern zu erforschen; wenn man Irrtum nennen darf, was eine unvermeidliche Stufe auf dem notwendigen Wege der menschlichen Wissenschaft ist, und desfalls, mag es noch so sehr abzuweichen scheinen, doch nur eine Annäherung zum Ziel sein kann. Hätte man endlich nicht bloß die äußre Veranlassung, sondern den eigentlichen Sinn und Geist der kritischen Auswahl der Klassiker einigermaßen gefaßt; über welche freilich niemand mitsprechen sollte, dem Vortrefflich und Klassisch, Vollendet und Korrekt ungefähr gleich viel gilt, oder dem, um etwas zu wiederholen, was nicht genug eingeschärft werden kann, Apollonios und Virgilius, Homeros und Hesiodos ziemlich den nämlichen Eindruck gewähren: so würde man auch erkannt haben, wie vieles wir noch aus den Kunsturteilen der Alten zu lernen haben; und daß die hellenische Ansicht vom homerischen Epos etwas mehr sei, als ein warnendes Beispiel hellenischer Umdeutung. Sie sollten und könnten urkundliches Gewicht, und beinah das Ansehn von [308]
Gesetzen für uns haben; denn wer sich durch[4] Urkunden und Gesetze von der freiesten eignen Prüfung zurückhalten läßt, der ist ihrer ohnehin unfähig. Es dürfte sich wohl auch hier bewähren: Je wissenschaftlicher, je geschichtlicher; je mehr die Behandlung der Altertumskunde den strengsten Foderungen[5] der Vernunft angemessen sein wird, je mehr werden die willkürlichen Voraussetzungen verschwinden, und den Zeug-

[1] Volkes
[2] leicht umherirrend,
[3] sich selber treu
[4] durch . . . von] durch ein solches Ansehn gewichtvoller Urteile von
[5] Forderungen

nissen des Altertums ihr unrechtmäßig entrissenes Ansehn wieder einräumen. Selbst zu den eigentümlichsten Untersuchungen der neuern Philologen liegen die wesentlichsten Bestandteile in Keimen und Bruchstücken offenbar in den Alten; und eine vollendete Geschichte der hellenischen Poesie würde, nicht mehr beschäftigt mit Hinwegräumung falscher Vorstellungsarten, das meiste und das wichtigste mit ihren eignen Worten sagen können.

Allerdings aber dürfen wir, wenn es möglich ist, weiterzugehn, nicht dabei stehn bleiben, die Kunsturteile der Alten zu sammeln, zu sichten, zu ordnen, dadurch zu erklären, durch sich selbst zu berichtigen und zu ergänzen. Sollte die gesamte Menschheit nicht auch, wie der einzelne, ihre eigne Natur und alle Äußerungen und Veränderungen derselben immer besser verstehn und begreifen lernen, je mehr sie sich selbst entwickelt? In mancher Hinsicht ist selbst die Entfernung vorteilhaft. Die Alten standen zum Beispiel zu nah und nicht hoch genug, um den Wert der epischen Dichtart richtig schätzen zu können; wiewohl sich noch mehr aus dem Geist der damaligen Dichtkunst als aus einigen Äußerungen des Platon und Aristoteles über den Vorzug der Tragödie vermuten ließe, daß mancher alte Athener hierin weiter gesehn haben muß, wie die Spätern. Aber selbst in der besten Zeit konnten die Hellenen kein Kunstwerk nach dem höchsten Maßstab würdigen, weil für sie das Vollendete in der würdigsten Gattung das höchste Schöne war. Strengere Foderungen[1], wenn sie nur in toten urbildlichen Begriffen bestehn, und nicht aus eignem lebendigen Kunstgefühl entspringen, haben keinen Wert. Wir verweilen daher nicht bei der bloßen Möglichkeit, daß ein andrer Epiker mit der Vollendung des Homeros Korrektheit verbinden, und ihn nicht bloß in andern, nicht künstlerischen Rücksichten, sondern auch bei gleicher Harmonie, an dichterischer Fülle und Kraft übertreffen könnte. Wesentlicher ist es, daran zu erinnern, daß das Höchste der Kunst, der Schein[2] des Unbedingten und Unendlichen[3] in Stoff und Gestalt[4], im Dargestellten und in der Darstellung, im reinen Epos durchaus nicht stattfinde; daß also diese Dichtart an und für sich[5] schlechthin verwerflich ist: wenn anders, was die Triebfeder des Künstlers sein soll, und seine Ansprüche allein rechtfertigen kann, nicht ein zufälliges Bedürfnis ist, welches nach Willkür und Ungefähr, wie es sich fügt, entweder ganz oder halb, nur ein wenig oder auch gar nicht befriedigt [309]

[1] Forderungen, [2] der Schein] die Erscheinung [3] des Ewigen
[4] Gestaltung,
[5] sich . . . verwerflich] sich noch unvollkommen und für das Ziel der Kunst unzureichend

werden mag, sondern eine notwendige Foderung[1], ein Gesetz der Menschheit,[2] unvergänglicher und heiliger, als alle Satzungen endlicher Mächte[3]. Ein Urteil, welches die episch genannten Mischgedichte der Spätern, eben weil sie das, was sie vorgeben, nicht sind, natürlich nichts angeht[4]. Doch wird jeder Verständige die weise Fülle der Natur bewundern, welche statt einer einförmigen Vollkommenheit Urbilder aller Gattungen aufstellte; er wird erkennen, daß die Kunst auf der ersten, doch nicht zu überspringenden Bildungsstufe nicht höher steigen, und weder[5] rein, noch selbstständig sein konnte; und er wird auch das Epos in seinem geschichtlichen Zusammenhange ehren, und ihm gern seine bestimmte Stelle auf dem Wege der menschlichen Bildung gönnen. Die Gattung und Gestaltung, die allgemeinen Verhältnisse und Schranken eines Kunstwerks zu bestimmen, das gehört nur zu den Vorbereitungen des eigentlichen Kunsturteils; wiewohl manche über alles entscheiden, die nicht einmal vom Fachwerk der Kunst gründliche Kenntnis haben. Das Wesentliche ist, einen Widerschein des Werks selbst zu geben, seinen eigentümlichen Geist mitzuteilen, den reinen Eindruck so darzustellen, daß die[6] Gestalt der Darstellung schon das künstlerische Bürgerrecht ihres Urhebers beglaubigt; nicht bloß ein Gedicht über ein Gedicht, um eine Weile zu glänzen; nicht bloß den Eindruck, welchen das Werk gestern oder heute auf diesen oder jenen macht oder gemacht hat, sondern den es immer auf alle Gebildete machen soll. Ein solches Kunsturteil, welches allein den Namen verdient, über die homerische Poesie zu versuchen, wäre jetzt wohl zu früh; indem noch so viele vorläufige Fragen zu beantworten sind: so daß jeder, der in den Geist des Dichters möglichst eindringen, ihn ganz mit ganzer Seele fassen will, doch nicht umhin kann, sich in eine Menge von Bemerkungen und Untersuchungen andrer Art zu verlieren, welche die heilige Muße stören, in der allein das Schöne hervorgebracht und[7] empfangen werden kann.

[1] Foderung, ein] Forderung, ein inneres
[2] Menschheit, unvergänglicher] Menschheit, hervorgehend aus der organischen Anlage und Beschaffenheit ihres geistigen Vermögens; unvergänglicher
[3] Mächte . . . episch] Mächte über ein äußres irdisches Bedürfnis. Diese Bemerkung über die Schranken der epischen Dichtart geht indessen die episch [4] an.
[5] weder . . . sein] weder in ihren Gränzen und Umrissen rein und scharf abgesondert, noch selbständig in ihrer innern Entwicklung und organischen Gliederung sein
[6] die . . . Darstellung] der Stil, die Form und das Gepräge des Ausdrucks
[7] und empfangen] und auch wiederum aufgefaßt

Es[1] sind demnach nicht etwa bloß Lücken in den alten Kunsturteilen, welche meistens im allgemeinen zu unbestimmt, im einzelnen kleinlich werden, auszufüllen; wesentliche Begriffe, wie die von den Dichtarten, zu berichtigen; Vernachlässigungen des Eigentümlichen zu ersetzen, und in der kritischen Auswahl der Klassiker vorgefallne Auslassungen Epoche machender Kunsterfinder von der Wichtigkeit des Lasos zu bemerken: sogar der wesentlichste Bestandteil eines Kunsturteils bedarf fast immer einer Beschränkung oder Erweiterung, und einer weitern Ausführung. Bei alledem empfanden die Alten die Schönheit der homerischen Poesie unstreitig weit richtiger, wie diejenigen, welche, wie es jetzt fast herrschende Sitte ist, alles[2] eigennützig auf sich und ihren Zustand beziehend, im Homeros nur das täuschende Gemälde der für sie verlornen Natürlichkeit empfindsam lieben. So entfernt ist man, im Ganzen genommen, selbst von dem Standpunkte, von welchem man das homerische Epos in künstlerischer Beziehung richtig würdigen kann. Auf[3] das empfindsame Lächeln einer schmerzlichen und fruchtlosen Sehnsucht jener[4] verirrten Naturträumer könnte man anwenden, was der Dichter von den Freiern singt:

[310]

Itzt[5] brachte zu Angstgelächter die Freier
Pallas Athene; ihr Geist wurd' irr, verzuckt von der grausen
Lach' ihr Gesicht.

Von[6] ganz andrer Art ist jenes Lächeln, jene leise, ironische und beinah parodische Stimmung, mit der auch ein Horatius, ein Aristophanes, mancher andre sokratische Athener, und selbst der Homeride, welcher den Hymnus auf Hermes dichtete, das alte Epos gelesen haben müssen. Es so zu lesen, ist vielleicht der kürzeste Weg zu einer richtigen Ansicht seiner wesentlichsten und verkanntesten[7] Eigenschaften. Nur versuche man dabei, den Vater der Dichter zuweilen auch wieder in der Stimmung und in dem Sinne zu vernehmen und zu hören, wie ihn Sophokles hörte, und Äschylos, und Pindaros, und Alkäos und der alte Archilochos.

Noch mehr Verbesserung und Berichtigung, als selbst das Kunsturteil der Hellenen über die homerische Poesie bedarf ihre allgemeine

[1] *In W beginnt hier:* Siebentes Kapitel. Ansichten der Neuern von der Naturpoesie.
[2] alles . . . auf] alles, in ihrer Ichheit befangen, nur auf [3] Auf das] Das
[4] jener . . . singt:] jener in sich selbst versunkenen Naturträumer führt nicht dahin, den klaren Geist jener alten Gedichte in ihrem heitern Glanz der eigentümlichsten Wahrheit und Lebensfülle zu erfassen, sondern es enthält eine ganz fremdartige, trübe Beimischung.
[5] *Das Zitat fehlt in W.* [6] *In W neuer Absatz.* [7] bekanntesten

Ansicht von derselben, besonders die geschichtliche. Nicht bloß in einem Zeitalter und von einer einzelnen Gattung von Beurteilern und Liebhabern, sondern von allen ohne Ausnahme, ist es verkannt worden, daß das homerische Epos ein Naturgewächs sei; alle haben in den Keim alles hineingetragen, was sich späterhin aus ihm entwickelte. Doch ist die in diesem Stücke richtigere Ansicht der Neuern, welcher wir, in der Meinung, daß sich die Ansicht der Alten und die Ansicht der Neuern von der homerischen Poesie gegenseitig durcheinander berichtigen und ergänzen lassen, durch den Versuch im Abschnitt von der vorhomerischen Periode des epischen Zeitalters, und im Eingang des gegenwärtigen, nicht bloß die eigne Natur, sondern auch den allmählichen Wachstum dieses Gewächses darzustellen, gefolgt sind, durch ausschweifende Übertreibung nicht minder in Umdeutung des Dichters geraten, wie die verirrtesten unter den Alten. Homeros, so scheint es, war nun einmal bestimmt, von seinen Bewunderern verwandelt zu werden. Bald ward er als Tragiker angebetet, bald als Improvisatore; ehedem als Philosoph, jetzt als reiner Wilder; wie es beim Empedokles heißt:

Jüngling war er jetzt, war jetzo Mädchen, dann Staude,
Vogel darauf, und glänzender Fisch.

Die Vieldeutigkeit der Worte, Kunst, Natur, Kunstpoesie und Naturpoesie, und die häufige Unbestimmtheit der damit verknüpften Begriffe [311] gibt dem Hange der Umdeutung noch freieres Feld. Will man alle Poesie,[1] welche sich durch Allgemeinheit des Geistes, der Gattung und Gestaltung bis zur zweckmäßigen, wenngleich absichtslosen, und nur durch Natur entstandenen Übereinstimmung mit den Foderungen[2] der Schönheit, und bis zur Urbildlichkeit erhebt[3], Kunst nennen: so ist Homeros ein Künstler. Setzt man das Wesen der Kunst in der abgesonderten Ausbildung: so fängt die hellenische Kunstpoesie mit Archilochos und Kallinos an, als sich verschiedene entgegengesetzte Arten und bestimmte Richtungen[4] entwickelten. Setzt man es in[5] selbsttätiger Nachahmung anerkannter Urbilder, und in der Leitung durch einzelne, aus lebendiger Übung entstandne, vom Meister auf den Jünger in Kunstschulen fortgepflanzte Vorschriften: so beginnt sie vor Lasos, Pindaros und Simonides. Die alten Lyriker äußerten gegenwärtige Zustände, stellten wirkliche Empfindungen dar; im Epos waren die wirklichen Begebenheiten,

[1] Poesie, welche] Poesie Kunst nennen, welche [2] Forderungen
[3] erhebt . . . so] erhebt; so [4] Richtungen in derselben
[5] in selbsttätiger] in eine selbsttätige

welche den Grundstoff desselben ausmachten, zwar mit vielen Erdichtungen vermischt; doch hatten sich diese so allmählich angebildet, waren so innig verwebt, und alles ward durch die Gestalt der Darstellung selbst in eine so wunderbare Entfernung hinausgeschoben, daß die dichterische Erfindung von der geschichtlichen Wahrheit nicht einmal getrennt, geschweige denn ihr entgegengesetzt erschien. Ganz anders in der dramatischen Kunst, wo die Änderungen der gegebenen Mythen nicht nur auffallender und plötzlicher waren, sondern wo auch die Freiheit des Dichters schon durch die Gestalt der Darstellung, in der das Entfernteste als unmittelbar gegenwärtig erscheinen sollte, sich als solche laut ankündigte. Dadurch ward die Poesie wie völlig losgerissen von der wirklichen Welt, in der selbst die kunstmäßigsten epischen und lyrischen Gedichte der alten Hellenen noch einen Halt und Boden fanden, an den sie sich anschließen, auf dem sie ruhen konnten. Sie mußte nun streben, für sich bestehen zu können, und ihre Bildungen in sich selbst zu vollenden. Durch innere Ganzheit selbständiger Hervorbringungen aus bloßem[1] reinem Schein verdient die dramatische[2] vorzugsweise und im vollsten Sinne poetische Kunst zu heißen, deren Wesen nach den Alten in der Vollendung bleibender Werke besteht[I]; im Gegensatz der praktischen Kunst, welche sich handelnd äußert, und schon durch Handlungen ihren Zweck erreicht, wie der Tanz, die rhetorische Kunst, und, nach dieser Ansicht, wohl auch die lyrische. Merkwürdig ist es, daß Solon, welcher die homerischen Rapsodien mit großer Sorge ans Licht zog, selbst Elegien dichtete, und seine Gesetzgebung zuerst metrisch zu verfassen suchte[II], die Vorstellungen des Thespis als schädliche oder doch zwecklose Täuschungen und Unwahrheiten mißbilligte. Nachahmung ist in der platonischen Kunstlehre das unterscheidende Merkmal
[312] der dramatischen Gattung, und zugleich eine der wesentlichsten Eigenschaften der Poesie überhaupt. Aber auch die alten Dramatiker hatten meistens, gleich den kunstmäßigsten Lyrikern, vom Zweck ihrer Kunst vielleicht eben darum, weil er[3] unendlich war, keinen völlig bestimmten Begriff. Beide hielten sich vielmehr für Weise, für Richter öffentlicher Verdienste und Tugenden, für Aufbewahrer großer Taten, für vortreff-

I Quinct. libr. II. cap. 18.
II Plut. Sol. p. 80.

[1] bloßem . . . Schein] freiem Dichtungsvermögen
[2] dramatische Gattung
[3] er . . . war,] er ihnen als ein göttlicher galt und völlig allumfassend erschien,

liche Gesellschafter, Freunde und Liebende, für würdige Ratgeber edler Fürsten, für verdiente Bürger, Lehrer, Führer und Verteidiger des Volks, auch wohl für Seher und Vertraute der Götter, als daß sie den eigentlichen Wert desjenigen erkannt hätten, was die Nachwelt allein in ihren Werken schätzt. Im kritischen Zeitalter der hellenischen Poesie griffen die Gedichte so wenig ins Leben ein, sie hatten sogar keinen bürgerlichen, ja selten einigen sittlichen Wert, sie atmeten so wenig ächte Weisheit; an die Stelle der[1] natürlichen Mitteilung[2] mythischer Geschichten[3] und außerordentlicher Empfindungen durch epische und lyrische Gedichte als die notwendigen und lange Zeit für diesen Zweck und Stoff einzigen Werkzeuge[4] und Gestalten[5] trat, bei immer absichtlicher Wahl der Mittel, nachdem es auch[6] andre gab, nachdem sich die Prosa, bei den verschiedenen Stämmen zu verschiedener Zeit, überall aber nachdem die Poesie dieses Stamms schon verblüht war, völlig gebildet hatte, so häufig bloß[7] willkürliche Versetzung in den Glauben des alten Epikers, in die Stimmung des alten Lyrikers: daß sich unter diesen Umständen der Zweck reiner[8] Künstlichkeit recht bestimmt entwickeln konnte und mußte. Bei den Alten wirkte das künstlerische Urteil nur im Hervorbringen, zum Anordnen und Gestalten des gegliederten Werks; im kritischen Zeitalter richtete es sich auch rückwirkend bis auf die feinsten Fäden des ganzen Kunstgewebes, indem es auch die zartesten Teile immer wieder durcharbeitete und ausbildete. Unstreitig ist Apollonios mehr Künstler als Pisandros, Kallimachos und sein römischer Nachfolger mehr als Mimnermos; und in diesem Sinne zeigt sich im Gange der alten Poesie neben dem Kreislaufe auch eine gewisse Fortschreitung; wie sich denn auch erst in den Werken einiger römischen Künstler der Einfluß philosophischer Begriffe vom Zweck und Wert der Kunst zu äußern anfängt. Doch ist der Kreislauf in der Geschichte der gesamten alten Poesie so herrschend, daß sie eben darum, wenn man sie in Masse als ein Ganzes für sich betrachtet, nicht als ein Werk der Kunst erscheint, dessen Bewegungen nach der Richtung der Vernunft zweckmäßig bestimmt wären, sondern als ein Erzeugnis der Natur, welches sich, den Gesetzen aller lebendigen Kräfte gemäß, durch Trennung und Vereinigung des Ungleichartigen und Gleichartigen gestaltete, gliederte,

[1] einer [2] Darstellung
[3] Geschichten . . . Empfindungen] Sagen und poetischer Gefühle
[4] Darstellungsarten
[5] Gestalten . . . absichtlicher]Kunstgestalten, trat jetzt bei einer durchaus absichtlichen
[6] auch so viele [7] eine bloß [8] der reinen

[313] wuchs, blühte, reifte, sich fortpflanzte, verhärtete und endlich auflöste; und insofern kann die alte Poesie überhaupt Naturpoesie genannt werden, wenn es eine Kunstpoesie gibt, welche ihr in diesem Sinne entgegengesetzt ist.

Bildung kann man eigentlich nur demjenigen beilegen, was sich zu einer gesetzmäßigen Gestalt[1] entwickelt hat. Sie hat eben darum einen allgemeinen und höhern Wert als Verfeinerung, ja auch als Kultur: denn absichtlicher Anbau der Anlagen kann durch seine Willkürlichkeit selbst leicht[2] in ausschweifende Gestalten und widernatürliche Mißbildung geraten. Der erste beste barbarische Natursänger des Südens oder des Nordens ist leicht feiner, geistiger, edler als der einfältige Homeros; aber Homeros ist klassischer, und eben darum gebildeter. Auch der Kunstlose kann gebildet sein; und gewiß war der Dichter, welcher sich durch das zarteste Ebenmaß, ordnende Besonnenheit und durch die feinste Schicklichkeit so sehr unterscheidet, nicht roh.

Es würde leicht sein, eine große Menge solcher Züge aufzustellen, deren wir hier einige als Belege dieser Behauptung wider[3] das Vorurteil von der homerischen Wildheit zur Erfrischung für diejenigen, welche die Orgien der ächten Musen kennen, aus einem unerschöpflichen Vorrat ausheben wollen. Die fein gemischte Eigentümlichkeit des Menelaos in der ILIAS, dem es weder an Heldenmut noch auch eigentlich an Klugheit, aber an eignem Willen[1] fehlt, nach dem Worte des Agamemnon:

Denn oft säumt mein Bruder, und geht ungern an die Arbeit,
Nicht von Trägheit besiegt, noch Unverstande des Geistes,
Sondern auf mich herschauend und mein Beginnen erwartend;

ist für seinen Anteil an den Begebenheiten, welche die Flucht seiner nicht unedlen aber äußerst verführbaren Frau[5] nach sich zog, wie geschaffen, und so zart gehalten als schlau ersonnen. Die späte Heimkunft des Odysseus, die werdende Entschlossenheit des verständigen Telemachos wird durch eine an mehrern Stellen[6] leise durchschimmernde Vergleichung mit der frühen aber schrecklichen Rückkehr des Agamemnon und mit der kühnen Rache des Orestes angenehm[1] gehoben. Diese Gestalten durften nur um ein weniges zu laut aus dem Hintergrunde hervortreten, so war die schöne Einheit des Ganzen gestört. Wie bewundrungswürdig ist die Behandlung einer so großen Menge alter Sagen in der *Nekyia?* Nirgends findet sich hier tote Masse, bloß mythische, nicht poetische Abschweifungen: aber auch nirgends Überfluß, wie es doch bei diesem Stoff so unvermeidlich war, wenn er von einer bloß erfinderischen, glücklichen Natur ohne geübtes Gefühl für Schicklichkeit, Maß und Einheit ausgebildet worden wäre. Die Herrschaft dieses Gefühls[2] über eine so reiche Dichtung[3], dieses nicht zu viel und nicht [314] zu wenig, will viel sagen. Überhaupt steht der ganze mittlere Teil der ODYSSEE im Wunderbaren und in der Fülle auf dem Gipfel der Reife. Nur etwas weiter, und die Gränze der Schönheit wäre überschritten, und die Dichtung näherte sich hesiodischer Ausschweifung. — Den heitern Nestor bei schon ganz naher und näher dringender Gefahr noch bei fröhlichem Schmaus und traulichem Gespräch zu finden, kann in einem hellenischen Dichter so wenig befremden, als die dadurch wohltätig gehobene schöne Gleichmütigkeit des wackern Alten im Sturm der darauffolgenden Schlacht. Doch konnte diese künstlerische Kühnheit ihre Gränze sehr leicht verfehlen. Überdem erregt ein Zug[1], welcher, für sich genommen, nichts als eine angenehme Umständlichkeit zu sein scheint, hier das Bild eines kraftvollen und rüstigen Greises so sehr an der rechten Stelle, daß man ihn nicht für zufällig halten möchte. Die spät geäußerte Empfindlichkeit des Diomedes über den ungerechten Tadel des Agamemnon setzt einen Dichter voraus, dem das leiseste Gefühl für das Feinere in sittlichen Eigentümlichkeiten und Verhältnissen gleichsam angeboren war. Überdem ist die gleichmäßige Ausbildung aller seiner Kräfte, das reine Ebenmaß seines Gemüts, sein so richtiges Verhältnis zum Ganzen, eine der schönsten Blüten des vollendeten hellenischen Epos und in der ganzen Geschichte ähnlicher Gesänge einzig. Das war nur bei einem Volke möglich, dem Harmonie notwendiges Bedürfnis, und unwillkürliche Äußerung ursprünglicher Natur, bei dem die Anlage zur Vollendung einheimisch war.

[1] Darum will er auch, von Leidenschaft plötzlich aufgetrieben, mehr als er vermag (Ilias VII. 94. f.); er, welcher in der Not ohnmächtig verzagt, und nichts weiß, als den Vater der Götter verzweiflungsvoll zu schimpfen[4] (III, 364.).

[1] Gestalt entwickelt] Gestalt frei und aus sich selbst entwickelt

[2] leicht . . . ausschweifende] leicht in eine falsche Richtung, in ausschweifende

[3] gegen [4] schmähen [5] Gattin

[6] Stellen . . . durchschimmernde] Stellen im Vorüberfluge angedeutete und durchschimmernde

[1] Ilias, XII, 635.

[1] angenehm gehoben.] bedeutsam hervorgehoben.

[2] richtigen Kunstgefühls

[3] Dichtung . . . sagen.] Dichtung und Fülle der Dichterkraft, dieses nirgends zu viel noch zu wenig, was wir hier bemerken, verdient besonders betrachtet zu werden.

Wenn Aristoteles[I] die Poesie überhaupt, und also auch das Epos, aus Improvisationen entstehen läßt: so könnte es scheinen, er habe auch in diesem Stücke, wie in so vielen andern, die Eigentümlichkeiten der dramatischen Dichtart auf alle übrigen übertragen. Er deutet nirgends auf einen allgemeinen Gattungsbegriff von denselben, sondern scheint überall nur jene bestimmte Art im Auge zu haben, aus denen, wie bekannt, das hellenische Drama entsprungen ist. Solche rohe dithyrambische und phallische Gesänge, aus welchen sich die kunstmäßige satyrische, tragische und komische Poesie der Athener entwickelte, waren noch zur Zeit des Aristoteles in vielen Städten gebräuchlich[II]. Die alte Muse der Athener bestand in Chören von Knaben und Männern aus den Landleuten, welche nach Völkerschaften zusammentraten, und noch bestaubt von Ernte und Pflug, improvisierte Gesänge sangen[III]. Zu dieser Gattung gehörten auch wohl die spottenden Weiberchöre zu Ehren der ländlichen Gottheiten, Damia und Auxesia auf Ägina, deren Spott keinen Mann, aber die einheimischen Weiber traf, und ähnliche
[315] Feste bei den Epidauriern[IV]. Verwandter Natur scheinen die improvisierten Spottgesänge, welche Jünglinge, nach einem Gleichnisse im homeridischen Hymnus auf Hermes, an Gastmahlen zu wechseln pflegten[V]. Aus ähnlichen gesellschaftlichen Improvisationen entwickelte sich das einheimische Drama, und selbst die Satire der Römer. Sieht man nur auf die Schnelligkeit des leidenschaftlichen Hervorbringens, auf den gänzlichen Mangel eines künstlerischen Entwurfs und besonnener Ausbildung: so kann man selbst den Lucilius unter die Improvisatoren zählen. Überhaupt ist das Improvisieren kunstlosen mimischen, gesellschaftlichen und lyrischen Gedichten so angemessen, daß es hier seine Stelle auch im Zeitalter der gebildeten Poesie zu behaupten pflegt. Will man die im homeridischen Hymnus auf den delischen Apollon als eine berühmte Seltenheit erwähnten Gesänge der delischen Frauen[VI] für festliche Improvisationen halten: so kann man sie wegen ihres mimischen Anstrichs für die älteste Spur der jetzt beschriebenen Gattung betrachten; denn dieser und die unstreitig sehr örtliche und delische Behandlung stimmt nicht zu der Natur des hellenischen Epos in der homerischen Periode. Ländliche Improvisationen, wie die altattischen, oder die in

I Poet. cap. 2.
II Ibid.
III Max. Tyr. Diss. XXXVII. p. 205. seq. T. II. ed. Reiske.
IV Herod. Terpsich. cap. 83.
V v. 56. 57.
VI v. 156—164.

bukolischen Gedichten der sikelischen Schule des kritischen[1] Zeitalters häufig nachgebildeten Wechselgesänge dorischer Hirten darf man in der homerischen Welt nicht erwarten, wo der[2] Zustand der Landleute[3] so ungünstig war.

Noch weniger darf man in der ersten Periode der Kunst an jene völlig verschiedene Gattung von Improvisatoren[4], die man im Gegensatz jener natürlichen künstliche nennen könnte[5], auch nur denken, zu welcher Diogenes von Tarsos gehört, der Gedichte, meistens tragischer Art, über jeden aufgegebenen Gegenstand ausschäumte[I]; und der sidonische Antipater, welcher hexametrische Verse und andre in andern Silbenmaßen unvorbereitet auszuströmen pflegte, und es bei einem starken Gedächtnis und einer glücklichen Natur durch Übung so weit gebracht hatte, daß ihm, wenn er sich entschlossen in den Vers geworfen hatte, die Worte von selbst folgten[II]; und Archias, welcher oft, ohne einen Buchstaben zu schreiben, eine große Anzahl Verse, die, nach der Versicherung des Redners, höchst vortrefflich waren, von den Begebenheiten des Tages hersagte, auch auf Verlangen denselben Gegenstand mit verändertem Ausdruck und Ausführung behandelte[III]; und viele andre vom gleichen Schlage kurz vor und zu der Zeit des Quinctilianus[IV]. Auf der einen Seite hat diese besondre Gattung der Improvisation, die vielen, welche über die Natürlichkeit der homerischen Poesie haben reden wollen, allein bekannt gewesen zu sein scheint, etwas Seiltänzermäßiges und Knechtisches, welches nur bei einer in Verwesung übergegangenen Entartung der Kunst, wie in jenem Zeitalter der völligen Auflösung der hellenischen Poesie stattfinden kann: auf der andern [316]
Seite liegt ihr ein sehr hohes und übertriebenes Urbild von einer vollkommnen Übermacht der Willkür über das künstlerische Vermögen zum Grunde; wie nicht selten dann die Foderungen[6] in der Kunst am höchsten und bis ins Abgeschmackte steigen, wenn man schon ganz unfähig geworden ist, irgendetwas tüchtiges zu leisten.

I Strab. libr. XV. p. 992. fin.
II Cicer. de orat. III. 50.
III Cic. pro Archia, cap. 8.
IV Quinct. Inst. libr. X. cap. 7.

1 spätern 2 der bürgerliche
3 Landleute so] Landleute einer freieren Entwicklung des dichterischen Naturgefühls in der beherrschenden Klasse so
4 Improvisatoren, die] Improvisatoren auch nur denken, die
5 könnte . . . zu] könnte, zu 6 Forderungen

Zwar improvisiert Hermes in dem homeridischen Hymnus auf ihn auch ein Epos[I] von der Liebe der Maja und des Zeus, und von seiner eignen Geburt. Aber der kleine Gott tut in diesem Gedicht vieles aus dem Stegreife, wozu Menschen Vorbereitung und Übung durchaus bedürfen. Auch werden die epischen Improvisationen, als die seltnern und unbekanntern, durch Vergleichung mit den gesellschaftlichen, als den gewöhnlichern und bekanntern, erläutert. Wie hohe Begriffe der Urheber[1] dieses geistvollen Werks[2], welches aus dem[3] Allerheiligsten geschöpft ward, und durchhin das atmet, was das Tiefste und Eigenste ist in der ausgebildeten künstlerischen Natur und Denkart, von Lehre, Kunst und Weisheit in der Poesie hat, mag eine der merkwürdigsten Stellen dieses Gedichts, in welchem beinahe alles merkwürdig ist, bezeugen, in welcher Hermes dem Apollon die Eigenschaften der Leier beschreibt. Hier heißt es unter andern:

Wenn sie nur einer,
Welcher gebildet ward von der Kunst und der Weisheit, befraget:
Diesem ertönt sie und lehret ihn viel, was das Herz ihm erfreuet;
Willig spielet sie dann in dem milden Kreise der Freunde,
Fliehend der Arbeit Last, der ermattenden. Aber wenn einer
Ungestüm sie zuerst und noch unkundig befraget:
Ganz unnütz dann tönet sie ihm, und mit eitlem Geräusche[II].

Wie verächtlich[III] äußert sich der vortreffliche Homeride hier über die luftige und bodenlose Darstellung des natürlichen Improvisatore? Zwar werden beim Aristophanes[IV] epische Stellen auf gegenwärtige Gegenstände angewandt, und Verse aus dem Stegreif erdichtet; ein Wink des Platon[V] und manche Ausdrücke der Spätern von den Rhapsoden deuten darauf, daß es auch eine epische Improvisation gab; welche sich jedoch ihrem Charakter nach erst auf die spätern Zeiten der epischen Kunst beziehen läßt, so wie das Improvisieren auch in der rhetorischen Kunst spät, erst mit Äschines anfing. Bei Homeros wird es nicht nur nicht erwähnt, sondern es widerspricht auch den übrigen Eigenschaften seiner Sänger; und, was noch entscheidender ist, es

I v. 57. seq.
II V. 479—485. Übersetzt von F. A. Eschen.
III μὰψ ἄυτως κεν ἔπειτα μετήορά τε φρυλλίζοι.
IV Eιρ. v. 1063. f.
V Phaedr. T. X. p. 387. ed. Bip.

1 Dichter 2 Gesanges,
3 dem . . . ward,] dem reinsten poetischen Kunstsinn hervorging,

streitet mit dem Wesen und Geist der Dichtart selbst. Eine eigentliche improvisierte metrische Erzählung wird unfehlbar mimisch, welches das hellenische Epos nicht ist. Wie könnte man Geschichte[1] improvisieren? Wie stimmte dies zu der homerischen Genauigkeit, zu der in den homerischen Gesängen durchhin atmenden treuen Anhänglichkeit an das [317] Altertum? Aus Geschichte und Sage aber ist das alte Epos der Hellenen entstanden. In den frühesten Zeiten mußte das Geschichtliche die beigemischte Dichtung noch mehr überwiegen; und es war da für die Improvisation noch weniger Raum. Daß der epische Sänger im Vortrage der überlieferten und durch eigne Erfindung oder Anbildung veränderten Erzählung Kleinigkeiten weglassen und hinzusetzen konnte und mußte, darf nicht bezweifelt werden; wer sich aber genau ausdrückt, wird das nicht Improvisieren nennen.

Es[2] ist in dem Abschnitt von der vorhomerischen Periode des epischen Zeitalters angedeutet worden: wie das alte Epos aus der besondern Eigentümlichkeit der Hellenen hervorgegangen sei, und in dieser[3] Bildungslage bis zur Vollendung habe wachsen können; und im gegenwärtigen, daß diese eigentümliche Dichtart, durch ihre Konsequenz, die Allgemeinheit und Übereinstimmung ihrer Merkmale in der Natur des menschlichen Geistes und der menschlichen Kunst selbst gegründet[4] scheine; daß ihre Gränzen demnach nicht zufällig und sie eine notwendige Gattung der Poesie überhaupt sei. Wer den Winken der Natur gern nachforscht, von der es hier vornehmlich gilt, was Herakleitos vom Apollon behauptete: »Er verbirgt nicht, und er sagt nicht, sondern er deutet an;« wird sich leicht denken können, wie das hellenische Epos aus diesen Gründen und Veranlassungen nach allgemeinen Bildungsgesetzen aller lebendigen Kräfte zu jener Konsequenz und Wesentlichkeit gelangt sei, und wie die einzelnen Eigenschaften desselben aus der äußern Gestalt, welche aber nur hier ganz konsequent durchgeführt ist, sich allmählich entwickelt haben, oder vielmehr an dieselbe allmählich angewachsen sein mögen. Doch würde auch dadurch die Entstehung der homerischen Poesie nur im allgemeinen und ganzen erklärt werden. Die Entstehungsgeschichte der einzelnen Teile und Rhapsodien aber wäre schon zur nähern Bestimmung und weitern Ausführung jener allgemeinen Umrisse von der äußersten Wichtigkeit. Überdem ruht die allge-

1 Geschichte oder auch Sage
2 *In W beginnt hier:* Achtes Kapitel. Von der Ächtheit und Diaskeuase der homerischen Gedichte.
3 dieser Bildungslage] diesen Bildungsberhältnissen
4 gegründet scheine;] gegründet,

meine Ansicht von der homerischen Poesie, wenn sie, wie es so oft der Fall war und noch ist, auf die Veränderungen, welche die einzelnen Teile und die Ordnung des Ganzen betroffen haben mögen, keine Rücksicht nimmt, auf schwachem, oder vielmehr auf gar keinem Grunde. Mit dieser Untersuchung steht und fällt alles. Es ist die Frage vom Sein oder Nichtsein. Wer sie ernstlich beantworten will, muß gesinnt sein, wie der Held, welcher bittet:

Vater Zeus, befrei der Achaier Söhne von dieser
Nacht! Laß Heitre kommen, gewähr dem Auge den Anblick,
Und am Tage den Tod!

Wenn hier von der homerischen Poesie, als von einem unteilbaren Ganzen, geredet worden ist: so ist dies keineswegs im herkömmlichen
[318] Glauben an Einen Homeros, alleinigen und improvisierenden Schöpfer der ILIAS und ODYSSEE, geschehen. Vielmehr hat die bisherige Untersuchung über das homerische Epos stete Rücksicht auf dieses ihr Ziel genommen, und es nie aus den Augen verloren. Doch mußte in der dieser Geschichte angemeßnen Ordnung der Gegenstände der Begriff des Ganzen vorzüglich in diesem Fall der Untersuchung über die einzelnen Teile vorangehn, weil die Meinungen der Alten vom Ganzen der homerischen Poesie ihre absichtlichen Veränderungen, und ihre Urteile über die Ächtheit einzelner Stellen oder Teile derselben begründet und bestimmt haben. Diese notwendige Anordnung kann uns nicht hindern, was in dem bisher Behaupteten grundlos befunden werden sollte, wieder zurückzunehmen[1].

---

1 Als Text[1] und Quelle des Folgenden sind Wolfs PROLEGOMENA zu betrachten, welche uns mittelbarer Weise schon über mehres in der ältesten hellenischen Poesie Licht gegeben haben. In der Tat darf[2] auch fast jeder Teil der gesamten Altertumskunde von den Entdeckungen dieses Kritikers über die homerische Poesie die wichtigsten Vorteile erwarten[3]. Bis[4] jetzt aber scheint es, ist jenes Meisterstück des Scharfsinns und der Gelehrsamkeit, welches durch den Geist der Wißbegierde und Wahrheitsliebe, den es atmet, durch die strenge Bestimmung und feste Verkettung einer so langen Reihe von Gedanken und Beobachtungen dieser Art und dieses Stoffs, am meisten aber durch die eigne, ebenso seltne als unschätzbare Gewandtheit und Bedingtheit[5] des Gedankenganges[6], für ein Urbild geschichtlicher Forschung über einen einzelnen Gegenstand des Altertums gelten kann, von den An-

1 Text . . . Quelle] Grundlage und Veranlassung
2 darf . . . fast] hat fast
3 gewonnen.
4 Bis jetzt] Im Ganzen
5 Biegsamkeit
6 Gedankenganges, bei dieser Fülle des Inhalts,

Jahrhunderte lang lebten die homerischen Rhapsodien einzeln nur durch die Überlieferung epischer Kunstschulen, im Geist und auf den Lippen wandernder Sänger, bis sie durch die Diaskeuasten gesammelt,

---

hängern fast noch weniger verstanden, geschweige denn benutzt worden, als von den Zweiflern. Der Grund davon liegt wohl zum Teil in der Anordnung der Schrift; indem was darin für das Ganze das wichtigste ist, die Grundlinien nämlich zu einer[1] chronologischen und gleichsam genealogischen Entstehungsgeschichte der homerischen Poesie, hier nur als Episode in die zur Rechtfertigung der gegenwärtigen Ausgabe bestimmte und ausführlichere Geschichte der Überlieferung und Behandlung des homerischen Textes, eingeflochten und in zerstreuten Winken angedeutet werden konnte. Überdem[2] widerspricht der Buchstabe des Werks, wie es zu gehn pflegt, wenn nicht bloß der Inhalt, sondern auch die Grundsätze der Behandlung von dem bisherigen Gange ganz abweichen, den in der Altertumskunde herrschenden Vorurteilen, oft weit weniger als der Geist desselben. Das größte Hindernis aber ist die allgemeine Unbekanntschaft mit der Natur des hellenischen Epos.

---

1 einer . . . genealogischen] einer wo nicht chronologisch bestimmten doch genetisch befriedigten

2 Überdem widerspricht . . . hellenischen Epos] Daher denn auch manchem Gegenstande einer bloßen Nebenuntersuchung, wie z.B. über die Schrift und die frühere oder spätere Anwendung derselben, ein viel zu großes Gewicht für das Ganze gegeben worden. Die vornehmste Ursache aber, warum jene ganze Untersuchung der alten und neuen Chorizonten bloß in dem skeptischen Zustande stecken geblieben ist, ohne zu einem ganz klaren Ziel und geschichtlich begründetem und genügendem Schluß gedeihen zu können, liegt außer den vielen in der Altertumskunde noch herrschenden Vorurteilen und falschen Meinungen, über die alte Sage und älteste Poesie, und wie man sich ihre Entstehung denkt, überhaupt aber über die Sprache, Kunst- und Geistesentwicklung der Vorzeit und Urwelt, besonders auch in der hier wohl genügsam erörterten vielfachen und gänzlichen Unbekanntschaft mit der eigentümlichen Natur des hellenischen Epos. Es fehlt an dem hinreichend entwickelten dichterischen Kunstgefühl, daher auch an dem rechten Verständnis selbst für den Geist der Sage und Mythologie, an Sinn für die poetische Entfaltung der alten Heldensage durch den epischen Gesang und für die eigentümliche poetische Gestaltung und kunstsinnige Form in diesen homerischen Liedern und eben daher auch an einer richtigen Würdigung der wahrhaft künstlerischen Diaskeuase derselben. Erst jetzt, nachdem wir eine tiefere, wissenschaftlichere Ansicht der Mythologie und des alten Sagengeistes gewonnen haben, kann eine Forschung, welche das ganze Gewebe und Wundergebilde des Altertums und der Urwelt mit poetischem Kunstgefühl auffaßt, durch den Scharfsinn der Chorizonten in der Scheidung der Einzelnen geleitet, über die skeptische Stufe hinaus zu einer vollständig genetischen Natur und Entstehungs- oder Kunst- und Entwicklungsgeschichte der alten Sage und Poesie überhaupt und der homerischen Lieder insbesondere gelangen.

zur Ilias und Odyssee geordnet, und schriftlich aufgezeichnet wurden. Die Annahme einer Ilias und Odyssee vor den Diaskeuasten ist also nur blinder Glauben oder gewagte Voraussetzung. Auch bei der treusten mündlichen Überlieferung durch einen so langen Zeitraum scheinen allmähliche Abweichungen von der ursprünglichen Gestalt fast unvermeidlich, und die Neigung des Epos selbst, sich in episodischer Fülle auszubreiten, konnte den Rhapsoden zu Erweiterungen und Zusätzen locken. Die Schule des berühmten Kynaethos[I] wird der Verfälschung
[319] ausdrücklich beschuldigt. Die Kühnheit der Grammatiker in Berichtigung der Lesart, die[1], wie leicht zu erachten, in den verschiedenen Handschriften verschieden lautete, ging so weit, daß der bittre Timon dem Aratos auf die Frage, wie er sicher zur ächten homerischen Poesie gelangen könne, antwortete: »Wenn er sich an die alten Handschriften hielte, nicht an die neulich berichtigten«[II]. Das Verwerfen einzelner Stellen war so häufig und allgemein, daß auch wohl Bücher dagegen geschrieben wurden[III]. Selbst der bescheidnere Aristarchos sprach, wie sich Cicero ausdrückt, die Verse, welche er nicht billigte, dem Homeros ab[IV]. Nicht bloß größere und kleinere Stellen, auch ganze Rhapsodien hielten die Kritiker für unächt. »Es sei eine Krankheit der Hellenen,« sagt Seneca[V], »zu untersuchen, wie viel Ruderer Odysseus gehabt, ob die Ilias früher geschrieben sei, oder die Odyssee: ferner, ob sie von demselben Verfasser wären.« Die Grammatiker, welche die letzte Frage verneinten, bildeten eine eigne Sekte der Chorizonten.

Und in der Tat findet sich auch Veranlassung zum Scheiden und Sondern genug, wenn man die Rhapsodien der Ilias und Odyssee nicht im Zusammenhange der ganzen hellenischen Poesie und in Vergleichung mit den homeridischen Hymnen, mit den hesiodischen Gesängen, und mit dem, was wir von den Werken der epischen Klassiker des lyrischen und dramatischen Zeitalters wissen oder vermuten, oder gar im Gegensatz ganz andrer Gattungen der Kunst betrachtet, wo sie freilich als eine Masse und ein Ganzes erscheinen, sondern sie bloß an und für sich beobachtet, und nur mit sich selbst, ohne alle Voraussetzung, daß[2] sie von einem oder mehren herrühren, vergleichet. Da sondert sich nicht

I Schol. ad Pind. Nem. II.
II Diog. Laert. IX. 12, 6.
III Schol. Ven. ad I, 424.
IV Wolfii Proleg. p. CCXXXII.
V De brev. vit. cap. 13.

1 welche, 2 ob

etwa bloß das jedermann verdächtige Ende der Odyssee[I] weit ab: auch manche der[1] ehrwürdigsten, größten und fließendsten Massen verraten durch eine feinere einem empfänglichem Gefühl und offnem Auge aber sehr wohl merkliche Verschiedenheit in der Farbe des Ausdrucks und in den Umrissen und Zügen der Erzählung und Dichtung einen verschiedenen Ursprung. Eine Verschiedenheit, die gleichsam in die Sinne fällt, ohne noch die geschichtlichen Widersprüche im einzelnen, die streitenden oder abweichenden Ansichten derselben Gegenstände oder Welten[2] im ganzen zu untersuchen, oder auf Schwierigkeiten aus einer mutmaßlichen Chronologie der Gebräuche und Sitten zu sehn. Von der *Patrokleia* an wechseln und kämpfen in den letztern Rhapsodien der Ilias größere Gestalten, das Leben ist gedrängter, und rascher der Schwung. Gegen die ersten Rhapsodien, wo man[3] rohes Historisches, oder was dem ähnelt[4], findet, dürfte man sie deshalb poetisierter nennen. Da nun das Eigentümliche der Ilias im Gegensatz der Odyssee eben darin besteht, daß die epische Kraft sich darin mehr zusammendrängt, [320]
als auseinanderbreitet, mehr in die Höhe steigt, als in die Weite strömt: so sind sie in dieser Ansicht[5] gleichsam der Gipfel der Ilias. Dagegen ist aber freilich die Bildung, Bewegung und Farbe des Wunderbaren hier ungleich üppiger, ja ausschweifender, und nicht selten anstößiger. Hierin gleicht ihnen die *Diomedie*[6] nicht wenig, welche auch darum, weil nichts im Zusammenhange der Geschichte Wesentliches darin vorgeht oder vollbracht wird, außer daß der Tod des bundbrüchigen Pandaros den Foderungen[7] der gerechten und strafenden Adrasteia Genüge leistet, ein späterer Nachwuchs der vorhergehenden Rhapsodien scheinen könnte. Wie[8] in den letzten Gesängen der Ilias[9] im poetischen Sinn am meisten Ilias ist, so ist in den mittleren, vom fünften bis zum fünfzehnten der Odyssee am meisten Odyssee[10]. An leichter Lebendigkeit, bezaubern-

I Von XXIII, 297. an.

1 der ... größten] der immer noch sehr altertümlichen, und kunstreich gediegenen, an sich betrachtet, größten
2 Geistesgegenden
3 man ... Historisches,] man nach der dichterischen Erhabenheit des ersten Anfangs auch wieder manches rein Historische,
4 ähnlich ist, 5 Hinsicht 6 Diomedeia 7 Forderungen
8 Wie in] Wie nachdem sich die Größe und Fülle der Kraft der ersten Gesänge wieder in mancherlei Episoden und Einzelheiten zersplittert und verloren hat, dann in
9 Ilias wieder
10 Odyssee und am meisten homerische Dichterfülle.

der[1] Fülle und Süßigkeit, an völliger Ausbildung[2], leiser Schalkheit und zarter Schicklichkeit[3] ist diese Masse die volle Blüte der homerischen Schönheit, und enthält verhältnismäßig am meisten Dichtung. Der achtzehnte Gesang der ODYSSEE sticht merklich ab, und in dem fünfzehnten, sechszehnten und siebzehnten Gesange ist ein befremdendes Umherspringen, hier und da unnatürliche Kürze und anstößige Stellen genug. Viele andre Wahrnehmungen ähnlicher Art nicht zu erwähnen.

Aber auch die vollkommenste Ähnlichkeit der Gestaltung und Gleichheit der Farbe bei gänzlichem Mangel an Widersprüchen, Lücken und Sprüngen, wäre noch kein hinreichender Grund, einen Kranz oder eine Masse dieser alten Gesänge ganz bestimmt Einem Urheber anzueignen, da sie mehr entstanden und gewachsen, als entworfen und ausgeführt, da sie Früchte eines so einfach gebildeten und bildenden Zeitalters, einer höchst gleichartigen, durch die Natur selbst gestifteten Kunstschule sind. Die alte Sage von Einem Homeros, und die mancherlei Märchen, welche sich an sie angebildet haben, können bei allen diesen Untersuchungen um so weniger etwas gelten, da sie, außer demjenigen, was offenbar aus den Lebensverhältnissen der spätern Rhapsoden zur Zeit, da der noch neue Republikanismus die heroische Verfassung, mit allem was ihr anhing, und also die heroischen Sänger, verdrängte und erniedrigte, entlehnt, und auf den ältern Urheber von Gedichten übertragen ist, in denen das Leben der Sänger ganz anders dargestellt wird, nichts[4] enthalten, als die gröbsten und schneidendsten Widersprüche über das Vaterland, und, was noch schlimmer ist, über[5] das Zeitalter des Homeros. Wenn man erwägt, wie viel Hülfsmittel die hellenischen Gelehrten, welche das Zeitalter des Homeros zu bestimmen versuchten, noch hatten und haben konnten, die nun verloren sind; daß sie bei Beantwortung der großen Frage aus homerischen Anspielungen auf Gebräuche oder Begebenheiten, deren Alter[6] bekannt war oder geglaubt[7]
[321] wurde, nach ihrer Art ziemlich sorgfältig und sehr scharfsinnig zu Werke gingen, und daß die verschiedenen Angaben und Bestimmungen so außerordentlich weit voneinander abstehn: so dringt sich der Gedanke auf, daß, wenn auch nicht alle, doch sehr viele dieser abweichenden Meinungen gleich wahr, und das Alter der einzelnen Teile und Massen

[1] bezaubernder . . . Süßigkeit,] bezaubernder Süßigkeit,
[2] Ausbildung . . . Schalkheit] Ausbildung, Anmut auch im Scherz
[3] Angemessenheit [4] gar nichts [5] auch über
[6] Alter bekannt] Alter entweder geschichtlich bekannt
[7] geglaubt wurde,] nach wahrscheinlichen Gründen bestimmt und angenommen wurde,

der homerischen Poesie wohl auch sehr verschieden sein möchte; da es ohnehin nichts als ein ganz mißglückter Einfall ist, aus den verschiedenen Zeiten eine mittlere Durchschnittszahl ziehen zu wollen, und der Vorzug, den man einem oder dem andern homerischen Chronologen nach dem Ansehn seiner Gelehrsamkeit, Urteilskraft und Zuverlässigkeit geben mag, bei dem ungefähr gleichen Gewicht der Gegner doch nur willkürlich ist.

Bei allen diesen unläugbaren Tatsachen, Wahrnehmungen und daraus folgenden Sätzen kann es also wohl gar nicht mehr die Frage sein: was ist homerisch in diesen alten Gesängen, und was nicht? Denn unter dem Gedränge dieser Zweifel verschwindet Homeros unsrer Nachforschung, wie des Vaters Schatten der Umarmung des Aeneas. Man darf nur noch fragen, wie die ILIAS und ODYSSEE entstanden sei. Wir haben sie nicht mehr in ihrer ursprünglichen Gestalt, sondern vielfach bearbeitet und überarbeitet, und vielleicht durch Rhapsoden, Diaskeuasten und Grammatiker ganz umgebildet. Und so scheint die homerische Poesie selbst, die einzige sichere Grundlage der frühesten Altertumskunde, und mit ihr das ganze Gebäude zu schwanken, und dem Kunstfreunde wie unter den Händen wegzugleiten und gleichsam zu zerfließen. Die ersten Urheber haben also wohl vielleicht nur allerlei rohen Stoff von sich gegeben, der durch die Kunst der spätern hintendrein vervollkommnet, und in den[1] die liebliche Schönheit, die völlige Ausbildung, besonders aber die reizende Harmonie, das unterscheidendste Merkmal des homerischen Epos erst lange nachher und sehr spät hineingemacht ward.

Gegen diese Vorstellung indessen, die bei Gelehrten, welche das hellenische Altertum nicht kennen, nach dem ersten flüchtigen Überblick aller der erwähnten und andern ähnlichen bedenklichen Nachrichten und Winke, die sich in den Alten selbst über die Entstehung, Erhaltung und Behandlung der homerischen Poesie finden, sehr leicht entstehen[2] könnte, dürfte wohl alles[3] sprechen, was nur irgend bei einer Untersuchung der Art am meisten Gewicht haben muß. Auch die allgemeine poetische Disharmonie selbst der Klassiker der epischen Kunst nach der homerischen Periode könnte schon Zweifel erregen. Die Unordnung und Disharmonie der hesiodischen Poesie fällt jedem Kunstfreunde in die Sinne. Antimachos war noch schlechter geordnet als Hesiodos[1]; Panyasis nur etwas besser; so auch wahrscheinlich Pisan-

[1] Quinct. X, 1.

[1] welchen [2] aufsteigen
[3] alles . . . bei] sehr vieles von dem sprechen, was bei

[322] dros, da Aristoteles die *Herakleia* unter den wegen Mangel an dichterischer Einheit getadelten epischen Werken nennt[I]. Konnten unbekannte Verfälscher den homerischen Gesängen jene Anordnung anbilden und gleichsam einimpfen, welche das Maß des menschlichen Geistes zu überschreiten schien[II], während die Epiker, welche, jeder in seinem Zeitalter, die gebildetsten waren, gleichsam die Häupter der epischen Kunst, auch den gewöhnlichen Foderungen[1] der Rhetoriker in diesem Stücke so wenig Genüge leisten? — Die scheinbare Möglichkeit, daß die Homeriden, während aller Veränderungen der epischen Kunst, unbekümmert um das, was in diesem oder jenem Zeitalter grade galt oder nicht galt, dem alten Stile des Epos treu, die Bildung und Gestaltung der homerischen Poesie wenigstens in einer stetigen Reihe fortsetzen und vielleicht erst in den spätesten Zeiten vollenden konnten, wird vernichtet durch die gänzliche Verschiedenheit derjenigen Rhapsodien, welche die Ilias und die Odyssee bilden, und der homeridischen Hymnen, deren verhältnismäßige Spätheit wir fast ohne Ausnahme wissen können; eine Verschiedenheit, die nicht bloß in dem Stoff liegt, oder auch sich nur auf die Farbe und äußere Gestaltung erstreckt, sondern sich noch in dem innersten Bau des Ganzen offenbart. Waren es aber die Diaskeuasten, denen die homerische Poesie ihre epische Harmonie verdankt, so ist es unbegreiflich, warum sie gegen andre alte Gedichte, die sie doch auch diaskeuasierten, minder freigebig waren. Auch läßt sich nicht wohl einsehn, wie alle Diaskeuasten aus ganz Hellas zusammengenommen das hesiodische Schild des Herakles zum Beispiel in eine schöngeordnete Rhapsodie hätten verwandeln können; sie müßten denn ein ganz neues Gedicht daraus gemacht haben. Dann wären sie aber die Dichter, und das ist sicher: die, von denen die epische Harmonie der homerischen Rhapsodien herrührt, sind die eigentlichen Autoren derselben; mögen auch noch so viele Vorgänger ihnen Stoff zugebildet und Sagen poetisiert, oder Nachfolger ihre einzelnen Gesänge, die für sich bestehende Ganze waren, ihrer Absicht gemäß oder entgegen, durch Kitt und Klammern zusammengefügt, ja sogar Stellen eingeschoben oder weggelassen haben, so lange nur nicht alles umgebildet und neu gestaltet wurde. So wie der[2] leise Hang der homerischen Poesie zu jener sittlichen Übereinstimmung, die aus der Strafe des Bösen und dem Falle des Übermütigen entspringt, deren Gefühl, mit manchem andern seiner eigen-

I Poet. 8.
II Quinct. X, 1.

1 Forderungen 2 der . . . Hang] die sichtbare Hinneigung

tümlichen Gedanken verschwistert, so oft aus dem alten Liede hervorschimmert, und die sich nicht bloß in der grausamen Züchtigung des Melanthios, sondern auch in der Darstellung des Agamemnon, des Achilles und des Patroklos offenbart, in das ganze Gebilde innigst verwebt ist, und nicht von außen zugetan werden konnte: so auch die epische Harmonie, deren Wesen in der fließenden Stetigkeit der Darstellung und [323] in der klaren Anschaulichkeit des Dargestellten, nicht bloß im einzelnen, sondern auch noch in den größern, immer wieder gefällig und deutlich gerundeten Massen besteht.

Diaskeuasiert aber ist die homerische Poesie nun einmal; das wissen wir, und daran müssen wir uns halten. Genau zu bestimmen, was die Diaskeuasten mit ihr und an ihr tun konnten oder nicht konnten, und was sie wirklich getan haben, das ist die Hauptsache und das Eine, worauf es eigentlich ankommt.

Wenn wir auch annehmen wollen, die alten Gesänge hätten sich, nicht bloß aus derselben Sage, gleichsam Kinder einer Mutter, aufgewachsen, sondern auch in einer Kunstschule schwesterlich gebildet und vollendet, aus ursprünglicher gegenseitiger Befreundung aufs gutwilligste ineinander fügen lassen: so kann dies doch nicht ganz ohne Vereinigungsmittel und Bindungsstellen zustande gebracht worden sein. Diese darf, ja soll man in der Ilias und Odyssee aufsuchen, und wenn es, wie billig, nach dem Grundsatze geschieht, Stellen[1], welche durch einen harten Übergang oder bedenkliche Einzigkeit der Worte oder der Sachen auffallend, aus epischen Gemeinplätzen und aus unverdächtigen homerischen Stellen mühsam zusammengeflickt, der Ökonomie des Ganzen absichtlich dienen, nichts enthalten, was ein Diaskeuast, der bloß Diaskeuast und gar nicht Poet wäre, nicht füglich hätte machen können, und ohne Schaden des Zusammenhanges weggenommen werden mögen, fürs erste als des diaskeuastischen Ursprungs verdächtig zu bezeichnen: so wird man vielleicht Stellen der Art genug finden, und sich zuvörderst von der ängstlichen Bescheidenheit der Diaskeuasten überzeugen können, welche es beinahe überflüssig ist in Worten zu loben, da die in der

1 Die Stelle Ilias I, 430—492 mag hier nur als ein Beispiel der Anwendung jenes Grundsatzes stehn, ohne dadurch auf allgemeine Überzeugung von ihrer Unächtheit Anspruch zu machen. Denn hier muß doch jeder die Wahrheit selbst finden, und so nützlich es sein könnte, wenn mehrere dem Geschäft gewachsene, jeder für sich, alle von den Diaskeuasten herrührenden Stellen in der homerischen Poesie aufzufinden versuchten: so dürfte es doch nicht ratsam sein, Vermutungen, die nur durch ihre Übereinstimmung und Verbindung in Masse unwiderstehlich stark sein können, durch voreilende Mitteilung zu vereinzeln und zu entkräften.

homerischen Poesie übriggebliebenen Widersprüche es durch die Tat tun, und ein bleibendes Denkmal ihrer diaskeuastischen Vollkommenheit sind, welche darin besteht, daß ein Diaskeuast nur Diaskeuast ist, und nichts anders sein will. Auch dürfte die Vermutung auf diesem Wege, durch die höchste Strenge in jedem einzelnen Fall und immer wiederholte Vergleichung der ähnlichen und Übersicht aller schadhaften Stellen, wohl endlich mit wissenschaftlicher Sicherheit zu einer Zerlegung der ILIAS und ODYSSEE in die ursprünglichen Massen gelangen können, die[1] dann, gesäubert von Kitt und entfesselt von Klammern, in reinerer
[324] Altertümlichkeit und erhöhter Schönheit überraschend da stehn, das immer ein gutes Maß von Verblendung heischende Andichten einer systematischen oder irgendeiner andern ihnen fremdartigen Einheit fast unmöglich machen, und in ihrer eigentümlichen Gestalt und Harmonie[1] dem durch die Voraussetzungen des Verstandes nicht mehr irre geleiteten Kunstsinn einleuchtender entgegenkommen würden. Mit Rücksicht auf die merkliche Störung, welche so manche harte, verworrne und leere Übergänge und Einschiebsel, die nach aufgelöster Diaskeuase wegfallen dürften, einem leisen Kunstgefühl verursachen können und sollen, und vielleicht, als die erste Veranlassung und der tiefere unter herkömmlichen Redensarten und Begriffen der Schule wie unter einem mangelhaften Ausdrucke versteckte Grund, eine Stelle verdächtig zu finden, den Kritikern des alexandrinischen Zeitalters auch nicht ganz selten wirklich verursacht haben, möchte man wohl sagen, daß nicht die Ordnung sondern die Unordnung, die poetische nämlich, welche etwa noch in der homerischen Poesie gefunden wird, das Werk der Diaskeuasten sei. Aus einem andern Gesichtspunkte aber kann man sagen, daß die Diaskeuasten nur eine ursprüngliche Ordnung wiederhergestellt haben. Teils weil die ächten Massen nach der Trennung immer noch durch die ungeachtet der feinern Unterschiede im allgemeinen sehr große Ähnlichkeit der Darstellung bei dem geschichtlichen Zusammenhange des Dargestellten auf gewisse Art ein Ganzes bilden, und mehr oder minder deutliche Spuren einer ursprünglichen Fortsetzung und absichtlichen

[1] Ein merkwürdiges Beispiel, wie fremd jene dem alten hellenischen Epos eigentümliche Harmonie manchen Zeitaltern sein mag, ists, daß Voltaire und Homer, zwei so verschiedene Naturen, deren jeder für eine ganze Gattung gelten kann, im Tadel der von den Alten allgemein gepriesenen, und oft genug auch mit Einsicht gelobten und mit Geschicklichkeit nachgebildeten homerischen Anordnung so völlig Eins sind.

[1] welche

Beziehung verraten würden. Vornehmlich aber, weil die Diaskeuasten die homerische Poesie nicht in eine neue, willkürliche Gestalt umgegossen, sondern bei der Verkittung der sich übrigens von selbst dazu fügenden und ordnenden Rhapsodien zu den beiden großen Massen der ILIAS und ODYSSEE offenbar zwei Formen beabsichtigt haben, welche den alten Gesängen so wenig unbekannt sind, daß sie vielmehr als die ausdrücklichen und natürlichen Unterarten des homerischen Epos erscheinen. Die ILIAS soll eine Aristeia sein, und die ODYSSEE ist ein Nostos[1]. Wenn auch mehrere Rhapsodien und ganze Massen der ILIAS gar nicht darauf angelegt scheinen, den Achilles am meisten hervorzuheben, und nach Auflösung der Diaskeuase vielleicht noch weniger scheinen würden, wie denn zum Beispiel manche kleine Stellen im zweiten, dritten und vierten Gesange, welche an den Achilles und an seine Wichtigkeit erinnern sollen, nach dem erwähnten Grundsatze als Einschiebsel verdächtig sind: so ist doch die Rücksicht und Beziehung auf ein Höchstes und Vortrefflichstes, versteht sich nach der Denkart der alten Heldenwelt, den Autoren[2] der ILIAS sehr[3] geläufig, und mehre[4] Rhapsodien und [325]
Massen zeigen einen absichtlichen Hang, einen Helden vor allen zu verherrlichen und über alle andern Gestalten bestimmt emporragen zu lassen. In der ODYSSEE werden nicht[5] nur Gesänge von der endlichen Heimkehr der achaeischen Fürsten von Troja und ihren wundervollen Schicksalen und Wanderschaften als eine ganz[6] gewöhnliche Dichtungsart in unverdächtigen Stellen erwähnt: sondern[7] die einzelnen Rhapsodien erhalten hier auch durch ihre Stelle im Ganzen keine Beziehung, welche sie nicht schon[8] vorher haben mußten. Nur darf man dem ho-

[1] Nostos; und dieses sind die zwei Ideen von der Form und Gestaltung, innern poetischen Einheit, und nicht erst erkünstelten, sondern allerdings ursprünglich künstlerisch darin eingewebten, obwohl sehr losen dichterischen Ordnung und Verknüpfung, welche wir als den Hauptbegriff und zusammenhaltenden Lebensfaden für beide Gedichte fest zu fassen haben.

[2] Dichtern

[3] sehr geläufig,] ganz natürlich und sichtbar bei ihnen hervortretend,

[4] mehrere [5] nicht nur] ohnehin

[6] ganz . . . Dichtungsart] damals gewöhnliche und beliebte Liedesart

[7] und

[8] schon . . . man dem] schon an sich haben. Wohl ist in den ersten vier Gesängen der Odyssee eine zusammenfügende Hand besonders merklich und sichtbar, in der wiederholten und hin und herspringenden Anknüpfung und Hinweisung, wo die verknüpfenden Stellen oft nur aus wiederholten Versen eines andern Gesanges, mit geringer Veränderung und mit kleinen Ausfüllungen verwebt, bloß für diesen Zweck absichtlich aneinandergesetzt zu sein scheinen. *In W neuer Absatz.* Übrigens darf man auch dem

merischen Epos nicht mehr als[1] einen entschiednen Hang beilegen, sich in diese[2] beiden Arten und Gestalten zu trennen und zu bilden, und muß sie nicht als eigentliche, das ganze Gebiet erschöpfende Fächer betrachten, weil sich vielleicht unter den ursprünglichen Massen welche finden könnten, auf welche diese Einteilung nicht anwendbar wäre. Eben[3] so notwendig ist es, sich diese alten Formen ganz im homerischen Sinne zu denken, und alle Einmischung fremdartiger Merkmale sorgfältigst zu vermeiden. Doch kann man den Unterschied nicht bloß auf eine Verschiedenheit des Inhalts herabsetzen, da ja das Eigentümliche der homerischen Darstellungsart vorzüglich[4] mit darin besteht, daß das[5] Darstellende nie für sich laut wird[6], sondern sich innigst an das Dargestellte anschmiegt, ganz in dasselbe verliert und eins mit ihm wird, so daß sich Stoff[7] und Gestalt hier gar nicht trennen[8] lassen. Die[9] Trennung ist auch so wenig zufällig als willkürlich, sondern eine natürliche und notwendige Folge jener unbestimmten[10] Beweglichkeit und freien Lebendigkeit des, alles schöne Sinnliche ergreifenden und bis zur sinnlichen Schönheit in sich bildenden und rein außer sich darstellenden Kunstgeistes, welche die wesentlichsten Eigenschaften des homerischen Epos sind. Die rege Fülle der unbeschränkten Einbildungskraft wird sich entweder mehr zusammendrängen oder ausbreiten, mehr in die Höhe steigen oder in die Weite dehnen müssen, und nur in einem höchsten

[1] als nur [2] jene

[3] Eben . . . es, sich] Auch ist in dieser Hinsicht zwischen beiden Hauptgedichten ein merklicher Unterschied. In der ILIADE tritt vielleicht das dem Ganzen vorschwebende Ziel einer Aristeia in den mittleren Gesängen einigemal mehr zurück; in den letzten neun oder zehn Gesängen aber entfaltet sich erst das Ganze recht zu einem großen, allumfassenden, wundervollen Kampfgemälde. Und gesetzt auch, daß ihm einige etwas fremdartige Teile ergänzend später hinzugefügt sein könnten; es ist im wesentlichen ein Erguß, überall angelegt auf diesen großen Eindruck des einen Heldenbildes. In der ODYSSEE aber ist die beseelende Idee der Wunderfahrt oder des Nostos in der ersten glänzenden Hälfte des Ganzen vorherrschend; in den späteren Gesängen nach der Rückkehr des Odysseus entschwindet sie wieder und das Gedicht geht über in ein beschränkteres häusliches Kampfgemälde und in die Szenen der Wiedererkennung. Überhaupt ist es notwendig, sich

[4] vorzüglich eben

[5] das . . . nie] der darstellende Geist, oder der Dichter nie

[6] wird, sondern] wird und hervortritt, sondern

[7] Stoff . . . gar] der Stoff und die Gestaltung derselben hier noch gar

[8] absondern

[9] Die . . . ist] Jene Trennung in zwei Hauptarten und verschiedne Formen des epischen Gesanges der homerischen Zeit oder Schule ist

[10] unbegränzten

Gipfel, in einer äußersten Umgränzung Ruhe und[1] Anhalt finden können. In[2] der Tat äußert sich auch noch in den feinsten Nebenzweigen des göttlichen Gewächses die[3] Neigung, ein jegliches zu einer kleinen[4] Welt zu entfalten, und[5] an der Spitze der untergeordneten Gestalten eine vorgezogene[6] zu erheben. Überhaupt scheint es die innerste Eigentümlichkeit und eigentliche Wesenheit des homerischen Epos, daß das kleinere Glied ebenso gebaut und gebildet ist, wie das größere, daß der Teil dem verkleinerten Ganzen und das Ganze dem vergrößerten Teile gleicht; und eben darin liegt eine neue Rechtfertigung für das Verfahren der Diaskeuasten. Das ist es, was die schöne Übereinstimmung erzeugt, die in der homerischen Poesie wirklich da ist: denn daß die Gestalten so [326] klar und bedeutend neben und gegeneinander stehn, und sich so leicht und groß bewegen, daß die Fülle der Bilder und Worte nie Verwirrung wird, daß der mächtige Strom des erzählenden Gesanges seine Wogen nie in Schaum bricht und nie über seine Bahn schweift, ist mehr nur eine Abwesenheit von Unordnung. Wir müssen dem Quinctilianus beistimmen, daß jene Harmonie, welche nur die Frucht einer vollkommenen Natur war, und vielleicht auch nur das Werk einer durchaus vollendeten Kunst sein könnte, das Vermögen auch des größesten Kunsterfinders zu überschreiten scheine; nur liegt selbst in den bloß absichtlich und willkürlich entworfenen und ausgeführten Gebäuden der Dichtung oder Geschichte angemessnen Kunstworten, womit die alten Rhetoriker die homerische Harmonie bezeichneten, der Keim zu allen jenen Mißverständnissen, die den Kranz[7] von Rhapsodien um das Haupt eines Helden für ein poetisches[8] System nehmen.

Es ist eine gleich leichte und gleich große Verirrung, die homerische Harmonie zu wunderbar, als sie zu begreiflich zu finden. Sie ist nicht

[1] und einen festen

[2] In . . . sich auch] Die einfache Kunst des erzählenden Gesanges, wo das Dichtungsvermögen noch ganz im Stoff gebunden, und in der Sage verloren ist, wird entweder auf eine höchste Steigerung gerichtet sein, in der Aristeia, dem Kampfgemälde eines vor allen andern im hellsten Glanz des Ruhms hervorgehobenen Helden; oder es wird in der Wunderfahrt, dem Nostos, die weiteste Ausbreitung suchen, und sich in die reichste Fülle ergießen. Es äußert sich aber nicht bloß im Ganzen, sondern auch

[3] die gleiche

[4] kleinen Welt] vollen Welt im Kleinen

[5] oder [6] vorstrahlend

[7] Kranz . . . Rhapsodien] Sagenkranz rhapsodischer Gesänge

[8] poetisches System] poetisches Kunstgebäude systematischer Darstellung

wunderbarer als alles andre, was im poetischen Sinne homerisch genannt werden darf. Achilles und Odysseus, Agamemnon und Nestor sind nicht minder ewige Gebilde, wie die Gestalt des alten Epos. Das Dargestellte ist so klassisch als die Darstellung. Doch ist die Harmonie des homerischen Epos nicht begreiflicher wie die wunderbare Harmonie der ganzen hellenischen, ja der gesamten alten Poesie überhaupt.

Wenn aber auch die homerische Poesie keine eigentliche Umgestaltung erlitten hat, durch keine spätere Überarbeitung verwandelt worden ist: so konnten sich dennoch wohl, schon nachdem sie, bis zur Reife ausgewachsen, stillstand, einzelne fremdartige neuere Stücke ansetzen, mit der alten Masse zusammenwachsen, und wie Unkraut an sie festschlingen. Weniges ist in der ganzen Untersuchung über die Ächtheit der homerischen Poesie so klar, als daß dieses geschah, und in welcher Periode es vorzüglich geschah, und welches die Stellen sind. Wenn der forschende Freund der hellenischen Poesie, dessen Geist die gehörigen Sinne besitzt, um jede, auch die feinste Verschiedenheit der homerischen, hesiodischen und homeridischen Poesie sicher wahrzunehmen, und dieselben durch Wiederholung und Vergleichung der Eindrücke hinlänglich geschärft hat, den Grund lieset, warum Zenodotos, der[1] Äschylos der Kritiker, und nach ihm[2] Aristarchos, das überflüssige und trockne Namensverzeichnis der Nereiden im siebzehnten Gesange der ILIAS[I] als unächt verwarfen, weil die Stelle nämlich hesiodischen Charakter habe[II]: so öffnet sich ihm wie eine Aussicht in eine neue Welt, und eine plötzliche Klarheit leuchtet in die Nacht des homerischen Altertums. Es treten alle die vielen Stellen besonders in der ILIAS vor das Auge seines Gedächt-
[327] nisses, die unter denen, welche die Kritiker, wie wir wissen, für unächt hielten, ohne daß uns gesagt würde warum, einen ganz unverkennbar hesiodischen Charakter haben. Ohne Zweifel werden sie von den hellenischen Gelehrten aus eben diesem Grunde mit dem größten Rechte verworfen sein. Denn es war recht in ihrem Geiste, bei der Frage von der Ächtheit oder Unächtheit eines Werks vor allem auf den poetischen Charakter zu sehn, nach diesem zu entscheiden, und darüber sogar andre Hülfsmittel der Untersuchung und Beurteilung zu verabsäumen. So sagt Dionysios[III] zum Beispiel, nachdem er den Stil des Lysias geschildert

I v. 39—49.
II Wolf. Proleg. p. CCVIII.
III Orat. Gr. Reiske, VIII. p. 183.

[1] der . . . Kritiker,] der herbe, strenge Kritiker,
[2] ihm Aristarchos,] ihm auch der mildere Aristarchos,

hat: an dem Mangel der diesem Redner ganz eignen Charis[1] habe er viele von ihm seinsollende Werke für unächt erkannt; erzählt dann, wie ihm dieses Merkmal zuerst Verdacht gegen eine Rede einflößte, deren Falschheit ihm nachher auch ein erst bei weiterm Forschen entdeckter grober Anachronismus bewies, und behauptet[I], wenn der Kenner in angeblichen Reden des Dinarchos Charis[2] wahrnehme, so solle er dreist sagen, sie seien vom Lysias. Desgleichen jener so gelehrte Servius beim Cicero[II], dessen Sinn durch die schärfte Aufmerksamkeit auf den Stil der Dichter und durch ein beständiges Studium ihrer Schriften so zart geworden war, daß er leicht und sicher sagen konnte: dieser Vers ist nicht vom Plautus, aber dieser. Wer die Anlage und die Vorbereitung dazu hätte, dürfte wohl auch dahin gelangen können, ebenso von jeder zweifelhaften Stelle der ILIAS, ohne eine andre Magie als die des Scharfsinns, sagen zu können: diese ist hesiodisch, diese aber ächt und homerisch. Ja, die unverschmolzene Verschiedenartigkeit dieser roh angesetzten hesiodischen Stücke würde es, wenn es einer Bestätigung bedürfte, bestätigen können: die homerische Poesie sei nicht das Werk eines Künstlers, aber das Erzeugnis einer Periode der epischen Kunst.

Man darf und muß fortfahren, diese Periode der sinnlichsten Schönheit und der schönsten Sinnlichkeit und ihren poetischen Charakter mit dem zu einem unentbehrlichen Kunstworte der Poesie gewordnem Namen homerisch zu nennen, ohne dadurch die Hindeutung läugnen oder verdrängen zu wollen, welche die allgemeine und dauernde Sage auf das gibt, was sich ohnehin erwarten ließ: daß wohl[3] einer unter den Sängern der ILIAS und ODYSSEE der vornehmste, wie das Haupt und der Führer der andern, der Vater und Meister der Schule sein mochte; vielleicht der Vortrefflichste von allen, wahrscheinlicher nur[4] der Älteste der[5] gleich vortrefflichen. Nur darf man sich diesen nicht wie einen großen Kunsterfinder[6] denken, der die Grundlage des Göttergewebes eigentlich gemacht habe, mit einemmale, sondern nur als den uralten doch letzten Vollender der vom ersten Keim an stetigen Ausbildung einer langen Reihe die epische Kunst immer mehr verfeinernder Sänger[7]. »Eine Sage, [328]

I Ibid. 215.
II Libr. IX. ad famil. ep. 16.

[1] Anmut [2] Anmut [3] wohl auch [4] nur der] der [5] der beinah
[6] Kunsterfinder ohne Vorgänger
[7] *In W folgender Zusatz:* Die Frage, zu welcher uns die alten Chorizonten veranlassen, ob wir für jedes der beiden homerischen Werke oder epischen Gebilde einen ersten Dichter annehmen sollen, also zwei statt des einen

die viele Völker sagen[1],« meint Hesiodos[I], »gehe nie ganz unter, und sei wohl auch eine[2] Gottheit.« Gewiß kann eine allgemeine Sage noch weniger aus Nichts entstehen, als in Nichts verschwinden. Auch soll sie dem Altertumsforscher ehrwürdig, ja heilig sein. Doch können ihre Hindeutungen nie strenge Gewißheit geben. Alle die Geschichtchen, welche auf den Namen des Homeros gehäuft sind, tragen indessen das Gepräge der Erdichtung und Übertragung aus spätern Zeiten zu sichtbar an sich, um irgendetwas gelten zu dürfen; und an dem Vater oder den Vätern der hellenischen Poesie bewährt sich recht die Wahrheit des pindarischen Ausspruchs, daß das Wort, welches die Zunge mit der Musen Gunst aus tiefer Seele schöpft, länger lebe als Taten[II]. Ja, so ausgemacht schien es den Hellenen nach ihrer eigentümlichen Erfahrung, alles, was ewigeu Wert und ewige Schönheit habe, müsse sich erhalten, daß sie auch umgekehrt schlossen, und es ein Sophisma gegen die Beredsamkeit des Perikles abgeben konnte[III], daß sie nicht mehr vorhanden sei, und also offenbar nichts über den augenblicklichen Eindruck Bleibendes in sich gehabt habe, und nicht im Stande gewesen sei, die Prüfung der Zeit auszuhalten.

Noch scheint in der Sage vom Homeros eine alte und bestimmte Hindeutung auf das Vaterland des homerischen Epos zu liegen. Simonides, Pindaros und Thukydides nennen den Homeros gradezu den Mann von Chios, wo der angebliche Stamm der Homeriden einheimisch sein wollte. Von Jonien aus verbreiteten sich die zerstreuten[3] homerischen Rhapsodien in die[4] übrige Hellas. Die leichte Fülle und die reine Klarheit der homerischen Sprache hat am meisten von der jonischen Mund-

I Oper. v. 708, 709.
II Nem. III, 10.
III Lucian. ed. Bip. IX, 149.

Homeros nach der gewöhnlichen Meinung, die aber die Chorizonten nicht hinreichend begründet fanden; würde doch nur in chronologischer Hinsicht von Wichtigkeit sein, und einen Wert haben; wenn sich nämlich geschichtliche Gründe fänden, aus den in der Darstellung selbst enthaltenen Beziehungen und Anspielungen, einen bedeutenden Zwischenraum verschiedener Zeit unter ihnen anzunehmen. Bloß künstlerisch genommen, würde es schwer sein, über den Vorzug des einen oder des andern zu entscheiden.

Die biographischen Nachrichten vom Homeros, nach der gewöhnlichen Annahme, daß es nur einen gegeben, würden dabei nur sehr wenig Gewicht haben können.

1 sagen . . . Hesiodos,] meint zwar Hesiodos,
2 eine Gottheit.«] ein göttlich Wesen.«
3 zerstreuten . . . Rhapsodien] einzelnen Rhapsodien 4 das

art. Nicht bloß der Standort ist in vielen homerischen[1] Gesängen jonisch; auch die Luft und der Himmel sind es; und nach dem Platon[I] ist es nicht ein lakonisches, sondern mehr ein jonisches Leben, welches der Dichter darstellt. Doch darf dies alles die Ansicht nicht beschränken, und es kann die Wahrheit, daß Homeros nicht, wie mancher Lyriker, bloß der einseitige Günstling eines Stamms, sondern der Dichter aller Hellenen war, nicht aufheben. Noch weniger darf man jenen während der Blüte des[2] alten hellenischen Republikanismus[3] reifer ausgebildeten und schärfer bestimmten, und in seiner frühesten Gestalt so unhomerisch herben und heftigen jonischen Charakter, der sich nur im Gegensatz des dorischen denken läßt, hier suchen wollen, oder gar mit dem natürlichen Jonismus der homerischen Poesie vermengen[4].

I De legg. v. VIII. p. 113. ed. Bip.

1 homerischen Gesängen] dieser Gesänge 2 der
3 Republiken
4 *In W folgender Zusatz als eigener Abschnitt:* Im Ganzen führt uns nun diese Untersuchung zu folgendem Schluß. Von der biographischen Sage über den Homeros, bleibt uns nur »der blinde Mann«, aus dem ältesten homeridischen Hymnus auf den Apollon, »der auf der hohen Chios wohnt und dessen Gesänge forthin alle andern überstrahlen«; als die einzige sichre Spur, welche für eine geschichtliche Hindeutung auf einen ersten Meister der ganzen Homeriden-Schule gelten und erklärt werden könnte. Nehmen wir aber nach Anleitung der Chorizonten und der homerischen Gedichte selbst, für jedes der beiden epischen Werke einen Hauptdichter an; so sind diese zwei, an dichterischer Größe wenig verschieden, auch in der Zeit einander wohl ziemlich nah gestanden. Jeder von ihnen aber mag dann einen Fortsetzer seiner epischen Anlage gefunden haben, da in der ILIAS sowohl als in der ODYSSEE zwischen der größern Hälfte der Gesänge, welche den wesentlichsten Teil und die Grundlage des Ganzen bilden, und den übrigen Gesängen, welche jenen Anfang oder das erste Grundgewebe weiter fortführen und voller entwickeln, allerdings ein merklicher Unterschied wahrgenommen wird; auch in Hinsicht auf die Poesie und den ganzen Ton derselben, obwohl auch diese sich hier noch in großer Kraft und ganz homerischer Fülle zeigt, und die Dichtung im Ganzen genommen harmonisch genug mit dem Anfang und der ersten Hälfte fortgeführt ist. Den durch drei oder vier Sänger von verwandtem dichterischen Geiste also hervorgebrachten und gestalteten beiden epischen Gebilden konnte sich späterhin wohl noch hie und da irgendeine einzelne, schon mehr fremdartige Rhapsodie, zur geschichtlichen Ergänzung und Abrundung anschließen, oder eingeschoben werden, was am sichtbarsten von dem letzten Gesange der ODYSSEE gilt. Außerdem aber haben weder die Rhapsoden noch die Diaskeuasten die homerischen Gesänge umwandeln, oder gar eine andre Ordnung und Harmonie hineintragen können, als die, welche ursprünglich darinnen war.

Je deutlicher und gewisser man die Mehrheit der Verfasser der ILIAS und ODYSSEE und die Verschiedenheit ihres Alters einsehen, je weiter
[329] man in der Geschichte des alten Epos fortschreiten wird, je mehr wird man vielleicht dahin kommen, der homerischen Poesie, nicht aus blindem Glauben sondern mit Kenntnis und nach Abwiegung[1] aller Gründe, die äußerste Ächtheit zuzutrauen, die sich nur immer von uralten, durch mündliche Überlieferung erhaltenen Gesängen erwarten läßt[2]. Gegen eine eigentliche Verfälschung von Umfang kann außer der Einfalt und fast abergläubischen Treue der Rhapsoden, deren Gedächtnis noch nicht durch ein Chaos von flüchtigen Eindrücken und toten Buchstaben überschwemmt und abgestumpft, seine ganze frische, durch kunstmäßige Übung überdem erhöhte Stärke besaß, auch der Umstand bürgen, daß die homerische Poesie doch gar nicht bloß ausschließliches Eigentum einer Kunstschule war. Dies beweist die Bekanntschaft der ältesten Lyriker und späteren Epiker, die nicht Homeriden waren, mit ihr; und für eine verhältnismäßig frühe Verbreitung, selbst im Peloponnesos, spricht schon die Sage vom Lykurgos, und die Geschichte vom Klisthenes, dem Tyrannen von Sikyon, welcher den Wettgesängen der Rhapsoden in homerischen Gedichten, aus Eifersucht gegen das seiner Meinung nach darin vorzüglich verherrlichte Argos, ein Ende machte[1].

Mit Recht verbanden die Diaskeuasten die homerische Poesie, welche als eine Masse der hellenischen Bildung, und ebenso reich an kenntlichen und verwandten Eigenheiten, als irgendeine andre lebendige Erscheinung, der wir, ihren selbständigen Geist ahndend, innere Einheit zutrauen, für die Kunstgeschichte, die mehr auf das Allgemeine als auf das Besondre sehn soll, und wohl auch ganze Zeitalter für einfache Größen zählt, ein unteilbares Ganzes ist, und ewig bleiben wird. Groß und gleich zum Ziel, wie die Philosophie der Hellenen mit kühnen Behauptungen von der Natur aller Dinge und vom Bau des Weltganzen,

[1] Herod. IV, 67.

[1] Abwägung

[2] *In W folgender Zusatz* Die ganze Beschaffenheit dieser Gedichte beurkundet es, daß sie keine durchgehende Überarbeitung erlitten haben; man müßte denn dem, was Terpander als Musiker den homerischen Gesängen angefügt, einen so weit ausgedehnten Einfluß auch auf den Text einräumen wollen. Dies würde sich aber doch wohl nur auf die Vermutung einer metrischen Berichtigung oder gleichförmigen rhythmischen Bestimmung beschränken, und also nur einen Beweis mehr für das hohe Alter und die Ächtheit dieser alten Lieder, sowie für die sorgsame Aufbewahrung und Behandlung derselben abgeben.

wie die Poesie mit einer vollendeten Darstellung der schönen Heldenwelt, begann auch die alte Kritik damit, die ältesten Gesänge ihrem Geiste gemäß ergänzend zu ordnen.

Ebenso richtig war es aber auch, daß die Chorizonten, was die Diaskeuasten verbunden hatten, wieder zu trennen strebten: denn die Kritik soll unterscheiden und auflösen soweit sie kann, und darf keine Disharmonie verschweigen wollen. Man darf nur die beiden entgegengesetzten Ansichten vereinigen, und die homerische Poesie zugleich in dem Sinne der Diaskeuasten und in dem der Chorizonten betrachten.

Auch zu dieser Untersuchung liegen also die Veranlassungen, Mittel und Bruchstücke, bis dahin ungenutzt, ja unbemerkt, deutlich und klar in den Alten selbst; und es brauchte nur ein Auge, welches in einigen zerstreuten Teilen das Ganze zu erblicken vermag.

HESIODISCHE PERIODE DES EPISCHEN ZEITALTERS

[330] Sieht[1] man auf die ganze Ansicht des Lebens der Menschen und der Götter; auf den dürftigen und verwornen Geist der immer ernsten, oft trocknen und oft wilden hesiodischen Darstellungsart, welche nie bloß darstellen, sich selbst genießen und genießen lassen, sondern bald auch ohne alle Erzählung nur lehren, und ohne Entwickelung und Ausführung sammeln will: so erscheint die hesiodische Periode der epischen Poesie gegen die homerische wie eine neue Welt. Aber die Weise der Überlieferung und Sammlung war auch bei diesen alten Gesängen eben dieselbe, wie bei den homerischen. Die sogenannten WERKE UND TAGE sind ganz so künstlich verkittend zusammengefügt und diaskeuasiert, wie irgendein Teil der ILIAS oder der ODYSSEE. Die einzelnen Stücke, denen man es nicht absprechen kann, daß sie selbständige Ganze sind, hatten, als zerstreute Rhapsodien, besondre Namen und ein eignes Dasein für sich, bis sie mit manchen kürzern metrischen Lehrsprüchen von ähnlichem Geist, von gleichem Alter und von verwandtem Ursprunge zu dieser Sammlung zwar nicht wider[2] ihre Natur und Bestimmung geordnet wurden, aber doch ohne daß sich auch nur eine Spur von ursprünglicher Absicht dieser Einheit und Verbindung in einem der alten für sich bestehenden Stücke offenbarte. Daß auch die längsten derselben nach dem Maße homerischer Rhapsodien sehr kurz sind, darf nicht befremden, da die Gedrängtheit der sonst ziemlich homerischen Sprache, welche die nachdrückliche Wiederholung des Hauptbegriffs und Hauptworts in einem Lehrspruch liebt[3], wie denn auch im Ganzen, das beinahe nur dadurch zum Ganzen wird, die bald befehlende bald warnende Ermahnung des hier redenden Hausvaters, man solle arbeiten, überall vorschallt und immer wiederkehrt[4], der Eigentümlichkeit lehrender Gesänge so angemessen ist. An die THEOGONIE hingegen haben sich nicht wenig fremdartige Stücke angesetzt, und die Einleitungen, mit denen sie so reichlich geschmückt ist, haben bis auf ein merkwürdiges altes Bruchstück[I] mehr die fröhliche Farbe homeridischer Hymnen. Die Un-
[331] gewißheit der Zeit des Hesiodes ist so groß, daß sie nicht mehr Un-

I v. 24.—35.

1 *In W beginnt hier:* Neuntes Kapitel. Von der Hesiodischen Periode des epischen Zeitalters und von der Schule der Homeriden.

2 gegen

3 liebt, wie] liebt, der Eigentümlichkeit lehrender Gesänge so angemessen ist; wie

4 wiederkehrt . . . ist.] wiederkehrt.

gewißheit ist, sondern Gewißheit der großen Verschiedenheit des Alters der beiden Hauptarten des hesiodischen Epos[1], der ökonomischen und der genealogischen. Die[2] Periode der epischen Kunst, welche im Gegensatz der homerischen eine[3] nach dem Beispiel des Altertums hesiodisch zu benennende[4] Masse der Kunstgeschichte bildet, teilt sich augenscheinlich in zwei Abschnitte, von denen der letzte wiederum zwei noch deutlich zu unterscheidende Bildungsstufen der epischen Kunst umfassen dürfte.

Bei den am Helikon wohnenden Böotern fand Pausanias[I] die Sage, die WERKE UND TAGE seien das einzige ächte Gedicht vom Hesiodos. Auch kann es gar keinem Zweifel unterworfen sein, daß dieser ehrwürdigen Urkunde der frühesten Bildung unter allen Erzeugnissen der hesiodischen Periode, der Zeit nach, bei weitem die erste Stelle gebührt. Aber nicht bloß das Urteil erkennt ihr hohes Altertum, selbst der Sinn fühlt es gewissermaßen. Es ist, als sähe man den noch kindlichen Geist der Menschheit in der engen Beschränkung seiner Arbeit und seines Eigentums am kleinen Herde mit häuslicher Geschäftigkeit in der Stille wirken, sich regen und sich entwickeln. Rühmend beneidet Plinius[II] den leichtern Fleiß der Alten in nützlicher Naturkunde, da tausend Jahre vor ihm Hesiodos unter den Anfängen der geistigen Künste den Landleuten Lehren zu singen begonnen, worin ihm nicht wenige nachfolgend der Nachwelt dadurch eine größere Last des Wissens zugewälzt hätten. Bis in die spätesten Zeiten blieb er das verehrte Haupt und der gepriesene Vater aller natürlichen oder auch künstlichen ländlichen Lehrgesänge, und noch Virgilius[III] sagt in seinem gefeilten Kunstgedichte vom Landbau, die saturnische Erde anredend, daß er für sie Sachen von alter Würde und Kunst beginne, und die heiligen Quellen zu öffnen wagend, singe er durch römische Städte ein askräisches Lied. Hesiodos, sagt Vellejus[IV], ein Mann von sehr feinem Geist und durch die weichste Süßigkeit der Gesänge merkwürdig, liebte die Muße und Ruhe über

I Lib. IX, cap. 31.
II XIV, 1.
III Georg. II, 176. seq.
IV I, 7.

1 Epos . . . genealogischen.] Epos, welche wir als die ökonomische und die genealogische bezeichnen und entgegensetzen können.

2 Diese

3 eine . . . des] eine Stufe und Masse der Kunstgeschichte bildet, die nach dem Beispiel und Vorgange des

4 benennende . . . teilt] benennen ist, teilt

alles; und in seiner Ländlichkeit und Scheu vor Reisen sucht Pausanias[1] die Ursache seiner Entfernung von Königen. Anmut war nach dem Dionysios[II] sein Ziel; in der Wahl der Worte suchte er Weichheit, in der beifallswürdigen Wortstellung aber Flüssigkeit. Selten schwingt sich Hesiodos empor, sagt Quinctilianus, und ein großer Teil seiner Poesie ist nur mit Namen (deren Abstammung und Entstehung er gern zu erzählen pflegt) beschäftigt; doch enthalte er nützliche Vorschriften, und ihm gebe man den Kranz in der mittlern Gattung des Ausdrucks.

Zwar ist die Ansicht und Farbe überall trübe. So endigt die seltsame
[332] Dichtung[III], wie der zürnende Zeus, nachdem er den Prometheus schadenfroh ausgelacht, dem unvorsichtigen Epimetheus die aus Erde und Wasser weiblich gebildete und von allen Göttern begabte Pandora sendet, wie diese nun den Deckel des Fasses öffnet, zahllose Übel herausfliegen läßt, und nur die Hoffnung zurückhält, mit dem finstern Schlußgedanken: »Die Erde sei voll von Unheil, und voll auch das Meer; bei Tage und bei Nacht wandeln die Krankheiten unter den Menschen, unglückbringend und schweigend, denn der kluge Zeus nahm ihnen die Stimme; so ganz geht es nicht an, dem Willen des Zeus zu entfliehen[1].« Wenn darin eine Anmut sein soll, so kann es wohl nur die schreckliche sein. Auch die[2] durch ihre tiefsinnige Einfalt und schönen Ernst anziehende Darstellung der verschiedenen Zeitalter schließt mit der ausführlichsten Weissagung der unglücklichsten Zukunft[IV]. Sie rührt gewaltiger und ist wahrhaft erhabener, als die gepriesene TITANOMACHIE, wo doch nur Blitz, Sturm und Erdbeben verworren durcheinander krachen, ohne große Gestaltung und ohne eigentliche lebendige Kraft. Aber dieses Erhabne liegt in den alten Gedanken, gar nicht in der Darstellung. Die eigentümlichsten Vorzüge dieser sind doch nur gebildetere Feinheit und ein bescheidner Reiz[3]. Sie ist kälter und matter, aber fester und dichter, als die der homerischen Poesie, und der Gedanke überwiegt darin weit mehr

I I, 2.
II pag. 68—72. ed. Sylb.
III v. 32—92.
IV v. 163—184.

[1] entfliehen.« . . . darin] entfliehen! Wir wissen mit solchen finstern und schrecklichen Vorstellungen den Gedanken der Anmut nicht zu vereinigen, welche die Alten dem Hesiodos beilegen, die dabei freilich nur auf den Ausdruck und den Stil desselben zu sehen gewohnt waren. Wann darin
[2] jene
[3] Reiz . . . ist] Reiz, und jene nach dem Sinne der Alten dem Hesiodos beigelegte Anmut des Stils. Die hesiodische Darstellung und Sprache ist

die Dichtung, obgleich beide sich, wenn auch nicht eigentlich verschmolzen, doch zusammengewachsen, freundlich umschlingen. Grade dieses Verhältnis der Begriffe und der Bilder stimmt recht eigentlich zu jener Gattung sinnbildlicher Erzählungen von menschenähnlich handelnden und redenden Tieren, welche nur zur Hälfte der Poesie angehört, und mehr eine der alten Vorzeit und dem roheren Volke, besonders dem Landmanne, angemeßne Art von natürlicher Rhetorik ist. Auch schien Hesiodos, dessen WERKE UND TAGE ein merkwürdiges Beispiel der Gattung enthalten[I], dem Quinctilianus[II] der erste Urheber und Bildner dieser Fabel, welche bei den Hellenen Ainos hieß, zu sein; obgleich sie meistens nach dem Aesopos genannt wurde, weil sie durch diesen, dem die Athener ein vergrößertes Bildnis setzten und ihn den Knecht auf eine ewige Base stellten[III], ihre völligere Ausbildung erreichte. So könnte man ihn auch den Vater der Sprüchwörter nennen, die er liebt, absichtlich braucht und wohl auch feiner gebildet und veredelt haben mag. Seine Gedanken streben fast überall nach einer solchen[2] natürlichen Sittengesetzen und altväterlichen Klugheitsvorschriften des häuslichen Herkommens ähnlichen[3] Gestalt und Farbe; und Isokrates[IV] nennt ihn vor Phokylides und Theognis unter den alten Meistern der gnomischen Poesie.

Jene hesiodische Geschichte der Menschheit[4] schließt sich zunächst an die homerische Weltansicht. Sie ist fast nichts als eine genealogische

I v. 185—195[1].
II V, 2.
III Phaedr. II, 1.
IV Or. ad Nicocl. pag. 74. L. t. ed. Battie.

[1] *In W folgender Zusatz:* edit. Brunkii in Gnomicis ejusd. Hier wird jene sinnbildliche Dichtung auch mit ihrem eigentlichen Namen Ainos genannt, wobei wir uns an Ainigma, Rätsel, erinnern müssen, welches Wort sichtbar von der gleichen Wurzel herstammend, und mit jenem verwandt, auch auf die ursprüngliche Bedeutung desselben ein Licht wirft, in welcher das Symbolische, Rätselartige schon mit umfaßt ist. Was aber die Fabel von andern bloß mythischen, und epischen oder kosmogonischen sinnbildlichen Dichtungen unterscheidet, das ist die vorwaltende gnomische Absicht, welche sich meistens auch in dem Endspruch kundgibt.
[2] solchen, den [3] eigentümlichen
[4] Menschheit . . . Doch deuten] Menschheit, wie sie in der merkwürdigen Dichtung von den vier oder eigentlich fünf Weltaltern enthalten ist, und als eine der vorzüglichsten Varianten von einer überall verbreiteten Urdichtung der ältesten Überlieferung zu sehr fruchtbaren Vergleichungen Anlaß geben würde, schließt sich, so verschieden auch das Ganze dem ersten Blick er-

[333] Ausführung und Ergänzung jenes homerischen Lieblingssatzes: »je älter, je besser.« Doch deuten die immer wiederkommenden Klagen über die geschenkefressenden Könige und ihre krummen Richtersprüche, nebst den bittern Ausfällen gegen das weibliche Geschlecht[I], auf einen nachhomerischen Zustand der bürgerlichen Verfassung und der Sitten, wie er etwa nur in dem gärenden Übergange und Mittelzustande zwischen der entarteten Herrschaft heroischer Könige und dem[1] ausgebildeteren Republikanismus[2] stattfinden konnte, von dem sich in einem und dem andern der alten Stücke[II] schon bestimmtere Spuren zeigen.

⟨ *Über*[3] *die hesiodischen Weltalter und die homerische Heldenzeit.* [1822]

Die vier Weltalter des Hesiodos, nebst dem fünften eisernen sind wenigstens von einer Seite ganz historisch zu nehmen, und bilden in großen Zügen die wesentliche Grundlage der ältesten hellenischen Geschichte, so weit sie sich mit Sicherheit erforschen läßt. Bei dem vierten Zeitalter der Heroen und Halbgötter ist dies ohnehin unverkennbar, da sogar die Beziehung auf einzelne geschichtliche Begebenheiten, wie der Krieg gegen Thebä und der trojanische, mit in die bezeichnende Darstellung aufgenommen sind. Nur das erste Weltalter ist mehr bloß Idee, von einem im Anbeginn der Zeit durchaus schuldlos seligen, noch mit den Göttern vereinten und friedlichen Menschengeschlecht. Schon im zweiten und noch mehr im dritten Weltalter aber ist die historische Farbe in einzelnen Zügen nicht zu verkennen. Das zweite, silberne Geschlecht ist das der dumpfsinnigen Giganten, welche frevelnd gegen die Götter, dieselben im empörten Übermut nicht mehr verehren wollen. In ungeheurer Kraft, und in langer Riesen-Kindheit dumpf hinbrütend, erreichen sie, so wie dieselbe vorüber ist, nur noch ein schon sehr abgekürztes Lebensziel. Doch sind auch diese ungefügen Naturen ein den Göttern noch nah verwandtes Geschlecht. Noch weit mehr aber tritt der geschichtliche Charakter hervor in dem dritten ehernen Weltalter. Es ist ein hartes, herbes, finstres, ehernes Kriegergeschlecht, noch vor der eigentlich berühmten und dichterisch glänzenden Heldenzeit; und darum heißen sie mit Recht und sehr bedeutend die namenlosen, oder auch die gesang- und ruhmlosen (νωνυμνοι v. 138.). Vorzüglich bezeichnend aber ist es, daß sie kein Getreide essen und des schwarzen Eisens ermangeln. Der Gebrauch des Kupfers statt des Eisens ist ebenso wie die zyklopischen Mauren ein sichres Hauptkennzeichen dieser rauhen Urvölker der ehernen Zeit, unter denen wir, in geschichtlicher Beziehung auf die hellenische Vorzeit, vorzüglich die Pelasgischen Stämme zu verstehen haben. Wo wir immer auf den ausschließenden oder vorwaltenden Gebrauch des Kupfers[I] zu kriegerischen, häuslichen, gottesdienstlichen oder magischen Endzwecken und Werkzeugen stoßen, da ist dieses als eine Hinweisung zu betrachten auf die ältere Grundschicht der ersten Völkerstämme, bei denen mehrenteils noch ein dunkler, siderischer Naturdienst waltet, ohne eigentliche dichterische Mythologie, dessen Ernst und Strenge der in vollem poetischen Glanze strahlenden Heroenzeit voranging. Diese entfaltet sich für die hellenische Vorzeit vorzüglich in dem weitverbreiteten Heldenstamme der Äoliden, und ist das vierte Weltalter des Hesiodos. Das fünfte eiserne bezeichnet den Übergang von dem ganz entarteten heroischen Leben zu dem sich erst entwickelnden gesetzlichen Zustand der neuen republikanischen Sitten- und Lebenseinrichtung. Leicht konnte wohl einige Übertreibung, im bittern Gefühl der nähern Gegenwart, wie sie herabgesunken war gegen die glänzende Heldenzeit, an welcher der epische Dichter mit seiner Liebe hing und in ihr daheim war, einfließen auf das Gemälde desselben, wie dieses in der hesiodischen Darstellung bemerklich ist; so wie die gleiche Vorliebe für den dichterischen Ruhmesglanz der Äoliden und aller von dem Pelasgerfeinde Deukalion abstammenden Helden, auch die eherne Vorzeit der ältern pelasgischen Völker, viel strenger und dunkler in diesen Liedern hat auffassen lassen, als sie in der Wahrheit gewesen sein mochte.

Vergleichen wir nun mit diesem hesiodischen Gemälde der Weltalter, die Ansicht in den homerischen Gedichten; so bemerken wir die meiste Gleichheit mit derselben und eine ganz ähnliche Herabsetzung der Gegenwart, da wo der Sänger seine eigne Zeit eines schon mehr bürgerlich gestalteten Lebens der herrlichen Vergangenheit des Heldenalters

I Z. B. 317—374.
II Z. B. 196—230.

scheinen mag, in ihrer besondern Ausführung und hellenischen Lokalfarbe noch ganz nah an die homerische Weltansicht, nur als vollständiger historischer Begriff derselben in genealogischer Schilderung durchgeführt; da auch in der homerischen Welt und zwar schon in der trojanischen Zeit das damals lebende Heroengeschlecht dem ältern der Vorzeit als das weit schwächere und geringere so oft entgegengestellt wird. Doch deuten

1 den 2 republikanischen Einrichtungen

3 *Dieser Abschnitt bis S. 535 wurde aus W übernommen.*

I In Ritters Vorhalle und Erdkunde sind vielfältige, vortreffliche Hinweisungen darüber enthalten [Carl Ritter, Die Vorhalle Europäischer Völkergeschichten vor Herodot, Berlin 1820].

entgegenstellt, wenn dies auch minder schneidend und bitter geschieht als beim Hesiodos. Wo die homerischen Helden aber selbst die frühere Heroenzeit als die größere und bessere preisen, da sind doch nur die Väter und Ahnen desselben ruhmstrahlenden Äolidenstammes[1] gemeint, in dessen Kreise, mithin im dritten Weltalter des Hesiodos, alles dieses umschlossen und mit darin befaßt bleibt. Überhaupt aber ist die gleiche Neigung in den homerischen Gedichten wie in der hesiodischen Darstellung sichtbar, sich das Ältere in der Zeit überhaupt als Gottverwandter und Riesenkräftiger vorzustellen. Von den frühern hesiodischen Weltaltern aber enthalten die homerischen Gedichte nur einzelne verlorne Spuren; wie von dem ersten goldnen, in der Erwähnung höchst gerechter, friedlich seliger Menschengeschlechter unter den Völkerstämmen des fernsten Nordens oder im äußersten Osten. Auf das zweite Weltalter sind zu beziehen die hie und da erwähnten hundertarmigen Riesen, und titanischen Frevler gegen die Götter, obwohl selbst den Göttern noch näher verwandt, als das spätere, schwächere Erdengeschlecht. Einiges vielleicht von solchen, der Gottheit noch näher verwandten Riesenstämmen und Heldennaturen und sehr vieles, was in dem ganzen homerischen Weltgemälde von Göttern oder Helden überhaupt mit Ungunst in den Hintergrund gestellt wird, ist auf das dritte pelasgische Weltalter in der hesiodischen Reihe zu deuten.

Geschichtlich genommen aber folgen in der hellenischen Heldensage, auf ähnliche Weise wie nach der dreifachen Einteilung ihrer Göttermythologie, auf die alten pelasgischen Helden und ehernen Kriegerstämme, die noch ruhmlos die dunkle Urzeit erfüllen, und den alten Göttern entsprechen, die neuen Heroen der im jugendlichen Dichterglanze hellstrahlenden Äolidenzeit, welche mit den neuen Göttern innigst verwebt sind. Die spätere Entartung des Heroengeschlechts, als Übergangsstufe zu der republikanischen Zeit des Hesiodos wohl erfaßt und oft berührt. Im allgemeinen stellt uns die Sage diese Entartung besonders in den Freveltaten und grauenvollen Schicksalen einiger fremden Herrscherstämme dar, die mit dem Geschlechte der Äoliden nur entfernter verwandt waren, wie die Atriden und das Haus des Lajos. Andre wie Theseus bilden den Übergang zur historischen Zeit als Ahnherren der späteren geschichtlichen Königsstämme. Vorzüglich aber bilden die Herakliden die letzte Epoche der Heldenzeit, wo alles schon einen andern

[1] Zur Geschichte der Äoliden enthält Ottfried Müllers Werk über die Minyer eine reichhaltige Grundlage [Geschichten hellenischer Stämme und Städte, 3 Bde., Breslau 1820—24, Bd. 1: Orchomenos und die Minyer].

mehr geschichtlichen oder geistig bedeutsamen Charakter annimmt. Viele der ältern Äoliden-Reiche und Heldenstämme treten nun in den Hintergrund zurück und finden durch den Herakles selbst als Wiederhersteller und Rächer der heroischen Gerechtigkeit ihren Untergang; dessen Leben überdem im sinnbildlichen Kreis seiner Heldenkämpfe aus der ganzen Heroensage dem geheimen Dienst der verborgenen Götter in den Mysterien am nächsten steht, und also die dritte und letzte Periode derselben bildet, da es hier in der mythischen Welt nicht auf eine streng chronologische Reihenfolge und Absonderung, sondern vorzüglich auch die das Ganze beseelende Idee ankömmt; wiewohl unstreitig auch in geschichtlicher Hinsicht die Herakliden den Übergang aus dem Heldenalter in die historische Zeit bilden. >

Das[1] Chaos, aus dem die hesiodische Theogonie, welche die Anwendung jener historischen Poesie über die Zeitalter auf die Göttersage[2] und die althellenische Belebung aller sinnlichen und geistigen Dinge, mit einem unmäßigen Hange, alle gärenden Gedanken und vermischten Bilder gesetzlos dichtend zu übertreiben[3], die durch ihre gemeinsame Abstammung verwandten ewigen Naturen ursprünglich ableitet[4], ist auch der poetische Geist und Quell derselben; und ungeheuer, wie der Dichter dieser Zeugungsgeschichte und Kriegsgeschichte aller Götter, der alten und der neuen, jedes so gern nennt, sind auch die unzusammenhängenden Gestalten seiner wilden Einbildung. Die übermütigen Kinder der Erde, von deren Schultern hundert furchtbare Arme stürzen[5], und fünfzig Häupter[6], aufgewachsen auf den kräftigen Gliedern, Typhoeus, der jüngste Sohn der Erde aus der Umarmung des Tartaros, der aus hundert Schlangenköpfen mit schwarzen Zungen leckt, aus den blickenden[7] Augen Flammen funkelt, und in allen den schrecklichen Häuptern Stimmen von mannigfaltigem unbeschreiblichen Klang tönt, bald den Göttern verständlich, bald wie eines brüllenden Stiers oder eines zornigen Löwen, bald wieder Hunden ähnlich, bald aber brausend mit dem Wiederhall der großen Gebirge; diese und ähnliche sind hier gar keine ungewöhnliche oder auffallende Erscheinungen. Daß ein Beherrscher der

[1] Das . . . hesiodische] Die hesiodische

[2] Göttersage . . . die] Göttersage, obwohl in andrer Richtung enthält, und die

[3] übertreiben, die] übertreiben, vereinigt, stellt uns vor allem zum Anfang das Chaos auf, aus welchem sie die

[4] ableitet, ist] ableitet, und dieses Chaos ist [5] sich aufheben,

[6] Häupter . . . auf] Häupter sich emporstrecken, angewachsen auf

[7] blitzenden

Götter seiner Kinder, so wie sie aus der großen Mutter heiligen Schoß die Knie erreichen, verschlingt, aus Furcht, es möchte ein andrer die königliche Würde unter den Göttern erlangen; daß der Gewaltige über seinen Frevel hohnlacht, ist hier gleichsam Sitte. Das einzelne Gemälde, worin sich die Natur des Ganzen am auffallendsten offenbart, ist jenes, wie die Nacht den großen Ehegemahl der Erde, den Himmel herbeiführt, wie er, brünstig von Liebe, die Erde umfängt, sich überall dehnend, und wie nun der hassende Sohn aus dem Hinterhalt (wo ihn die Mutter verbarg, beleidigt, daß der Alte die Kinder in ihre Tiefe verstieß, und ihnen das Licht nicht gönnte, sich seiner Übeltat freuend, worüber sie
[334] innerlich erseufzte, die ungeheuere) mit der linken Hand vorgreift, mit der rechten aber die ungeheuere Sichel fassend, die breite, zackichte, des Vaters Scham[1] gewaltsam abmäht und rückwärts schleudert, aus[2] deren fallenden Blutstropfen sich im Schoße der empfangenden Erde die tapfern Erinnyen erzeugen, und die großen Giganten, glänzend gewaffnet. Eben darin, daß die schamlose[3] doch ernste Wildheit[4], die auch das Gräßliche nicht scheut[5], so voll gedacht und wie dem Tiefsten entquollen, so ganz und roh ausgeführt ist, liegt eine gewisse Größe; und in der hesiodischen THEOGONIE scheinen sich die Riesengestalten zuerst zu regen, die sich späterhin zu der furchtbaren Schönheit des alten Stils der tragischen Kunst ausbilden sollten.

Roh und übertrieben ist der SCHILD DES HERAKLES auch, aber leer, flach und ohne Eigentümliches, bis auf einige ekelhafte Bilder von den Kären und der Achlys[I]. Das ganze Gedicht, welches der Grammatiker Aristophanes nicht für hesiodisch hielt, ist nur ein Beispiel des dürftigen Überflusses in der epischen Darstellungsart, welche der Sänger nicht geschickter zu handhaben und zu lenken versteht, wie Phaethon den Sonnenwagen. Durch dieses Epos, wenn man es so nennen darf, wo die rohen Stücke, eine Hochzeit, die nachahmende Beschreibung eines Schildes, und ein Kampf so ganz grob wie aneinander genäht sind, ohne alle Spur von einem Bestreben, sie zu einem Ganzen zu ründen und zu verarbeiten, scheint die merkwürdige Sage, Hesiodos sei der erste Rhapsode oder Liederflicker gewesen[II], erst ihren vollen Sinn zu erhalten.

I v. 249—270.

II Schol. ad. Pind. Nem. II, 1.

---

1 Glied

2 aus . . . fallenden] wo denn aus den herabfallenden

3 schamlose doch] nichts schonende noch scheuende doch

4 Wildheit, der Dichtung, 5 vermeidet,

Doch ist der SCHILD DES HERAKLES in der wesentlichsten Eigenschaft der hesiodischen THEOGONIE ähnlich gebaut und gebildet. Er beginnt mit der ausführlichen Erzählung von der seltsamen Zeugung des Herakles, und eilt dann über alles andre weg zur Beschreibung eines wilden Kampfs göttlicher und gottähnlicher Streiter. So zerfällt auch das größere Gedicht in THEOGONIE und TITANOMACHIE; und da das eigentümlichste Merkmal der spätern zweiten Masse der hesiodischen Poesie, das Streben nach dem Ungeheuern, vorzüglich in Zeugungsgeschichten und Kampfschilderungen von Göttern, freieren und größeren Spielraum finden kann, als in denen der Helden: so dürfte man wohl THEOGONIE und TITANOMACHIE als die beiden Gestalten und Arten betrachten, zu denen das hesiodische Epos sich neigt, und in die es sich trennt, wie das homerische in Aristeia und Nostos.

So schnell verschwand die homerische Harmonie; so war schon in der hesiodischen Periode die epische Kunst nicht sowohl gesunken als zerrüttet, und in Rücksicht auf den Stil seiner Poesie verdient Hesiodos nicht einmal den Namen des epischen Euripides. Denn der Gang der alten Poesie war nicht, wie der unbelehrte Geist sich die Geschichte zu wünschen pflegt, alles nach dem, was ihm gewöhnlich ist, und natürlich [335]
scheint, beurteilend und erwartend, daß die Natur seinen Dichtungen entsprechen solle. So ward auch in spätern Zeiten die vollendete Schönheit der lyrischen Kunst durch die absichtliche Ausschweifung des Timotheos. Philoxenos, Kinesias und andrer Dithyrambendichter zerstört. So zerrüttete Euripides die vollkommne Harmonie der sophokleischen Tragödie. So sanken die Athener überhaupt, nicht bloß in dieser oder jener Kunstart, sondern in ihrem ganzen Dasein, in allen Künsten, in Verfassung und Gesetzen, in häuslichen und öffentlichen Sitten und Handlungen und mit dem klarsten und schmerzlichsten Bewußtsein ihres Falls, von schöner Vollendung in Üppigkeit, deren noch übrige Kraft auch bald gärend ermattete. Im einzelnen ihrer Bildung wie im ganzen führte die Gunst der Natur die Hellenen auf jene Höhe der vollständigen Entwicklung, welchen die Mitwelt nur beneiden und die Nachwelt nur bewundern konnte. Dann ergriff sie aber der eherne Arm des unerbittlichen Schicksals, wenn[1] der Gipfel der Reife erreicht war, und zwang sie, wieder abwärts zu gehn auf der vorgezeichneten Bahn, nach[2] ewigen Gesetzen eines großen Kreislaufs.

---

1 nachdem 2 nach den

SCHULE[1] DER HOMERIDEN

[336] Von den hesiodischen Gesängen, welche ernst lehren oder ungeheuer dichten, unterscheiden sich die homeridischen Hymnen und Volkslieder durch eine fröhlichere Farbe, klare Gestaltung und[2] rascheren Gang. Vorzüglich aber auch durch das schöne Maß der Vorstellungsart[3] und der Darstellungsart, dem sie immer treu bleiben, auch wenn Inhalt und Sage hesiodisch oder gar mystisch ist. Sie sind menschlicher, natürlicher, gebildeter, poetischer, epischer und homerischer. Während so mancher Umwandlungen der epischen Kunst erhielt sich in dieser Masse von Sängern, welche durch ihre Beharrlichkeit bei der alten Weise, durch ihren hohen Ursprung und durch ihre stätige Fortsetzung vor allen den Namen einer Schule verdient, der ächte Geist und Klang[4] der homerischen Poesie noch am reinsten. Aber auch von den homerischen Gesängen unterscheiden sich die homeridischen ebenso deutlich, wie von den hesiodischen. Nicht bloß durch mindere Schönheit und Kraft, sondern vorzüglich auch durch das Enge und Einseitige der ganzen Darstellungen.

Der homeridische Hymnos ist freilich auch eine Aristeia; nur mit dem Unterschiede, daß der, dessen Herrlichkeit hier erzählend besungen wird, nicht ein Held sondern ein Gott ist. Aber auch die Beschränkung auf einen ist viel ausschließlicher. Selbst wo sich die Darstellung am meisten ausbreitet, wird doch nur die Eigentümlichkeit dieses einen entwickelt, meistens in bloß allgemeinen Zügen entworfen, welche die erzählte Geschichte nur als ausführlicheres Beispiel begleitet und erläutern soll. Die Nebengestalten stehn bedeutungslos da, oder können sich doch in dem engen Raume nicht regen, und zeigen und dienen höchstens, die Hauptgestalt durch einen Gegensatz zu erhellen. Nicht zu erwähnen, daß sich überall unpoetische Nebenabsichten und oft örtliche Beziehungen offenbaren.

Ist es die eigentliche Bestimmung und Natur des homeridischen Hymnos, den besungenen Gott und sein vorgezogenes Land, seine Ver-
[337] ehrer und Diener aufs herrlichste zu loben und zu preisen; so verdient der HYMNOS AUF DEN DELISCHEN APOLLON[5], (dessen höheres Altertum, ungeachtet er von der homerischen Poesie an Gestalt, Farbe und Art wie[6] durch eine große[7] Kluft geschieden ist, durch ihn selbst offenbar,

[1] *Die Überschrift fehlt in W.* [2] und den [3] Vorstellungsweise
[4] Laut
[5] Apollon, (dessen] Apollon vor allen den Kranz, dessen
[6] wie durch] immer noch durch [7] merkliche

die Bestätigung, daß Thukydides sich auf ihn beruft, und ihn für ächt hält, nicht[1] bedarf,) vor allen den schönsten Kranz. Alles wird darin verherrlicht: die göttlichen Mutterfreuden und Mutterleiden der hehren Leto; die Fruchtbarkeit des überall schön besungenen Apollon unter den Göttern und seine weitverbreitete Herrschaft auf der Erde, der verdiente Vorzug der lebend gedichteten und redend eingeführten Delos; die Jonier, die sich da mit ihren Kindern und ehrsamen Frauen versammeln, Kampfspiele im Tanzen und Singen zu halten; die delischen Frauen, die durch Gesang von alten Männern[2] und Frauen[3], nachdem sie zuvor den Apollon, die Leto und die Artemis besungen, alle Stämme der Menschen bezaubern, und die Stimme eines jeden aufs täuschendste nachzuahmen wissen; und der alte blinde Sänger von Chios selbst, den jene Frauen dem fragenden Fremden als den süßesten[4] aller Dichter[I] nennen sollen, wofür er ihren Ruhm so weit zu verbreiten gelobt, als er auf der Erde nach volkreichen Städten wandern wird.

Der[6] HYMNOS AUF DEN PYTHISCHEN APOLLON[7] will nur den Ursprung heiliger Stiftungen, Gebäude, Namen und Gewohnheiten, deren Merkwürdigkeit ihn sogar zu Episoden veranlassen kann[II], erzählend erklären. Auffallend ist es, wie die Behandlung, da doch nicht bloß dieser Zweck, sondern auch Inhalt und Sage hesiodisch ist, dennoch so ganz homerisch bleibt, und sich nie, sogar bei der Erlegung des Drachen und der Geburt des Typhaon nicht, ins Ungeheure und Ausschweifende verliert.

Der reizende HYMNOS AUF DIE APHRODITE sucht den Stamm des Aeneas zu verherrlichen, warnt die Lieblinge der Göttinnen vor Übermut und Unvorsicht bei ihrem gefährlichen Glück, und lehrt gelegentlich, nicht eben an den schicklichsten Stellen, wie viele Arten der Nymphen es gebe, wie ihr Geschick sei und ihre Lebensart.

Dem HYMNOS AUF DEMETER gibt die Mischung von heiligem Schwung und priesterlichem Ernst mit der homerischen Bedeutsamkeit, schönen[8] Mäßigkeit, und frischen und leichten Sinnlichkeit eine geheimnisvolle Anmut, welche einer Dichtung vom Ursprunge der alten eleusinischen

[I] v.[5] 173. konnte eingeschoben sein.
[II] v. 231—237.

[1] nicht . . . Kranz.] kaum bedarf. [2] Helden [3] Frauen der Vorzeit
[4] herrlichsten [5] *Die Anmerkung fehlt in W.*
[6] Der zweite
[7] *In W mit folgender Anmerkung:* Er schließt sich als der zweite Teil an den ersten von v. 179 — usq. ad fin.
[8] schönen Mäßigkeit,] schön gemäßigten Haltung,

Mysterien wohl ansteht. Der ganze Hymnos ist beseelt vom Geiste der schönsten Mütterlichkeit. So behandelt ist die Sage von der Persephone, wie sie dem Hades zugesprochen wird, wie die weite Erde sich öffnet, und die junge Göttin eben in der Blüte ihres spielenden Lebens raubet, wie das Suchen und Sorgen der göttlichen Mutter nichts fruchtet, wie sie
[338] schon nahe daran, den Armen der Notwendigkeit zu entfliehen, durch einen Zufall von neuem gefesselt bleiben muß, und der Knoten zuletzt durch den Herrscherspruch entschieden wird, sie solle in ewigem Wechsel ihr Dasein zwischen der düstern Unterwelt und dem freundlichen Tageslichte teilen, selbst nichts andres als der göttlichste Ausdruck und verschönerte Widerschein der allgemeinsten und unbegreiflichsten aller Umwandlungen, durch welche der dürre Keim aus dem unsichtbaren Schoße der mütterlichen Erde lebendig entsproßt. Und so ist auch der stumme hohe Schmerz der göttlichen Mutter mit der Angst und dem Geschrei der sterblichen Mutter neben der gutmütigen Geschäftigkeit und den erheiternden Scherzen der Jambe und ihrer Schwestern sehr schön entgegengesetzt.

Die[1] geistvolle Frechheit[2] des neugebornen Gottes in dem ebenso zarten als tiefen HYMNOS AUF HERMES, dem kecksten und eigentümlichsten aller homeridischen Gesänge, das Lachen des Vater Zeus über die geschickten Lügen des wunderbaren Kindes, und Apollons fast begeistertes Bewundern seiner listigen Künste können an die geheiligten Ausschweifungen der attischen Feste des Dionysos erinnern, wo die[3] Unsittlichkeit gleichsam gesetzlich war. Auch hier schimmert das Gefühl durch, daß die erfinderische Kunst, die sich selbst in diesem Hymnos mit Freude und Lächeln in ihrem Innern zu bespiegeln scheint, alles dürfe, und ihre hohe Würde und Heiligkeit dennoch nie verlieren könne: aber der Scherz ist hier ohne jambischen Stachel, ohne mystische Bedeutung und ohne dithyrambische Trunkenheit. Er ist besonnener, gleich der Begeisterung des epischen Sängers, und die Schalkheit selbst blickt wie mit kindlichen Augen offen und unschuldig um sich.

In beiden zuletzt erwähnten Hymnen offenbart sich ein Hang, alles befriedigend aufzulösen, voll zu schließen und das Gedicht dadurch zu einem Ganzen zu ründen.

Eben dieser die homeridische Poesie von der homerischen auch unterscheidende Hang verführte einen der ungeschicktesten[4] und geist-

[1] Der [2] Mutwillen
[3] die Unsittlichkeit] eine anscheinende Zügellosigkeit
[4] ungeschickteren

losesten[1] Homeriden, der ODYSSEE das entstellende Ende anzufügen, und darin sogar den letzten Rhapsodien der ILIAS eine Art von Hintergrund geben zu wollen.

Und außer dem Bedürfnis, durch einen herkömmlichen Anfang und in seiner Kürze mannigfach wechselnden Vorgesang, Geist und Ohr der Hörer erst anzuregen und zum Genuß des längern Hauptgesanges zu stimmen, konnte auch dieser Hang, der Unbestimmtheit des Epos abzuhelfen und die Rhapsodie schärfer zu begränzen, dazu beitragen, daß sich aus der frommen Meinung, man müsse alles von den Göttern anfangen, die homeridische Künstlersitte bildete, kleine Hymnen zu epischen Vorreden zu gebrauchen, welche bald nur eine allgemeine Anrufung oder ein schmeichelndes Lob, bald auch eine bestimmtere Bitte enthalten, oft sogar das Herkommen dieser oder jener Gottheit kurz [339]
erzählen, den Segen, welchen sie vorzüglich ihren Günstlingen verleiht, verherrlichen, ihre Eigentümlichkeit und Lebensart in wenigen bedeutenden Zügen mit Sinn und Geist darstellen, wie in dem auf[2] PAN, oder auch durch ein einzelnes ausgeführtes Beispiel erläutern, wie in dem längern auf[3] DIONYSOS.

Aber nicht bloß die Göttersage war Stoff für die Gesänge der Homeriden: auch auf die Erscheinungen, Eigentümlichkeiten und Verhältnisse des gemeinen bürgerlichen Lebens wandten sie die Darstellungsart des alten homeridischen Epos an; und eben diese absichtliche und willkürliche Verschiedenartigkeit des Inhalts und des Ausdrucks gibt mancher homeridischen Kleinigkeit, welche nichts enthält, als ein gelegentliches Wort, einen eignen Reiz[4], von dem das lustige Bettlerbild, EIRESIONE, leicht[5] am meisten haben dürfte. Eben dahin geht auch die mehr kindische als kindliche BATRACHOMYOMACHIE, und obgleich das Salz darin sehr dünne gestreut ist, so enthält doch das EPÜLLION einige recht drollige Stellen, Züge und Einfälle: wie der ausgemalte Übermut der Maus, welche den Krieg veranlaßt; die Klagen der Athene vor dem Vater der Götter, daß die Mäuse ihr den Mantel gefressen, den sie auf Borg gewebt, und nun komme der Schneider und fodre[6] die Zinsen; und wie die Mäuse, nachdem der flammende Donner des Kroniden, mit welchem er den großen Enkelados und der Giganten wilde Stämme getötet, sie nicht gehindert hat, plötzlich die Flucht zu ergreifen, da die vielnamigen Krebse anrücken und sie in die Schwänze beißen.

[1] geistlosen [2] auf den [3] auf den
[4] Reiz . . . das] Reiz und Laune, dessen selbst das
[5] leicht . .. dürfte.] nicht ermangelt.
[6] fordre

Das schönste, würdigste[1] und älteste homeridische Gedicht dieser Gattung war[2] der MARGITES, worin der Held, welcher dem Werke den Namen gegeben, so bezeichnet ward:

Nicht zum Gräber machten die Götter ihn, auch nicht zum Pflüger,
Nicht zu etwas verständig, in jeglichem war er ein Stümper[I].

Aristophanes, Platon und Aristoteles offenbaren durch ihre bedeutenden Anführungen und Anspielungen ihr Gefühl von dem hohen[3] Wert und der ehrwürdigen Altertümlichkeit des MARGITES; Zeno erläuterte ihn wie die ILIAS und ODYSSEE, und Kallimachos, der Sinn hatte für epischen Scherz und Witz, und selbst den des homeridischen HYMNOS AN HERMES in seinem an[4] ARTEMIS für seine Kraft und sein Zeitalter nicht unglücklich nachgebildet hat, bewunderte und liebte den MARGITES ganz vorzüglich.

Aristoteles findet im MARGITES den frühesten Keim der komischen Kunst[II]. Mit mehr Recht als in der ODYSSEE; und in der homeridischen Poesie kann man eine leise Annäherung zu der systematischen Ganzheit der dramatischen Kunst und zu ihrer Trennung des Tragischen und Komischen, welche man in die homerische Poesie so gewaltsam hinein-
[340] getragen hat, wenn man sie sucht, wohl finden, oder vielmehr ahnden. Doch wird die Verwandtschaft nicht viel weniger entfernt gewesen sein, als die des HYMNOS AUF[5] HERMES mit den alten attischen Satyren, und die des HYMNOS AUF[6] DEMETER mit der Tragödie.

Der Verlust des MARGITES ist der erste in der Geschichte der hellenischen Poesie, dessen Größe man mit einiger Bestimmtheit schätzen kann. Dies zu versuchen, und den Andeutungen und Winken von den untergegangenen Werken der alten Kunst mit Andacht nachzugehn wie einer Gottheit Spur; das allein ist der Geschichte würdig: nicht aber, wie sie[7] es pflegen[8], über den unabänderlichen Verlust des Einzelnen träge und selbstgefällig zu klagen, während sie es gar nicht gewahr zu werden scheinen, daß auch die Werke, welche gerettet wurden, eigentlich verloren sind, indem der Sinn für sie im ganzen verschwunden ist, und daß das gesamte Altertum in diesem Verstande auf ewig untergegangen ist, und nur in dem Innern auserwählter Geister schwächer wieder aufleben kann.

I Arist. Nicom. VI, 7. II Poet. 4.

[1] reichhaltigste [2] war wohl
[3] hohen . . . Altertümlichkeit] hohen dichterischen Wert und Alter
[4] an die [5] auf den [6] an [7] man [8] pflegt,

MITTLERES EPOS

Wenn[1] man die homerische, die hesiodische, die ältere und, mehr [341]
auf die Art der Darstellung als auf die Folge der Zeit sehend, auch die spätere homeridische Poesie im Gegensatz des neuen Epos der Alexandriner das alte Epos nennen darf: so läßt sich die Poesie der nachhesiodischen, genealogischen und kyklischen Dichter, die der späteren Klassiker der epischen Dichtart, des Pisandros, Panyasis und Antimachos, die der mystischen Epiker und die der Schule der in hexametrischen Gedichten von der beschreibenden Art lehrenden Physiologen vielleicht am schicklichsten unter dem Namen des mittleren Epos zusammenfassen. Selbst das mystische und physische Epos hat wenigstens das mit dem kyklischen gemein, daß es, so wie dieses, den Übergang zur Historie der jonischen Mythographen bildet, so auch zwischen Poesie und Philosophie, der letzten näher, in der Mitte steht.

Jene unter dem Namen des epischen Kreises so berühmte Sammlung aus mehren alten Dichtern ward nicht wegen der poetischen Schönheit, sondern wegen der historischen Folge der darin erzählten Begebenheiten von der Umarmung des Himmels und der Erde bis zur Ermordung des Odysseus durch den Telegonos geschätzt[I]; und diejenigen auch unter den kyklischen genannten Gedichte, welche sich, wie das küprische[2] Epos vom Stasinos oder Dikaeogenes[II], die AETHIOPIS von Arktinos und die kleine ILIAS von Lesches, an die homerische ILIAS, deren Rhapsodien ihnen also mehr oder weniger bekannt gewesen sein müssen, im Zusammenhang der Geschichte und nach der Zeitfolge der Sage anschlossen, scheinen den ähnlichen Zweck gehabt zu haben, die ILIAS historisch zu ergänzen und gleichsam kyklisch zu erweitern.

Schon Hesiodos ist freilich auch in der Heldensage nur genealogischer Sammler. Doch könnte vielleicht der selbst im hesiodischen SCHILDE DES HERAKLES sichtbare, dem Geist der THEOGONIE folgende Hang zur Darstellung des wildesten Lebens in ungeheuern Kämpfen und kräftigen Zeugungen, ein Merkmal sein, das hesiodische und das kyklische Epos [342]
zu sondern, die[3], obwohl sie dem flüchtigern Blick, bis alle Spuren und Bruchstücke vollständig gesammelt und geordnet werden, stetig[4] an-

I P. 341. Elect. Phot. e Procl. Chrest. gramm. ad Calc. Apollon. de Syntaxi ed. Sylburg.
II Arist. Poet. cap. 16.

[1] *In W beginnt hier:* Zehntes Kapitel. Mittleres Epos.
[2] cyprische [3] welche
[4] stetig aneinander] von gleicher Art zu sein und ohne Unterscheidung aneinander

einander zu hängen scheinen könnten[1], doch so deutlich und klar getrennt sind, wie das homerische und homeridische Epos, und wie die erste und die zweite Masse der hesiodischen Periode der epischen Kunst. Nach dem SCHILDE, als dem längsten und wichtigsten Bruchstücke, zu urteilen, bildet die heroische Poesie der hesiodischen Periode eine dritte und letzte Masse derselben, welche zwischen der THEOGONIE und dem kyklischen Epos in der Mitte steht, und den Übergang macht. An Gelegenheit zu Zeugungsgeschichten jener Art konnte es den EOEN des Hesiodos so wenig fehlen, als an der zu[2] der TITANOMACHIE ähnlichen Kämpfen.

Je mehr die Sänger dieser historischen Periode des kyklischen Epos auch in der Heldensage nur Genealogen waren, wie Asios[I], je örtlicher ihr Inhalt, je näher der hellern Geschichte, oder je verwebter mit märchenhafter Erdkunde späterer Zeit, wie die dem Aristeas beigelegten arimaspischen Gesänge: je mehr näherten sie sich den jonischen Mythographen, unter denen auch noch Herodotos, ein Rhapsode in Prosa, seinen Vorwurf[3] mit einer episodischen Fülle von Mythen kyklisch erweitert.

Doch darf man nicht denken, daß der in diesem Zeitalter überwiegende historische Geist und Zweck der epischen Poesie ihren dichterischen Wert und ihre künstlerische Ausbildung völlig verdrängt habe. Ein Epos dieser Art und dieses Zeitalters konnte ein Kenner für homerisch halten, und Pausanias nach der ILIAS und ODYSSEE am meisten schätzen[II]. Pisandros aber, welcher der erste unter den alten Dichtkünstlern den Sohn des Zeus, den rüstigen Löwenbändiger, vollständig besungen, und die Arbeiten, die er durchkämpfte, beschrieben hatte[III] verdiente und erhielt durch die Aufnahme unter die Klassiker den Vorzug vor seinen Zeitgenossen. Es läßt sich begreifen, daß unter allen kyklischen Gesängen grade ein biographisches Epos das wichtigste und

I Pausan. IV, 2.

II Pausan, IX, 9. Dem Zusammenhange nach zu urteilen, bezieht sich diese Stelle, in die man die THEBAIS ebenso überflüssig als hart hinein vermutet hat, auf das unter dem Namen EPIGONOI so berühmte alte Epos, welches für homerisch gehalten ward, und dessen Ächtheit Herodotos, der älteste Chorizont, nur bezweifelt.

III Theocr. Epigr. XIX. Brunk. Anal. I, 381.

1 könnten . . . so] mögen, wohl ebenso

2 zu . . . Kämpfen.] zu heroischen Kampfschilderungen nach Art der Titanomachie.

3 Gegenstand

würdigste Kunstwerk, und daß unter allen Lebensgeschichten von Helden die des Herakles für die Poesie am günstigsten war. Aus der oft bedeutend vorkommenden Bemerkung, daß Pisandros zuerst den Herakles mit der Löwenhaut bekleidet, und mit der Keule bewaffnet dargestellt habe, darf man folgern, daß er die Heldenzeit und die Heldenwelt wilder und ungeheurer gedichtet habe. Der Geist des Zeitalters und der geringere Umfang des Gedichts dürften vermuten lassen, Pisandros [343] habe den Faden der Geschichte, ohne homerische Fülle von Episoden, streng verfolgt, der Held und dessen Leben sei der ganze Inhalt und Zweck seines Werks gewesen.

Panyasis, der zweite nachhesiodische Klassiker der epischen Kunst, ward von einigen Kritikern gleich nach Homeros gestellt, von andern erst nach Hesiodos und Antimachos[I]. Bei ihm dürfen wir uns vielleicht nicht bloß mit Spuren und Vermutungen begnügen. In der Sammlung der theokritischen und der dem Theokritos und andern Bukolikern beigelegten Gedichte, wo so manches ganz Fremde steht, finden sich drei überraschend gleichartige Bruchstücke eines epischen Gedichts vom Herakles. Der erste untersuchende Blick lehrt, daß sie dem Theokritos, der sikelischen Schule, ja überhaupt dem kritischen Zeitalter durchaus nicht angehören können, sondern Teile einer ältern voralexandrinischen aber nachhesiodischen HERAKLEIA sein müssen. Es kann fast nur die Frage sein, ob Pisandros oder Panyasis der Verfasser sei: denn die hohe Vortrefflichkeit der Bruchstücke deutet auf einen berühmten Urheber, und schon dadurch, daß sie erhalten sind, wird es wahrscheinlicher, daß sie von einem der Klassiker[1], die so ungleich häufiger, ja in spätern Zeiten fast ausschließlich gelesen und abgeschrieben wurden[2], herrühren mögen. Es ist aber aus manchen Spuren[II] ungleich wahrscheinlicher, daß es Panyasis sei. Der elegische Überfluß in den überströmenden und sich antwortenden Klagen der Mutter und Frau des Herakles, zeigt, daß die epische Kunst in diesem Zeitalter von den Einflüssen der herrschenden lyrischen Poesie nicht frei blieb, und daß Panyasis, Vorgänger wie Stesichoros, nicht ohne Nachbildung nutzte. Nach diesen Bruchstücken zu urteilen, war der Gang der Erzählung verflochten genug; die Gleich-

I Suid. voc. Panyasis.

II Z. B. Paus. IX, 11. werden Stesichoros und Panyasis als die Autoren der in einem der Bruchstücke erwähnten Sage, wie Herakles in der Raserei seine Kinder von der Megara ermordet habe, genannt.

1 Klassiker, die] Klassiker herrühren mögen, welche

2 wurden . . . mögen.] wurden.

nisse sind gespart; die Darstellung ist reicher an jenen bedeutsamen Kleinigkeiten, welche zu dem Reiz der homerischen Poesie so viel beitragen, als die hesiodische. Doch ist die Darstellung oder Andeutung von Eigentümlichkeiten, selbst des ausschließlich einzigen Helden, so wie alles andre, nur Nebensache; und das Herrschende, woran sich alles übrige anschließt, sind die genau und vollständig mit Liebe dargestellten Arbeiten des Helden. Das Schwere der Aufgabe ist darin ebensosehr hervorgehoben, als die Kraft des Überwinders. Selbst in den Jugendgeschichten des Herakles geht er über vieles flüchtig weg, nachdem er eine wunderbare Tat des Heldenkindes ganz umständlich erzählt hat, die in eben dem Geiste und Sinne gedacht und ausgebildet ist, wie ein
[344] Athlos der spätern, eigentlich sogenannten[1] von bestimmter Anzahl. Jeder solcher Athlos scheint eine Masse des Gedichts gebildet zu haben, wohin sich alles ungleich gewaltsamer und entschiedener zu einem Gipfel zusammendrängte, wie in der homerischen Aristeia ein Held als der höchste und vortrefflichste vor den andern hervotritt. Die Naturen, welche Herakles bezwang, und die Gestalten der umgebenden Welt erscheinen roher und wilder, als in den Taten homerischer Heroen; aber selbst in der kräftigen, gedrängten aber genauen und ausführlichen Beschreibung des Kampfes mit dem Löwen ist auch nicht eine Spur von Ähnlichkeit mit dem dürftigen Überflusse hesiodischer Schlachtstücke. Da die Bruchstücke der alten HERAKLEIA eine innige Vorliebe für den Athlos verraten, und da der dichterische Begriff und die künstlerische Behandlung bestimmt genug gewesen zu sein scheint: so dürfte es, bei der durchgängig verwebten und wechselseitigen Ausbildung der hellenischen Sage, Dichtung und Kunst, nicht zu kühn sein, wenn man vermuten wollte, der Athlos sei nicht bloß eine Masse und ein Teil der Heldengeschichte, sondern zugleich auch eine[2] Gestalt und[3] Art des vielgestalteten und wandelbaren Epos der Hellenen gewesen, wie die homerische Aristeia und die hesiodische Theogonie[4].

Antimachos, der späteste unter den epischen Klassikern, ein Schüler des Panyasis und älterer Zeitgenosse des Platon, verdrängte den zu seiner Zeit berühmtern Choerilos, welcher die persischen Kriege besang, aus der Zahl der auserwählten Dichter, und die Kritiker stimmten

[1] sogenannten herkulischen Kämpfe
[2] eine besondre
[3] und bestimmte
[4] Theogonie.] Titanomachie; zu der ersteren am meisten sich hinneigend, die Verschiedenheit des dichterischen Stils, und die bestimmtere symbolische Bedeutung, die wir hier vermuten dürfen, beiseite gesetzt.

meistens überein, ihm den zweiten Platz anzuweisen[I]. Wer ein gebildetes Ohr erhielt, sagt der Dichter Antipater[II], wer eine ernste Rede vorzieht, und neue, von dem Haufen nicht betretene Wege liebt, müsse den rüstigen Vers des ausgearbeiteten Antimachos loben, welcher der Hoheit der alten Halbgötter würdig, und auf dem Amboß der Pierinnen geschmiedet sei. Wenn Homeros der König der Sänger, und Zeus erhabener sei als Enosichthon: so sei Enosichthon doch nach ihm der höchste der Götter. So sei auch der Bürger von Kolophon dem Homeros zwar untergeordnet, stehe aber an der Spitze der übrigen Sänger. Hadrianus[III], welcher das Gelehrte, Dunkle und Schwere liebte, zog ihn sogar dem Homeros vor. Kraft und Würde, und eine nichts weniger als gemeine Art des Ausdrucks waren, nach dem Quinctilianus[IV], seine eigentümlichen Vorzüge; Cicero[V] nennt sein großes Werk ein gelehrtes Gedicht, und Proklos[VI] führt ihn als ein Beispiel des künstlichen und dem aus göttlicher Eingebung und Begeistrung entspringenden entgegengesetzten Erhabenen an, welches viele Mittel und Vorkehrungen brauche, einen großen Anlauf nehme, und sich meistens uneigentlicher Bilder bediene. Er war auch ein Gelehrter, Schüler des Stesimbrotos, und einer der ersten Kritiker der homerischen Poesie, und strebte, die Menge ver- [345]
achtend, nur nach dem Beifall der Kenner. Da einst alle Zuhörer, außer dem Platon, seine Vorlesung verließen, sagte er: »Ich will dennoch lesen; denn der einzige Platon gilt mir so viel, als alle diese Tausende[VII].« Auf Anraten des Platon behauptet auch Heraklides[VIII], seine Gedichte zu Kolophon gesammelt zu haben. Dionysios[IX] nennt den Antimachos als Beispiel und Urbild der bis zur Härte erhabenen Wortstellung; und nach dem Plutarchos[X] fehlte seiner Poesie, wie den Gemälden des Dionysios und den kriegerischen Taten des Epaminondas und Agesilaos, jener Schein der Leichtigkeit, welcher die Gemälde des Nikomachos, die Verse des Homeros, und den Feldzug des Timoleon auszeichnete. Auch gab es Kritiker, welche weniger günstig von ihm urteilten; wie der wegen seiner Bewunderung des Choerilos in einem sehr zweideutigen Epi-

[I] Quinct. X, 1.
[II] Brunk. Anal. II, 115.
[III] Fragm. Antim. cur. Schellenb. p. 49.
[IV] Quinct. X, 1.
[V] Brut. c. 51.
[VI] Fragm. p. 44.
[VII] Cic. loc. cit.
[VIII] Fragm. p. 36.
[IX] De comp. verb. p. 22. l. 45.
[X] Vit. Timol. etc. 253. C.

gramm[I] vom Krates verspottete Euphorion; und Kallimachos[II], welcher die lange, nach seiner geliebten Lyde benannte Elegie des Antimachos ein breites und nicht gebildetes Werk nannte. Der anerkannte Schwulst[III] des Antimachos könnte die Vermutung erregen, er sei in der THEBAIS, deren Inhalt ein Lieblingsgegenstand der Tragiker war, seinen Vorbildern über die Gränzen der epischen Dichtart gefolgt. Es fehle ihm an dem Hinreißenden und Reizenden[1], sagt Quinctilianus, auch an Anordnung, ja überhaupt an Schicklichkeit, so daß sich hier recht klar zeige, wie ganz etwas andres es heiße, der nächste oder der zweite zu sein. Durch die Art der Anordnung übertraf ihn Panyasis, der ihm aber im Ausdruck nachstand[IV]; und die oft erwähnte Weitläuftigkeit und Ausbreitung des Antimachos scheint dem in den Bruchstücken der HERAKLEIA sichtbaren Hange, sich in wenige, mehr hohe als weite Massen dicht und fest zusammenzudrängen, gerade entgegengesetzt zu sein.

Wenngleich die drei spätern Klassiker der epischen Kunst sich über die zum Sprüchwort gewordene Gemeinheit[V] der kyklischen Poesie erhoben, nicht bei dem Ungeheuern des hesiodischen Stils stehenblieben, sondern sich der Schönheit der homerischen Poesie wieder zu nähern suchten: so zeigen doch alle Bruchstücke, Nachrichten und Spuren zur Genüge, in wie kleinem[2] Maße ihnen dieses gelungen sei[3]. Auch die Kindheit hat ihre Blüte, welche der Mann, wenn die Zeit einmal vorüber ist, nicht wieder erkünsteln kann. Wenngleich die Vermutung, daß selbst die Besten[4], durch Aufnahme und Beimischung lyrischer oder tragischer Bestandteile, die Reinheit der epischen Dichtart entstellt und entweiht[5] haben, zweifelhaft scheinen könnte: so ist doch die Wahl
[346] eines Stoffs aus der Zeitgeschichte, wie die, wodurch Choerilos Beifall fand, und welche der ursprünglichen Natur des[6] den mit Dichtung vermählten Sagen der Vorzeit geweihten[7] Epos der Hellenen so ganz widerspricht, ein ebenso unzweideutiges Zeichen vom gänzlichen Verfall der

I Anthol. ed. Jacobs. II, 3.
II Fragm. Antim. p. 37.
III Catull. XCV.
IV Quinct. loc. cit.
V Callim. Epigr. Brunck. Anal. I, 461.

1 Anziehenden 2 geringem 3 sein mag.
4 Besten unter diesen Spätern,
5 entweiht . . . zweifelhaft] verunstaltet haben, noch zweifelhaft
6 des den] des hellenischen Epos, wie es von Anfang den
7 geweihten . . . so] geweiht gewesen, so

epischen Kunst, als Chaeremons KENTAUROS, eine aus allen Maßen[1] äußerst unschicklich[I] gemischte prosaische Rhapsodie[II], oder der Mangel an heroischer Hoheit der dargestellten Menschennaturen, welche im Kleophon nur gemein und den gewöhnlichen gleich, in der DELIAS des Nikochares aber noch unter dem Maß des wirklichen Lebens waren[III]. War die Behandlung eines niedrigen Stoffs in dem letzten Dichter auch absichtlich und zweckmäßig, indem sein Werk zu der parodischen Gattung der epischen Peosie gehörte, deren Vater Hegemon war[IV]: so war doch die Ausbildung dieser Abart selbst kein günstiges Zeichen für den Zustand der Kunst; denn wenn es nicht etwa zugleich didaktisch ist, wie die philosophischen Sillen des Skeptikers Timon, oder wie die Küchenlehre des Archestratos, welcher scherzweise ein Eßkünstler, ein Hesiodos oder Theogonis der Schwelger genannt, wird[V], so bleibt das rein parodische Epos eine dürftige Spielerei, auf welche die Kunst nur nachdem sie sich erschöpft und überlebt hatte, verfallen konnte, und wodurch sie nicht sowohl ihr Gebiet erweiterte, als ihre Eigentümlichkeit verscherzte.

An die Denkart und Dichtart der hesiodischen THEOGONIE konnte sich leicht die mystische Poesie der Priester und Orphiker anschließen, in welcher die Lehre von der Würde und Heiligkeit des Lebens, und von der Einheit der in unendlich vielen Gestalten geheimnisvoll erscheinenden Urkraft, die alles zeuge und alles nähre, ebensosehr ausgebildet wurde, wie in der gnomischen Poesie die von der Notwendigkeit der Beschränkung und dem Wert weiser[2] Mäßigkeit, welche, mit jener zusammengenommenen, die Grundlage der[3] hellenischen Naturphilosophie bildet. Auch die in der hesiodischen Periode entstandene Lehre von den verschiedenen Zeitaltern scheinen die Mystiker[4], auch hier Mittler der Poesie und der Philosophie, umgebildet zu haben[VI]; und vielleicht waren sie es, welche die Sage oder Dichtung von einer gränzenlosen vollendeten Wildheit der ältesten Menschen erfanden[VII]. Der Enthusiasmus in eini-

I Aristot. Rhet. III. 12.
II Poet. cap. 1. 24.
III Ibid. cap. IV.
IV Ibid.
V Athen. III, 22. VII, 5. VII, 17.
VI Orph. ed. Gesn. pag. 379.
VII ibid. p. 378.

1 metrischen Weisen 2 weiser Mäßigkeit] einer weisen Mäßigung
3 der . . . Naturphilosophie] der älteren, noch ganz kunstlosen hellenischen Philosophie
4 Anhänger und Verkünder der Mysterien,

gen der längern orphischen Bruchstücke[I] aus mystischen Lehrgedichten vereinigt dichterische Kraft und Kühnheit mit priesterlicher Salbung und Würde. Auch in den Hymnen äußert sich ein begeistertes Ahnden der Unendlichkeit der angebeteten Götter und der lebendigen Einheit der Natur: aber dargestellt wird dieses Gefühl ebensowenig, als die Beinamen, welche durch ihre Menge alle Bedeutsamkeit verlieren, die
[347] besungene Gottheit und die Eigentümlichkeit derselben lebendig vor die Einbildung stellen können. Die orphischen ARGONAUTIKA scheinen die Absicht gehabt zu haben, eine ganze Reihe von Verfälschungen durch eine neue Verfälschung zu beglaubigen[II], und zeigen, wie sich denken läßt, große[1] Vorliebe für gottesdienstliche Gegenstände. Von dichterischem Geist und künstlerischem Wert aber sind sie so leer, daß alle Anstrengung vergeblich sein dürfte, irgendeine Eigentümlichkeit, die poetisch wäre, an ihnen erforschen zu wollen. Welcher schönen Behandlung ein mystischer Stoff fähig sei, können außer dem homeridischen HYMNOS AUF DEMETER auch der aus dem Hellenischen eigentlich übersetzte, nicht bloß nachgebildete ATYS des Catullus, und so manche Stellen und Züge des Kallimachos, Apollonios und andrer alexandrinischer und römischer Dichter, beweisen, welche das Mystische, wegen seines Scheins von Altertümlichkeit und als Gelegenheit, ihr Wissen zu zeigen, oder aus Hang zum Seltsamen[2], was schon erschlaffte Gemüter noch reizen kann, oft auch wohl mit ächter, frommer Begeisterung, vorzüglich liebten, oder doch wenigstens als einen Bestandteil in ihr aus allen Arten und Gestalten des alten gemischten Epos aufnahmen. An dichterischer Schönheit, meint Pausanias[III], dürften die orphischen Hymnen wohl die zweite Stelle nach den homerischen erhalten; und nach einer Stelle des Plutarchos[IV] waren die Weissagungen des Bakis und der Sibylle nicht ohne poetisches Verdienst. In diesen und ähnlichen Gesängen, wie in den metrischen Antworten der Orakel, konnte sich der prophetische Stil für den künftigen Gebrauch des lehrenden Epos vorläufig entwickeln.

Die ersten systematischen Werke der didaktischen Poesie der Hellenen waren die Gedichte der Physiologen, vorzüglich die großen von

I Vorzüglich das VIte der Gesn. Ausgabe.
II Cfr. v. 9—46.
III Lib. IX, cap. 30.
IV De fem. virt. pag. 433. ed. Steph.

1 eine große
2 Seltsamen ... reizen] Seltsamen und ganz Altertümlichen, was die schon erschlafften Gemüter von neuem reizen

der Natur aller Dinge. Das auch für die Geschichte der Poesie merkwürdige Epos dieser Schule erreichte durch Empedokles, welcher nach Theophrastos ein Nachahmer des Parmenides, nach Hermippos aber des Xenophanes war[I], die höchste Blüte seiner Ausbildung. Maß und Ausdruck ihrer Gesänge war episch, und besonders Empedokles war, wie Aristoteles urteilte, homerisch in seiner kraftvollen Bildersprache[II]. Daher wurden sie auch von allen ungelehrten Hellenen[III], ja selbst von Kritikern[IV], zu den epischen Dichtern gezählt. In Gesängen pflegten die Pythagoräer[V] ihre geheimeren Lehren zu überliefern; und Thales[VI], welcher jedoch nach der Meinung einiger Alten keine Schrift hinterlassen hat, trug[1] seine Wissenschaft in Gedichten vor. Xenophanes, der älteste Vielschreiber[VII], Freigeist[VIII] und gelehrte Streiter[IX] unter den hel- [348]
lenischen Philosophen, verfaßte epische und elegische Werke didaktischen Inhalts, auch jambische gegen Homeros und Hesiodos. Auch Parmenides, ein Schüler aber nicht Nachfolger des Xenophanes[X], philosophierte in Gedichten, welche sich durch Eurythmie eben nicht auszeichneten[XI], und verfaßte ein Epos von der Natur der Dinge. Sie waren schlechtere Dichter[XII] als Empedokles, der höchste Stolz und die schönste Zierde der an großen Erzeugnissen so reichen Sikelia[XIII]. Er[2] vereinigte die Naturwissenschaft des Anaxagoras mit der Würde des pythagorischen Lebens[XIV]. Den hinreißenden Schwung, die Hoheit seines strömenden Gesanges findet Cicero der Größe seines Stoffs angemessen[XV]. »Laut verkündigen seine Lieder die herrlichen Erfindungen seines göttlichen

I Diog. Laert. VIII. 2, 1.
II Ibid. VIII. 2, 3.
III Arist. Poet. I. IX.
IV Dionys. de comp. pag. 22, C. 43. Sylb.
V Cic. Tusc. IV, 2.
VI Diog. I. 1, 2. Plut. περι του μη χρ. εμμ. p. 716. Steph. Die Ächtheit der dem Thales zugeschriebenen Astrologie war zweifelhaft.
VII Diog. Prooem. XI.
VIII Cic. de div. I, 3. Er war der einzige unter den ältern Philosophen, welcher, ohne die Götter zu läugnen, die Divination ganz wegräumte.
IX Er stritt gegen Thales, Pythagoras und Epimenides.
X Diog. IX. 3, 1.
XI Plut. p. 77. De aud. poet. ed. Steph.
XII Cic. Academ. IV, 23.
XIII Lucr. I, 717—738.
XIV Diog. VIII. 2, 1.
XV Academ. IV, 23.

1 trug nach andern 2 Dieser

Geistes, so daß er kaum von sterblichem Geblüt erzeugt zu sein scheint;« sagt mit feurigem Ausdruck sein würdiger Schüler, der erhabene Lucretius. Die Vortrefflichkeit der Nachbildung kann uns lehren, wie viel wir am Urbilde verloren haben, und das Werk des Römers muß die Züge, welche sich aus den Bruchstücken, Nachrichten und Urteilen der Alten ergeben, zu einem vollständigen Bilde vom Epos der alten hellenischen Physiologen, besonders des Empedokles, ergänzen. Es war des Lucretius Absicht, die Philosophie des Epikuros, dessen höckrige und zerbrochene Schreibart, wie die der römischen Epikuräer, eines Rabirius und Amafanius[I], viele abschrecken mochte, mit dem Zauber und der Anmut der Poesie zu schmücken[II]; und sollte er nicht gestrebt haben, sich die Schönheiten eines allgemein bewunderten Vorgängers, welchen er selbst so hinreichend preiset, mit Freiheit anzueignen? Zwar konnte auch Ennius als Lehrdichter[III] sein Vorbild sein. Lucretius hat eine eigne und einheimische Majestät: seine bewundrungswürdige Darstellung von der Unmöglichkeit, die rastlose Begier zu sättigen, ist im Stoff und Geist ächt römisch; und das[1] kräftige Salz, die gemischte Fülle und die fröhliche Geselligkeit in seinem Gemälde von den Verirrungen der Liebe hat etwas von dem großen[2] Stil der alten, noch nicht durch die Feile der hellenischen Kunst umgebildeten und verfeinerten Satire. Doch[3] konnte demungeachtet die Gestalt und Eigentümlichkeit seines Werks mit dem des Empedokles im Ganzen übereinstimmend sein; und der auffallende Umstand, daß Lucretius die Sittenlehre, über welche die Philosophie des Epikuros sich so weitläuftig verbreitete, nur in schönen Episoden
[349] beiläufig berührt, scheint dafür zu sprechen, daß er seinem Vorbilde mit Ehrfurcht folgte, und sich die Gränzen seiner durch vortreffliche Künstler des Altertums nun einmal fest[4] und gesetzlich bestimmten Dichtart zu übertreten scheute. Die Einfachheit, leichte Beweglichkeit und bedeutsame Umständlichkeit des homerischen Ausdrucks mochte Empedokles haben, auch, wie Lucretius, die homerische Sitte, lange Stellen wörtlich zu wiederholen, eher lieben als verschmähen: nur von der gleichgültig scheinenden Ruhe und reinen Äußerlichkeit der homerischen Darstellung darf man auch keine Spur in seinen leidenschaftlichen Gedichten erwarten. Seine Klagen über die engen Schranken des menschlichen Verstandes gränzten an Wut[I]; seine Wortstellung war von der bis zur Härte erhabenen Art[II]; und wie das Epos des Lucretius mochte wohl auch das seinige von der Begeisterung eines würdigen Hohenpriesters der Natur durchgängig beseelt sein. Wie der Enthusiasmus der mystischen Poesie durch die Physiologen erhöht[1] und von einem größeren Geiste belebt ward; so[2] wohl auch die Allegorie, welche[3] in ihren Dichtungen die zartesten Geheimnisse der sinnenden[4] und ahndenden Vernunft in sinnreiche Bilder hüllte. Doch war Poesie und Philosophie in ihren Werken eher vermischt als verschmolzen; im Lucretius steht das Dunkelste und Trockenste, was der Verstand denken und die Wissenschaft lehren kann, dicht neben den kühnsten Ergießungen leidenschaftlicher Begeisterung. Darum[5] darf man sie nicht ganz aus dem Gebiete der Kunstgeschichte verbannen, obgleich, wie Aristoteles[III] gegen ein allgemeines Vorurteil der Hellenen richtig bemerkt, das Maß allein den Empedokles nicht zum Dichter macht: denn wenn man das Werk des Herodotos auch in Verse brächte, so würde es dennoch eine Historie und nicht Poesie sein[IV]. Die Dichtung war diesen Vätern[6] der didaktischen Poesie nur Mittel, Stoff und Werkzeug der Mitteilung; sie entlehnten nach Plutarchos[V] Maß und Ausdruck von der Poesie nur wie einen Wagen, um nicht zu Fuße einherschleichen zu dürfen. Ihr Zweck war Wissenschaft und Wahrheit; ganz unähnlich den alexandrinischen Dichtkünstlern, welche nur, um auch den trockensten und sprödesten Stoff durch ihre feine und zierliche Behandlung zu besiegen und zu bilden, wissenschaftliche Gegenstände dichterisch darstellten; oft ohne gründliche Einsicht, wie Nikander die Landwirtschaft, und Aratos die Sternkunde[VI].

Unter den mannigfachen Gestalten, in welchen das alte Epos der Hellenen, verschieden und doch dasselbe, erscheint, ist die zuletzt dargestellte Gattung nicht die unwürdigste. Die Angemessenheit der epischen Dichtart für die lehrende Poesie und die Verwandtschaft beider

I Cic. Academ. I, 1. Tusc. IV, 3.
II I, 920—950.
III Lucret. I, 118.

1 das . . . Geselligkeit] die kräftige Sprache und der fröhliche Witz
2 rauhen 3 Es 4 festgestellten

I Cic. Acad. IV, 5.
II Dion. de comp. p. 22. ed. Sylb.
III Poet. 1.
IV Poet. cap. IX.
V De aud. poet. pag. 27. 28. Steph.
VI Cic. de Orat. I, 16.

1 noch erhöht
2 so . . . Allegorie,] so geschah es wohl auch mit der Allegorie,
3 welche nicht selten 4 denkenden
5 Darum . . . nicht] Man kann sie wohl nicht 6 Stiftern

[350] wird noch einleuchtender durch die Betrachtung, daß nur im Epos ein System dargestellter Wissenschaft möglich sei, und daß einige Teile und Arten des Epos erst im philosophischen Gedicht ihre ganze Bestimmung zu erreichen, ihren vollen Sinn zu erhalten scheinen. So gelangt die Episode erst hier zu einem selbständigen Dasein, da im homerischen Epos eigentlich alles oder nichts Episode ist, und der kürzere einleitende Hymnos, welcher in der besten heroischen Poesie weniger bedeutend oder doch einzeln zu sein pflegt, kann hier durch eine große Behandlung zu dem wichtigsten und glänzendsten Teile der Schönheit des Ganzen werden; der Eingang des Lucretius ist[1] des hohen Tempels der Natur und der Musen vollkommen[2] würdig. Der[3] Geist und die Eigentümlichkeit dieser ältesten Kunstart der Poesie, des ehrwürdigen Epos, ist so unerschöpflich[4], daß jede Untersuchung über sie[5] mit dem Gefühle endigen muß:

Wenn das Haupt nicht erreichen sich läßt an Göttergebilden,
Wird der geweihte Kranz ihnen zu Füßen gelegt.

---

[1] ist . . . hohen] ist eines solchen [2] wohl

[3] *In W neuer Absatz.*

[4] unerschöpflich, daß] unerschöpflich reich und nimmt so mannigfache Gestalten an auf den verschiedenen Stufen ihrer dichterischen Bildung, und nach der verschiedenen Richtung der künstlerischen Absicht, daß

[5] diesen Gegenstand

JONISCHER[1] STIL DER LYRISCHEN KUNST

Harmonie ist nicht bloß die äußere Blüte der hellenischen Bildung, [351] sondern ihre innerste Natur; die schönen Glieder des großen Gewächses sind entschieden gesondert: aber als verwandte Teile eines vollendeten Ganzen stehn sie in der innigsten Berührung, sie atmen und wachsen miteinander, und sind beseelt von einem gemeinschaftlichen Lebenshauch. Jede Schwingung ist überall fühlbar, und jede Regung, jede Veränderung, jede Umgestaltung ist, mehr oder weniger, allgemein. Natürlich mußte daher jene große politische Revolution[2], durch welche an die Stelle der nach väterlichem Herkommen herrschenden Fürsten eine genauere Gesetzgebung trat, die Gewohnheit der Erbfolge den Wahlen der versammelten Bürger wich, das Königtum aus den hellenischen Staaten plötzlich verschwand, und mit überraschender[3] Übereinstimmung die[4] Freiheit überall wie von selbst aufblühte, eine ähnliche, ebenso wichtige Revolution[5] in der Kunst zur Begleiterin haben. Schon die äußern Folgen dieser Veränderung für die Poesie waren unübersehlich, und ihr Wirkungskreis wurde durchaus neu, da Freiheit und Liebe, Ruhm und Geselligkeit sie mehr in die schönere Gegenwart lockte und verwebte, wo die Leidenschaft nun erhabner glühte, die Eigentümlichkeit sich selbständiger bestimmte, und die Freude gebildeter spielte; da die Weisen und Mächtigen unter den Blüten der Kunst in edler Muße lebten, da Poesie die Gesetze überlieferte, die Feste verherrlichte und die Seele der öffentlichen Erziehung war. Mit der äußern Lage verwandelte sich selbst das Innere der Poesie, in welcher nun auch wie im Leben Eigentümlichkeit und Leidenschaft herrschend wurden, wie der Geist der Gesetzlichkeit und der Geselligkeit. Die Zeit der jugendlichen Begeisterung war für die hellenische Poesie gekommen; es brauchte nur einen warmen Sonnenblick, um die schwellende Knospe zur vollen Blume zu entfalten, und es war nicht die Wirkung des Zufalls, sondern eine natürliche und notwendige Stufe ihrer innern Entwickelung, nachdem sie, während ihrer Kindheit, die frische Kraft ganz nach außen gerichtet, sich im dargestellten Stoff gleichsam verloren

---

[1] *Hier beginnt in W der Teil:* II. Bruchstücke zur Geschichte der lyrischen Dichtkunst. 1. Jonischer Stil der lyrischen Kunst.

[2] Veränderung,

[3] bemerkenswerter

[4] die . . . aufblühte,] die republikanische Freiheit fast überall zur gleichen Epoche aufblühte,

[5] Umwälzung

hatte, nun auch in sich selbst zurückzukehren, sich selbst zu beschränken
[352] und liebevoll zu betrachten, und die darstellende Natur selbst zum Gegenstande der Darstellung zu machen. Wie die Entstehung des[1] hellenischen Republikanismus[2] war der Ursprung der lyrischen Kunst eine Revolution, aber eine lange im Stillen vorbereitete und ohne gewaltsamen Kampf vollendete; beide sind mit allen sie begleitenden Erscheinungen so innig ineinander verwebt, daß man im einzelnen oft zweifeln kann, was Ursache und was Folge sei. Dies darf umso weniger befremden, da beide doch nur zwei verschiedene Seiten und Äußerungen einer und derselben großen Umgestaltung waren, deren eigentliche Natur darin bestand, daß die hellenische Bildung, welche zuvor mehr einer allgemeinen und einfachen Masse glich, nun anfing, sich aufs schärfste zu trennen, alle Gränzen gesetzlich zu bestimmen, und die Eigentümlichkeit durch Selbstbeschränkung zu bestätigen und zu verdoppeln. Dieses Streben erscheint überall als der Geist und das Gesetz eines Zeitalters, von dessen Werken und von dessen Geschichte der Nachwelt nicht viel mehr geblieben ist, als Bruchstücke von Bruchstücken[3], verlorne Winke zu fernen Spuren, und abgebrochene Worte aus dunkeln Rätseln. Wie sich die innern und äußern Verhältnisse der Staaten ordneten, entwickelte sich auch die Gesetzgebung des Rhythmus nach allen seinen entgegengesetzten oder beigeordneten Richtungen und Weisen; und wie sich[4] Völker vereinigten und sonderten, so teilte sich nun auch die Poesie in scharf begränzte und gesetzlich bestimmte Arten, die nicht mehr ineinander verschmelzen und überfließen. Aber es war nur, damit das Gleichartige sich desto fester vereinigen könnte, daß das Ungleichartige sich so sehr als möglich zu trennen strebte, und die Gattungen der Bildung, deren Arten und Teile sich immer von neuem zu spalten suchten, standen selbst in der innigsten Gemeinschaft. Die Kunst und das Leben griffen überall ineinander ein, Poesie und Musik waren unzertrennliche Gefährten, und Harmonie, die allgemeine Eigenschaft der gesamten hellenischen Bildung, offenbart sich hier sichtbarer, ist vorzugsweise das Eigentum dieses Zeitalters, in welchem die Musik und Gymnastik blühte, Freundschaft und Liebe sich in den größesten Handlungen auf das wunderbarste äußerten, wie das Auszeichnende des in diesem Zeitalter herrschenden dorischen Stamms, welcher jene Harmonie und die hellenische Eigentümlichkeit überhaupt bis zur Seltsamkeit trieb.

[1] der [2] Republikanismus . . . der] Republiken so war auch der
[3] Bruchstücke *A* [4] sich die

In Vergleichung mit der heroischen und mythischen Beschaffenheit des alten Epos könnte man die lyrische Kunst der Hellenen, welche mit Kallinos und Archilochos zur Zeit begann, da die epische Kunst lange vollkommen ausgebildet, ja schon wieder in Mißbildung versunken war, und im Pindaros, bei weitem dem ersten aller Lyriker nach dem Urteile der Alten, den Gipfel ihrer Vollendung erreichte, als die Tragödie noch [353]
auf der ersten[1] Stufe der Entwicklung stand, eine republikanische und musikalische Poesie nennen, deren Stoff so neu und verschieden[2] war, als ihr Zweck und ihre Gestalt. Selten nur mischte schon Archilochos alte Sagen, welche des Epos erster Quell waren, und sein einziger Inhalt blieben, wie zur Würze in seine Gedichte.

Die alte jonische Elegie atmet die tapfre Begeisterung der kriegerischen Bürgertugend,

Und mit Gesängen spornte Tyrtaeus männliche Seelen
An zu des Mavors Kampf.

In ernsten Rhythmen wurden die Gesetze freier Staaten gesungen, überliefert und erhalten. Eine Sitte, die so allgemein war, daß Aristoteles die Ursache, warum eine Gattung der gottesdienstlichen Festgesänge der Hellenen Nomoi genannt wurde, darin zu finden glaubt[I]. So war es auch wohl mit den spartanischen Satzungen, da der kretische Thales[3], ein Gesetzgeber und melischer Dichter, welchem viele Gebräuche und vaterländische Gedichte in den männlichsten Rhythmen beigelegt wurden[II], als Lehrer und Gehilfe des Lykurgos genannt wird. So auch[4] wohl die ältern jonischen Gesetze, da noch Solon die seinigen zuerst rhythmisch abfassen wollte. Die von Gesetzgebern gestifteten oder ausgebildeten und durch öffentliche Richter geordneten Bürgerfeste, welche das Volk inniger verbanden, waren Veranlassung, Inhalt und Kampfplatz chorischer Lieder. Nicht bloß mit dem Schwerte, auch mit Gesängen führte Alkaeos den Bürgerkrieg, die Tyrannen, wie er sie nannte, verfolgend, und in diesem Teile seines Werks, wie Quinctilianus[III] meint, würdig, mit einem goldenen Plektrum beschenkt zu werden; doch selbst nicht rein von Neuerungen der[5] Art[IV], das Haupt der Ver-

[I] Probl. XIX, 28.
[II] Strab. libr. X, pag. 767. B. 738. C.
[III] X, 1.
[IV] Strab. XIV, p. 917. C. cfr. p. 895.

[1] frühesten
[2] verschieden von der vorhergehenden epischen
[3] Thaletas, [4] auch . . . die] auch die [5] dieser

bannten gegen den großen Pittakos, dessen Gesetzgebung neben der des Solon genannt werden durfte[I]. Stesichoros suchte seine Mitbürger gegen den Tyrannen Phalaris zu reizen[II]. »Ich, der einzelne, fürs Gemeinsame berufen,« sagt Pindaros[III], und drängt in diese wenigen Worte den[1] Geist seiner öffentlichen Gesänge, welche sich überall auf den Ruhm und das Heil der Staaten beziehen, die Edeln und Großen auf eine edle und große Art verherrlichen, und sie oft leise mit Würde zum Bessern lenken. Man dürfte die Poesie des Pindaros in dieser Rücksicht eine aristokratische nennen; auch liebte er die Ruhe so sehr, daß er die Thebaner in ihrem Entschlusse, am medischen Kriege keinen Anteil zu nehmen, bestätigte[IV].
[354] Fast jede große Begebenheit seiner Zeit gab dem Simonides Stoff zu einem Gedicht. Die politische Denkart in den Bruchstücken des Bakchylides scheint der pindarischen zu ähneln, und seine Verbannung ist ein Beweis seiner bürgerlichen Tätigkeit. Selbst die gnomische Elegie ist ungleich politischer und gesellschaftlicher in ihren Beziehungen und Lehren als das gnomische Epos des Hesiodos. Der Dithyrambos vollends konnte als Urbild vollkommener Freiheit nur für ein demokratisches Volk seinen vollen Sinn haben.

Auch genossen die Dichter öffentliche Ehre, und lyrische Poesie und Musik war ein Gegenstand strenger Gesetze bei den Spartanern, Argeiern[V], Mantineern und Pellenern[VI]. Tyrtaeos, Terpander und Alkman waren zu Sparta Gastfreunde des gemeinen Wesens; und die Sagen, daß einige derselben auf den Rat der Götter herbeigeholt, daß bürgerliche Uneinigkeit durch sie vernichtet und besänftigt sei, beweisen wenigstens für das nahe Verhältnis des Staats und der Musik und lyrischen Poesie, wie die Verbannung der Gedichte des Archilochos und die spätere Einschränkung des Timotheos. Nicht bloß in Republiken, auch bei Fürsten und groß gesinnten Tyrannen waren die Sänger dieser Zeit und dieser Art hoch geehrte Gastfreunde. Arion fand Schutz beim Periander, Ibykos und Anakreon lebten beim Polykrates, von dessen Erwähnung die Gedichte des letzten voll waren[VII], Simonides war der Günstling vieler Großen und Herrscher, und der sikelische Hieron lebte in der Blüte der

I Dion. Halic. Ant. Rom. lib. II. p. 292. ed. Reiske.
II Arist. Rhet. II, 20.
III Olymp. XIII, 69.
IV Polyb. IV, 31.
V Plut. de mus. p. 2097. ed. Steph.
VI p. 2093. ibid.
VII Strab. ib. XIV, p. 845. C.

[1] den ganzen

Musik[I], unter den Spielen seiner geliebten Kunstfreunde. Es waren Männer von Ansehen, nicht so genügsam und mit leichten Vorzügen befriedigt, wie die homerischen Sänger, oder der hausväterliche ländliche Hesiodos. Wenn sie singen und loben sollten, mußte mit gewaltigem Lohn das Gold in den Händen erscheinen[II]; die Zeit, da die Muse noch nicht gewinnsüchtig arbeitete, da die süßen Gesänge noch nicht verkauft wurden, ist dem Pindaros[III] schon eine längst verschwundene alte Zeit; Simonides[IV] wußte das Verhältnis der köstlichen Ware mit dem Preise zum essen, und ihm ähneln bedeutet beim Aristophanes[V] sprüchwörtlich so viel, als in künstlerische Habsucht verfallen.

Es sind bedeutende Sagen, daß dem Hesiodos der Zutritt zu dem pythischen Weltspiele versagt sei, weil er den Gesang nicht mit der Kithara zu begleiten wußte[VI]; und daß Terpander die Melodie zu den homerischen Rhapsodien gesetzt habe. So schwer es auch sein mag, die eigentliche Beschaffenheit der mit dem Entstehen der lyrischen Kunst gleichzeitigen und verknüpften großen Veränderung in dem Verhältnisse der Musik und der Poesie genau zu bestimmen: so ist doch [355] klar, daß erst jetzt die Musik eigentlich Kunst ward, und durch ihren Mitausdruck den der begleiteten Poesie verstärkte, da das Spiel auf der Kithara für den epischen Sänger der ältern, besonders der homerischen Zeit vielleicht nur zur Vorbereitung und zur Ausfüllung der Zwischenräume und Lücken der singenden Rede dienen mochte. Selbst der Gottesdienst und die Schlachten im Homeros sind ohne Musik. Nicht so im lyrischen Zeitalter, von dem es zuerst gilt, was Cicero sagt: »Vor Alters wären dieselben Musiker und Poeten gewesen,« und Simonides, Pindaros und andre der Art werden beim Philodemos[VII] unter die Musiker im engsten, die beiden Schwesterkünste scharf trennenden Sinne des Worts gezählt. Musik begleitete die gymnastischen Feste, und der Aulos war, nach Pindaros Ausdruck, der Verkündiger und der Geselle der spielenden Kämpfe, die der heilige[1] Stoff und ernste Zweck der würdigsten lyrischen Kunstwerke waren. Die Mitwirkung der Musik war bedeutend, ihr Anteil an dem gemeinschaftlichen Ganzen sehr groß.

I Pind. Olymp. I, 22. seq.
II ἀγάνορι μισθῷ χρυσὸς ἐν χερσὶν φανείς. Pind.
III Pind. Isthm. II, init.
IV Arist. Rhet. III, 2.
V Eιρ. 697.
VI Pausan. X, 7.
VII p. 117. cfr. p. 111.

[1] geheiligte

»Auch wohl ein Gedicht des Krexos, obgleich es sehr künstlich sei, erscheine würdiger mit musikalischer Begleitung, und die zu Ephesos und von den Chören in Lakedaemon gesungenen Hymnen würden, wenn man ihnen diese nähme, durchaus keine ähnliche Wirkung mehr hervorbringen können«[I]. Doch läßt sich freilich von diesen kunstlosen Gesängen des Altertums nicht auf die lyrische Kunst der Hellenen schließen, deren Selbständigkeit und Unabhängigkeit von der untergeordneten Musik alle noch vorhandenen Denkmale, die ganzen Werke sowohl als die Bruchstücke und Trümmer[1], laut und klar beweisen[2]; und wenn Plato es, oft nicht ohne Spott, als bekannt voraussetzt, wie unvorteilhaft vom Rhythmus entkleidete und in Prosa aufgelöste Gedichte erschienen: so ist dies eben da, wo er die ungünstigste Seite ins Licht setzen will, und dann ging ja durch diese Behandlung mit der musikalischen Begleitung auch die feinere Nebenausbildung im Ausdruck und in der Wortstellung verloren. Die wenigen verständlichen Winke, welche sich über die älteste Ausbildung der Tonkunst finden, machen es glaublich, daß sie auch im Ganzen dem Gange und den Umgestaltungen der Poesie folgte. Es waren alte Poeten, welche die Sage als Stifter der zweiten Verfassung[3] der Musik, und dessen, was dazu gehört, in Sparta nennt[II]. Mit und durch die lyrische Kunst der Hellenen endlich entstand und bildete sich eine so vollständige Mannigfaltigkeit von Rhythmen, daß der dramatischen Kunst nichts übrig blieb, als die verschiedenen Arten zu einem gegliederten Ganzen zu verbinden, und in den Gesetzen und der Beschaffenheit des einzelnen weniges zu ändern. Schon darum verdient die jambische, elegische, melische, chorische und dithyrambische
[356] Poesie der Hellenen den Namen der musikalischen, und schon dieses äußere Merkmal würde erlauben, sie unter dem Namen der lyrischen Kunst zusammenzufassen und als eine Gattung zu betrachten, wenn auch nicht wesentlichere innere Ähnlichkeiten und gemeinsame Eigenschaften und Verschiedenheiten dazu berechtigen. Wenn das Eigentümliche der Musik darin besteht, die tiefsten Gefühle auszuhauchen, einer schönen Seele eine schöne Stimme zu geben, und um alle Leidenschaften zu spielen: so ist die lyrische Poesie der Hellenen nicht bloß in ihren äußern Verhältnissen musikalisch, sondern in ihrer innern Natur selbst; so ist sie nicht bloß befreundet mit der Musik, sondern selbst nichts an-

I Philod. p. 43. 47.
II Plut. de mus. p. 2077. fin. ed Steph.

1 Trümmern, *A* 2 beweisen . . . wenn] beweisen. Wenn
3 Verfassung oder Grundlegung

ders als eine poetische Musik. Wem treten bei dieser Betrachtung nicht die Wut des Archilochos, die Zärtlichkeit des Mimnermos, die Glut der Sappho und des lieberasenden Ibykos vor das Auge des Geistes? Nicht das Altertum, die Helden und deren Taten waren Stoff ihres Gesanges, sondern die Schönheit der Jünglinge, die Blüte des Genusses, der Gipfel der Sehnsucht und jedes lebendigste Gefühl des Augenblicks: denn sie bezeichneten nicht das Unsterbliche mit sterblichen Worten, sondern das Vergängliche verewigten sie durch einen Ausdruck, der überall und immer edel und reizend erscheinen muß. Nicht bloß die Gedichte des Anakreon waren voll von dem Haar des Smerdis, den Augen des Kleobulos und der Blüte des Bathyllos. Auch solche chorische Dichter, welche wie Stesichoros, nach dem Ausdrucke des Quinctilianus, die Lasten des epischen Gesanges mit der Lyra trugen, und das Melos durch heroischen Stoff reicher und würdiger machten, besangen die Liebe wie Alkman; und Pindaros selbst, an Vollendung ein dorischer Sophokles, an Würde ein Pythagoras der Poesie, lächelt, wie der freundliche Chiron über den liebenden Apollo, mit milder Hoheit, wenn er die Freuden der Geselligkeit betrachtet, den Genuß der Liebe darstellt, oder die weichen Gaben der Aphrodite preiset.

Wie ganz verschieden ist dieses Beziehungsvolle, dieses Gegenwärtige und Wirkliche, diese Leidenschaftlichkeit und Innerlichkeit der lyrischen Poesie der Hellenen von der beziehungslosen und ruhigen Äußerlichkeit des alten Epos, besonders des homerischen! Man möchte beide Gattungen durch alle Merkmale entgegengesetzt finden; und wenn es die Alten im Epos für das Höchste hielten, daß man den Dichter gar nicht gewahr werde: so ist es im hellenischen Melos ohne Zweifel der Gipfel der Ausbildung und der Gipfel der Schönheit, wenn der gesellige Geist des Dichters sich selbst anschaut, und er sich im Spiegel seines Innern mit frohem Erstaunen und edler Freude zu betrachten scheint.

Aber nicht bloß in dem, was in allen Stufen und Arten der Bildung bleibend und allgemein ist, weicht die epische und die lyrische Gattung der hellenischen Poesie so sehr voneinander ab, sondern auch in der Weise, wie sie sich in Unterarten teilen. Die epische Gattung neigt sich [357] bald zu dieser, bald zu jener Gestalt: aber ihre Arten, wenn man es so nennen darf, sind nicht so scharf getrennt, wie die Arten der lyrischen Kunst, welche sich schon durch die äußeren Merkmale des Rhythmus und der bestimmten Gestaltung unterscheiden, die Verschiedenartigkeit des Stoffs, der Sprache und der äußern Beziehung und Veranlassung nicht zu erwähnen. Bei der Einteilung der lyrischen Gattung mag man aber nun, wie die Alten, auf die rhythmische Form sehen, welche die

Dichter zwar nicht eben mit wissenschaftlicher Berechnung, aber doch mit Sinn und Urteil der Natur des Ganzen gemäß wählten, oder auf die verschiedenen Stufen der[1] Ausbildung der Kunst oder auf den nationalen Charakter der Gedichte sehen: so ist der Erfolg derselbe[2], und alle diese Einteilungen fallen[3] zusammen. Denn bei einer[4] jeden der vier großen Nationen,[5] welche in der schönsten Zeit der hellenischen Bildung zu einer gemeinsamen, bleibenden, selbständigen und gebildeten Eigentümlichkeit gelangten, blühte und reifte eine der stufenweise aufeinander folgenden Hauptgattungen der lyrischen Kunst: bei den Joniern die rhythmische, bei den Äoliern die melische, bei den Doriern die chorische, bei den Athenern die dithyrambische; und die Natur der Dichtart entspricht der Eigenheit des Volks, bei dem sie einheimisch war, ebensosehr wie dem Zustande der lyrischen Kunst überhaupt, und dem Maße von Bildung, welches die Gattung hatte, da die Art ihre Vollendung erreichte. Wenn es die Denkmale selbst, und alles, was noch übrig ist vom lyrischen Altertum, nicht verkündigten, wie sehr auch die Poesie dieses Zeitalters in Gestalt, Bewegung und Farbe dem Charakter der Nationen entsprach, welcher sich sogar[6] in der Baukunst, Bildnerei und Malerei unterschied: so würde es doch schon die Vermutung über allen Zweifel heben können, daß es in einer Gattung der Kunst, die so ganz geeignet ist, die Zustände und die Eigentümlichkeit des einzelnen wie einer[7] Masse auszudrücken, einen jonischen, aeolischen, dorischen und attischen Stil werde gegeben haben, wie[8] in der Musik, in der gebildeten Sprache der Dichter, in Sagen, Lebensart, Gebräuchen, Sitten, Verfassung, Gesetzgebung, Erziehung[9], bis auf den Götterdienst und die Kleidung, ja zum Teil in der Prosa und selbst in der Philosophie. Ganz bestimmt nur vier verschiedene Stile der lyrischen Kunst setzen, wie vier verschiedene nationale Arten der sittlichen und gesellschaftlichen Bildung der Hellenen, heißt den Zeugnissen und Winken der Alten folgen; und es ist umso weniger zu besorgen, daß man sich dadurch beschränken und die Ansicht der unerschöpflichen Fülle der bildenden Natur in merkwürdigen Eigentümlichkeiten verengen werde, da diese eben in der lyrischen Poesie ohnehin so sichtbar ist, daß man sie nie verlieren kann, und so leicht[10], daß man
[358] nicht lange dabei verweilen darf. Auch wird durch jene Annahme keineswegs etwa geläugnet, daß die lokrischen Lieder zum Beispiel,

[1] der . . . oder] der künstlerischen Ausbildung, oder
[2] ganz derselbe, [3] fallen in eins [4] einem
[5] Volksstämme, [6] ebenso [7] einer gemeinsamen
[8] wie in] wie es einen solchen in [9] Erziehung gab,
[10] leicht zu bemerken,

welche Klearchos[1] ganz so schön wie die sapphischen und anakreontischen Gedichte fand, sehr national sein mochten: denn gewiß hatten auch diese köstlichen Blüten der natürlichen Poesie die Farbe des mütterlichen Bodens. Aber, wie nicht jedes leidenschaftliche oder gesellschaftliche Gelegenheitsgedicht ohne bestimmte, gesetzliche und allgemeine Eigentümlichkeit, und ohne die innigste Übereinstimmung und Ähnlichkeit aller gleichmäßig gestalteten Teile mit der Natur des Ganzen bis auf die einzelnen Bilder, Beispiele und Gedanken, ein lyrisches Kunstwerk genannt werden darf: so hat auch nicht jede Nation einen Stil oder[1] Charakter im strengeren, höheren Sinne des Worts. Dazu gelangt ein Volk nur durch eine gewisse glückliche Übereinstimmung der sittlichen und geistigen Anlage und äußern Umgebung, und durch Gleichartigkeit der ursprünglichen Bestandteile beim Anfange der eigentlichen Bildung, wenn das gemeine Wesen zur Selbständigkeit fähig geworden ist; durch unbeschränkte Freiheit im Entwickeln und Bestimmen seiner selbst, und durch heftigen Kampf mit einem Volke von entgegengesetzter Art; durch Gesellschaftlichkeit und Gemeinsamkeit alles einzelnen, durch Verbündung und Verbrüderung der freien Staaten, durch Grundsätze endlich, welche die zufällige Eigentümlichkeit zum notwendigen Gesetze frei erheben, sie durch öffentliche Erziehung auf künftige Geschlechter fortzupflanzen und zu verewigen, oder auch über verwandte oder nachbarliche Völkerschaften zu verbreiten suchen; durch Streben nach Allgemeinheit und Vollständigkeit der Ausbildung mit weltbürgerlichem Sinn, und ohne[2] umbildende Annahme des Fremden zu verschmähen. Je ursprünglich entschiedener, je ausgearbeiteter und gebildeter die Natur eines Volks ist, desto leichter und sicherer lassen sich die äußersten Umrisse an dem klaren und bestimmten Bilde seiner Eigentümlichkeit festsetzen und angeben. Doch bleibt auch in dem allgemeinsten Charakter etwas Unauflösliches, was sich durch keinen Begriff erschöpfen läßt, und was jener bei rohen Völkern so häufigen erblichen Sonderbarkeit gleicht oder ähnelt, welche aus reinem Zufall entstanden zu sein, und nur aus Eigensinn zu[3] dauern scheint. Bei ursprünglichen und selbständigen, aber gebildeten Nationen ist dieses schlechthin Eigentümliche mit dem Allgemeinen überall innigst verwebt und verschmolzen. Den Sinn dafür muß man mitbringen; und wenn Ennius schon drei Seelen zu haben glaubte, weil er hellenisch, rö-

[1] Athen. XIV, p. 639.

[1] oder künstlerischen [2] ohne eine [3] fort zu

misch und oscisch reden konnte, so wird der Altertumsforscher der Poesie noch weit mehr eine gewisse Mehrheit geistiger Sinne und Seelen in sich vereinigen, und für die verschiedensten Richtungen der menschlichen Natur und Kunst gleich empfänglich sein müssen. Mit Hülfe dieses
[359] Gefühls, wenn es durch stete Übung geschärft wird, kann die Untersuchung vielleicht das Gewebe von Sagen, Meinungen und Andeutungen entwirren, sich bis zum Wahrscheinlichen und endlich bis zur Einsicht erheben[1]; und der Uneingeweihte ahndet wenig von allem dem, was einer, der zum Beispiel des jonischen Stils nicht mehr ganz unkundig ist, bei den Kunsturteilen der alten Kritiker von der süßen, klaren und reinen Schreibart des Ktesias oder Hekataeos, des Demokritos oder anderer jonischer Philosophen, bei einigen Stellen und Nachrichten vom Herakleitos, bei den Sagen vom Archilochos, bei einigen Worten vom ersten Stil der jonischen Musik und Baukunst, oder gar bei Betrachtung der ältesten Denkmale der elegischen Kunst und der früheren Geschichte Athens wahrnimmt und ordnend denkt. Vielleicht kann die Kunst, welche das Leben der Menschheit aufzeichnet und nachbildet, in den feinern Teilen ihrer geistigen Gemälde auch das Eigentümlichste und Zarteste eines nationalen Charakters, dem sie bis in das Dunkel seiner Erzeugung und bis in alle Zweige seines Wachstums nachgeforscht hat, einigermaßen ausdrücken und wiedergeben. Bei dem allgemeinen Umrisse und vorläufigen Begriffe vom jonischen, aeolischen, dorischen und attischen Stil und Charakter kommt es aber nur darauf an, ohne Ansprüche auf eine geschichtliche Vollständigkeit und Darstellung den Standort und Gesichtspunkt der ganzen Frage richtig zu bestimmen, den besonderen Anteil jeder dieser Nationen an der gesamten Bildung der Hellenen anzugeben, besonders aber Vorurteile und Irrtümer wegzuräumen. Unter diesen verdient der Glaube oder die Einbildung, daß alle Dorier vom Doros und alle Jonier vom Jon abstammten, billig die erste Stelle. Nach der Analogie zu urteilen, dürften diese und andre ähnliche etymologische Sagen wohl nichts mehr sein, als Erfindungen genealogischer Dichter in der kyklischen Periode der epischen Poesie. Freilich sprechen sie auch so für das Dasein dessen, was sie erklären wollten, für die verhältnismäßig frühe Absonderung der Massen und Entstehung der verschiedenen Arten des hellenischen Charakters. Allerdings legten die alten Hellenen einen sehr großen Wert auf die Herkunft. Dies äußert sich auch in ihrem Hange, sich für unbedingt ursprünglich zu halten. Der Glaube an die gemeinschaftliche Abstammung hat oft

[1] erheben . . . der] erheben. Der

großen Einfluß bei ihnen gehabt; vorzüglich wenn Verwandtschaft der Sitten, Gleichartigkeit[1] der Verfassung die Völker einander näherte, wenn kleinere benachbarte Staaten sich in gemeinsamen Versammlungen verbrüderten, oder wenn ein gemeinschaftlicher Zweck und Sinn sie auch in[2] der Ferne im Gegensatz mit andern Völkerbündnissen, die für Stämme gehalten wurden, aneinander kettete. Jene Märchen[3] konnten leicht schon früh Eingang und Ansehn finden, wie der Umstand anzudeuten scheint, daß die vier ältern Abteilungen oder Stämme des attischen Volks vor Klisthenes nach den vier Söhnen des Jon benannt wa- [360]
ren[I], wenn diese nicht etwa Namen und Dasein den Stämmen verdanken. Das Wesen der verschiedenen Hauptarten des hellenischen Charakters in die Verschiedenheit der Abstammung zu setzen, ist um so unstatthafter, da nicht bloß die Gelehrten unter den Alten bei der Einteilung in Hellenen und Barbaren mehr auf den gegenwärtigen Zustand der Sitten als auf den Ursprung des Geschlechts sahen, und das Eigentümliche der Hellenen, wie Aristoteles[II] in der Mitte, die er überall liebt, oder wie beim Strabo[III]) in dem Übergewicht des Gesetzlichen und Geselligen, der Vernunft und der Bildung fanden, sondern auch die Achäer am Pontos, welche, obgleich ganz vom reinsten hellenischen Stamm, doch alle Barbaren an Wildheit übertrafen[IV], allgemein nicht mit zu den Hellenen gezählt wurden. In dem ganzen Kleinasien, sagt Plinius[V], behaupte man, würden nur drei Völker mit Recht hellenisch genannt: das dorische, jonische, aeolische; die übrigen seien barbarisch. Auch der Begriff der Mitteilung und Verbreitung des nationalen Charakters ist den Alten sehr geläufig: unter den Bewohnern des Peloponnesos, meint Herodotos[VI], schienen die einzigen Kynurier Jonier zu sein, wären aber von den Argeiern, welche sie beherrschten, und durch die Länge der Zeit dorisiert worden; und Strabo[VII], nachdem er von der Mischung des dorischen und aeolischen Stammes und den mannigfachen Mundarten im Peloponnesos geredet, sagt: alle schienen zu dorisieren, wegen des Übergewichts, das dieses Volk erhalten habe. Obgleich die ältesten

I Herod. Terps. 66
II Polit. VII, 7.
III Libr. I. fin.
IV Dionys. Ant. rom. I, p. 232. ed. Reiske.
V Lib. VI, 2.
VI Uran. 73.
VII Lib. VII. pag. 513 C—514 D.

[1] und Gleichartigkeit [2] aus [3] Sagen

Athener Jonier waren, und ihre Mundart jonisch[I], und Herodotos es gar zum Kennzeichen der ächten Jonier macht, von Athen abzustammen und die Apaturien zu feiern[II]: so kam doch eine Zeit, wo sie selbst diesen Namen flohen, und nicht mehr Jonier heißen wollten[III]. Dem Charakter nach können sie es auch nicht seit Themistokles; und früher schon äußert sich manches, was mehr als jonisch ist. Aber auch die reine Abstammung der drei ursprünglichen Nationen ist eine grundlose Vermutung. Daß die Bewohner der zwölf Städte, die sich zum panionischen Feste nach Samos versammelten, mehr Jonier wären als die übrigen, oder von edlerer Abkunft, sagt Herodotos[IV], sei eine große Torheit zu behaupten; »da kein geringer Teil von ihnen Abanter aus Euboea sind, die selbst mit dem Namen Jonias nichts zu schaffen haben; da Minyer aus Orchomenos unter sie gemischt waren[1], und Kadmeier und Dryoper, und Phokäer, und Molosser, und Pelasger aus Arkadia, und Dorier aus Epidauros, und viele andere Völker; und da selbst die unter ihnen, welche vom
[361] Prytaneion der Athener auszogen, und sich für die ächtesten Jonier halten[2], keine Frauen in die Kolonie mitnahmen, sondern karische hatten, deren Eltern sie umgebracht.«

Wie unauslöschlich aber der Charakter dauerte, wenn sich einmal ein solches Gemisch von wandernden und einheimischen Stämmen ähnlichen aber nicht gleichen Ursprungs zu einer Nation oder gar zu einem System von Republiken gebildet hatte; wie wenig die weiteste Entfernung eine einmal anerkannte und bestätigte Verwandschaft der Völker und der Staaten auflösen konnte: davon gibt vorzüglich die Gesetzgebung merkwürdige Beispiele. Aus der Mitte des Peloponnesos ward der Arkadier Demonax berufen, um die Verfassung von Kyrene zu verändern und zu verbessern[V]. Das waren Dorier, könnte man denken, die sich durch Anhänglichkeit ans[3] Alte und Gemeinsame auszeichnen: aber von den Joniern finden sich ebenso auffallende Züge. Androdamas aus der chalkidischen Pflanzstadt Rhegion war Gesetzgeber der Chalkider in Thrakien[VI]; die Gesetze, welche Charondas den chalkidischen Staaten in Italien verfaßte, zu singen, war zu Athen eine gewöhnliche Unter-

I ibid.
II Clio. 147.
III ibid. 143.
IV Clio. 146.
V Herod. Melpom. 161.
VI Arist. Polit. II, 12.

1 gewesen, 2 hielten 3 an das

haltung bei Gastmahlen[I]; vielleicht waren auch die Gesetze des Solon wiederum bei den jonischen Hellenen Italiens im Umlauf, und wurden bei diesen von den Römern gefunden und benutzt; und noch Strabo[II] nennt die Gesetze Massiliens, welches die flüchtigen[1] Phokäer stifteten, jonische. Nach diesen Tatsachen darf es vielleicht nicht übertrieben scheinen, wenn Aristoteles[III] die Vermischung der Achäer vom aeolischen und der Troizener vom dorischen Stamme in Sybaris als ein gefährliches Beispiel anführt und darin die erste Ursache[2] seines Untergangs sucht.

Zu welcher Nation ein Gedicht zu ordnen sei, in welchem Stil ein Künstler gedichtet habe, das muß weniger nach der Heimat und Abkunft des Dichters als nach dem Charakter des Werks beurteilt werden. Allerdings konnte der Glaube des Pindaros, daß er von Sparta abstamme[IV], seine Vorliebe für alles Dorische verdoppeln. Aber Alkman selbst, der Stifter der dorischen Poesie, war nur ein nationalisierter[3] Fremdling. Der Rheginer Ibykos und der këische Simonides dichteten im dorischen Dialekt; und obgleich die Poesie des ersten fern von dorischer Ruhe und Würde gewesen sein mag, und der letzte ein Künstler von sehr allgemeiner Ausbildung war, den man nicht auf einen Stil beschränken darf, wenn man nicht den lebendigen Charakter der verschiedenen Bildungsarten in ein totes Fachwerk verwandeln will, welches alles erschöpfen und keine Ausnahme dulden soll: so mußte doch, bei hellenischer Harmonie des Innern und Äußern, die Wahl des Dialekts, der oft auf ähnliche Wahl des Rhythmus schließen läßt, und das sinnlichste und doch ziemlich sichere äußere Kennzeichen bleibt, auf das Ganze [362]
einen sehr großen Einfluß haben. Der jonische, aeolische, dorische und attische Dialekt war aber keineswegs eine bloß örtliche Verschiedenheit der Sprache und Aussprache, deren rohe Unbestimmtheit selbst die Bezeichnung zu fliehen pflegt. Wie der Charakter der vier gebildeten hellenischen Nationen allen übrigen Handlungen und Werken derselben sein Gepräge aufdrückte, so hatte eine jede derselben auch ihren eigentümlichen grammatischen Stil, welcher besonders in der Bildung und

I Athen. XIV. p. 619.
II Lib. III, p. 271. B.
III Polit. V, 3.
IV Pyth. V, 96, seq.

1 fliehenden
2 Ursache . . . sucht.] Ursache von dem Untergange dieses Freistaates sucht.
3 eingebürgerter

Ausbildung der Worte, weniger in den Worten selbst und in der Stellung der Worte abwich, und allerdings durch Veredlung der Mundart und Auswahl des Allgemeinsten, des Eigentümlichsten und des Bedeutsamsten aus derselben entstanden, oder vielmehr von den Dichtern und Autoren gemacht worden ist, selbst aber umso weniger mit der Mundart verwechselt werden darf, da die Jonier zum Beispiel zwar nur einen Dialekt, aber in den zwölf Staaten allein vier verschiedene Mundarten hatten[I].

Wenn man alles das wegdenkt, was nur von einzelnen Perioden des jonischen Charakters gilt, so scheinen die Züge, welche die Alten als seine unterscheidenden angeben, bloß die ersten und einfachsten Bestandteile des hellenischen Charakters überhaupt zu sein: regsame Empfänglichkeit und künstliche[1] Geschicklichkeit[II]. Aber eben dieses Übergewicht der Elemente[2] könnte hinreichen, eine sehr entschiedene und bestimmte Eigentümlichkeiten zu bezeichnen, und es ist in der Tat fast in allen Werken und Handlungen der Jonier sichtbar. Sich in Pflanzstädte zu verbreiten und Keime der politischen Bildung auszustreuen, war der Gipfel ihrer Staatskunst. Ihre Kraft strebte nicht sowohl, sich zusammenzudrängen, als sich zu erweitern, bis zur Leerheit und Oberflächlichkeit. Die Empfindungsweise und lyrische Poesie der Jonier treibt alles bis zum Äußersten, ohne es doch schön zu vollenden; sie ist rascher als ausdauernd, und leidenschaftlich ohne Tiefe. Außer der innern Gleichartigkeit der Bildungsbestandteile scheinen ihre Werke, in denen alles einzeln und durchsichtig ist, keine andre Einheit zu kennen, als die der Anhäufung. Selbst die jonische Philosophie, welche den klugen Kunstsinn und die fließende Veränderlichkeit dieses Nationalcharakters auf die Natur zu übertragen liebte, sammelte nur einzelnes, oder trennte das Gesammelte in seine natürlichen Bestandteile.

Ende[3] der ersten Abteilung des ersten Bandes.

I Herod. Clio. 142.
II Dionys. de comp. pag. 39, 46. 66, ed. Sylb. 4

---

1 kunstsinnige
2 bloßen Elemente ohne weitere Steigerung oder höhere organische Gestaltung derselben
3 Ende ... Bandes]*fehlt W*

14. [VORREDEN ZU SPÄTEREN AUSGABEN. 1822—1823]

[Zu Band 3 der Sämtlichen Werke: Neuausgabe der Geschichte der Poesie der Griechen und Römer. 1822]

Als ich mit dieser Geschichte der griechischen Dichtkunst auftrat, wovon ich die vollendete Bearbeitung nur bis in das lyrische Zeitalter habe fortführen können, war eben damals und zu gleicher Zeit mit jenem Unternehmen die skeptische Ansicht über die dichterische Sage und älteste Poesie mit der siegreichen Klarheit des gelehrtesten kritischen Scharfsinns aufgestellt worden. Wie wäre es möglich gewesen, so überwiegenden Gründen kein Gehör zu geben? Gleichwohl war in jener Kritik der homerischen Gesänge von den neuen Chorizonten nur eine Seite des Gegenstandes berührt und durchgeführt; und wie unbefriedigend diese einseitige Erforschung noch für das Ganze bleibe, mußte mir besonders auf dem künstlerischen Standpunkte sehr deutlich einleuchten, den ich nach dem Vorbilde Winckelmanns, in seiner GESCHICHTE DER BILDENDEN KUNST, obwohl auf anderm und eignen Wege, für meine Betrachtung in diesem Werke mir zum Ziele gesetzt hatte. Für das Ganze der Altertumskunde kann eben nur durch die Wissenschaft der Mythologie ein vollständiges Licht, und eine befriedigende Grundlage gefunden werden, so wie Creuzer dieselbe seitdem, soll ich sagen, neu begründet, oder richtiger ausgedrückt, mit umfassendem Geiste in ihre alte Würde wiederhergestellt hat. Daran fehlte es damals, als ich mit diesem Werke auftrat, noch ganz. Auf der einen Seite wurden alle mythologische Überlieferungen und Meinungen, mit gelehrtem Sammler-Fleiß, aber ohne hinreichende Kritik, und auch ohne alles Verständnis der tiefern symbolischen Bedeutung in unzulänglichen Handbüchern und den üblichen Kommentaren ausgeschüttet. Diesem unkritischen Gewohnheitsvortrage der Mythologie, wie er aus der bloßen Tradition der ältern Zeit und Schule herstammte, mit einigen Grundsätzen der neuen Exegese, verwebt, stellte sich nun von der andern Seite eine ganz verneinende und bloß verwerfende Ansicht entgegen, die eben darum nicht einmal skeptisch genannt zu werden verdient, und um so weniger kritisch genügend sein konnte, da sie ohne alle Kenntnis und Einsicht in das We-

---

Friedrich Schlegels sämtliche Werke. Dritter Band, Wien 1822, S. V—VIII.

sen der symbolischen Dichtung und Sprache, ja ohne allen Sinn dafür, mithin ganz ohne Sachkenntnis unternommen war.

So standen die Sachen in der Altertumswissenschaft, als der Anfang dieses unvollendet gebliebenen Werks erschien. So sehr ich nun damals geneigt war, auch alle Gegenstände der Mythologie mit der gleichen kritischen Strenge und mit einem skeptischen Mißtrauen zu betrachten; so wird der Leser doch leicht bemerken, wie sehr ich es empfunden, und an manchen Orten hervorgehoben, wo sich eine Hindeutung auf das tiefere symbolische Verständnis irgend auf meinem Wege von selbst darbot.

Und wenn diese Arbeit, ihrer vielen Mängel ungeachtet, die bei solchem Gegenstande, und in diesem Alter kaum vermeidlich waren, dennoch von den ersten und bedeutendsten Gelehrten in dieser Wissenschaft der Altertumskunde günstig aufgenommen worden ist; so verdankt sie dies wohl dem Umstande, daß sie ganz nach dem einen rein künstlerischen Standpunkte entworfen, und daß dieser so streng darin durchgeführt worden. Dieser künstlerische Standpunkt aber, der in der griechischen Altertumswissenschaft gewiß am rechten Orte ist, und als solcher sich immer behaupten wird, tritt hier als ein für sich bestehender hervor, ganz unabhängig von jener kritischen Forschung, welche damals alles skeptisch erschütterte, und auch geschieden von dieser symbolischen Wissenschaft, welche Deutscher Geist und Tiefsinn seitdem neu wiederaufgestellt hat; obwohl er jene vielfältig berührt, und zum richtigeren Verständnis derselben führt, zu dieser aber überall leicht den Übergang gewährt.

Und so mag das Werk auch noch jetzt, zwischen beiden Ansichten, zwischen der ältern und der neuen Zeit und Schule, in der Mitte stehend, da es nur auf der künstlerischen Erkenntnis des Altertums beruht, wohl bei denen einige Liebe und eine günstige Aufnahme finden, welche sich der gleichen Grundlage des innern Sinns, im lebendigen Gefühl für die ewigen Urbilder des Schönen, erfreuen.

VORREDE

[Zu Band 4 der Sämtlichen Werke: Neuausgabe der Aufsätze zur griechischen Literatur. 1823]

Was von dem größeren Werke über die Geschichte der Griechischen Poesie vollendet war, ist in dem vorigen Bande geliefert worden. Mehrere dazu gehörende einzelne Abhandlungen und frühere Vorarbeiten, sowie der erste Entwurf des Ganzen, sind in diesem Bande enthalten; noch einige andere Stücke und fertig gearbeitete Ausführungen von verwandtem Inhalt und aus derselben Zeit, werden vielleicht noch in einem der folgenden Bände ihre Stelle finden. Der bei weitem größere Teil des gegenwärtigen Bandes betrifft aber nicht mehr die Poesie und Kunst der Griechen allein, sondern vornehmlich die innre Sittengeschichte, die politischen Gebräuche, und die welthistorische Entwickelung der beiden klassischen Völker des Altertums.

Für die Idee des Schönen, welche als das göttlich Positive, das herrschende Prinzip und die ewige Grundlage in der Kunst und den Sitten, wie überhaupt in der gesamten Bildung der Griechen war, erweitert sich nun die Aussicht und der Gesichtspunkt, indem hier an einzelnen, in einer oder der andern Beziehung besonders merkwürdigen Beispielen entwickelt wird, wie jene Idee des Schönen auch in das Leben eingriff und einwirkte, und es so ganz eigentümlich gestaltete. Es bilden diese Versuche insofern den Übergang von einer bloß auf das Einzelne gerichteten kritischen Forschung über den Text der klassischen Werke oder der historischen Tatsachen, zu einer allgemeinen und mehr philosophischen Übersicht und Betrachtung, worin das Ganze der alten Kunstbildung und Weltgeschichte wissenschaftlich umfaßt würde, und wodurch die gesamte Altertums-Kunde nach einer großen Idee, fest begründet und klar geordnet, in zureichender Vollständigkeit auftreten und dargelegt werden könnte. Dieses war der Gedanke, welcher der ganzen Unternehmung in allen diesen jugendlichen Vorarbeiten zum Grunde lag.

Für die Römer aber und den Charakter ihrer Bildung und Geschichte, weil auf diese die Kunst und Idee des Schönen nicht mehr anwendbar oder doch nicht zureichend zur Erklärung befunden wird, ist hier die Idee des Großen zum Grunde gelegt, nachdem die Römer selbst in der Kunst, wo sie dieselbe eigentümlich aufgefaßt haben, mehr nach dem Großen als nach dem Schönen streben. Dieses Große, welches die Römer

---

Friedrich Schlegels sämtliche Werke. Vierter Band, Wien 1822, S. III–VIII.

in allen ihren Hervorbringungen wie im Leben, in den einzelnen Charakteren wie im Ganzen auszeichnet, beruht aber nicht immer auf einer eigentlich sittlichen Gesinnung, wenigstens nach unsern Begriffen von einer solchen; sondern vielmehr auf einer freien und vollständigen Entfaltung der großen Naturkraft, wie dieser Unterschied an einem glänzenden Beispiele in der Charakterschilderung des Caesar besonders deutlich hervorgehoben und bemerklich gemacht worden ist[1]. Aus solcher freien Entfaltung glücklicher Naturanlage war bei den Griechen die schöne Kunst, in jener ihnen eigentümlichen Vollkommenheit, hervorgegangen, wie bei den Römern ihre Tatengröße; weshalb beides noch auf verwandtem Grunde und dem gleichen Boden ruht, das Schöne in der Kunst der Griechen und das Große in dem Leben der Römer, und sich daher auch nach demselben Charakter freier Naturbildung des Menschengeistes historisch aneinanderreiht.

Die Beurteilung und Erklärung sittlicher Gegenstände und Charaktere aber, nach jenen beiden Kunst- und Natur-Ideen des Schönen und des Großen, hat für unsere Denkart immer etwas Paradoxes und kann leicht anstößig erscheinen. Ich hoffe jedoch, indem ich bemüht war, das Altertum nach seiner eignen Idee ganz so aufzufassen, wie es wirklich gewesen ist, nirgends der Wahrheit unserer reineren sittlichen Ideen zu nahe getreten zu sein oder etwas vergeben zu haben; indem diese, wenn nur die gebührende Unterscheidung der Gesichtspunkte beobachtet wird, mit der Anerkennung und Bewunderung der großen Kraft in den alten Sitten und Charakteren sehr wohl zusammen bestehen kann. Die sämtlichen in diesem Bande enthaltenen Aufsätze[2] sind in den ersten Jahren meiner literarischen Laufbahn, von 1794—1796 und dann bis 1798 abgefaßt, gegenwärtig aber im einzelnen sehr erneuert und beinahe völlig umgearbeitet worden; indem ich jedoch zugleich bemüht war, sie im ganzen und wesentlichen, was nämlich die darin herrschende und zum Grunde liegende Idee und kritische oder geschichtliche Auffassung betrifft, durchaus unverändert zu lassen. Von dieser eigentümlichen Behandlungsweise und Art der Umgestaltung werden sich diejenigen leicht überzeugen können, welche die frühere Gestalt dieser Versuche mit der jetzigen vergleichen wollen. Mich hat dabei der Gedanke geleitet, daß alles, was in der Altertumswissenschaft einigen Wert haben soll, diesen vor allen auch durch eine große Sorgfalt im eignen Ausdruck, wie durch ein Gepräge von Stil und Kunst in der ganzen Behandlungsweise, bewähren muß.

[1] *S. vorl. Ausgabe Bd. VII, S. 26—55.*

[2] *Unsere Nummern 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 11, 12.*

VORREDE

[Zu Band 5 der Sämtlichen Werke: Neuausgabe des Aufsatzes Über das Studium der griechischen Poesie mit dem Gespräch über die Poesie. 1823]

Beide Abhandlungen[1], welche zusammen diesen Band anfüllen, sind einer vergleichenden Theorie und durchaus geschichtlichen Kritik der gesamten Dichtkunst, in einem größern welthistorischen Maßstabe, gewidmet. Und da eine jede derselben, aus einer andern und verschiedenen Epoche meiner literarischen Laufbahn herrührt, so geben sie beide auch wieder unter sich zu einer in mancher Hinsicht vielleicht belehrenden Parallele Anlaß. Die erste Abhandlung, über das Studium der antiken Dichtkunst, bildete den Anfang und die Grundlage aller meiner Arbeiten und Studien über das klassische Altertum. Das nachfolgende Gespräch aber rührt aus einer Epoche her, in welcher jener neue Geist zuerst rege wurde, der sich nachher vielfältig weiterentwickelt hat, und oftmals mit dem Namen der neuen Schule belegt worden ist. Welche Vereinigung von Kenntnissen, und welches Zusammenwirken von Talenten, in jenem ersten so bezeichneten Keime eigentlich verstanden war und noch beisammen lag, ehe die verschiedenen Zweige nachher so weit voneinander getrennt worden; davon wird eben dieses Gespräch eine lebhafte Erinnerung anregen, und vielleicht auch dadurch für manchen um so anziehender sein. Bei der neuen Überarbeitung und Erweiterung dieser beiden Werke in ihrer gegenwärtigen Gestalt, hat mich dieselbe Idee geleitet, wovon ich die Grundsätze schon in der Vorrede zum vierten Bande angedeutet habe.

Friedrich Schlegels sämtliche Werke. Vierter Band, Wien 1823, S. III—IV.

[1] *Der Aufsatz* Über das Studium der griechischen Poesie *[unsere Nummer 10] und das* Gespräch über die Poesie *[vorl. Ausg. Bd. II, 284—362].*

15. BEILAGEN

VORARBEITEN ZUR GESCHICHTE DER VERSCHIEDENEN SCHULEN UND EPOCHEN DER LYRISCHEN DICHTKUNST BEI DEN HELLENEN. 1795

1. *Zur Geschichte und Charakteristik der jonischen Schule*

Durch die Rückkehr der Herakliden wurden mehrere hellenische Völkerschaften aus aeolischem, jonischem und dorischem Stamm vom festen Lande verdrängt, flüchteten übers Meer, ließen sich auf den Inseln und an der Küste von Kleinasien nieder, wo sie drei Kolonien-gruppen oder Stammvereine und Staatenbünde nach jenen dreifachen hellenischen Völkernamen stifteten. Die Jonier, welche früher im Peloponnes an dem nördlichen Uferlande, Ägialus wohnten, zogen nach der Rückkehr der Herakliden, aus ihrem alten Wohnsitz durch die Achäer verdrängt, von dort nach Attika, und bald unter den Söhnen des Kodrus weiter nach Asien, wo sie sich an der Küste und auf den Inseln ansiedelten, unter dem schönsten Himmel, in einem Lande, das an mannigfaltigen Erzeugnissen reich, zum Handel wie zur Schiffahrt ungemein günstig gelegen war. Das attische Volk, welches selbst vor Alters Pelasgisch war, und erst später zur hellenischen Sitte und Sprache überging[1], wurde als das eigentliche Stammland der Jonier betrachtet, welche ebenfalls früher jenen Namen trugen[2], wie auch die Inselbewohner von Ursprung ein pelasgischer Stamm waren und erst später den jonischen Namen erhielten[3].

Die jonischen Städte an der asiatischen Küste und auf den Inseln waren nicht ohne einigen Zusammenhang, wie ihre gemeinschaftliche Zusammenkünfte im Panjonium andeuten; es war ein Staatenbund, wie

---

[1] Herod. Clio. cap. 57. Uran. cap. 44. [2] Polyhymn. cap. 94.
[3] ibid. cap. 95.

Friedrich Schlegels sämtliche Werke. Dritter Band, Wien 1822, S. 267–338. *Mit folgender Anmerkung:* Indem hier zur Ergänzung des unvollendet gebliebenen Werks, aus den damals für die Fortsetzung entworfenen Vorarbeiten, das Vorzüglichste und Wesentlichste mitgeteilt wird, ist hie und da auch manches Neue gegenwärtig angefügt worden, was der Leser leicht bemerken und unterscheiden wird.

etwa der Verein der Amphiktyonen oder auch der Lateinerbund. In Denkart und Gebräuchen, in Sage, Sitten und Sprache hatten sie viel Gemeinschaftliches, welche Eigentümlichkeit des Charakters sich aus ihrer ganzen Lage erklärt. Als Besiegte und Flüchtlinge waren sie nicht stolz und übermütig, sondern suchten Schutz und Freundschaft im Verkehr mit fremden und mächtigeren Völkern. Sie mußten tätig und gewandt sein, um sich selbst zu helfen und erst ein Dasein zu gründen. Die Kräfte, welche das Bedürfnis zuerst in ihnen entwickelte, wucherten dann unter einem üppigen Himmel zum Überfluß; sie waren nicht ohne Künste und Bildung hingekommen an die Küste von Asien, wo die Bildung mancher Völker schon in Weichlichkeit ausgeartet war. In dieser glücklichen Mischung von begünstigter Lage und zwingendem Bedürfnis, betriebsam von Natur und mit erfinderischem Geiste begabt, blühte bald Gewerbe, Handel, und Kunstfleiß bei ihnen, eine rege Tätigkeit aller Art. Sie waren vorzüglich geneigt und fähig, die Ideen und Sitten fremder Völker anzunehmen; und während sie dem pelasgischen Ursprung näher geblieben waren, unterschieden sie sich durch diese Hinneigung zur asiatischen Sitte vorzüglich von dem aeolischen und dorischen Stamm, in denen der hellenische Geist sich am reinsten und strenger abgesondert darstellt und entwickelt hat. Eine vielseitige rege Empfänglichkeit und künstlerischer Sinn; die rastlose Beweglichkeit und Tätigkeit im Leben, eine reizende Fülle im Dichten und helle Klarheit im Denken bilden die Grundzüge der Eigentümlichkeit des jonischen Geistes. Diesem günstigen Zusammenfluß geistiger Vorzüge verdanken wir die letzte vollendete Blüte der epischen Poesie in der Homeriden-Schule von Chios, die Anfänge der lyrischen Dichtkunst, der alten Historie und der jonischen Philosophie. Die Bevölkerung des jonischen Stamms verbreitete sich in unzähligen Anpflanzungen auf Inseln und Küsten, bis in die fernsten Gegenden des schwarzen und des mittelländischen Meeres, die von Milet, Chalkis und Phokäa ausgingen. Aber eben dadurch zerstreute sich ihre Kraft; Tapferkeit in der Landschlacht war nie ihr Verzug, sie waren Schiffer und Handelsleute, Küsten- und Städtebewohner ohne tiefer begründete, höher emporstrebende kriegerische Bildung. Sie hatten noch nicht einen so ungleichen Kampf zu bestehen vermocht, wie jenen, aus welchem späterhin die attische Größe hervorging. Frühe schon unterlag ihre Verfassung und Freiheit der Übermacht benachbarter Völker, und ihre bürgerliche Entwicklung und sittliche Bildung ward in dem Augenblicke ihres üppigsten Wachstums unterbrochen und in Stillstand versetzt, so daß fortan auf den höhern Stufen hellenischer Geistesbildung der jonische Name durch

den Ruhm der dorischen und attischen verdrängt ward. Sie gerieten zuerst in die Dienstbarkeit der Lydier, dann der Perser, und endlich unter die Abhängigkeit des hochherrschenden athenischen Volks. In den kurzen Zwischenzeiten der Freiheit erzeugte sich schnell aus der eignen Mitte eine Schar von kleinen und größern Tyrannen. Ihre jederzeit schlechte Verfassung war entweder Oligarchie oder ganz ochlokratisch; das einzige Massilien, die Pflanzstadt der Phökäer an Galliens Südküste macht hier eine ruhmvolle Ausnahme[1].

Ihre Lage selbst hinderte sie an höherer politischer Bildung. Sie unterlagen schon frühe den lockenden Verführungen eines üppigen Himmels und zerflossen in Weichlichkeit. Gegen diesen Hang und den durch Handelsfleiß erzeugten Überfluß war kein Gegengewicht in ihrer einseitigen Bildung enthalten, welche sich nur auf die Einbildungskraft und den Verstand erstreckte, aber weder die Sitten bildete, noch auch die Willenskraft gesetzlich ordnete. Die ganze unendliche Fülle der Natur wußte ihr reger Geist mit zartem Künstlersinn und Scharfsinn lebendig zu erfassen und in einen leichten Strom von klaren Bildern und sinnigen Sprüchen zu entfalten. Sie hatten aber mehr Einbildungskraft als tiefes Gefühl, sie waren heftig ohne Innigkeit und Tiefe, rach ohne ausdauernde, standhafte Kraft; und ihr Gemüt war durch kein innres Gesetz zur hohen Eintracht harmonisch geordnet. Daher ihre Unruhe und Leidenschaftlichkeit, ihre Neigung zum heftigen Zorn und gränzenlosen Schmerz in der Klage, so wie auch wieder zu dem sinnlichsten Genuß. Wie aber im allgemeinen die Sittenbildung die Grundlage der hellenischen Staaten war, so blieb auch die jonische Verfassung schlecht und unvollkommen, als die sich nie zu einer innigen Vereinigung und Lebensgemeinschaft noch zu einer gesetzlich freien Ordnung erheben konnte. In den Einzelnen zeigte sich der jonische Stamm und Geist bewundrungswürdig; und von der Natur begünstigt, bilden sie die schönste Zierde der hellenischen Entwicklung. Als Staat und Gemeinwesen aber waren die jonischen Völkerschaften unter den gleichzeitigen und umgebenden Völkern so schwach und wenig geachtet, daß selbst Athen, die Mutterstadt und der einzig bedeutend mächtige Staat des Stammes, den Namen desselben floh und verläugnete und nicht jonisch genannt sein wollte[2].

Die der jonischen Schule eigentümlichen Dichtarten der lyrischen Kunst sind die Elegie und die Jamben. Wer der Erfinder der Elegie sei,

[1] Strab. IV. p. 271. B.

[2] Herod. Clio. 143. Wenn einige Stellen und Tatsachen die schon früher angeführt worden, in diesen Auszügen des Zusammenhanges wegen wiederholt vorkommen, so wird man sich nicht daran stören wollen.

darüber stritten die Grammatiker und auch der Ursprung der Jamben verliert sich in dunkle Sagen. Unstreitig aber ist es, daß die ersten, welche diesen Rhythmen und Dichtarten zuerst eine bestimmte Gestalt und Bildung gaben, so wie die Sänger, durch welche sie die höchste poetische Blüte vereinigten, Jonier waren. Wenn Kallinus früher gelebt hat[1] als Archilochus; so ist vielleicht auch der elegische Rhythmus, dessen Erfindung dem Hexameter viel näher lag, älter als der jambische. Die Bestandteile dieses Rhythmus enthalten den raschen daktylischen Schwung mit der gewichtigen spondäischen Schwere vereint; in einem Gleichgewicht, welches doch nicht so bestimmt ist, daß die Freiheit, bald der Schnelligkeit, bald der Schwere ein merkliches Übergewicht zu geben, dadurch ganz benommen oder zu sehr beschränkt wäre. In der Ungleichheit dieser beständig wiederkehrenden Doppelverse bildet die Elegie gleichsam einen zugleich gebrochnen und doch auch wieder verschränkten Hexameter; ihre Bewegung ist eine geordnete Unordnung, und gebrochne Harmonie statt der alten geflügelten Kraft des freien heroischen Verses; die Fülle ist überströmend, die Absätze und Einschnitte sind gedehnt und gleichsam nachziehend, und die Richtung mehr sinkend und niedergeschlagen. Daher sind die eigentlichen Gegenstände der Elegie reizende Schwermut und wehmütige Freude, jene anziehende Mischung von Schmerz und Lust, welche dem reinen Drama fast ganz versagt ist und den schönsten Vorzug der lyrischen Gattung bildet. Die Elegie, so wie sie in dieser früheren jonischen Schule durch Mimnermus ihre schönste Blüte erreichte, war der angemessenste Abdruck und Spiegel des jonischen Charakters dieser Zeit, so wie in allen Zeitaltern die glücklichste Form für diese Art des schönen Gefühls und der lyrischen Schönheit. In der ältesten Zeit aber, ehe die männlichen Rhythmen und Liederformen erfunden und gebildet wurden, war dieses die einzige rhythmische Weise, welche Kallinus und Tyrtäus zu ihren Schlachtgesängen vorfanden; und ihre biegsame Natur wußte sich auch diesem Bedürfnis anzufügen und sich noch ganz im heroischen Schwunge fest und gewaltig zu erhalten, aus welchem sie ihren ersten Ursprung genommen hatte.

Tyrtäus muß als Athener zu der jonischen Schule der Poesie gerechnet werden, weil die ältesten Athener Jonier waren[2], so wie auch ihre Mundart jonisch, wie denn auch die vier ältesten Stämme oder Tribus des attischen Volks vor Klisthenes von den Söhnen des Jon benannt gewesen[3].

[1] Strab. lib. XV. p. 958. C. [2] Strab. lib. VII. p. 513. C—514 D.
[3] Herod. Terpsich. cap. 66.

Wenigstens von den Elegien des Tyrtäus muß dies gelten, die gar nichts Dorisches an sich haben, und auch in der Sprache sich zunächst an die alte epische und homerische Art anschließen; mag er auch sonst, zu Sparta einheimisch geworden, einiges andre Lyrische vielleicht in lakonischer Mundart und in dorischen Rhythmen gedichtet haben.

»Mit dem raschen Jambus bewaffnete die Wut den zürnenden Archilochus«, welcher zugleich der Stifter seiner Dichtart war und der vollkommenste Meister derselben geblieben ist. In der Zusammensetzung dieses Rhythmus ist mehr bewegliche Schnellkraft als gewichtige Schwere; die Richtung ist aufsteigend und emporfliegend, in der Gliederung liebt er die kurzen Absätze und Einschnitte, und die Bewegung ist auf eine der überströmenden Gebrochenheit des elegischen Rhythmus entgegengesetzte Art ungeordnet und abgerissen. Die ohnehin nicht langen Glieder werden noch durch Lücken unterbrochen, welche die hastige Eil der heftigsten Leidenschaft, der Wut, des Zorns, des Freudentaumels gleichsam übersprang. So in jenen Epoden, deren Erfinder Archilochus war, welche sich teilweise noch an den heroischen Vers anschließen, und seinen daktylischen Schwung als einzelnes Element in ihre strophische Zusammensetzung aufnehmen. Wie späterhin das alkäische und andere strophische Odenmaaße, so suchte auch die jambische Versart, die an und für sich ganz kunstlos aus der Natur der lebendigen Rede und des Gesprächs hervorgeht, durch Anschließung an den alten epischen Rhythmus mehr Schwung und Gewicht und eine kunstgemäßere Würde zu gewinnen.

Eine Dichtart entsteht durch den Unterschied, welcher die Gattung beschränkt und näher bestimmt. So lange der Rhythmus und die Leidenschaft herrscht in dem lyrischen Gedicht, werden also die verschiedenen lyrischen Dichtarten durch die möglichen Unterschiede des Rhythmus bestimmt. In den Bestandteilen und der Zusammensetzung derselben gibt es eine endlose Mannigfaltigkeit; aber die rhythmische Bewegung kann nur zwei Richtungen haben, entweder eine steigende oder eine sinkende. Die Zusammensetzung der einzelnen rhythmischen Bestandteile wird selbst durch jene Richtung allein oder vorzüglich mit bestimmt, solange diese noch das erste und Herrschende ist; wie mannigfaltig auch späterhin nach dem strophischen Bedürfnis und verschiedenem Charakter der Poesie die Anordnung derselben entwickelt werden mag; daher denn auch durch die Elegie und die Jamben die reinen Arten der lyrischen Gattung, solange diese noch ganz einfach rhythmisch ist, erschöpft werden. Beide Rhythmen entsprechen der eigentümlichen Stimmung der jonischen Leidenschaftlichkeit sehr gut. In die Elegien

ergoß sich ihre wollüstige Schwermut und die jambische Poesie nach der Weise des Archilochus und seiner Nachfolger, konnte nur in Verfassungen blühen, wo Herrscherwillkür mit Anarchie wechselte, kaum in einer wohlgeordneten, streng gesetzlichen Demokratie, am wenigsten aber unter der aristokratischen Verfassung des dorischen Völkerstamms. Mit dem Charakter der jambischen Versart stimmten die Gegenstände der Leidenschaft, welche Archilochus in derselben darstellte, wohl überein; so wie auch der gewaltsame Ausdruck und ganze Gedankengang. Seine Gedichte waren voll Leben und Kraft[1], und nicht an seiner Dichterkraft und Größe lag es, sondern an der Dichtart selbst, wenn er den ersten nicht gleichgesetzt ward. Selten und nur wie zur Würze, mischte er etwas von mythischen Sagen in seine Gedichte. Es war jetzt mit einemmale ein ganz neuer Stoff in die Kunst eingetreten, das wirkliche Leben nämlich und die ins Leben eingreifende Leidenschaft; die Heldensage, sonst der vornehmste oder einzige Gegenstand der alten Poesie trat nun mehr in den Hintergrund zurück für diese neue Dichtungsweise, in welcher die lebendige Gegenwart so ganz vorherrschend war. In dieser Hinsicht beginnt mit der jambischen Dichtart, in welcher auch schon der Keim zur alten Komödie lag, eine ganz neue Epoche der hellenischen Poesie. Selbst die ernste dramatische Kunst ging aus jener jambischen Grundlage hervor, und auch die gesamte lyrische Poesie nahm ihren Anfang von diesem Punkte aus, der ihre ganze Entwicklung und Richtung wesentlich bestimmte. Nur die Elegie, von Natur mehr zur dichterischen Erinnerung, als zum wirklichen Ausbruch gegenwärtiger Leidenschaft sich hinneigend, blieb wie in Sprache und Rhythmus dem epischen Gange verwandter, so auch in Geist und Inhalt dem alten mythischen Sagenkreise näher und treuer. Wollten wir unsre gewohnte dreifache Einteilung der Dichtarten nach gewissen allerdings grundwesentlichen Kategorien des Gegenstandes oder der Darstellung selbst, für einen Augenblick vergessen oder bei Seite setzen, und die ganze Masse und Mannigfaltigkeit hellenischer Dichtungsarten und Formen, rein geschichtlich und nach ganz eigentümlich hellenischen Ansichten und Begriffen überschauen, so würde sich dieselbe vielleicht richtiger noch in zwei Hauptgattungen scheiden und einteilen lassen. Auf die eine Seite bliebe dann alle und jede Art von mythischer und epischer Poesie gestellt, und selbst die Elegie würde, vermöge der angeführten Verwandtschaft in Sprache, Rhythmus und Inhalt dieser Hauptgattung als ein Nebenzweig beigeordnet. Die andre Hauptgattung

[1] Quinct. lib. X. cap. 1. plurimum sanguinis et nervorum.

aber bildete die gesamte übrige lyrische oder melische, und die dramatische Poesie, die tragische sowohl als die komische, indem das ganze Gebilde dieser mannigfaltigen Dichtarten insgesamt auf der jambischen Grundlage ruht, und zuerst aus ihr hervorging. So bildete denn Archilochus einen zweiten an sich geringeren Anfangspunkt der Poesie nach oder neben Homeros, der aber in der spätern Entwicklung fast größer erwachsen ist, als der erste Stamm aus der alten Wurzel; indem die jambisch-melische Gattung in der Tragödie, als ihrem Gipfel, allerdings auch den Sagenstoff und mythischen Inhalt, der ursprünglich der andern, ältern Hauptgattung angehörte, in einer neuen und eignen Art wieder ergriff und in sich aufnahm. Der wesentlichste Unterschied aber der beiden Hauptgattungen ist in der Idee der einen wie der andern selbst gegründet; in der ersten epischen und elegischen wird das dichterisch Schöne oder das Ewige der Fantasie, in dem Unbestimmten und Unendlichen der alten Sage und dichterischen Erinnerung dargestellt; in der zweiten melischen und dramatischen Gattung aber soll dasselbe in der endlichen und bestimmten Umgränzung der wirklichen Gegenwart und lebendigsten Wirklichkeit anschaulich erscheinen.

So wie die Alten in der jonischen Baukunst und Musik einen ältern Stil von dem spätern unterscheiden, so können wir auch in der jonischen Schule der lyrischen Dichtkunst, so wenig uns auch von ihren Werken übriggeblieben ist, einen ältern, mittleren und neuern Stil derselben deutlich wahrnehmen und absondern. Den ältern Stil werden, den Bruchstücken und Kunsturteilen der Alten von ihnen zufolge Kallinus, Tyrtäus und Archilochus angehört haben. Die Härte dieses ältern Stils hat vielleicht das Eigentümliche, daß sie nicht aus dem Mangel an Vollendung oder an genügender Fülle entspringt, sondern allein aus der hastigen Unruhe der Leidenschaft, und der herben Heftigkeit ihres Ausdrucks.

Zu dem mittleren Stil zählen wir vorzüglich die Elegien des Mimnermos und Solon; denn obwohl die solonische Gesetzgebung die erste Veranlassung war, daß der attische Geist und Charakter sich von seiner Wurzel losriß, und von der jonischen Eigentümlichkeit trennte, so war dieses doch damals noch nicht geschehen und die Bruchstücke dieses großen Gesetzgebers und weisen Dichters tragen alle Kennzeichen der jonischen Schule unverkennbar an sich. In seinen Gedichten erscheint Solon gleich frei von der Herbigkeit des ältern, wie von der Üppigkeit des neuern Stils. Im Mimnermos aber scheint die reine Blüte der jonischen Eigentümlichkeit und Gefühlsweise in der süßen Mischung von weicher Schwermut und sanfter Freude am meisten sich zur vollen Reife

entfaltet zu haben. „Höher gilt als Homeros des Mimnermos Lied in der Liebe;« singt der tief empfindende römische Elegiendichter Propertius; »denn weiche Gesänge verlangt der sanfte Amor[1].«

Von dem spätern Stil der jonischen Schule könnte uns die anakreontische Sammlung wohl einen anschaulichen Begriff geben, wenn wir voraussetzen dürften, daß diese spätern Nachbildungen im Rhythmus und im Ton noch einen nicht ganz untreuen Nachhall von den Liedern des tejischen Geistes enthalten mögen. Die wenigen Stücke und Bruchstücke, welche von früheren Autoren angeführt, allenfalls für ächt gelten können, sind strenger und herber in Form und Sprache, wenigstens in Vergleich gegen die andern spätern. Was aber den Inhalt und Ton betrifft, so dürfen wir wohl annehmen, daß die fliegende Eile leichter Freude, die schnelle Lust des Augenblicks, umkränzt von den Bildern süßer Sinnlichkeit den Charakter jener Lieder bildete, der sich auch in den anakreontischen Rhythmen ausdrückt.

Von dieser Epoche an bis in die spätesten Zeiten blieben die Jonier so ganz in Weichlichkeit zerflossen und in Üppigkeit aufgelöst, daß ihr Name selbst zur Bezeichnung dieser Eigenschaften diente. So nannte man die unzüchtigen Lieder des Sotades und seiner Nachfolger nur jonische Gesänge[2], und wenn Horatius des Sittenverderben seiner Zeit recht stark schildern will, so sagt er, »daß das reife Mädchen jetzt schon jonische Tänze zu lernen liebe, und von der zartesten Kindheit an auf unerlaubte Liebe denke«[3].

Ein unterscheidendes Kennzeichen der jonischen Dichterschule lag in der Sprache und jonischen Mundart, deren sie sich bedienten. Es war aber nicht mehr jene ältere homerische, in der alle Dialekte, wenigstens die ursprünglichen zwei noch gemischt sind, und die man daher vielleicht ebenso gut zur aeolischen als zur jonischen Mundart rechnen könnte, sondern der reine jonische Dialekt der spätern Zeit, der in seiner Absonderung einen Gegensatz zu dem dorischen bildet und von dem das größte Werk in Prosa, was sich auf uns erhalten hat, die Geschichte des Herodot ist. Indessen ist wohl auch die spätere jonische Dichtersprache von der jonischen Mundart, wie sie in der Prosa war, noch unterschieden gewesen, durch so manches, was sie aus der ältern Poesie annahm oder beibehielt, da besonders die Elegie wie im Rhythmus, so auch in der Sprache näher an der epischen Weise festhielt. Der Irrtum aber, welchen wir besonders zu vermeiden haben, ist, daß wir uns diesen

[1] Propert. I. IX. 10. [2] Schol. ad Arist. Thermoph. 171.
[3] Od. lib. III, 6. 21.

jonischen Dialekt nicht als eine schwankende Provinzialmundart und bloß örtliche Sprachmanier zu denken haben, da es vielmehr eine durch eine Reihe von Dichtern und Autoren derselben oder verwandter Gattung gleichförmig gebildete und fest bestimmte, für den ganzen jonischen Stamm gültige Schriftsprache war, wie wir es in unsrer Weise nennen würden. Der Provinzialmundarten gab es in den Städten und Ländern jonischen Stamms sehr viele; in den zwölf Küsten und Inselstaaten von Kleinasien allein vier, wie schon oben aus Herodot angeführt worden ist; wie viele mehrere mochten es erst sein, wenn die entfernten Pflanzstädte mitgerechnet würden. Der jonische Schriftdialekt ist aber nur einer, verschieden in Prosa und Poesie und den verschiedenen Gattungen der letzteren; bestimmt und gleichförmig festgestellt, nicht sowohl nach wissenschaftlich gedachten Grundsätzen, als vielmehr nach einem innern Gefühl von dem Sprachähnlichen und einem besondern Wohllaut. Die geschleiften Vokale und besondern, kaum durch die Schrift zu erfassenden eigentümlichen Diphtongen und Vokalübergänge sind dem Seeküstendialekt in vielen Sprachen eigen, wie sie sich auch hier in dem jonischen zeigen, und sehr wohl zu der weichen Gefühlsweise dieser hellenischen Asiaten stimmen.

2. *Charakter der aeolischen Schule*

Ehe wir die Bruchstücke der aeolischen Dichter zusammenstellend betrachten, und daraus den eigentümlichen Stil und den Charakter der lyrischen Gattung auf dieser besondern Kunststufe zu bestimmen versuchen; wird es nötig sein, über den aeolischen Völkerstamm und sein Verhältnis zu den übrigen hellenischen Stämmen sowohl, als zu den Pelasgischen Urbewohnern von Hellas, überhaupt eine allgemeine geschichtliche Bemerkung einzuschalten, und dadurch alles in einen Gesichtspunkt zusammenzufassen, was an mehreren Stellen in den einzelnen Zusätzen über die Pelasger und Aeoliden eingestreut worden.

Der aeolische Stamm ist, wie dieses schon aus der gesamten Sage und Ahnenreihe der deukalionischen Heldengeschlechter und der von ihnen gestifteten Reiche und Staaten offenbar hervorgeht, der älteste, erste und vornehmste unter den übrigen hellenischen Stämmen, von welchem diese ganze neue Völkerbildung und Lebensgestaltung ausgegangen ist, durch deren immer weiter eingreifende Einwirkung die alten Pelasgischen Völker allmählich fast überall, hie früher und dort später, in Hellenen umgewandelt wurden. Ganz in diesem Sinn und mit sehr bezeichnenden

Ausdrücken redet Herodotos davon, wie auch die Athenäer, als noch die Pelasger das jetzige Hellas innegehabt, Pelasger gewesen seien[1]; wie das attische Volk mit seiner Umwandlung zu Hellenen, zugleich auch die Mundart umgeändert habe[2]; oder wie die Athenäer, d. h. die Jonier aus dem Aegialus, welche selbst früher Pelasger hießen, und erst von dem Sohne des Xuthus, den Namen der Jonier annahmen[3], in Attika mit den Pelasgern zusammengewohnt haben, daher dann auch diese seitdem für Hellenen gehalten worden sein[4]. Desgleichen, wie das pelasgische Volk auf den Inseln späterhin Jonisch genannt worden, und wie die Aeolier zu Hellenen gestaltet seien, die vor Alters auch Pelasger geheißen haben[5]. Der hellenische Volksstamm, der sich von dem pelasgischen abgetrennt, sei schwach gewesen und habe klein angefangen, nachher aber sei er in viele Völkerschaften angewachsen, da sich besonders auch fremde Stämme darunter gemischt haben[6]. Dieses mochte vorzüglich in Kleinasien der Fall sein, wo die Jonier mit den Lydiern in vielfacher Verbindung waren, oder auf den Inseln, wo sich auch phönizische Niederlassungen vorfanden. Dieses aber waren doch nur einzelne Ausnahmen und es betrifft vorzüglich nur den jonischen Nebenzweig des großen hellenischen Stammes; der nach vielfältigem Zeugnis der Alten in den Sitten einige mehr asiatische Farbe angenommen hat. Als rein hellenisch in Sitten, Abstammung und Mundart wird uns aber jederzeit wie der neue dorische, so auch der alte aeolische Stamm geschildert. Wollte man ja eine fremde Einmischung vermuten, in dem ganzen Stamme des Deukalion, der vom Kaukasus ausging, um die Pelasger in Hellas zu bekriegen und zu überwinden, so müßte es mehr eine nordische vielleicht mit der arischen Völkerfamilie verwandte sein, dagegen das Pelasgische nicht bloß durch Ansiedelung sondern schon ursprünglich, dem einen Bestandteile der altitalischen Bevölkerung näher stehen mag. Bei der großen Mannigfaltigkeit der pelasgischen Völkerstämme, kann auch leicht unter ihnen noch manche Verschiedenheit in Stamm und Art und selbst in der Sprache stattgefunden haben. Sehr richtig aber, obwohl gegen die Hypothesen mancher spätern alexandrinischen Gelehrten und ihre Etymologieen von wandernden Pelasgern, betrachtet Herodotos gerade die Pelasger als das Urvolk, die alten Eingebornen von Hellas, die nie ihre Wohnsitze verändert haben; der hellenische Stamm dagegen sei ein vielwandernder gewesen[7]. Diese

[1] Herod. Uran. cap. 44. [2] Herod. Clio. cap. 57 [3] Polyhymn. cap. 94.
[4] Euterp. cap. 51. [5] Polyhymn. cap. 95. [6] Clio. cap. 58.
[7] Siehe die ganze Stelle Clio. cap. 56—58. im Zusammenhange. Von den wandernden Pelasgern dagegen s. Strab. lib. V. p. 337. C—339. B.

Meinung ist auch die naturgemäßere, da die Aeoliden, von fremden kaukasischen Ahnherren herstammend, als Eroberer in die verschiedenen Provinzen von Hellas eingezogen sind und hier auf dem alten pelasgischen Grund und Boden, an die Stelle der frühern mehr priesterlichen Lebenseinrichtung, neue Heldenstaaten errichtet haben. Der Gegensatz und Zwiespalt, welcher sich in der spätern Geschichte und blühenden Zeit der hellenischen Größe zwischen dem jonischen und dorischen Völkerstamme so schneidend offenbart hat, war also dem ersten Keime nach schon in jener Urzeit vorhanden[1], und stellte Pelasger und Aeoliden feindlich gegeneinander, bis der glänzende Name der siegreichen Hellenen, die alten Pelasger und selbst ihren Namen immer mehr verdrängte; so daß er, der vor Alters in ganz Hellas vorherrschend war[2] sich nun mehr und mehr in den andern verlor, indem jetzt alle, in der mannigfachen Mischung der wandernden und erobernden oder sich wechselnd ansiedelnden und wieder vertriebenen Völker und Geschlechter, neu gebildeten Staaten und Stämmen ihren Ursprung vom hellenischen Namen herzuleiten und an den Ruhm desselben anzuknüpfen strebten. So schwierig es bei oft mangelhaften Nachrichten wegen dieser vielfach sich durchkreuzenden Mischungen und Veränderungen bleibt, ein ganz vollständiges Stammverzeichnis aller hellenischen Völkerschaften zu entwerfen; so ist doch die Erscheinung im ganzen klar, wie durch das aeolische Heldenleben aus dem alten Pelasgischen Stamm eine neue Völkerbildung sich entwickelt hat; und dieselbe Stammeserneuerung hat sich in dem gleichen Sinne nachher noch einmal wiederholt, durch die seit der Rückkehr der Herakliden, überall emporwachsende Macht der dorischen Völker, welche wir daher nur als eine neue Entwicklung des aeolischen Urstammes betrachten, in welcher neuen dorischen Lebensbildung, das Hellenische überhaupt sich besonders rein entfaltet

[1] Ein ganz ähnlicher Gegensatz findet sich unter den germanischen Völkerstämmen, zwischen den fest angesiedelten Sachsen und den vielwandernden, erobernden Franken, oder wie diese Stämme in der früheren Zeit hießen, zwischen Cheruskern und Chatten, wie auch in dem südlichen Germanien zwischen den rauheren, alten Sueven und dem neu aufstrebenden Heldenvolke der Goten. Denn auch diese Ähnlichkeit findet hier statt, zwischen der Entwicklung der pelasgisch-hellenischen und der mannigfaltigen germanisch-gotischen Stämme, daß es nicht neue oder gar fremde Völker sind, die mit den neuen Namen im Verlauf der Jahrhunderte auftreten, sondern nur eine neue Völkerbildung aus einem und demselben alten Stamm, wie irgendein weltgeschichtliches Ereignis sie wohl veranlaßt, und so lang der Stamm noch lebendig ist, in neuen Zweigen hervortreibt.
[2] Strab. loc. cit.

hat. Wie demnächst Athen, das pelasgische Mutterland, von welchem der jonische Nebenzweig ausgegangen, nicht bloß als Staat vor allem groß geworden, sondern vorzüglich auch in jeder Kunst und in der Sprache selbst, alle jonischen und dorischen Bestandteile hellenischer Geistesbildung wieder in sich aufgenommen und zu einem vollständigen und alles umfassenden Ganzen gestaltet habe, das bildet die glänzendste Periode in der Kunstgeschichte des Altertums.

Wie aber auch in der mittleren Epoche zwischen dem heroischen Altertum und dem athenischen Glanz, in der Zeit, da der Gegensatz zwischen dem jonischen und dorischen Geist und Leben am entschiedensten entwickelt und noch keineswegs wieder vermischt und verschmolzen war, als eben die lyrische Kunst recht in ihrer Blüte stand, der aeolische Völkerstamm noch weit verbreitet gewesen; das wollen wir nun noch mit Kurzem in Erinnerung bringen, um auch in der Geschichte der Poesie der aeolischen Schule ihre rechte Stelle anweisen können.

* * *

Vier Menschenalter[1] vor der jonischen Wanderung zog ein andrer althellenischer Stamm, unter den Söhnen des Orestes, vom Peloponnesus, aus jenem Lande und Reiche der Atriden, dessen Bewohner in den homerischen Gedichten Achäer genannt werden, zuerst an die Küste und dann nach mannigfachen Wanderungen und langem Aufschub durch Hellas nach Klein-Asien hin, wo er auf der schönen Küste angesiedelt, unter den Inseln vor allen zu Lesbos blühte, und hier ein von dem jonischen und dorischen Staatenverein abgesondertes Völkerbündnis unter dem Namen des aeolischen[2] bildete. Die Wanderung selbst hieß die aeolische oder auch die böotische[3], weil viele Böotier sich dem Zuge angeschlossen hatten, und weil ohnehin die Böotier ursprünglich selbst zum aeolischen Stamm gehörten. Überhaupt aber wurden noch

[1] Strab. lib. XIII. p. 872 C.

[2] Das Wort, wovon dieser Stamm den Namen trug, bedeutet in allen seinen Verzweigungen: mannigfaltig, bunt, vielfach, verschiedenartig, schnell, beweglich, in geistiger und in sinnlicher Beziehung, lebensfreudig und auch vollgedrängt; wenn wir anders ἀολλής, als verwandt mit αἴολος, hinzunehmen dürfen. Wohl war dieser Name geeignet, einen Heldenstamm zu bezeichnen, von welchem ein neues, fröhlich heroisches Leben ausgegangen und in den alten pelasgischen Ernst eingedrungen war. Der Stammesname der Jonier dürfte kaum hellenisch, sondern eher asiatisch sein; und auch der dorische Name läßt sich nicht so leicht und rein hellenisch deuten, als der der Aeolier.

[3] Strab. IX. 617. B.

in den späteren Zeiten alle Völkerschaften auf dem festen Lande von Hellas außerhalb des Isthmus, nur Attika und Megara und dann die Dorer am Parnaß ausgenommen, Aeolier genannt und dem aeolischen Stamme beigezählt. Auch die Bewohner des Peloponnes waren vor der Ankunft der Dorier, größtenteils Aeolier, und es sind bei ihnen viele Spuren aeolischer Mundart und Sitte übrig geblieben, besonders in Elis und Arkadien, ungeachtet der ganze Peloponnes seit der Rückkehr der Herakliden, durch den Einfluß des siegenden Stammes, Achaja allein ausgenommen, dorisiert worden war[1]. Die Achäer, welche von den Doriern an die früher von Pelasgern und Joniern bewohnte Küste waren hinaufgedrängt worden, sind als ein rein aeolisches Volk zu betrachten. Sie haben sich als solches auch bis in die späteste Zeit ihrer politischen Bedeutung und blühenden Macht erhalten; und werden jederzeit sorgfältig von diesen, dasselbe Land vor ihnen bewohnenden Joniern, sowie von den im Peloponnes nachher vorherrschenden Doriern unterschieden. Die merkwürdigsten Ansiedelungen der Achäer waren Kroton im untern Italien, und Sybaris, dessen seltsame Üppigkeit zum Sprüchwort geworden ist, und welches wie Lesbos in der eignen Weichlichkeit zugrunde ging und sich selbst zerstörte. Bemerkenswert ist auch noch, daß jener aeolische Stamm der in der spätern Römerzeit so berühmten Achäer, den alten Namen beibehalten hat, welcher beim Homeros den herrschenden Volksstamm bezeichnet, oder auch die ältere, allgemeine Benennung aller Hellenen bildet. Die Thessalier aber wurden vor allen als diejenigen betrachtet, bei denen sich der Aeolismus am reinsten erhalten und die höchste Blüte erreicht habe[2], so wie Sparta der Mittelpunkt und Kern aller dorischen Verfassung und Sitte, Athen dagegen der Gipfel der jonischen Macht und Bildung gewesen. Lange vor dem achäischen Bunde, war das mächtige und uralte Völkerbündnis der Thessalier berühmt[3]; Thessalien aber ward als das Mutterland aller Hellenen betrachtet.

Manche Pflanzstädte, wie das achäische Kroton, oder ehedem aeolische Staaten außerhalb des Isthmus, wie Thebä, sind freilich mit der Zeit ganz dorisch geworden, so daß der Dorismus der reinsten Dorier nicht reiner sein könnte. Der lesbische Charakter wiederum steht weit ab von der Sitteneinfalt der Achäer und scheint sich mehr zur jonischen Üppigkeit hinüberzuneigen. Diese zwiefache Annäherung, wobei doch ein Übergang in das Dorische viel häufiger gefunden wird, darf uns

[1] Strab. VII. 513. C—514. D. [2] Athen lib. XV. 624. C.

[3] Strab. IX. 657. A.

um so weniger Wunder nehmen, da der aeolische Charakter eben kein andrer ist, als der allgemeine hellenische, ehe sich dieser in den jonischen und dorischen getrennt hatte. Beide liegen noch vereint und wie im Keime beisammen, in der ursprünglichen Grundanlage des ältern aeolischen Lebens. Schwer ist es daher auch, das Wesen des Aeolismus, wegen seiner noch weniger entwickelten Unbestimmtheit, in scharfen und sichern Umrissen zu erfassen und einen bestimmten Begriff davon zu geben; dagegen die dorische und jonische Eigentümlichkeit, sich durch ihren schroffen Gegensatz selbst wechselseitig einander leicht erhellen. Wohl lassen sich manche Kennzeichen angeben, durch welche die Aeolier sich auch noch in der spätern Zeit, sowohl von den Joniern als von den Doriern unterscheiden. So waren sie frei von der jonischen Unruhe und rastlosen Freiheitsliebe oder Veränderungslust. Als der medische Krieg Hellas überschwemmte, so blieben die Achäer ganz ruhig, als ginge dieser Feldzug, zu welchen sich die sonst feindlich gegeneinander stehenden jonischen und dorischen Stämme vereinigt hatten, die aeolischen Völker gar nichts an. Die Böotier aber und Phokenser neigten sich gar auf die medische Seite; und bei dieser Gelegenheit tritt die aeolische Stammesverschiedenheit auch in der politischen Gesinnung und in den geschichtlichen Ereignissen besonders deutlich hervor. Mit inniger Anhänglichkeit sehen wir die Aeolier in den uralten Sitten ihrer Väter beharren, wie diese Anhänglichkeit an das Alte auch den ganzen dorischen Stamm auszeichnet; aber ohne die schroffe und stolze Absonderung der Dorier, ohne diese beschränkte Verachtung gegen allen fremden Geist, und ohne daß der Haß gegen das Ausländische ausdrücklich zum Gesetz erhoben worden wäre. Auch für die Entwicklung des politischen Lebens und der bürgerlichen Verfassung, scheint die Bildung des aeolischen Stammes uralt und früher gewesen zu sein, als die dorische und jonische. Unstreitig waren die Achäer gebildeter als die Dorier, von denen sie verdrängt wurden; die Jonier vor ihnen wohnten in Achaja in Dörfern zerstreut, die Achäer stifteten Städte[1] und bieten uns das älteste Beispiel einer sehr einfachen Demokratie dar, die bis auf die spätern Zeiten ganz rein blieb von dem unruhigen und gewaltsamen attischen Umwälzungsgeist, und in der sich nur die allgemeine Anlage der Hellenen zur bürgerlichen Lebensordnung und einer gesetzlich freien Verfassung schon frühe in höchster Reinheit und Einfalt entwickelt hat[2]. Eine solche Demokratie bedurfte keiner sehr künstlichen Gesetzgebung, da die Verhältnisse so einfach und die Sitten noch rein

[1] Strab. VIII. 592. A. [2] Strab. VII. p. 589. Polyb. II, 38.

waren. Gleichwohl fand sich die gleiche schlichte Einfalt der Sitten und altertümlichen Denkart, welche bei den Achäern bemerkt ward, unter ganz andern Verhältnissen, als wäre es eine allgemeinere Stammeseigenschaft, auch zu Kumä wieder[1]. Die Lokrer in Italien hatten die ältesten geschriebenen Gesetze[2] und unter ihnen erhielt sich dauerhaft und länger als irgend sonst, eine wohlgeordnete Verfassung und Gesetzgebung, deren Vortrefflichkeit so berühmt war, daß die meisten italischen Städte, nach der Umwälzung, welche auf den Untergang des Pythagoräerbundes erfolgte, dieselbe annahmen und bei sich einführten[3]. Die Gesetzgebung des Pittakus in Lesbos verdiente sogar mit der des Solon verglichen zu werden[4].

Obwohl der eigentliche höchste Glanz des aeolischen Stammes und Namens in das heroische Zeitalter fällt, während er in der Periode der blühenden Republiken vor der jonischen und dorischen Übermacht in den Hintergrund zurücktritt; und obwohl es mehrenteils nur so geringe Bruchstücke sind, was wir von den kleineren hellenischen Staaten aus diesem Zeitraume wissen; so werden doch die angeführten Züge hinreichend sein, um es bemerklich zu machen, daß die aeolischen Staaten in Hinsicht auf die Eigentümlichkeit ihrer Verfassung und bürgerlichen Entwicklung keineswegs so unbedeutend waren, als sie auf dem großen Schauplatz der allgemeinen Geschichte für den ersten flüchtigen Blick erscheinen mögen. Ihre Demokratie war eine wahrhafte, schlichte, auf altertümliche Sitteneinfalt dauerhaft beruhend; nicht eine solche, die gewaltsam und übertreibend aus dem Umsturz vorhergegangenen oligarchischen Druckes hervorgeht, und durch Umwälzungen erzeugt, auch unaufhaltsam von neuem zu solchen wieder hinführt, wie zu Athen und in den jonischen Staaten. Wo aber Aristokratie in den aeolischen Verfassungen war, da scheint es auch mehr eine natürliche Adelsherrschaft gewesen zu sein, wie sie aus der ganzen Beschaffenheit des Landes und des Lebens in angestammter väterlichen Sitte hervorging; dagegen die Aristokratie in der Verfassung der dorischen Staaten mehrenteils eine auf Unterdrückung des Gegenteils gegründete Parteigewalt war, fest-

[1] Strab. XIV. 924.

[2] Strab. V. 397 C. Als Kolonie der Lokrer am krissäischen Meerbusen rechnen wir auch jene epizephyrischen Lokrer zum aeolischen Stamm; wenngleich die Ansiedelung nicht ohne dorische Beimischung war und selbst von Spartanern angeführt wurde, da auch jene gerühmte Verfassung und Gesetzgebung keineswegs eine rein dorische sondern eine sehr gemischte gewesen zu sein scheint.

[3] Strab. VII. 589. Polyb. II, 39.

[3] Dionys. Halic. lib. II. Vol. I. p. 292. ed. Reiske.

gestellt durch strenge Gesetze, welche das ganze öffentliche Leben und auch die gemeinsame Erziehung umfaßten, und mit republikanischer Härte durchgeführt.

Der aeolische Geist war einfacher und milder, und wir können sein Eigentümliches fast nur mit den allgemeinen Zügen der allen Hellenen gemeinsamen Eigenschaften bezeichnen, die vor der Absonderung der jonischen Sitte und Weise und vor der vollkommenen Ausbildung der dorischen Eigentümlichkeit, hier noch in ungeteilter Fülle und Einfalt beisammen waren. Die heitere Freudigkeit des Lebens und des Geistes bezeichnet den aeolischen Charakter in der älteren heroischen Zeit, und diesem Grundzuge der hellenischen Sinnesart ist er in milder Einfalt näher und immer mehr treu geblieben. In der spätern Zeit aber ist es die seelenvolle Tiefe des Gefühls, wodurch sich alles Aeolische besonders auch in der Kunst und Poesie auszeichnet. Darin liegt auch eben der Unterschied, wenn wir die sybaritische oder lesbische Weichlichkeit mit der jonischen Üppigkeit vergleichen, zu der sonst jene, ganz fern von der dorischen Strenge, hinüberneigt; so weit sich dieser Charakter aus einzelnen Zügen abnehmen läßt, oder was die lesbischen Sitten betrifft, in den Gesängen selbst ausgesprochen ist. Es ist eine tiefere Innigkeit und unendliche Reizbarkeit in diesen Liebes- und Lustgefühlen sichtbar; und es vereinigt sich hier und verschmilzt zusammen, die dorische Milde und Weichheit, mit der jonischen Heftigkeit und raschen Beweglichkeit, in eigentümlicher Tiefe der höchsten Seelenglut.

Dieses ist der Stil der aeolischen Gesänge, wie er sich kundgibt in den Bruchstücken der sapphischen Lieder und in dem wenigen, was sonst noch übrig ist von der aeolischen Dichtkunst; und eben dahin gehn auch, und einen eben solchen und ganz ähnlichen Geist bezeichnen auch die Urteile der Alten von der aeolischen Musik. In andern Gattungen geistiger Bildung mögen sie den Joniern oder Doriern gefolgt sein; so hat Hellanilos von Lesbos, wie alle Mythographen, jonisch geschrieben; wie man denn überall in der hellenischen Kunstgeschichte nicht so sehr auf das Geburtsland eines Dichters oder Autors sehen muß, als auf die Form, die er wählte, und den Stil, welchem er sich anschließt. Von aeolischen Werken in Prosa aber ist keine Kunde vorhanden, ebensowenig von einer aeolischen Philosophie, so wie etwa von einer jonischen und dorischen die Rede ist. In der Poesie aber waren sie einheimisch, und in den melischen und strophischen, zum Teil vielleicht selbst in den chorischen Gesängen sind aeolische Männer die ersten gewesen und geblieben; in welcher Gattung die größten unter den dorischen Dichtern ihnen gefolgt sind. Auch die aeolische Mundart hat sich nur in diesen

Gesängen und in der Poesie zu einem festen Stil eigentümlich bestimmter und gebildeter Sprache entwickelt. Der dorischen Mundart steht diese spätere aeolische, so wie sie im Zeitalter der blühenden lyrischen Kunst war, wohl am nächsten, und bildet die Grundlage derselben; doch mögen auch noch manche Verschiedenheiten stattgefunden haben, wie z. B. die Neigung zu den breiten Vokalen weniger eintönig und vorherrschend im Aeolischen erscheint, als sie wenigstens in andern Gattungen dorischer Kunst und Rede, auch in der Prosa, gefunden wird. Es darf dabei nicht übersehen werden, daß wie alle epischen Dichter ihre Sprache nach der homerischen bildeten und die eigentümlichen Wendungen derselben beibehielten, so auch in dem lyrischen Gesange, die spätern Dichter ihren aeolischen Vorgängern in der Sprache vielfältig folgten und oft mehr gefolgt sein werden, als ihrer besondern dorischen Landesmundart, da dies sogar bei einigen der Fall ist, die Jonier von Geburt waren. Wie also in allen epischen Dichtern die homerische Sprache durchschimmert, so neigt der höhere lyrische Gesang überhaupt zum Aeolismus, der besonders in der dorischen Kunst nun unzertrennlich beigemischt, oder vielmehr als ihr von Anfang eingepflanzt erscheint. Selbst Pindaros nennt seine dorischen Gesänge oftmals auch aeolisch; und allerdings war und blieb der aeolische Geist und Stil vorwaltend in aller melischen Poesie und ging aus dieser selbst in die chorische des Pindaros über. Daß der dorische Stil in der lyrischen Kunst, ungeachtet dieser Hinneigung zum Aeolischen, dennoch ein ganz eigentümlicher war, bleibt unbestritten gewiß, und wird aus der nachfolgenden Geschichte desselben noch klarer hervorgehen.

Mit Rücksicht auf eben diese Verschiedenheit, und um jeden eigentümlichen Stil richtig zu bezeichnen, nennen wir auch diese Schule der Poesie mit dem allgemeinen Stammesnamen eine aeolische, wiewohl sie in einem beschränkteren historischen Sinne vielmehr eine lesbische heißen könnte. So nannten auch die Alten jene Musik, welche vor allem zu Lesbos blühte, dort erfunden und in diesem bestimmten Stil ausgebildet ward, ebenfalls die aeolische; und noch Horatius, wo er als römischer Alkäus seine Vorbilder rühmend erwähnt, nennt diese lesbischen Gesänge und die lesbische Dichtkunst nicht selten aeolisch[1]. Lesbos war wie ein lieblicher Garten der Kunst, wo die schönsten Blüten des Gesanges und der Musik sich auf das üppigste entfaltet und über ganz Hellas ihren bezaubernden Duft verbreitet haben. Als lesbische Dichter und Musiker glänzen schon aus der ältern Zeit, der Erfinder

[1] Horat. Od. II, 15. 22. III, 30. 31. IV, 3. 12. IV. 9. 12. cfr. Propert. 2. 29.

Terpander, und der sagenhafte Arion uns entgegen, wie späterhin Alkäus und Sappho das Höchste in der Kunst und begeisterten Kraft, wie in der Liebesglut des Gesanges erreicht haben. Terpander, welcher die erste Grundverfassung der Musik zu Sparta angeordnet[1], und die Gesetze der Lakedämonier in Lieder gebracht, und auch den homerischen Gedichten die Melodie des begleitenden Gesanges angefügt[2] oder sie fester bestimmt hat, wird nebst manchen andern Kunstweisen auch als Erfinder der skolischen Lieder und Gesangesarten genannt[3]; wie Arion als erster Dithyrambendichter und Erfinder[4] des zyklischen Chors, oder des dithyrambischen Tanzes, und jener eigentümlichen Poesie des Gesanges ohne ein bestimmtes Gesetz des Rhythmus.

Früherhin war die lyrische Dichtkunst, und die sie begleitende Musik, bloß rhythmisch, wie in der jambischen und elegischen Poesie; jetzt erhielt auch die Melodie Gestaltung, und vollendete Ausbildung, und von dieser neuen Gattung melodischer Lieder sind die strophischen Versmaße des Alkäus und der Sappho als die höchste Blüte zu betrachten. Wenn die Melodie, oder die Stimme des Gesanges herrscht über den Rhythmus, und zwar eine einzelne, nicht eine gemeinsame Masse vereinter Stimmen, welches die Harmonie in den chorischen Gesängen bildet, so teilt sich die Stimme des Gesanges, wie die Natur selbst sie geteilt hat, in eine männliche und weibliche, und die alkäische und sapphische Odengestaltung bietet uns die beiden Hauptgattungen dar, in welche das strophische Gedicht sich seinem innern Wesen nach spaltet. Im Chor ist eigentlich kein Geschlecht, da herrscht das gemeinsame Gefühl der Masse; ja auch die Unruhe der Leidenschaft schweigt mehrenteils und tritt zurück vor der würdevollen Ruhe des Ausdrucks der stark vereinten, dauernden Gesinnung. In der noch unvollkommnen, bloß rhythmischen Lyrik, ist allerdings auch die jambische Weise überwiegend männlich und mehr herbe, die Elegie aber neigt zum Ausdruck des Weichen, Schwebenden, Dahinsinkenden, Weiblichen. Diese zwiefache Richtung des rhythmischen Ausdrucks, wird nun in den strophischen Versarten der aeolischen Schule zur Schönheit des Gesanges gesteigert; indem sich das alkäische Maß, selbst in seinen Bestandteilen, wie auch durch die rasch hinansteigende Richtung und schnelle geflügelte Bewegung der überströmenden Kraft, dem jambischen anschließt, das sapphische aber, wenn auch nicht in der Zusammensetzung des einzelnen, doch in der Weichheit des ganzen Ausdrucks und dem sanften Gange sich dem

[1] Plutarch, de mus. p. 1134. B. Siehe die Carmina convid. Graec. ed. Ilgen. p. LXXIV—LXXVIII.
[2] Plut. ibid. p. 1132. C. [3] ib. 1140 E. [4] Herod. Clio. cap. 23. 24.

Elegischen nähert. Beide aber gewähren uns für die Idee des vollkommnen männlichen wie des weiblichen Gesanges die entsprechende Anschauung, als vollendete Urbilder des Schönen, in dieser besondern Weise und bestimmten Art. In Strophen aber ist das melodische Gedicht seiner Natur nach geordnet; denn die Strophe ist selbst nichts anders als der einmalige volle Erguß der Stimme des Gesanges, der sich mehrmals zurückwendend, öfter in der gleichen Weise und Stimmung des Gefühls wiederholt. In einem Gedicht, welches bloß rhythmisch ist, gibt es in der stets gleichen Fortbewegung keinen solchen Absatz, und keine melodische Gliederung; daher dasselbe auch für die höhere lyrische Schönheit ungenügend bleibt. Die Strophe selbst aber, wird wo der höchste Ausdruck begeisterter Leidenschaft und schöner Gefühle im männlichen oder weiblichen Gesange das Ziel ist, wie bei den beiden aeolischen Dichtern, kunstreicher, voller, großartiger gebaut und geordnet sein, als in dem leichten Volksgesange oder heitern Gesellschaftsliede, dergleichen Hellas wohl auch unter dem Namen der Skolien besaß. Auf der andern Seite ist die Strophe des aeolischen Gesanges aber auch nicht so verschlungen und in kurzen Sätzen lang hingezogen, als in den chorischen Gedichten; sondern leicht geordnet, aus wenigen aber vollen und großen Gliedern und rhythmischen Zeilen.

Den Alkäus rühmt uns der römische Rhetor, Quinctilianus[1], »als einen Dichter der ersten Größe, und dem Homeros vergleichbar; auch in der Sprache sei er gedrängt, großartig und kunstreich gebildet; wohl lasse er sich auch herab zum Gefühle und Spiele der Liebe, doch seien ihm höhere Gegenstände mehr angemessen.« Den Horatius aber könnten wir nicht höher loben, als wenn wir annehmen dürfen, daß er die hohe Schönheit und hinreißende Kühnheit des Alkäus auf seine römische Weise nicht ganz unedel nachgebildet, und daß wir hie und da in seinen Oden noch einen Nachhall oder Anklang von jenem vernehmen.

Wen aber ergreift und bezaubert nicht die zarte Hoheit jener aeolischen Frau[2], deren Stimme wahrhaft mit Feuer gemischt ist? In diesen wenigen Gesängen und verlornen Lauten der hochgefeierten Sappho atmet die tiefste Glut der begeisterten Seele, welche sie, wie in jenem Gedichte liebevoll zu der schönen Göttin hinaufgewendet, ganz aushauchen möchte in Laute der klagenden Sehnsucht.

»Durch den Wohllaut der Lieder linderte sie, wie Philoxenos sagt, den Eros[3],« der in ihrem Herzen wohnte; und wohl war es »Eros, der

[1] Quinct. lib. X. cap. 1. [2] Horat. od. IV, 9.
[3] Plutarch. Amat. Vol. IX. p. 56.

sie die Kunst der Muse gelehrt hatte;« oder wie es auch Plato sagt: »Eros ist selbst ein wunderbarer Dichter und auch jeder, den er berührt, wird ein Dichter, wenn er auch vorher die Muse nicht kannte«[1]. Vor allem aber muß man bei solchen Naturen und den Liebesgesängen einer schönen Seele, auch dessen eingedenk bleiben, was Plato an einem andern Orte sagt: »daß der Dichtergeist ein zartes Wesen sei,leichtgeflügelt und heilig.« Sappho war ein Höchstes in ihrer Art, vollkommen wie Sophokles, und erstaunenswürdig wie Homeros in der seinigen. So reden auch die größten unter den Alten von ihr, und alle mehr oder minder, nach dem regen Sinn für jedes Große, welcher das ganze Altertum beseelte. Noch in der spätern Zeit gerät ein gelehrter Geograph mitten in seinen antiquarischen Untersuchungen ganz in Begeisterung darüber, indem er ausruft, diese Frau sei ein Wunder, einzig in aller Geschichte[2]. Aber nur wenige Blätter aus der reichen Fülle dieser unsterblichen Rosen der göttlichen Muse sind uns erhalten worden. Ein Grammatiker hat uns die eine Ode erhalten, um den Wohllaut des Rhythmus daran zu erklären; und ein Rhetor den Anfang einer andern, als ein Beispiel des Erhabenen; diesem Zufalle verdanken wir die schönsten Gesänge, welche vorhanden sind.

Gleichzeitig mit der Sappho und befreundet mit ihr blühte auch die jüngere Dichterin Erinna ruhmvoll im aeolischen Gesange; und leicht würden sich noch mehrere einzelne Züge, Bruchstücke und geschichtliche Erwähnungen aus den Alten zusammenstellen lassen, zu einem vollständigen Gemälde des reichen lesbischen Kunstgartens.

In den späteren Zeiten scheint die aeolische Kunst, gleich der jonischen, ganz in die weichste Üppigkeit versunken zu sein. Phrynis von Mitylene, zur Zeit des Sokrates, verdrängte die alte, ernste Musik des Terpander durch seine weichlichen Neuerungen; und in noch spätern wird Simos, aus der aeolischen Stadt Magnesia am Mäander, als der gänzliche Verderber der Musik bezeichnet, welcher die sogenannte Sigmodie eingeführt, wie man diese wollüstige Tonweise nach ihm benannte[3].

3. *Von der dorischen Schule und dem dorischen Stil in der Dichtkunst*

Um das Eigentümliche des jonischen Stils in der Poesie richtig aufzufassen, mußten wir auch die jonischen Sitten in einigen Zügen näher berühren; und um der aeolischen Schule ihre rechte Stelle in dem Ganzen

[1] Plat. Sympos. p. 216. [2] Strab. lib. XIII. p. 917. C.
[3] Strab. lib. XV. 959. A. und 957. C.

anzuweisen, war es nötig, auf eine geschichtliche Übersicht des weniger bekannten aeolischen Stamms einzugehn, wenigstens auf die wesentliche Verschiedenheit und den ersten geschichtlichen Grund dieses Stamms und seines eigentümlichen Charakters hinzudeuten.

Die dorische Stammeseigentümlichkeit dagegen, sowie die besondre Sinnesart und Sittenbildung der Dorier, ihr gemeinsames Leben in strenger Freiheitsverfassung und Gesetzesordnung, tritt ganz hell und deutlich hervor in den spätern Zeiten der allgemeinen hellenischen Geschichte und erfüllt mit seinem Ruhme und großen Taten die ganze Periode des hellenischen Glanzes, indem die dorischen Staaten unter Spartas siegreichem Vorgang oder nach seinem glänzenden Beispiele, hier mehrenteils im Wechsel allgemein bekannter weltgeschichtlicher Ereignisse, die Übermacht und Hegemonie in Hellas behauptet haben, bis auf die mazedonischen Zeiten hinab. Es würde daher überflüssig sein, was hinreichend bekannt ist, von dem Charakter und Wesen der dorischen Gesetze, Sitten und Eigentümlichkeiten, wiederholen und ausführlich erörtern zu wollen, was wo es von Grund aus geschehen sollte, fast die gesamte hellenische Bildungs- und Staatengeschichte umfassen müßte; und wollen wir uns hier nur auf dasjenige beschränken, was dazu dienen kann, den dorischen Stil in der Kunst und Poesie richtig zu erfassen und genau zu bezeichnen.

An hinreichendem Stoff, an mannigfaltigen Zügen, und einer Fülle von bekannten Tatsachen fehlt es nicht zu einer besondern dorischen Stamm- und Staatengeschichte. Es tritt uns hier aber ein andres Hindernis in der geschichtlichen klaren Auffassung des dorischen Charakters und Lebens entgegen; indem schon bei den Alten selbst die Würdigung desselben ein Gegenstand des Parteistreits geworden war, seitdem Sparta und Athen, jenes im Verein der dorischen Staaten, dieses an der Spitze des jonischen Stammes, um die Übermacht und erste Stimme oder um den Vorrang der Hegemonie in Hellas den Kampf begannen, und noch mehr seitdem Sokrates und seine Schule dem athenischen Sittenverderben die dorische Gesetzesstrenge in der besten Absicht entgegenstellten und sie in ihrem Sinne, der aber keineswegs immer der einfache altdorische sein mochte, rühmten und priesen, und manche der übertreibenden Nachfolger der gegründete Vorwurf einer sehr einseitigen Lakonomanie traf, dessen wir in den Denkmalen jener Zeit so häufig erwähnt finden. Dieser Parteistreit über den Vorzug und Wert der dorischen Verfassung und Lebensweise hat sich nun bis auf die spätern Zeiten fortgepflanzt und weiter vererbt, und hat mehr oder minder alle Schriftsteller hellenischer Sprache ergriffen, so daß nur

wenige derselben, ganz rein und klar in ihrer Ansicht des Gegenstandes, aus diesem allgemeinen Nationalzwiespalt und über ihn erhoben dastehen. Dieser Parteistreit, welcher sich aus dem politischen Zwiespalt und aus dem Gegensatz der Philosophie gegen die ausgeartete und verwilderte Zeitsitte über alle Zweige des Lebens und des Wissens oder Denkens verbreitete, hat natürlich auch auf die historische Beurteilung und Ansicht der ältern dorischen Zeit und Geschichte störend zurückgewirkt, und die richtige Auffassung derselben vielfach erschwert, getrübt und verkehrt, da die Meinungsverschiedenheiten und der falsche Anstrich und schiefe Gesichtspunkt, in den sich alles gestellt hat, von den Autoren des Altertums selbst, wenigstens zu Anfang, auch auf die neuern Forscher wiederum übergehen mußte, und man sich jetzt in jedem Falle erst durch die ganze Verworrenheit einer so großen und höchst verwickelten historischen Streitfrage durcharbeiten muß, ehe man zu einem klaren Umriß, geschichtlichen Begriff und Bilde von dem dorischen Charakter und Leben, besonders wie es ursprünglich in der ältern Zeit war, gelangen kann.

Wohl haben schon einzelne Forscher, von künstlerischem Sinne geleitet, angefangen, die milde Größe, die weiche Hoheit, die zarte Schöne bei so starker Kraft und der naturvollen Anmut in dem dorischen Stil zu erkennen; indessen bleibt noch ein großes Feld offen, um alle dahin einschlagenden Irrtümer und Mißverständnisse zu beseitigen und zu lösen, besonders aber um das dorische Leben in seiner vollen Entfaltung und ganzen Verzweigung in Kunst und Sitten nach dem innern Grunde seines eigentlichen Wesens vollständig und richtig zu erfassen und ein geschichtliches Bild davon zu entwerfen. Nur diese innre Idee des dorischen Staats und öffentlichen Lebens können wir hier hervorheben, um den Stil der dorischen Kunst daraus zu erklären; die übrigen Punkte jener gesamten Streitfrage aber, mögen für jetzt unberührt bleiben. Weit entfernt, die Schranken der dorischen Eigentümlichkeit läugnen zu wollen, wird vielmehr gerade die bestimmte Anerkennung derselben um so eher zu einem klaren Begriff führen, von dem innern Grunde und Wesen dieses besondern Stammcharakters und ganz eigentümlichen Volksbildung. Gern wollen wir daher zugeben, daß nicht bloß die lakonische, sondern mehr oder minder alle dorische Verfassung und Aristokratie oft sehr drückend nach außen und nach innen war, selbst in der guten alten Zeit, geschweige denn in der spätern sittlichen Entartung, wo spartanische Harmosten in dem besiegten Hellas mit roher Gewalt durch Schrecken übel herrschten. Der jonische Reichtum des erfinderischen Geistes im wissenschaftlichen Gebiet war den Doriern

eigentlich fremd; und gegen den Pythagoras und seine Verbündeten waren die dorischen Völker in Italien nicht weniger undankbar, als die Athener gegen den Sokrates; und haben sie sich der großen Belehrung in gleichem Maße wie jene unwürdig und unfähig gezeigt.

Selbst die Historie, zuerst unter den Joniern durch die Mythographen entwickelt, dann von den großen athenischen Staatsdenkern kunstreich vollendet, blieb den Doriern fremd; und der lakonische Schriftsteller Hippasos[1], der über die Verfassung von Sparta geschrieben, bildet eine Ausnahme, wie auch die Philosophie der Pythagoräer, von welchen die einzigen bedeutenden dorischen Werke in Prosa herrühren, nur einen nicht zur Vollendung gediehenen Versuch, oder eine ohne durchgreifende Folgen vorübergehende Episode in der dorischen Bildung gewesen ist. Ursprünglich war dieselbe beschränkt auf die bürgerliche Verfassung, Gesetzgebung und Erziehung; und was das innre geistige Leben und die Bildung der Seele betrifft, auf Musik und Poesie, nebst den gymnastischen Übungen und dem Tanz, insofern sie mit jenen zusammenhingen, und auf bildende Kunst. Selbst die Mythologie, welche in Sagen und Sprüchen, alles Belehrende der Vorzeit über göttliche und menschliche Dinge umfassend, nebst der Musik und Gymnastik, den dritten Bestandteil der ursprünglichen hellenischen Bildung ausmacht, war bei den Doriern durch Sitte und Gesetz enger in den Gränzen des väterlichen Glaubens beschränkt, um alles sittlich Störende in der ausschweifenden Dichtung zu vermeiden, dessen die alten Theogonien und epischen Gesänge nur allzu viel enthielten. Wollen wir aber, was in den Mysterien Höheres und tiefer in die verborgne Wahrheit eindringendes, von der Unsterblichkeit der Seele, von dem früheren seligen Zustande, und dem künftigen göttlichen Leben, zu dem der Eingeweihte durch jene Reinigung gelangen solle, gelehrt wurde, als den vierten und geistigsten obwohl nicht allgemein verbreiteten Bestandteil der hellenischen Geistesbildung betrachten; so scheint es wohl unläugbar, daß auch hieran die dorischen Stämme weniger Teil gehabt, indem die Hauptsitze der berühmtesten und weitwirkendsten unter jenen Stiftungen und Verbündeten an Orten des jonischen Stammes, am meisten aber in dem Mutterstaat Athen gelegen waren. Wenn Pythagoras diesem Mangel der höhern Mysterienerkenntnis bei dem dorischen Stamme hat abhelfen wollen, so ist dieses Unternehmen erstens nicht vollständig gelungen; und überdem war es schon ein fremdes Element einer neuen und andern Geistesbildung, welche den ursprünglichen althellenischen Umkreis derselben ebensogut über-

[1] Diog. Laert. lib. VIII, 6. 4.

schreitet, als die dunkle Philosophie des Herakleitos bei den Joniern oder die wohl klare aber doch wenig verstandne Lehre des Sokrates, die auch zu Athen als etwas Fremdartiges erschien und zwar in fruchtbarer Erweiterung fortgedauert hat, aber doch ganz abgeschlossen und bloß für sich bestehend, ohne allgemeinen Einfluß auf das öffentliche Leben. Hier stehen uns nun in der geschichtlichen Erfassung des also beschränkten dorischen Geistes und Lebens, unsre jetzigen Begriffe von wissenschaftlicher Bildung entgegen, die wir uns einerseits nicht ohne das ganze Beiwesen gelehrter Hülfsmittel und Anstalten denken können, indem wir anderseits die gesellschaftlichen Verhältnisse und sinnlichen Künste der Verfeinerung, wie sie sich bei blühendem Welthandel und üppig wucherndem Gewerbe in den großen Städten entwickeln, allzu ausschließend zum Maßstabe der höheren Geisteskultur annehmen. Wir dürfen aber hiebei nicht vergessen, daß es unter den Hellenen überhaupt eigentliche Gelehrte und denkende Forscher anfangs nur einzelne gegeben, am meisten unter den Joniern, dann zu Athen; wo sich zuerst obwohl noch sehr schwach, eine Art von Gemeinsamen der gelehrten Bildung entwickelt hat, was dann zu Alexandrien vollständiger erweitert und dauernd begründet ward. Auch kann es nicht geläugnet werden, daß die bildende Kunst eine Höhe und Vortrefflichkeit, die wir nicht zu bezweifeln vermögen, vorzüglich grade in solchen dorischen Staaten erreicht hat, welche mit Ausnahme von Korinth und wenigstens im Vergleich mit der rhetorischen Vielseitigkeit und sophistischen Gelenksamkeit des attischen Volks, oder mit der ins Ungeheure gehenden Schwelgerei von Rom, oder gar mit unsrer modernen Vervollkommnung des materiellen Lebens, noch in großer Sitteneinfalt und altväterlicher Beschränktheit der Sinnesart bestanden haben, welche sie vielleicht um so geeigneter machte, das hohe Schöne in der Kunst zu erreichen. Der dorische Stil der Baukunst wird vor allem bewundert; der alten dorischen Säulenordnung ward die reichgezierte korinthische, als eine spätere dem Ursprung nach ebenfalls dorische angefügt. Drei berühmte dorische Schulen der blühenden bildenden Kunst, werden uns genannt; zu Aegina, zu Sicyon und Korinth. An den beiden zuletzt genannten Orten erreichte die Malerei und Bildhauerkunst nach dem Urteile der Alten überhaupt die höchste Blüte[1]; und wollte man den dorischen Anteil an der bildenden Kunst in einem besondern Werke geschichtlich entwickeln, so würde dies viele Belehrung gewähren, und nicht minder Erstaunen erregen, über den großen Reichtum der dorischen Kunst.

[1] Strab. VIII, p. 586. A.

Zur Zeit des Darius Hystaspes hatten die Bewohner von Argos den Ruhm, die ersten in der Musik zu sein[1]. Bei den Arkadiern wie in Kreta[2] war die Musik ein wesentlicher Teil der Erziehung, die gesellige Bildnerin der Jugend bis ins dreißigste Jahr. Die Poesie des Gesanges und Musik, besonders die Flöte blühte zu Thebä wie zu Sparta[3], »wo nebst dem Schwerte der Jugend, wie ein alter Dichter singt, die helltönende Muse waltet und die gerechte Ordnung.« Gastfrei nahm Sparta die edelsten Sänger aus der Fremde zu sich, den Terpander und Tyrtraeus, Thaletas und Alkman. Neben der Weisheit der Alten und unter den Waffen der Männer bewegten sich hier freudig die Chöre der Muse, und auch die Kunst des Tanzes, als eine Gymnastik schöner Bewegung, welche zugleich zur kriegerischen Gewandtheit nützlich sein mochte, ward zu Sparta als ein wesentlicher Teil der öffentlichen Erziehung geachtet[4]. Unter den verschiedenen Kunstarten der hellenischen Nationaltänze, wurden nebst den wollüstigen jonischen, besonders auch viele dorische Tänze, wie der lakonische, kretische, troizenische und der von Mantinea gerühmt und vom Aristoxenes, diesem besonders auch in der Bewegung der Hände der Vorzug gegeben[5]. Um den Gegensatz der barbarischen und hellenischen Sitten recht fühlbar zu machen, stellt der dorisch gesinnte Xenophon die asiatischen Tänze und die schönen arkadischen gegeneinander, im Selbstgefühl hellenischer Bildung und edlen Gefühls[6].

An dorischen Orten waren jene berühmten Wettspiele der Schönheit und Feste des Eros, den hiernach auch die bildende Kunst als Vorsteher der Kampfspiele in eigentümlicher Art darstellte; wie dergleichen Feste der Schönheit stattfanden, mehrenteils unter Jünglingen, zu Thespiä, zu Megara am Feste des Diokles zu Elis, am Feste des liebenden oder des küssenden Apollo, und zu Sparta auch unter Jungfrauen; und noch in später Zeit rühmt ein römischer Dichter die Schönheit der lakonischen Jünglinge[7]. Die Spartaner waren nach Hippasos[8] Erfinder der Gymnasien; indem sie bei ihnen als Mittelpunkt des öffentlichen Lebens die größte Bedeutung und höchste Vollendung erhielten; und wie Sokrates durch sein weises Gespräch und die Philosophie seiner Vaterstadt Ruhm brachte, so bewirtete der Spartaner Lichas die Fremden, die nach Sparta kamen, nach Xenophons Ausdruck, mit gymnastischen Festen[9],

[1] Herod. Thal. 131. [2] Strab. X. 739. C.
[3] Arist. Polit. VIII. cap. 6. [4] Quinct. I. cap. 1.
[5] Athen. lib. I. p. 22. [6] Anabas. lib. VI. cap. 1.
[7] Martial. VII, 79. [8] Athen, I. p. 14.
[9] Xen. Memor. Sacr. lib. I. cap. 2.

den Sitten seines Landes gemäß. Zu Sparta und zu Elis nahmen auch die Jungfrauen Anteil an den gymnastischen Spielen und Übungen; überhaupt aber lebten die dorischen Frauen nicht auf jonische Weise in asiatischer Absonderung und Unterdrückung, sondern es war die ganze dorische Bildung des Leibes und der Seele zum Schönen, Guten und Großen auch den Frauen, wenigstens denen von edlem Stamme, gemeinsam, bis zur spartanischen Aufopferung des weiblichen Zartgefühls. Etwas ganz eigentümliches bei dieser nur nach der Idee des Schönen gestalteten und eingerichteten Lebensweise war auch die Nacktheit jener gymnastischen Spiele, welche bei den öffentlichen Volksfesten und olympischen Wettkämpfen nach dorischer Sitte allgemein eingeführt war, und im Gegensatz asiatischer und jonischer Verhüllung von den Alten selbst, welche der Einführung jener Sitte noch nahe genug standen, als das eigentliche Merkmal hellenischer Sinnesart betrachtet und bezeichnet ward[1]. Diese Nacktheit, und die gymnastischen Übungen der Jungfrauen gehören zu den Sonderbarkeiten der dorischen Sitten; und selbst nach heidnischer Götterlehre und Ansicht von dem Göttlichen ward es als etwas Auffallendes bemerkt, wenn Philippos von Kroton, der schönste aller Hellenen seiner Zeit und Sieger in den olympischen Spielen, wegen der Schönheit seiner Gestalt zu Egestä als Heros verehrt, und ihm als solchen einen Tempel erbaut und Opfer gebracht wurden[2]. So ganz vorherrschend war die Idee und begeisterte Liebe des Schönen in dem dorischen Leben. In Beziehung auf die besondern Sitten des weiblichen Geschlechts aber muß man dagegen auch den Anteil der dorischen Frauen an aller edlen Bildung ruhmwürdig bemerken. Sie dachten männlich und waren groß gesinnt, wie uns dieses in so vielen Erzählungen und Zügen von spartanischer Aufopferung und ruhmvoller Vaterlandsliebe von dem lakonischen und anderm dorischen Frauengeschlecht geschildert wird. Vorzüglich aber war ihnen auch die geistige Kunst des Schönen und der Gesang der Muse befreundet; unter den Lehrern des erhabenen Pindaros werden außer dem großen Musiker Lasos und dem kunsterfahrenen Simonides, auch die dorischen Dichterinnen, Korinna und Myrtis ruhmvoll genannt. Ward aber von der einen Seite bei den dorischen Völkern auch das zartere Frauengeschlecht durch männliche Bildung geadelt und stark gemacht, so sehen wir von der andern Seite selbst die Gebräuche des Kriegs und die Sitten der Schlacht bei diesem wunderbaren hellenischen Stamm

[1] Die Hauptstelle beim Thukydides ist bekannt. Vgl. Plat. de legg. lib. V.
[2] Herod. Terpsich. 47.

durch ein eignes Gefühl des Schönen beseelt und gezügelt. Dem Eros opferten die Kreter, durch Jünglinge von auserwählter Schönheit, vor dem Kampf, die Könige der Spartaner aber brachten den Musen das Opfer beim Anbeginne der Schlacht, wie zu einem festlichen Götterspiele. Unter einem mächtigen, aber sanften Gesange rückten sie in den Kampf, festlich geschmückt und mit Myrthen bekränzt. Die, welche in den olympischen oder andern geweihten Festspielen als Sieger den Kranz errungen, standen und fochten zunächst um den König in der Ordnung des Heers[1]. Im peloponnesischen Kriege unterbrachen sie einmal den blutigen Kampf um die Oberherrschaft und schlossen einen Waffenstillstand, um vierzig Tage lang das schöne Götterfest des holden Hiacynthos zu feiern, jenes geliebten Jünglings, den Apollo unvorsichtig im jugendlichen Spiel getötet, und verwandelnd sein Andenken in der Blume dieses Namens verewigt hatte. So war alles bei ihnen in einem Sinne und Gefühl des Schönen gestaltet und das ganze dorische Leben selbst war in des Friedens weicher Ruhe, nur wie ein gymnastisches Festspiel, glänzend in aller Blüte der Musenkunst; der Krieg aber einem olympischen Wettkampf um den Siegerkranz des unsterblichen Ruhms zu vergleichen. Wohl mag man es in diesem Sinne verstehen, wenn noch der redliche Plutarchos, in Erforschung der alten dorischen Zeit und Sitte vertieft und einheimisch geworden, sagt: »die tapfersten Völker seien die gewesen, welche am meisten von der Liebe beseelt waren[2], wie jene dorischen Völker, die Thebaner, Lakedämonier und Kreter; weil nämlich die Begeisterung der männlichen Freundschaft, die hohe Ruhmbegierde und innige Liebe des Vaterlandes, vor allem aber das gemeinsame Leben im würdevollen Gefühl des Schönen, das eine war, wovon alles bei diesen Völkern ausging, im Krieg wie im Frieden, im Staat wie in der Kunst, in der alten Sage und im Kampfe der Gegenwart, in der Ordnung des Gesetzes und in der Bildung der einzelnen.

Der Gang der Untersuchung hat uns mitten in den Gegenstand hineingeführt, und in der Tat läßt sich das dorische Leben in seiner Fülle und Eigentümlichkeit nur in solchen einzelnen Zügen, als ein Ganzes lebendig erfassen. Nur in diesem geschichtlichen Zusammenhange und nur aus dem dorischen Leben selbst, läßt sich sodann auch das eigentümliche Wesen des dorischen Staats richtig begreifen. Wenn uns die Philosophen diese dorische Verfassung als eine Aristokratie der Tugend und durchaus wohlgeordnete Gesetzgebung preisen, um sie der anarchischen Volks-

[1] Plutarch. Sympos. lib. II. quest. 5.
[2] Plutarch. Amatur. Vol. IX., p. 57. ed. Reiske.

herrschaft, die zu ihrer Zeit so herrschend geworden war, entgegenzustellen; so haben sie ihren eignen Staatsbegriff von weiser Gerechtigkeit hineingetragen, wie sie hinwieder zur lebendigen Darstellung ihrer Ideen sehr vieles einzelne aus den dorischen Sitten entnahmen. So hat Plato in sein Gemälde des vollkommnen Staats wohl hie und da auch einiges Ägyptische aufgenommen, das Ganze aber in dorischem Sinne ausgeführt; und beim Xenophon trägt selbst jene zur Dichtung erweiterte Geschichte des großen Perserkönigs und der Aristokratie seiner Edlen die spartanische Farbe. Aber nicht auf den Begriff des Gesetzes und der Gerechtigkeit war der dorische Staat gegründet, in welcher Hinsicht er wenigstens unsern Forderungen und Ansichten vom Recht und einem auf das Recht gegründeten Staat übel entsprechen würde; sondern es war der Zweck des dorischen Staats die Einheit oder die vollkommne Gemeinschaft aller in ihm verbündeten Kräfte und durch ihn gebildeten Naturen, und die aus diesem gemeinsamen Leben hervorgehende Liebe und Begeisterung der edlen Geschlechter und freien Bürger; die bald unter den besondern Gestalten der männlichen Freundschaft, der Ruhmbegierde oder der Aufopferung für das Vaterland hervortrat, zu der aber der allgemeine Keim schon in dem stillen Genuß und Bewußtsein jenes schönen, gemeinsamen Lebens lag. Und weil nun Liebe und Begeisterung die Seele des Staats, und dieser selbst nichts andres als die zusammenhaltende Form und gesetzliche Ordnung jenes ganz auf den Genuß und Begriff des Schönen gerichteten dorischen Lebens war; so können wir nicht umhin, es zu gestehen und zu erkennen, so auffallend und fremd uns dieses auch anfangs scheinen mag; daß selbst der Staat bei den dorischen Völkern auf der Idee des Schönen beruhte und gerichtet war, und nur von dieser Idee alle beseelende Lebenskraft empfing. Ist aber diese Idee des Schönen überhaupt das Vorwaltende, was den Geist und die Bildung des hellenischen Altertums auszeichnet; so darf man nun um so mehr auch im ganzen sagen, und als großen geschichtlichen Umriß feststellen, was schon aus so vielen Einzelheiten hervorgeht: daß sich der hellenische Charakter in dem dorischen Stamm am reinsten, eigentümlichsten und vollständigsten sowie auch eben deshalb am sonderbarsten und abweichendsten entwickelt und entfaltet hat, und daß eben dies den dorischen Stamm am wesentlichsten auszeichnet, und geschichtlich seine Stelle und Bedeutung bestimmt.

Daß diese so ganz nur auf die Idee des Schönen gegründete dorische Bildung und Lebensweise, nach dem Maßstabe aller in dem Menschen liegenden höhern Kräfte und tieferen Anlagen, sowie ihrer vollständigen Entwicklung sehr einseitig und ungenügend, in geistiger Hinsicht beschränkt, auch in sittlicher Beziehung keineswegs fehlerfrei gewesen sei, soll dabei nicht verkannt oder geläugnet werden.

Wenn der hellenische Geist nicht so ganz hingenommen und erfüllt gewesen wäre von diesen gymnastischen Festen, den Spielen der Kunst, überhaupt aber von der Schönheit des Lebens; so möchten die zerstreuten Lichtspuren der Mysterien und die neue Geistesbahn des Pythagoras oder Sokrates allgemeiner durchgegriffen und hingeführt haben zu einer tiefern Erkenntnis der Wahrheit; deren verborgnes Wesen die Hellenen meistens nur ganz unvollkommen im Bilde des Schönen erkannt haben. Einleuchtend ist auch, daß dieser Gedanke einer vollkommnen Einheit des öffentlichen Wesens und alles umfassenden und zusammenschmelzenden gemeinsamen Lebens, niemals hat streng ausgeführt und ganz vollendet werden können; wie dies mit jeder auf eine einseitige Idee gegründeten Lebensordnung der Fall ist, daß sie nah am Ziele unfertig stehen bleibt; obwohl es darauf angelegt und zu Sparta, wie Aristoteles[1] von dem man hier keine Übertreibung oder allzu günstige Vorliebe besorgen darf, bemerkt, wirklich bis zum gemeinschaftlichen Gebrauch mancher Güter des Eigentums ausgedehnt war; und in diesem Sinne kann man wohl sagen, daß erst Plato in seiner Republik das vollendete Bild dieses dorischen Lebens, wie es nie vollständig zur Wirklichkeit gelangt ist, entworfen hat, wo in der Idee des Staats und gemeinsamen Lebens alle Persönlichkeit untergeht, und selbst das Heiligtum der Ehe ihr zu Liebe vernichtet wird. Daß aber dieses in der Wirklichkeit doch nie geschehen, und Platos Entwurf nur Idee geblieben ist, hat die Natur bewirkt, welche zu mächtig entgegengestanden.

Zu einer andern hellenischen Entartung der Sitten und Unnatur lag der erste Keim der Gefahr allerdings schon in der ganzen Anlage des dorischen Lebens, indem jene männliche Freundschaft, welche auf den Abweg führen konnte, aufs innigste mit dem Wesen des auf Liebe und die Begeisterung des Schönen gegründeten dorischen Staats verwebt war, wie uns dieses die Alten selbst so oft andeuten, in ihren Bemerkungen über die vom Gorgidas gestiftete heilige Schar der Thebaner, andre ähnliche Verbrüderungen und auffallende Sitten der Kreter und andrer dorischer Völker. Indessen muß man sich wohl hüten, das gränzenlose Sittenverderben der spätern Zeit und alle anstößigen Tatsachen und Sittenzüge oder üppigen Gedichte derselben, auf das ganze Altertum zu übertragen, und sich das Bild so mancher edlen Männerfreundschaft und aus dieser Begeisterung hervorgegangenen hohen Taten, gegen den

[1] Polit. II. 5.

bessern Geist der alten Geschichte, wegen der möglichen unsittlichen Entartung, die in einzelnen Fällen auch in der früheren Zeit stattgefunden haben kann, zu entstellen. Es lag in der dorischen Lebenseinrichtung selbst ein starkes Gegengewicht wider diese Entartung, die aus den gymnastischen Schönheitsspielen, so wie diese das ganze Leben erfüllten, leicht hervorgehen konnte; zuerst in der großen Sitteneinfalt der alten Zeit, dann in der Begeisterung selbst, welche nebst dem Schönen zugleich alles Edle und Hohe mit umfaßte, und von unwürdiger Sinnlichkeit zurückhalten mußte; auch in der edleren Bildung der dorischen Frauen, dagegen die jonische und asiatische Geringachtung des Geschlechts, und der daraus entstehende Überdruß an demselben, auf einem andern Wege zu dieser Unnatur geführt hat. Am meisten aber lag dieses Gegengewicht in der strengen Gesetzgebung selbst; denn wenn auch die dorischen Gesetzgeber meistens, wie Solon nach ihnen, die Liebe erlaubten, so geschah dieses doch immer in dem Sinne einer edlen männlichen Freundschaft, in hoher Begeisterung des Schönen, und für den Ruhm des Vaterlandes bis zum freiwilligen Heldentode treu und ewig vereint. Dieser Geist belebte die kretischen und thebanischen heiligen Scharen; und in diesem Sinne tadelte Pammenes, erfüllt von der Idee jener männlichen Heldenliebe, den Homeros, daß er unkundig der Liebe, die Scharen in seiner Schlachtordnung nach dem Stamm und Geschlecht, nicht aber die Liebenden und Freunde zusammengestellt habe[1].

Überhaupt aber war diese im dorischen Leben herrschende Idee des Schönen, wenn sie auf der einen Seite in ihrer Begeisterung bis zur Vergötterung ging, von der andern Seite einer strengen Ordnung unterworfen, und wurde durch bestimmte Gesetze in ihren Gränzen und in der großartigen Form unverändert erhalten. Die Alten sind voll von dem Lobe jener weisen Gesetzgeber, welche besonders in den dorischen Staaten streng über die Aufrechterhaltung der Musik gewacht haben, um jede Neuerung zu verhüten, durch welche die große alte Tonweise ins Weichliche entarten, oder sonst in eine Verwilderung des leidenschaftlichen Ausdrucks hätte geraten können. Unter der Musik aber ist in solchen Fällen, was wesentlich damit verbunden war, die Poesie und die Tanzkunst mehrenteils mitzuverstehen; obwohl die Gesetze zunächst vorzüglich auch auf die eigentliche Musik selbst gingen. Nicht bloß die Spartaner hatten solche beschränkende Gesetze über Musik und Poesie; auch bei den Thebanern, in Kreta[2] und Arkadien fand

[1] Plutarch. Sympos. tom. VIII. p. 428. [2] Strab. lib. X. 739. B.

das Gleiche statt; auch die Pellener und Mantinea[1], dessen vortreffliche Verfassung Polybius anrühmt[2], hatten solche Gesetze, und zu Argos ward eine schädliche Neuerung in der Musik bestraft[3]. Uns bleibt eine solche Beschränkung der Kunst durchaus fremd und will uns nicht zusagen, so wie wir uns auch auf der andern Seite in die unbegränzte Freiheit, welche dem poetischen Geiste in der alten Komödie zu Athen gestattet wurde, nicht finden können und Anstoß daran nehmen. In dem dorischen Leben waren aber einmal die Kunst und die Sitten unzertrennlich eins; und wenn solche beschränkende Gesetze bei den Thebanern auch für die bildende Kunst[4] stattfanden, so haben wir bei der hohen Blüte und Vollendung der dorischen Bildner-Schule und Werke eben keinen Grund anzunehmen, daß dies einen schädlichen Einfluß für die Kunst gehabt habe. Bemerkenswert bleibt es immer, daß zu Sparta, einem der Hauptsitze der dorischen Dichtkunst, wo eine so große Liebe zu den homerischen Gesängen[5] herrschte, die jambischen Gedichte des Archilochos, als mit der Idee des Schönen und der wahren Poesie streitend, verboten und nicht geduldet wurden[6]; wie späterhin dasselbe dem Timotheos, wegen seiner regellosen neuen Weise in der dithyrambischen Dichtung geschah; daher denn auch die Spartaner, wie Aristoteles sagt[7], von sich behaupten mochten, daß sie ohne es besonders erlernt zu haben, wohl beurteilen könnten, welche Gesänge gut seien und welche nicht.

Die drückendste Schranke der dorischen Bildung für das Leben war die Aristokratie ihrer Verfassung, welche in dem ganzen Wesen desselben begründet war, wenn die Anlage dazu auch nicht schon von Natur vorhanden gewesen wäre. Denn jene öffentliche Erziehung und das ganze gemeinsame schöne Leben unter steten gymnastischen Übungen, musikalischen Spielen und festlichen Wettkämpfen erforderte eine ganz freie Muße, und nur die edlen Geschlechter mochten sich wohlhabend und unabhängig dieses Glanzes erfreuen. Und da nur auf denen, welche diese edle Erziehung genossen hatten, der Staat beruhte, da nur ihnen die Waffen anvertraut und nur sie für Bürger geachtet wurden; so ward eben damit unvermeidlich die ganze übrige Masse vom Staat ausgeschlossen und in den Zustand der Heloten herabgewürdigt, daher Plinius wohl bedeutsam die Spartaner, als die Erfinder der Sklaverei benennt[8]. Ein ähnlicher Zustand findet sich unter verschiedenen Be-

[1] Plutarch. de mus. p. 2093. ed. Steph. [2] Polyb. Exc. VI. cap. 41.
[3] Plutarch. ibid. p. 2097. [4] Aelian. lib. IV. cap. 4.
[5] Wolf Prolog. CXL. Plut. apopht. Lac. Plat. de legg. lib. III.
[6] Nicom. lib. X. cap. 9. [7] Nicom. lib. X. cap. 9.
[8] Plin. lib. VII. cap. 56.

nennungen fast in allen dorischen Staaten; wie auch bei dem aeolischen Volk der Thessalier, wo die dienstbare Klasse den Namen der Penester trug. Die Anlage dazu lag schon in dem Heldencharakter der Aeolidenstaaten und in dem bei allen hellenischen Völkern von daher vorherrschendem Adelgeschlechte; zum Teil auch wohl in der Unterdrückung der eroberten Urvölker vom älteren, pelasgischen Stamme. In den dorischen Staaten aber ward diese natürliche Aristokratie noch durch Erziehung, Gesetze, Gewohnheit und Sitte viel höher gesteigert, fester begründet, und die Sonderung nach Grundsätzen um so schärfer durchgeführt, je mehr sich jene ursprüngliche Aristokratie selbst republikanisch entwickelte. Doch wird die Behandlung der dienstbaren Menge nicht überall so drückend gewesen sein, wie bei den Spartanern, nach deren strenger Erziehung, wie ihnen Isokrates[1] vorwirft, selbst freie Jünglinge grausamer gezüchtigt wurden, als anderswo die Sklaven. Es mögen auch manche von jenen edlen Geschlechtern in den dorischen Staaten in mildem Glanze geherrscht haben. Die Milde der Beherrscher von Sicyon rühmt selbst Aristoteles[2]; die Verfassung von Sicyon aber war anfangs die reine dorische Aristokratie, wie Plutarchos sagt[3], aus der sie erst nachher in Parteiungen, Volksanarchie und Tyrannenherrschaft gerieten, bis sie dann, obwohl sie Dorier waren, die Verfassung und selbst den Namen der Achäer annehmen mußten[4]. Überhaupt war

[1] Isocr. Panegyr. cap. 34. [2] Arist. Polit. V, 12.

[3] Plut. Amat. tom. V. p. 508. 509.

[4] Plutarch ibid. tom. V. p. 521. Es ist in den Ausdrücken selbst der dorische Stolz sichtbar, als ob es für diesen Stamm, der sich wie von einem höhern Adel zu sein dünkte, schon eine Schmach wäre, mit zu einem aeolischen Volke gezählt zu werden; und an diese Stelle wird einmal die bleibende aeolische und dorische Stammesverschiedenheit recht scharf bezeichnet, die sich auch durch den gegenseitigen Haß der Achäer und Dorier beurkundet, während die Gränzen dieser Stammesverschiedenheit mehr ineinander fließen, bei so manchen andern aeolischen Völkern im Peloponnes und außerhalb des Isthmus, zum Teil auch in den italischen Pflanzstädten aeolischen oder gemischten Ursprunges, welche alle nach dem vorherrschenden dorischen Einfluß, auch in Verfassung und Sitte ganz dorisch geworden waren. Ebenso scharf wie hier Plutarchos in der Geschichte des Verfalls von Sicyon, sondert indessen auch Aristoteles noch die aeolische und dorische Stammesverschiedenheit in der schon oben S. 567 angeführten Stelle, wo er die Mischung dieser zwei Volkesstämme in der Anlage von Sybaris, als Ursache des Verderbens, tadelt. Für den Peloponnes ist die Stelle bei Strabe lib. VII. 513 C—514 D klassisch. Rein aeolisch waren im Peloponnes nur die Achäer geblieben. Von den übrigen heißt es in jener Stelle: »daß diejenigen, welche von den Doriern am entferntesten waren, die Bewohner von Arkadien und Elis, in aeolischer Mundart sprechen; die übrigen bedienten sich einer aus beiden

die dorische Verfassung, wo sie einmal entartete, verderbter und schlechter als jede andre, als die nicht sowohl auf einer kunstreichen Staatseinrichtung, sondern ganz auf den Sitten und auf dem Leben selbst beruhte. Dies geben selbst die Lobredner der dorischen Einrichtungen unter den Alten zu, und führen häufige Beispiele im einzelnen davon an, wie die bürgerlichen Unruhen von Argos; während auf der andern Seite selbst solche Schriftsteller unter den Alten, welche dem Dorischen eher abgeneigt erscheinen, doch gern zugeben, daß die spartanische Verfassung vortrefflich gewesen sei[1], um den Staat nach der väterlichen Sitte und das Vaterland in seinen eng umschloßnen Gränzen, gegen äußre Angriffe und innre Unruhen dauerhaft zu erhalten und ihm eine unerschütterliche Festigkeit zu geben. So rühmt auch Aristoteles[2], obwohl nicht dorisch gesinnt, und in seiner ganzen Geistesart mehr zur jonischen Natur hinneigend, die Vortrefflichkeit der gemeinsamen spartanischen Erziehung, auf die sie so großen Ernst verwenden. Als nun aber Sparta mit der anwachsenden Macht aus den Schranken jener alten Sitteneinfalt und des väterlichen Bodens heraustrat, da änderte sich die Gestalt der Dinge, weil die ganze Verfassung und diese obwohl schöne doch so eng umgränzte Lebensordnung auf den weitern Schauplatz der neuen Herrschaft gar nicht abgemessen war. Schnell vorübergehend war der Ruhm und die Zeit des Glanzes von Sparta, so lang es Hellas im Kampf gegen die Perser schützte oder von den Tyrannen reinigte[3]. Bald aber, so wie die Oberherrschaft der Spartaner entschieden war, erhoben sich von allen Seiten die Klagen gegen sie, und hier finden alle die Vorwürfe ihre Anwendung, welche die Schriftsteller von der entgegenstehenden Seite, wie Isokrates[4], wegen ihrer Ungerechtigkeit ihnen machen, oder was die Geschichte selbst von ihren Bedrückungen und strengen Härte erzählt; wie es selbst Plutarchos, so sehr er sonst der dorischen Partei geneigt ist, eingesteht und mehrere Beispiele von der Grausamkeit der Spartaner gegen die Besiegten anführt[5]. Man kann leicht die verschiedenartigen Urteile der Alten über Sparta und seine Einwirkung, sowie über andre dorische Staaten und ihre Gesetze, vereinbaren und jedem

Dialekten gemischten Mundart, indem sie bald mehr bald minder aeolisieren, und redeten fast in jeder Stadt eine andre Mundart; alle schienen aber zu dorisieren, oder von dorischer Art zu sein, wegen des vorherrschenden Einflusses.«

[1] Wie Polybius Exc. lib. VI. cap. 46. [2] Polit. lib. VIII. cap. 1. fin.

[3] Thucyd. lib. I. cap. 18. [4] Panegyr. cap. 32.

[5] S. Plut. Lysand. Vol. III. p. 28. 39. 40. ed. Reiske. über die zahlreichen Hinrichtungen von der Volkspartei unter Lysander.

seine rechte Stelle anweisen, wo alles in seiner Beziehung und richtigen Anwendung völlig wahr und auch geschichtlich begründet erscheint, sobald man nur einmal das Wesen der dorischen Verfassung und Eigentümlichkeit überhaupt erkannt, und in diesem Geiste die Geschichte und Entwicklung des dorischen Stamms klar aufgefaßt hat. Überall aber finden wir die Aristokratie irgendeines oder einiger edlen alten Geschlechter in den dorischen Staaten vorherrschend, welche von der Oligarchie des Reichtums, wie sie in einigen jonischen Seestädten oder Handelsstaaten obwaltete, oder oftmals auch aus demagogischen Parteiungen und anarchischen Volksunruhen hervorging, noch wohl unterschieden werden muß; indem sie durch die strenge Schöne jenes gemeinsamen dorischen Lebens schon einen ganz andern Charakter erhält und außerdem auch von Ursprung aus, mehr ganz auf dem angestammten Adel der alten Ahnen und deren oft noch sagenhaften Heldenruhm beruht. Dieses geht recht anschaulich aus den dorischen Siegesgesängen des Pindaros hervor, wo das Lob des ruhmbekränzten Besungenen mehrenteils hinüberschreitet in die wunderbare Sage von den Ahnen seines Heldenstammes, unter denen besonders viele dorische Geschlechter und Siegernamen hervorglänzen. Zu Korinth herrschten die Bakchiaden, ehe das Geschlecht des Kypselus emporkam, wie die Akestoriden zu Argos[1]; Argos aber zählt Herodotos[2] wie Korinth[3] unter die rein dorischen Staaten. Auch zu Rhodus, welches den Ruhm der dorischen Gesetzgebung durch die Vortrefflichkeit der seinigen noch bis in die spätern Römerzeiten erhielt, war eine solche Aristokratie der edlen Geschlechter, der Diagoriden und Asklepiaden; und obwohl Rhodus, als See- und Handelstaat für das Volk und sein Wohl und Bedürfnis bedachtsam Sorge trug, so war bei ihnen doch keine demokratische Verfassung[4]. Besonders glänzte das Geschlecht der Battiaden in dem dorischen Kyrene an der Küste von Libyen, auch durch den Ruhm zahlreicher Siegerkränze in den olympischen und andern geheiligten Wettspielen. Rhodus zählte unter andern ausgezeichneten Männern besonders viele berühmte Athleten[5]; auch zu Kroton blühte die Kunst der Athletik, und diese in Ton und Art zu den dorischen gehörige italische Pflanzstadt, hatte die größte Anzahl von olympischen Siegern aufzuweisen[6]. Die olympischen Spiele selbst nennt Strabo eine Erfindung der Eleer[7]; von den vier großen Kampfspielen der Hellenen, wurden außer den olym-

[1] cfr. Schol. in Callim. Pallad. lavacr. v. 34.
[2] Herod. Uran. 73. [3] ibid. cap. 43. [4] Strab. lib. XV. 965. B.
[5] Strab. XV. 968. A. [6] ibid. p. 403 A.
[7] ibid. lib. VIII. p. 544. A. lib. VI.

pischen, noch zwei andere, die isthmischen an der korinthischen Landenge und die neméischen im Gebiete von Argos, auf dorischem Boden gefeiert; und was soeben in Beziehung auf einige einzelne dorische Staaten angeführt worden, gilt auch im allgemeinen, daß eine vorzüglich große Anzahl der Sieger in den Kampfspielen von dorischem Stamme war, indem diese ganze Einrichtung großer gymnastischer Volksfeste am meisten in das dorische Leben eingriff, und gleichsam den glänzenden Mittelpunkt desselben bildete. Alles aber stand in diesem dorischen Leben auch von Seiten der Kunst im innigsten Zusammenhange und war zu einem unzertrennlichen Ganzen verwebt und verbunden. Wie zu Sparta, wo die dorische Schule der lyrischen Kunst mit Alkman begonnen, die gymnastischen Künste und Spiele zuerst geblüht haben, so wurden sie auch bei den Thebanern besonders hoch geehrt und mit Ernst ausgebildet[1], wo die dorische Poesie durch Pindaros den Gipfel der Schönheit erreichte. Absichtlich haben wir Sparta aus dem ganzen Umkreis dieser Untersuchung über die Idee des dorischen Lebens nicht weglassen oder ausschließen wollen, um nicht etwa dem verjährten Irrtum wieder Raum zu geben, als sei dieses bloß ein rauhes Kriegervolk nach alter Römer oder Sabinerart gewesen; denn obwohl Eroberungssucht und das Streben nach der Hegemonie dem Charakter etwas Fremdartiges beigemischt haben, so ist doch Sparta früherhin in seiner blühenden Zeit der glänzendste Mittelpunkt der dorischen Bildung auch in der Kunst des Schönen und der Poesie gewesen. Auch in der bildenden Kunst hat Sparta einige berühmte Bildhauer hervorgebracht; und es werden Dorykleidas und Dontas, als Schüler des Dipoenos und Scyllis genannt. Wie aber die Poesie der dorischen Gesänge vorzüglich diente, die öffentlichen Feste und die Sieger in den Kampfspielen zu verherrlichen, so ging der Sinn für das Schöne in der bildenden Kunst, und ihre große Entfaltung in so hoher Form und doch so lebendiger Natur, vorzüglich aus diesen gymnastischen Übungen und Spielen hervor; und die noch bewunderte Idee dieser schönen Gebilde hat sich in der Mitte dieser eigentümlichen dorischen Feste erzeugt und zur Reife entwickelt. Was wir noch von der Herrlichkeit dieser Werke sehen, kann auch am besten dazu dienen, uns manche Sonderbarkeit der dorischen Sitte zu erklären, wie die Nacktheit der gymnastischen Spiele; denn jene Götter- und Heldengebilde, was davon aus der blühenden Zeit, oder in ihrem Geiste entworfen, noch übrig ist, obwohl unbekleidet, blicken uns doch nicht lüstern und buhlerisch an, sondern in strenger Schöne und ernst in der

[1] Ephoros bei Steph. Byzant. voc. Βοιωτια.

Fülle und Blüte der Hoheit stehen sie vor uns; und sollten uns wohl den Sinn öffnen, mit welchem in diesem festlichen Leben der Hellenen die menschliche Gestalt angeschaut wurde. Mit den übrigen dorischen Künsten der Gymnastik und Skulptur, Poesie und Musik, war auch die Tanzkunst auf das innigste verbunden, die als ein gymnastisches Spiel schöner Bewegung, und als eine fließende Bildnerei ein Mittelglied zwischen jenem und der Bildhauerkunst war, für die sie oft auch die schönsten Gegenstände der Darstellung hergab; indem sie auf der andern Seite sich der Musik und Poesie, als eine rhythmisch sich bewegende Mimik auf das genaueste anschloß. Hoch wurde daher die dorische Orchestik[1] gepriesen und die Herrlichkeit und Schöne der spartanischen Tänze und glanzvollen Jungfrauen-Chöre feiert Aristophanes in einem begeisterten Chorgesange[2]. Die eigne Kunst-Gattung des Tanzes, welche Hyporchema benannt war, wurde dem Pindaros als Erfindung beigelegt[3] und solche des großen Dichters nicht unwürdig geachtet; dieser hyporchematische Tanz aber, der unter Pindaros und Xenodamos blühte[4], ist der Beschreibung nach besonders mimisch gewesen und war mit der Poesie, deren Inhalt er auszudrücken suchte, auf das genaueste verbunden. Selbst den Apollo nannte Pindaros, »den Tänzer, König der Freude, Bogengeziert;« und auch in Lakonien[5] ward der Gott unter solchen Beinamen verehrt. Es war dieses alles, Gymnastik und Tanz nebst der Bildnerei, Poesie und Musik, ein unteilbares Ganzes, und obwohl wegen der hohen Schönheit und Bildung wohl Kunst zu nennen, doch nicht angelernt und ausgeklügelt oder nachgemacht, sondern ganz Natur und eins mit dem Leben geworden. Dieses Selbstgefühl edler Naturen, mit Geringachtung alles Angelernten spricht sich in den dorischen Dichtern so entschieden aus, wie in der wirklichen Geschichte. »Weise ist nur, singt Pindaros, wer von Natur tief denkt; Lehrlinge überfließend von Allgeschwätz, krächzen wie Raben leeren Schall gegen Zeus göttlichen Vogel«[6]. »Viele streben nach Ruhm durch erlernte Vorzüge; aber die Natur ist überall das Erste[7]«. In dem gleichen Sinn sagt der dorische Redner beim Thukydides: »Was uns von Natur Edles eigen ist, können die Athener nicht durch Erlernung erreichen; was sie aber in der Wissenschaft voraus haben, können wir durch Bildung uns aneignen[8].« Dieselbe Übereinstimmung findet sich in den Äußerungen des Historikers und des Dichters über die dorische Anhänglichkeit an alte

[1] Arist. Poët. 26. Plut. de mus. [2] Lysistr. v. 1267—1312.
[3] Clem. Strom. I. 308. 265. [4] Athen I. 15. D. [5] ibid. I. 22.
[6] Olymp. II. 154—150. [7] Olymp. IX. 152. seq. [8] Thuc. I. 121.

Sitte und Beharrlichkeit im väterlichen Gesetz. »Bei uns ist es Sitte, sagt der dorische Redner ferner, die Tugenden im Kampf zu erwerben, und die väterlichen Gebräuche nicht zu ändern.« »Immerdar« singt der thebanische Dichter, »wollen die Söhne der Herakliden in den dorischen Satzungen verharren[1].« Und auch im Gespräch der Philosophen beim Plato heißt es noch: »Es ist bei den Lakedämoniern nicht gebräuchlich, in den Gesetzen Neuerungen zu machen, und ihre Söhne anders als nach der väterlichen Gewohnheit zu erziehen«[2]. Noch bis in die spätesten Zeiten hinab, unter schon ganz veränderten welthistorischen Verhältnissen, finden sich Spuren von dieser festen Anhänglichkeit an das Alte, als der übrig gebliebene Grundzug des dorischen Stammcharakters. Die Kreter, deren Hartnäckigkeit der römische Geschichtschreiber Vellejus bemerkt[3], wurden zuletzt unter den hellenischen Ländern von den Römern besiegt; und selbst nach der Einführung des Christentums blieben die dorischen Völker im Peloponnes am längsten dem Heidentum zugetan[4], weil sich bei ihnen jenes sinnlich schöne Leben am gediegensten entwickelt hatte.

Wir wenden uns nun zu der Poesie, welche aus diesem dorischen Leben hervorging, und in den pindarischen Gesängen den innern Geist desselben auch wieder im treusten Bilde abspiegelt. Unter den neun für klassisch geachteten Dichtern der lyrischen Kunst gehören sechs der dorischen Schule an; welche nebst den zwei aeolischen Dichtern, Alkäos und Sappho und dem einzigen jonischen Anakreon, jenen Kreis der lyrischen Kunst erfüllen. Wohl mag es sein, daß die alexandrinischen Gelehrten und Kritiker der Dichtkunst, welche diese Auswahl geordnet haben, die vier vornehmsten Dichter des chorischen Gesanges in der dorischen Schule, den Alkman, Stesichorus, Pindaros und Bakchylides in die Reihe anfgenommen haben, um zugleich, wie sie es überall liebten, den Stufengang der Kunstentwicklung nach der Zeitfolge durch den epochemachenden Dichter jeder Zeit und Stufe zu bezeichnen und das Eigentümliche einer jeden durch ein vollgültiges Beispiel und Urbild derselben anschaulich zu machen. Wie aber die dorische Bildung überhaupt ein unteilbares Ganzes war, welches einmal aufgegangen, schnell zur vollen Blüte erwuchs, und sogleich auch, wie es entartete, völlig zerstört war; so scheint auch in der dorischen Kunst wohl eine fortschreitende Entfaltung in anwachsender Schöne stattgefunden zu haben. Aber nur allmählich, von Anfang an in derselben Idee und dem gleichen

[1] Pyth. I. 121—125. [2] Plat. Hipp. maj. tom. XI. p. 11.
[3] Vellej. II, 34. 38.
[4] Unter andern hat auch Gibbon dieses bemerkt und nachgewiesen.

milden Tone treu verharrend; ohne jene gänzliche Katastrophen und Umwälzungen der Kunst, wie wir diese in dem Gange der athenischen Poesie bemerken, wo mit jeder neuen, großen Epoche derselben, auch eine ganz andre Grundidee in dem veränderten Stil hervortritt und alles beherrschend umwandelt und neu gestaltet.

Alkman, welcher zu Sparta einheimisch geworden, oder obwohl von fremder Abkunft, schon dort geboren war, hat den chorischen Gesang zuerst begründet[1] und ist in jeder Hinsicht als der erste große Urkünstler und das Haupt der dorischen Schule zu betrachten. Er dichtete für die Chöre der spartanischen Jungfrauen die Gesänge; in seinen Bruchstücken[2] aber findet sich schon jene dorische Weichheit und zarte Anmut oder Charis, welche wie Pindaros sagt, »alles Milde unter den Sterblichen hervorbringt;« so daß wir hier den Gedanken an eine aeschylische Härte und noch schroffe Erhabenheit der ersten Kunststufe ganz zu entfernen haben. Einige Besonderheiten der lakonischen Mundart taten seiner Süßigkeit keinen Eintrag; denn sonst dichteten die Künstler dieser Schule in der allgemeinen dorischen Sprache und es wird als eine Ausnahme bemerkt, daß Korinna in der gemeinen böotischen Landessprache dichtete. Alkman besang die spartanischen Dioskuren, und den Apollo, wie er dort in dem eigentümlichen karneischen Landesfest besonders verehrt ward, welches nebst den gymnastischen Spielen, auch Wettkämpfe der Musik, oder der Musenkunst des Gesanges, der eigentlichen Musik und Poesie umfaßte. Ferner besang er die Grazien, unter diesem altdorischen Namen, deren er aber nur zwei, die Phaenna und Kleta, die Glänzende und die Ruhmbesungne kannte. Nach dorischer Denkart preiset er vor allem die Eunomie oder dorische Sittenordnung, deren Schwester die Glückseligkeit sei, sowie auch der Peitho, der Überredung und Friedlichkeit, und eine Tochter der Vorsicht. Ihm wird außer dem alkmanischen, oder auch nach dem Vaterlande, dem er durch Wahl und Kunst angehörte, sogenannten lakonischen Versmaße, und einer neuen Grundordnung der Musik[3], auch jener berühmte kriegerische Chorgesang der Greise, Männer und Jünglinge zu Sparta zugeschrieben, und auch der lesbische Arion als sein Schüler genannt; wie denn überhaupt

[1] Clem. Strom. I. 308.

[2] Welcker hat diese Fragmente so vortrefflich zusammengestellt, daß man bei der reichen Ausbeute nur begierig wird, eine vollständige Sammlung aller Fragmente der aeolischen und dorischen Schule, die wenigen ächten Bruchstücke des Anakreon mit eingeschlossen, mit dem gleichen Kunstsinne geordnet zu erhalten.

[3] Plutarch de mus. p. 2080. ed. Steph.

die Gränzen der aeolischen und dorischen Schule, ungeachtet der bleiben den wesentlichen Verschiedenheit im Ganzen, doch nicht so eng gezogen waren, daß nicht im einzelnen manche Übergänge, der Einfluß der Nachbildung, und selbst hier und da eine Verbindung der Lehre und unmittelbaren Nachfolge stattgefunden hätte. So gewiß jener Umstand nicht ohne Bedeutung ist, für die Gesetze und weitere Ausbildung des Rhythmus und der ganzen Gestaltung des melodischen Gedichtes, ja auch für die Bildersprache, Gegenstand und Behandlung dieser neuen Kunstart; so muß doch Stesichoros, der auch der Zeit nach zwischen Alkman und Pindaros in der Mitte steht, obwohl dem Alkman näher, nach den Angaben der Alten vor allen als der zweite Begründer oder Vollender des chorischen Gesanges betrachtet werden; ja er erhielt sogar von diesem Umstande den Namen Stesichoros, der eben dieses bezeichnen soll, da er vordem Tisias geheißen hatte. Auch von ihm wird manches dichterisch und sagenhaft berichtet, wie vom Arion und wie es mit der Lebensgeschichte mehrerer dieser alter Sänger geschehen; die vom Isokates[1] und Plato[2] erhaltene Erzählung, wie er, weil er die Helena in einem Gedichte geschmäht hatte, geblendet worden, und nachdem er durch Palinodie in einem neuen andern Gesange dieses zurücknahm und wieder gutmachte, das Gesicht wieder bekommen habe, gründete sich doch auf das eigne Zeugnis und Gedicht des Sängers, und hatte also wohl eine geschichtliche Veranlassung, wenn sie gleich nachgehends dichterisch aufgefaßt und erweitert worden sein mag.

Wir finden darin jene eigne dorische Behutsamkeit und fromme Sorge für das Sittliche und die höhere sittliche Wahrheit in der Sage, jene auch in den Pindarischen Gesängen so oft sichtbare Euphemie; um wo es die Götter und Helden betrifft, alles zum Guten zu deuten und zu reden, und nichts von heiligen Gegenständen auszusprechen, was unsittlich und ruhmwidrig lauten, und jene verehrten Wesen verletzen oder einen ungünstigen Schein auf sie werfen könnte.

Alle Urteile der Alten treffen darin zusammen, der Muse des Stesichoros einen besondern Charakter von Ernst und Erhabenheit beizulegen, wie noch Horatius mit solchem Beiwort seiner erwähnt[3]. Wie jeden erhabenen Dichter erster Größe stellten die Alten ihn darum mit dem Homeros zusammen, als der ihm nachgefolgt sei, oder nahe komme; dies rühmt noch in später Zeit ein rednerischer Kunstkenner, darin gewiß nur dem Urteile der ältern Zeit folgend, vom Stesichoros wie vom Archi-

[1] Isocr. Encom. Helen. tom II. 144. [2] Phaedr. vol. X. p. 313.

[3] Carm. IV, 9. v. 5—12. Stesichorique graves Carmenae.

lochos[1]. Der römische Kunstrichter aber, der uns so viele Urteile der Alten erhalten, treu gesammelt und wohl geordnet hat, Quinctilianus[2] sagt von ihm, indem er die Kraft seines Dichtergeistes rühmt: »daß er die Lasten des epischen Gesanges mit der Leier getragen habe, indem er die größten Kriege und die herrlichsten Heerführer besungen, und seinen Helden in Tat und Rede die gebührende Würde und Hoheit leihe. Wenn er Maß gehalten hätte, so würde er mit dem Homeros als der nächste an ihm, wetteifern können; so aber sei er überströmend und zu voll ergossen, was obwohl zu tadeln, doch ein Fehler sei, der aus Kraft entspringe«. Diese letztere Bemerkung ist vielleicht eher auf den gedrängten Strom tiefer Begeisterung zu beziehen, welcher in dem chorischen Gesange herrschen soll, und dem in solcher Kunstart Unerfahrnen als ein Übermaß erscheinen konnte, als daß eine wirkliche Unangemessenheit stattgefunden hätte, die sich hier nicht wohl voraussetzen läßt. Denselben dem Stesichoros so allgemein beigelegten Charakter der Erhabenheit atmet auch die ihm beigelegte Dichtung, oder um es angemeßner auszudrücken, jener große Sagengedanke, daß Athene, die furchtbare Göttin der Weisheit, vollgewaffnet aus dem Haupte des Vaters sprang, wie solcher wunderbaren Geburt schon der homeridische HYMNUS AUF DEN APOLLON[3] erwähnt. Durch Hephästos Kunst unter dem Schlag des ehernen Beiles, emporsprang sie, die kriegerische Göttin, aus des Vaters Haupte, aufjauchzend mit hochgewaltigem Schrei; und wohl war solcher Gedanke der ernsten Muse des Stesichoros würdig. Doch dürfen wir uns diese Erhabenheit, wie die Pindarische, wohl nicht anders als mit der dorischen Milde und Weichheit vereint denken; auch in seiner ORESTEIA, oder dem Gedichte vom Orestes, hatte der Sänger die Gewalt, mit welcher die schönlockigten Chariten die Gemüter überwinden, bei süß herannahendem Frühlinge, in phrygischem Gesange zu feiern ermuntert. Wenn es gegründet ist, daß Stesichoros dem chorischen Gesange, der vorher bloß aus Strophe und Antistrophe bestanden, das dritte Glied des Epodos hinzugefügt, so kann er für die äußre rhythmische Gestaltung desselben als der eigentliche Vollender gelten, obwohl Pindaros weit vor allen der erste in dieser Gattung bleibt[4]. Zwischen beiden folgen der Zeit nach noch zwei andere Dichter aus der dorischen Schule, welche mit jenen zwar in den klassischen Umkreis der lyrischen Kunst aufgenommen, dennoch mehr außer der Reihe zu stehen scheinen, wenigstens auf gleiche

[1] Dionis Chrysost. Orat. LV. tom. II. p. 284.
[2] Quinct. lib. X. cap. 1. [3] Hymn. in Apoll. v. 308. 309.
[4] Quinct. lib. X. cap. 1.

Weise mit in den Stufengang der Kunstentwicklung des chorischen Gesanges, als dem eigentümlichen Gebilde der dorischen Dichtkunst, eingreifen, noch auch ganz dem dorischen Stil entsprechen, so weit sich solcher aus den Nachrichten, den wenigen Bruchstücken, Urteilen und sonstigen Charakterzügen abnehmen läßt. Ibykos, aus Rhegion, einer italischen Pflanzstadt gemischten Ursprungs gebürtig, und auf der jonischen Samos bei dem Beherrscher Polykrates lebend, mithin schon seiner Umgebung nach, nicht ganz in den dorischen Kreis gehörend, obwohl er in dorischer Mundart gedichtet hat, wird der lieberasendste genannt, als der vor allen am meisten in Liebe entbrannt gewesen[1]. Ein so ganz leidenschaftlicher Geist entspricht nicht wohl dem dorischen Charakter und Stil der Milde und Ruhe; vielleicht haben ihn die alexandrinischen Kunstrichter nur darum unter die Klassiker aufgenommen, um neben den erotischen Gesängen der aeolischen Schule und des jonischen Anakreon, doch auch einen dorischen Liebesdichter ähnlicher Art mit in der Reihe zu haben; die Bruchstücke aber sind nicht hinreichend, um zu einem vollen Urteil zu gelangen. Simonides wird dagegen als der größte und hinreißendste Klagedichter von den Alten bezeichnet und gepriesen, während Pindaros in der Elegie kalt gewesen; und hier hat sich wenigstens ein Bruchstück, von hinreichend hoher Vortrefflichkeit erhalten, um diesen elegischen Charakter des Simonides vollständig zu bewähren. Es enthält dieses Bruchstück auch in Stil und Ausdruck der Sprache, die überall klar und bestimmt, so leicht und voll hinfließend, doch nirgends überschäumt, höchst vollendet, den hinreißenden Klagegesang der Danaë, den sie ausgestoßen von dem zürnenden Akrisios, weil sie dem Vater der Götter Liebe gewährte, im Nachen auf wildem Meere, über den schlummernden Knaben, den ihr Arm umschlingt, aus der Seele hinströmt. Diese wunderschöne und zarte Klage, wie nur je eine menschlichen Lippen im Gesange entfloß, macht es wohl begreiflich, wie die Gewalt dieses Dichters, die Gemüter in weichen Schmerz zu bezaubern, so vielfach von den Alten gepriesen ward und fast in ein Sprichwort übergegangen ist. Vielleicht ist Simonides ebensosehr wegen dieser elegischen Vortrefflichkeit, worin er der erste unter allen lyrischen Dichtern sein mochte, mit in die klassische Auswahl aufgenommen worden, als wegen der großen Mannigfaltigkeit seines reichen Dichtergeistes, durch die er noch mehr aus dem gewöhnlichen Umkreis der eigentlich dorischen Bildung heraustritt. Denn so wie er an vielen Orten geblüht hat, beim Hieron, der in Sizilien herrschte, beim Pausanias von

[1] Cic. Tusc. IV. qu. 33.

Sparta[1] und bei dem Pisistratiden Hipparch oder Hippias zu Athen[2], so hat er sich auch in sehr verschiedenen Kunstarten geübt und dichterischen Ruhm erworben; und der Gedankenreichtum seiner Sittensprüche verrät schon einigermaßen die Schule der damals eben emporkommenden Sophisten, weit mehr wenigstens als dies bei den andern dorischen Dichtern jener Zeit der Fall ist; doch bewährt uns auch hier manche gefühlvolle Betrachtung über die rührende Beschränktheit des menschlichen Daseins, die elegische Richtung, welche ihn als Dichter vor allen ausgezeichnet hat.

Wie reich die dorische Schule der Poesie überhaupt geblüht habe, beweisen so viele berühmte Dichternamen, noch außer den klassischen, und einigen schon früher vorübergehend erwähnten, wie die der Dichterinnen Praxilla von Sicyon, der Telesilla von Argos, des Ariphron von Sicyon und Timokreon von Rhodus, so vieler andren nicht zu gedenken. Unter allen aber, welche nicht in dem klassischen Umkreis mit aufgezählt werden, scheint keiner so geeignet, die Stelle zwischen dem Stesichoros und Pindaros in dem Stufengange der Kunstentwicklung des chorischen Gesanges auszufüllen, als der schon mehrmals erwähnte Musiker und Dichter, Lasos, dem einige auch die Erfindung des zyklischen Chors und der dithyrambischen Kunstgattung zuschreiben, die Herodotos jedoch ausschließend dem Arion beilegt, »der von allen Sterblichen, so viel wir deren kennen, zuerst den Dithyrambus gedichtet, also benannt und zu Korinth aufgeführt habe«[3]. Ohne Zweifel aber deutet jene Angabe wohl auf eine neue epochemachende Erweiterung der dithyrambischen Kunst durch den Lasos, welchen Aristophanes neben dem hochberühmten Simonides als dessen Nebenbuhler und Mitkünstler nennt[4], ihn also mit diesem auf die gleiche Stufe stellt.

Den Charakter der Pindarischen Gesänge in Sprache und Bildern, in der Anordnung und dem Gedankengange, in der ganzen Gestaltung und eigentümlichen Einflechtung von Episoden, sowie auch nach seiner dorischen Gesinnung und besondern Ansicht der Göttersage, vollständig zu bezeichnen und zu schildern; das würde eine eigne und abgesonderte Ausführung erfordern. Hier, wo es nur darauf ankommt, den Begriff der dorischen Schule im allgemeinen in richtigem Umriß zu erfassen, begnügen wir uns, nur den einen Charakterzug seiner dorischen Milde und Weichheit hervorzuheben, damit nicht das falsche Bild einer wilden Begeisterung, wie bei den spätern Dithyrambendichtern, oder von dem

[1] Epist. Platon. 2. tom. XI. p. 65. [2] Plat. in Hipparch. tom. V. p. 261.
[3] Herod. Clio. cap. 23. [4] Vesp. 1410.

erkünstelten Schwulst eines alexandrinischen Schulpoeten an die Stelle dieser großen dorischen Poesie trete. Diese Denkart und Idee aber von milder Hoheit, diese Stimmung eines ruhigen großen Gemüts, eines weichen, tiefen Gefühls, ist so vorherrschend in den Pindarischen Gesängen und spricht sich überall so deutlich aus, über das Leben im ganzen, wie über die eigne Kunst, daß sie kaum verkannt werden können, wo nicht falsche Begriffe vorgefaßter Meinung im Wege stehen. Von der freundlichen Ruhe, der Gerechtigkeit machtvoller Tochter singt er: »Du weißt milde zu wirken und zu dulden zugleich, nach rechter Zeit[1].« Weich nennt er die Worte seines Gesanges[2]; »wohin soll ich senden, sagt er an einer andern Stelle, die Pfeile des Ruhms aus den weichem Sinn[3]? Unsterblich ist das Wort, welches die Zunge hervorzieht, mit der Anmut Gunst, aus dem tiefen Gemüt[4]; denn die Anmut ist es, welche unter den Sterblichen alles Milde wirkt[5]. Die Heiterkeit ist der bekämpften Mühen beste Heilung, wie sie weise Gesänge lindernd berühren; nicht erfrischt die laue Welle so milde die Glieder, als die schöne Rede mit der Leier vereint[6]. Eines Schattens Traum ist der Mensch; kommt aber ein Strahl ihm, vom Gotte gegeben, ist lichter Glanz dem Manne gewährt und ein mildes Leben[7].« Diese und andre ähnliche Ausdrücke und eigentümliche Worte bezeichnen recht eigentlich jene Idee von dorischer Milde in der Kunst und im Leben, die sich auch in dem Stil dieser Gesänge abspiegelt, in der sanften Hoheit der Sprache und Gefühle, und der weichen Großheit aller Umrisse und Gestalten. Mit dem Bakchylides aber, dessen Blüte in die letzte Zeit des Pindaros fällt, scheint die dorische Dichtkunst dieser alten großen Schule sich zum Ende zu neigen. Zwar ist, nach den Bruchstücken zu urteilen, Stil und Sprache und Denkart noch ganz dorisch; und wie Pindaros die Ruhe, so preiset Bakchylides die Friedlichkeit in der gleichen dorischen Gesinnung. Auch ist keine Verwilderung bei ihm sichtbar, die erst bei den spätern Dithyrambendichtern über den chorischen Gesang, wie eine Flut des Verderbens hereinbrach, und diese große

[1] Pyth. VIII. init. [2] ibid. v. 42. Nem. IX, 116. [3] Olymp. II, 126.
[4] Nem. IV, 6. [5] Olymp. I, 48. [6] Nem. IV, init.
[7] Pyth. VIII. 138. Μειλιχος ist das eigentliche, übliche Wort für die dorische Weichheit und Milde. Unter diesem Beinamen des Milden wurde Zeus von Alters zu Korinth verehrt. Μειλιχόμειδε die »mildlächelnde« wird die hohe Sappho in jenem schönen Verse von Alkäos genannt, wo er sie anruft, die »dunkelgelockte, die reine« (S. Welckers Sappho S. 282); und wer denkt hierbei nicht an den mildlachenden Blick der Aeginetischen Gestalten, welche uns den alten dorischen Stil in der Bildhauerkunst so deutlich vor Augen stellen?

alte Form von hoher Poesie zerstörte. Wohl aber bemerkt man im Bakchylides die mindere und schon sinkende Kraft; es fehlt die pindarische Größe, und wenn es wahr ist, was die Scholiasten berichten, daß die Gesänge des Bakchylides beim Hieron den Pindarischen vorgezogen wurden; so kann es schon von da an gelten, was Eupolis gesagt hat: »die Pindarischen Gesänge seien in Schweigen begraben, weil die Menge des Schönen unkundig sei[1].« Denn so wie das dorische Leben selbst zerstört oder entartet war, so ging auch der Sinn für die dorische Kunst verloren, weil die Idee des Schönen in beiden nur eine und dieselbe gewesen ist.

[1] Athen. I. 3. A.

VOM WERT DES STUDIUMS DER GRIECHEN UND RÖMER (1795—1796)

Wenn selbst der große Cäsar die Herrschaft der Welt verlor, weil er ein Diadem begehrte, so darf wohl ein Krassus die Wirklichkeit für das Zeichen, den Genuß für den Besitz hingeben; ja es könnte eine Eigenheit des Menschen überhaupt scheinen, Mittel und Zweck zu verwechseln, sein Ziel auf dem Wege dahin zu vergessen, und sich mit Täuschung zu begnügen. Das Streben des Menschen ist im steten Flusse, und wenn es vergönnt ist, die Reise des Lebens mit der Wanderschaft des Ulysses zu vergleichen, so gelangen nur sehr wenige Menschen nach Ithaka: die meisten vergessen selbst den Wunsch es zu erreichen schon frühe, und hat etwa einer noch die Kraft, um sich der Insel der Kalypso zu entreißen, so ist es vielleicht nur, um ein Raub der Sirenen zu werden. Wie viel mehr aber geschieht das da, wo das Ziel nicht etwas bestimmtes Einzelnes, sondern das unbestimmte Allgemeine ist? Die Fortschritte sind hier so langsam, daß Zeitalter und Völker oft nur um wenige Stufen vorwärts rücken. In die Mitte der Bahn hingeworfen, wie der Schiffer ohne Kompaß auf das stürmische Weltmeer, vermag der Mensch oft kaum das Dunkel, welches das ferne Ziel und die Schranken gleich sehr umhüllt, zu durchdringen, und die Richtung des einzig-wahren Weges zu entdecken. So ist es auch mit dem edelsten und schönsten Eigentum des Menschen — mit seinen *Kenntnissen* und Wissenschaften. Das Streben des Verstandes sollte kein andres Ziel haben als Erkenntnis, kein andres Gesetz als Wahrheit, und keine andre Rücksicht als die Menschheit: statt dessen wird aber nicht selten Zweck und Mittel, das Allgemeine und das Einzelne, das Notwendige und das Zufällige so lange verwirrt, bis das Ziel endlich ganz vergessen ist. Der Vernünftler vergißt über der Übung, Schärfung und Verfeinerung des *Werkzeuges* der Untersuchung nicht selten dessen Gebrauch: wie die ältesten eristischen Logiker der Griechen während der Blüte ihres wissenschaftlichen Verstandes, die auf den Geist der griechischen Philosophie für alle Zeiten bedeutenden Einfluß gehabt haben. Der Redner läßt das Not-

August Wilhelm und Friedrich Schlegel. In Auswahl herausgegeben von Oskar F. Walzel (Deutsche Nationalliteratur, Bd. 143, Stuttgart 1892), S. 245—269.

wendige dem Zufälligen gehorchen, und unterwirft die ewige Wahrheit seiner kleinlichen *Veranlassung:* so die ältern Sophisten, die attischen Redner nach dem Verfall des Geschmacks und die spätern Sophisten, welche aus den vortrefflichen Philosophemen und aus den vortrefflichen Reden der ältern Zeit ein neues widerwärtiges Gemisch zusammensetzten. Der Sammler ist um den Wert des Stoffs oft nicht sehr verlegen, als ob der Stoff an sich einen Wert habe: wie die alexandrinischen Gelehrten, nachdem durch den Verfall der Sitten und des Geschmacks endlich auch der wissenschaftliche Geist zerrüttet war, ohne alle Auswahl, oder nach sehr dürftigen Zwecken sammelten. Die Geschichte der griechischen Philosophie scheint auch in der Rücksicht Naturgeschichte des wissenschaftlichen Verstandes zu sein, daß sie die reinen Arten seiner möglichen Verirrungen vollständig erschöpft, und zu Beispielen ihres Begriffs vollendet; denn es dürfte vielleicht für die Wissenschaft keine andre *Heteronomie* als die des Werkzeuges, der Veranlassung, oder des Stoffes geben. Wenn die Vernunft in steter Gefahr ist, sich statt fruchtbarer Wissenschaft in leere Formen und Systeme ohne Inhalt zu verirren, so hat auch die Erfahrung einen natürlichen Hang zu zweckloser *Vielwisserei*, da sie doch nur als ein Ganzes geordnet, den Namen *Geschichte* verdient, und erst dadurch in Stand gesetzt wird, sich mit der reinen Wissenschaft zu einem größern Ganzen zu vereinigen. Die Geschichte kann daher nicht oft genug an die notwendige Forderung der Einheit, an ihre künftige Übereinstimmung mit der reinen Wissenschaft erinnert werden. — Alle Ursachen, welche zwecklose Vielwisserei veranlassen und befördern können, scheinen aber vorzüglich bei der alten Geschichte, bei dem *Studium der Griechen und Römer* zusammenzutreffen. Einzelne sehr kleine Teile des Ganzen der Altertumskunde erfordern einen Aufwand von Kraft, den viele nur dadurch bestreiten. können, daß sie die Übersicht des Ganzen aufopfern: daher Kleinlichkeit. Einzelne Zweige beschäftigen das ganze Leben einzelner Gelehrten, ganzer Klassen von Gelehrten, ja ganze Zeitalter und Völker ausschließend: daher Einseitigkeit, welche nicht weniger als jene Kleinlichkeit dem, was nur Werkzeug, Mittel oder Bedingung ist, einen unbedingten Wert beilegt, dadurch aber dem Ungelehrten die Mittel immer schwerer, den Gewinn immer zweideutiger erscheinen läßt, und uns immer mehr von der Hoffnung entfernt, die Kenntnis der Alten endlich einmal zu einem *Ganzen* zu ordnen, und fruchtbar auf das Leben anzuwenden. Aufgegeben darf diese Hoffnung nicht werden, wenn die alte Geschichte überhaupt irgendeinen Wert haben soll; denn es dürfte sich wohl erweisen lassen, daß ohne eine umfassende und bestimmte Übersicht des Ganzen sogar vollkommne Richtigkeit im Einzelnen unerreichbar sei. Es ist daher unbedingt notwendig, wenn nicht hier in ewiger Nacht die Zwecklosigkeit und Verwirrung ihr Reich aufschlagen soll, wenn die alte Geschichte kein toter Schatz zu eitler Pracht sein soll, die bestimmteste Rechenschaft von ihrem *reinen Wert* zu geben, einen *Leitfaden der Einheit* für sie aufzusuchen, die Frage, welches ihr *höchster Zweck* sein soll, befriedigend zu beantworten, und damit zugleich ihr Verhältnis zur Geschichte überhaupt und zur reinen Wissenschaft aufs schärfste zu bestimmen: um entweder ein bestimmtes *Ziel*, eine feste *Grundlage*, und eine sichre *Richtschnur* zu entdecken, oder doch wenigstens zu wissen, woran man sei. Je reicher die Mannigfaltigkeit ist, desto dringender wird das Bedürfnis der *Einheit*, je mehr sich die verschiednen Arten der Verknüpfung entwickelt haben, und miteinander streiten, desto dringender wird das Bedürfnis einer unbedingten *Vollständigkeit*. Alle einzelnen Teile des alten Studiums sind in unserm Zeitalter und vorzüglich unter unsrer Nation mehr oder weniger mit ebenso viel Eifer als Geist bearbeitet worden, und es darf nicht mehr zu frühzeitig scheinen, den Versuch zu wagen, ob sich das Einzelne nicht zu einem Ganzen ordnen, und diesem Ganzen sich eine bestimmte Stelle in dem Grundrisse der Menschheit anweisen lasse. — Schon die Masse geistiger Kräfte, welche auf die Kenntnis der Alten bei den gebildetsten Völkern Europas verwandt wird, ist so unermeßlich groß, daß es sich wohl der Nachfrage verlohnt, ob auch diese Kraft an Gewohnheit und Herkommen verschwendet, oder was denn eigentlich durch sie gewonnen werde, und was gewonnen werden könnte, wenn sie einmal, wiewohl in unbeschränkter Freiheit, und durch den einseitigen Entwurf auch des größten Mannes nicht gefesselt, dennoch nach gemeinschaftlichen Gesetzen handeln, und nach einem gemeinschaftlichen Ziele streben sollte. Auch sind die Hoffnungen und Verheißungen, ich darf wohl sagen, der vorzüglichsten Denker und Künstler, ja der vortrefflichsten Menschen aller Art von dem Nutzen des Studiums der Alten so lockend, so übereinstimmend und so scheinbar, daß nur ein Barbar bei der Frage von dem Werte der Griechen und Römer nicht aus seinem Seelenschlafe erwacht. Hier scheint die beste Zuflucht gegen die Verführungen oder Bedrückungen des Zeitalters zu sein: hier scheint das, was der Menschheit im ganzen wie im einzelnen in allen Zeitaltern notwendig ist, in schönster Reinheit und höchster Vollendung zu glänzen, und es sind weder wenige noch unbedeutende Stimmen, denen die Griechen und Römer studieren nichts andres heißt, als sein Leben der Schönheit, der Menschlichkeit und der *Großheit* weihen. Auch stünde es dem Geiste unsers Zeitalters

wohl an, gleich wie der mündig gewordene Mann sein Gemüt, so wie er es von der gedankenlosen Jugend überkam, prüft und von neuem zu einem Ganzen ordnet, also die Gegenwart zur Rechenschaft zu ziehen, mit der Vergangenheit und der Zukunft zu Rate zu gehen, um die Gesetze und Zwecke seiner Handlungen frei aus sich selbst zu bestimmen! Die Vernunft hat in ihrem Streben nach einer Wissenschaft, welche die Grundlage aller übrigen sein könnte, und das vollständige Ganze der reinen Gesetze, und der reinen Zwecke des menschlichen Gemüts befriedigend darstellte, eine Stufe erreicht, nach welcher der Versuch nicht mehr voreilig scheinen darf, nach jener Anleitung, den ersten Grundsatz und den höchsten Zweck auch einer einzelnen Wissenschaft zu bestimmen. —

Über die Zwecke und den hohen Wert des Studiums der Griechen und Römer, ist zwar schon so oft geistreich und scharfsinnig, mit umfassender und tiefer Sachkenntnis geredet: Denker, Redner und Dichter, alle Freunde des Guten und Schönen haben so sehr gewetteifert, den Nutzen ihrer Kenntnis zu entwickeln, die hinreißende Hoheit, die holden Reize ihrer hinterlaßnen Werke zu preisen, und mit feuriger Liebe zur Nachahmung der großen Urbilder einzuladen, daß es nicht schwer sein dürfte, aus so vielen schönen Fäden ein buntes Zaubernetz zu weben, und es dem Genius des Zeitalters über den Kopf zu werfen. Seine Stimmung scheint günstig: antike Namen werden von der Flut der Mode leicht und hoch empor getragen: der Genius des Zeitalters läßt es gern geschehen, wenn seine Lieblinge, die sich auf den Augenblick wohl verstehen, in Werken, die ihm schmeicheln oder ihn ergötzen sollen, Bilder und Anspielungen, wie zur *Staffelei* für Landschaftsgemälde aus Griechenland und Rom entlehnen: daher denn auch viele große Männer unter diesen die eigne Naturgabe, alte Geschichte zu erfinden, recht kunstmäßig ausgebildet haben; aber ich zweifle dennoch ob es ihm mit einer Liebe ein Ernst sei, die ihn leicht in seiner Ruhe stören könnte, und ob er den Mut habe, den Anblick zu ertragen, welcher den versunknen Rinaldo im Spiegel der Wahrheit mit Scham und Entsetzen erfüllte. — Wäre die Kenntnis der Alten nicht von einigen zufälligen Einrichtungen begünstigt, wäre die Zahl der echten Freunde nicht ebenso ansehnlich als ihr Eifer ehrwürdig, und wirkte nicht das dunkle Gefühl der Notwendigkeit zwar still aber mächtig, so wäre diese Kenntnis vielleicht gar nicht mehr vorhanden! Da hingegen der Zweck dieser Untersuchung nicht irgendein nützlicher Zweck, sondern ein höchster, und in diesem eine unbedingte Einheit, nicht flüchtiger Glanz, sondern unwandelbare Gewißheit ist, so müssen wir zwar künftig auch den kleinsten Beitrag unsrer Vorgänger ehrfurchtsvoll prüfen und nutzen,

dürfen aber nicht aus Dankbarkeit träge bei dem stehenbleiben, was sie uns hinterließen, damit wir es weiter ausbilden und vollenden möchten. Wie sollte eine Frage überflüssig sein, deren entscheidende Beantwortung bei dem vorigen Zustande der reinen Wissenschaft nicht einmal möglich war? Nur eine vollendete Unkenntnis kann die reichhaltigen Beiträge aller Art zur künftigen Beantwortung für die Antwort selbst halten. Sind nicht die Freunde der Alten unter sich, diese mit den Freunden der Neuern beide — die Geschichtsforscher überhaupt mit den reinen Denkern über die Bestimmung und den Wert ihrer Wissenschaften uneinig? Und wie sollten sie einig sein? Nur aus dem vollendeten Grundrisse des Ganzen kann man die Bestimmung und die Grenzen des Teils richtig verzeichnen! Wie kann man den höchsten Zweck der alten Geschichte wissen, ohne die Gesetze derselben zu erkennen? Über diese aber schwieg man ganz, oder redete so daß man besser geschwiegen hätte: denn auch die Äußerungen der wenigen darüber, welche mit umfassender und tiefer Sachkenntnis festen Verstand, scharfes Urteil und zartes Gefühl vereinigen, sind nur dunkle Ahndungen, unzusammenhängende Offenbarungen, vielleicht voll tiefen Sinns, die aber noch eine bestimmende und ordnende Kraft erwarten. Wie selten ist echte Begeistrung des Liebhabers, und ist nicht auch diese oft ungerecht, fast immer unbestimmt? Überdem sind die Einflüsse der Eigentümlichkeit, der Gewohnheit, kurz der Auktorität ohne Gründe auf jene Meinungen so in die Augen springend! Die Bestimmung und der Wert des Studiums der Alten ist so wenig allgemeingültig festgestellt, oder allgemein anerkannt, daß vielmehr Einseitigkeit und Zwietracht den höchsten Gipfel erreicht zu haben scheinen: das stolze Vorurteil der Gelehrten und der Denker; die Bewundrung der Alten und die Vergöttrung der Neuern; die Verachtung der Geschichte und der Haß gegen reine Vernunft sind gleich hoch gestiegen: die Wissenschaften entfernen sich immer mehr vom tätigen Leben, und werden mit der Geringschätzung des tätigen Menschen dafür belohnt. Die antike und die moderne Bildung sind in durchgängigem Streit. Der Neuere würde nur dadurch sich jene zueignen können, ohne diese aufzuopfern, daß er seine Eigentümlichkeit dem höhern allgemeingültigen Gesetz der menschlichen Natur, in allen Urteilen, Ansichten und Gefühlen, unterordnete. — Eine Höhe, welche nur sehr wenige erreichen können: die meisten Freunde der Alten erkaufen nur ihre Kenntnis derselben mit einer völligen Unkenntnis und blinden Geringschätzung der Neuern: sie sehen in ihrem Zeitalter nichts als die Ruinen der zerstörten Menschheit, ihr ganzes Leben ist wie eine Elegie an der Urne der Vergangenheit. Statt sich die

Harmonie, die Vollständigkeit der Alten zuzueignen, verdoppeln sie nur ihre eigne Zerrüttung: ihr Herz verliert alle Schnellkraft, sie vergessen, daß die Bestimmung des Menschen mehr sei, als eine untätige Sehnsucht, sie ahnden nicht mehr die höhere Einheit, zu der die Verwirrung so mächtig hinstrebt. — Überhaupt ist unsre ganze alte Gelehrsamkeit eine äußerst zusammengesetzte, verworrene und buntscheckige Masse, im sonderbaren Zusammenfluß streitender Ursachen, unter den ungleichartigsten Einflüssen erzeugt und gebildet, ohne Einheit des Plans, ja ohne Gleichartigkeit des Tons; deren Teile sich zwar zu allerlei Zwecken, nach Art der Kristallisation geordnet, aber bis jetzt noch nicht zu einer vollständigen Zweckmäßigkeit, wie in der Organisation, und zu einer unbedingten Einheit erhoben haben. Bisher verwechselte man nur die Gesetze der alten und der neuen Geschichte und verwirrte dadurch beide: bei der Frage vom Wert des alten Studiums vermischte man das Angenehme, Nützliche und das an sich Gute, vermischte man wesentliche und zufällige, individuelle und allgemeingültige Zwecke, so daß selbst diejenigen Antworten, welche den Forderungen der Aufgabe am meisten entsprechen, zwar wahr, aber do dürftig sind, daß wir nicht bei ihnen zu verweilen brauchen: — die alte Geschichte sei zur Erklärung der Gegenwart unentbehrlich, indem jedes spätere Zeitalter im Keime des früheren, wie durch Einschachtelung, enthalten und es der Vernunft nicht erlaubt sei, bei irgendeinem Gliede der endlosen Kette stehen zu bleiben, so lange es noch möglich sei, ein höheres zu fassen: — die Mannigfaltigkeit der Geschichte lehre überhaupt das Wesentliche und Zufällige in der menschlichen Natur unterscheiden, vorzüglich aber die der Griechen und der Römer, wegen der gänzlichen Verschiedenheit bei ohngefähr gleicher Höhe ihrer Bildung mit der unsrigen. Ich werde nicht nur bedingten, einzelnen, zufälligen, und unbedingten, allgemeingültigen, wesentlichen Wert ganz trennen und nur von dem letzten reden, sondern auch die drei verschiedenen Ansichten, unter denen sich der unbedingte Wert des alten Studiums in der Kenntnis, dem Genuß und der Nachahmung der Alten zeigt, genau unterscheiden.

Die Geschichte der Griechen und Römer ist die wichtigste Hälfte der Geschichte der Menschheit

Das X, welches unter dem Namen einer Geschichte der Menschheit bisher gesucht ward und zu dem man zwar vortreffliche Beiträge geliefert hat, dessen vollständiger Entwurf aber sogar noch fehlt, kann wohl nichts andres sein, als eine, so weit die Erfahrung reicht, vollständige Geschichte der menschlichen Gattung, welche eine systematische Ordnung, eine wissenschaftliche Grundlage und einen allgemeingültigen Zweck hätte. Der Gegenstand einer Geschichte in dieser Rücksicht sind nicht allein die öffentlichen Handlungen und Veränderungen eines besondern Volks, sondern Sitten und Zeit, Kunst und Staat, Glauben und Wissenschaft, kurz alle reinmenschlichen Taten, Eigenschaften und Zustände: menschliche *Bildung*, oder der Kampf der Freiheit und Natur. Wenn auch die Kenntnis der Natur noch so tief, reich und umfassend ist, wenngleich der Denker die Kenntnis seines ewigen Selbst oder seines reinen Vermögens vollendet hat, so bleibt dennoch eine Lücke, so lange die Mischung der Freiheit und Natur, ihre Gesetze und Eigentümlichkeiten unbekannt sind, welche es dem Denker unmöglich macht, Vollständigkeit in seine Kenntnisse zu bringen und Einheit zwischen Erkenntnis und Tätigkeit zu bewirken; dem Menschen aber, seine Bestimmung zu erreichen, so lange das menschliche Leben, ja der empirische Mensch selbst, völlig unbekannt sind. Wäre sein Vermögen nur Erkenntnisvermögen, so würde es allein auf Mannigfaltigkeit, Einheit und Vollständigkeit der Vorstellungen ankommen, ihre Fruchtbarkeit ganz gleichgültig sein; aber der Verstand ist nichts Einzelnes und soll mit der *ganzen* Bestimmung des Menschen, welcher auch ein tätiges und empfindendes Vermögen hat, eins sein. Diese Bestimmung ist, das Wahre zu erkennen, das Gute zu tun, und das Schöne zu genießen, und in seinem Denken, Tun und Empfinden Eintracht zu bewirken. Erkenntnis ist nicht nur ein ursprünglicher Teil der menschlichen Bestimmung, sondern auch das erste Mittel die ganze Bestimmung zu erfüllen: sie soll über die Bildung nicht herrschen, aber sie lenken, jede Kraft ordnen, jedem Teil seine Grenzen bestimmen. Die Kenntnis des reinen Menschen — die reine Sittenlehre und Seelenlehre, ist daher von unbedingtem Werte, ebensosehr wie die des zusammengesetzten — die Geschichte der Menschheit. Denn der Mensch selbst ist, insoweit er erscheint, nichts andres als das zusammengesetzte Resultat der Freiheit und der Natur: er ist kein reines Wesen, er kann nur auf Veranlassung einer fremden Kraft, und in dem, was nicht er selbst ist, zum Bewußtsein und Dasein gelangen, er muß sich selbst erobern, und was seine reine Natur war, wird Gesetz für sein gemischtes Leben. Selbst die reine Wissenschaft muß Tatsache und Beispiel von der Erfahrung entlehnen: solange diese noch *roh* ist, wird ihre Vollendung nicht ohne einzelne Flecken bleiben; wenigstens kann sie, wenn auch in sich beendigt, nicht eher vollkommen dargestellt werden, als bis die Erfahrung wissenschaftlich geordnet ist, bis es eine Geschichte der Menschheit gibt. Überhaupt

fehlt es in der modernen Bildung an Ebenmaß, Gleichgewicht, Zusammenhang, Übereinstimmung und Vollständigkeit so sehr, die denkende und tätige Kraft ist durch eine so unermeßliche Kluft getrennt, die Grenzen und Rechte der Vernunft und Erfahrung so unbestimmt, die Menschheit zerspalten und daher die Begriffe über den Wert der Dinge so verwirrt, daß diese Apologie der Geschichte nicht überflüssig scheinen darf. Beinahe möchte man sagen, sie selbst habe die allgemeine und laute Geringschätzung der reinen Denker verdient: denn es gibt wohl eine wissenschaftlich geordnete Naturgeschichte der Tiere und der Pflanzen, aber noch gibt es keine Geschichte der menschlichen Gattung, welche den Namen einer Wissenschaft verdienen könnte. Und doch kann der Mensch nur durch *Ordnung* sich Erfahrung zueignen, deren Stufenleiter wir bei den Griechen finden, welche von der ersten Stufe dieser Ordnung ausgingen, ohne jedoch die höchste zu erreichen. Im Homerus scheidet und vereinigt sich zwar das ungleichartige und gleichartige Mannigfaltige, und bildet sich zu einem Ganzen, welches die Einbildungskraft vollkommen, aber auch nur diese befriedigt, dessen *gegebene* Einheit die Natur und nicht die Freiheit erzeugte. Herodotus verknüpft das Einzelne zwar zu einem vollständigen Ganzen, indem er alles aus der Notwendigkeit herleitet, aber durch die zu frühzeitige Einmischung eines neidischen Schicksals verletzt er die Rechte des Verstandes, indem er der Aufsuchung der empirischen Bedingungen unerlaubte Grenzen setzt: und indem er die theoretische Vernunft befriedigt, empört er die praktische. Die ersten Rücksichten des Thukydides sind Kraft und Bildung; er ordnet das Mannigfaltige vollkommen unter Gesetze und gewährt dem Verstande die höchste Befriedigung, ohne jedoch das nach Gesetzen Geordnete bis zu unbedingter Vollständigkeit zu vollenden. Nach einigen Andeutungen scheint er die Möglichkeit des Übergewichtes der unbedingten Freiheit wie im einzelnen so auch in der Masse eines Volks anzuerkennen, indem er für die Gattung weder Stillstand noch Fortschreitung für möglich, sondern nach der Denkart seines Vorgängers, ja seines ganzen Zeitalters über Schicksal und Notwendigkeit, ewige Rückkehr für notwendig hält, und dem System eines *endlosen* Kreislaufes ergeben ist. Xenophon sucht durch die eingemischte Zweckmäßigkeit eines höchsten Verstandes, und das vorgegebene Ebenmaß zwischen sittlicher Güte und Glückseligkeit im Leben einzelner Menschen wie in der Geschichte ganzer Völker, die praktische Vernunft vergeblich zu befriedigen, indem er die Rechte des Verstandes beleidigt, weil er Absichten für Ursachen gibt, Dichtung und Wahrheit mischt, und die Tatsachen der Erfahrung gewalttätig nach seinem Zwecke schmiegt.

Plato in seinem Entwurf eines vollkommnen Staats und Volks, also einer künftig möglichen Geschichte hat durch das Ungeheuer einer stillstehenden vollendeten Vollkommenheit in der Zeit, den Verstand und die theoretische Vernunft beleidigt, das Bedürfnis der praktischen aber sehr richtig gefühlt. — Die schwere Aufgabe ist nämlich, eine unbedingte Einheit, einen Leitfaden der Anordnung a priori für die Universalgeschichte zu finden, welcher die theoretische Vernunft nicht weniger als die praktische Vernunft befriedigen möchte, ohne die Rechte des Verstandes zu beleidigen, oder den Tatsachen der Erfahrung Gewalt anzutun. Ehe der Versuch nicht völlig mißlungen ist, diese unbedingte Forderung zu befriedigen, ist es unerlaubt der Hoffnung dieser Möglichkeit und mit ihr der Hoffnung, *alle* Tatsachen der Erfahrung (und zwar die interessantesten) befriedigend erklären zu können. Der größte Skeptizismus ist zwar bei diesem Versuche sehr heilsam, um die Rechte der Erfahrung gegen eine vielleicht irrende oder einseitige Vernunft zu schützen; aber auf der andern Seite wäre es auch nur eine andre Art dogmatischer Anmaßung, über die Möglichkeit abzusprechen, ehe der Versuch mißlungen ist. Dennoch geschieht dies nicht nur da, wo man weder die Bestandteile der Aufgabe noch die gegebenen Tatsachen der Erfahrung kennt, wo selbst der richtige Begriff der Geschichte fehlt; wo man sich begnügt, die Geschichte nach zufälligen Zwecken (statistische Anordnung), nach Maßen der Einbildungskraft (rhetorische, poetische), nach dürftigen Fächern der Zeit und des Raumes (chronologische und geographische), nach einseitigen Meinungen und unerwiesenen vielleicht irrigen Voraussetzungen (naturhistorische, nach Rassen, Klimaten u. s. w.) zu ordnen, unbekümmert um die Frage, ob es in der Geschichte des Menschen nicht etwa eine *menschliche* Ordnung geben möchte; wo man Systemlosigkeit gleichsam als Grundsatz und Resultat der Geschichte aufstellt: sondern auch in dem Systeme, welches *Tradition* und Erziehung als den Zusammenhang und die Einheit der Geschichte[1] und in demjenigen Systeme, welches die *teleologische Beurteilung* als den einzigen möglichen Leitfaden der Einheit a priori für die Universalgeschichte aufstellt[2], welche als *Zugabe* einer höhern Vernunfteinheit

[1] Wie Herder in dem reichhaltigen klassischen Werk, auf welches Deutschland stolz sein darf; alle ähnliche Werke, der Ausländer vornehmlich, erscheinen dagegen wie geringe Vorarbeiten. Dadurch entsteht nur die Einheit einer Kette oder einer sich in allen Teilen berührenden Masse, welche Einheit weder die theoretische noch die praktische Vernunft befriedigt; aber nicht die unbedingte Einheit eines in sich selbst vollendeten Ganzen.

[2] Wie Kant in der Abhandlung: *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in*

vielleicht empfehlungswürdig oder gar notwendig sein dürfte, an sich aber weder die theoretische noch die praktische Vernunft befriedigen. Wenn die Freiheit und die Natur jede für sich Gesetzen unterworfen sind, wenn es eine Freiheit gibt (denn das leugnen eigentlich konsequente

weltbürgerlicher Absicht. Berliner Monatsschrift IV. Band, 5. Stück. — Die Voraussetzung, daß »keine gesetzmäßige Geschichte der Menschen« möglich sei, ist unerwiesen; und das als Grund derselben angeführte Resultat der Geschichte, daß »bei hin und wieder anscheinender Weisheit im einzelnen doch endlich alles im großen aus Torheit und Bosheit zusammengewebt sei«, widerspricht der Erfahrung. Der Satz ist zwar, wie ähnliche seiner Art, als Resultat nicht notorischer Tatsachen, sondern thetischer Urteile, einer eigentlichen Widerlegung so wenig als eines eigentlichen Erweises fähig: wohl aber einer Prüfung, und wenn, falls er wahr wäre, eine Menge notorischer Tatsachen unerklärlich sein würden, so würde er verwerflich sein. Sollte dies aber auch der Fall sein, so würde sich dem Philosophen keine Schuld beimessen lassen, der ein Resultat der Erfahrung von der Geschichte annahm, sondern der Geschichte selbst, welche bisher auch in ihren besten Repräsentanten unter den Neuern nach einseitigen Grundsätzen, oft auch aus mangelhafter Sachkenntnis schief urteilte, und mit der richtigen Stimmung des ganzen Gemüts den einzigen Kompaß richtiger thetischer Urteile entbehrte. Die Meinungen des Hume, Voltaire, Swift und andrer über die Zwecklosigkeit des Lebens und die Nichtswürdigkeit des Menschen sind beinahe allgemeine Denkart des Zeitalters geworden, und der Geist der historischen Darstellungen der beiden ersten ist vielleicht nicht ohne Einfluß auf die verehrungswürdige, aber nicht allgemeingültige Eigentümlichkeit des großen Reformators der Philosophie gewesen. Vielleicht wird diese Denkart bald nichts andres sein, als der bedeutendste Zug zur Charakteristik des merkwürdigen Zeitalters: denn nur bei einem so ungeheuren Mißverhältnis der denkenden und tätigen Kraft des Menschen, als der modernen Bildung notwendig eigen ist, konnte die Verzweiflung eine wohltätige Krise zu schnellerer Entwicklung und ein günstiges Symptom naher Reife sein: und nur bei eben diesem Mißverhältnisse konnte sich ein erhabener Verstand und niedrige Sitten so oft zusammenfinden; denn ohne die tierische Feigheit, welche so gern den Schein geistiger Verzweiflung annimmt, wäre jene Denkart schwerlich so allgemein geworden. — Die Hoffnung einer unendlichen Vervollkommnung der Gattung allein befriedigt die praktische Vernunft in Rücksicht der Bestimmung derselben: aber nur die Deduktion der unendlichen Fortschreitung aus den Gesetzen der Wechselwirkung der Freiheit und der Natur, als der Grundlage der Geschichte, würde echte Überzeugung gewähren. Es scheint nicht möglich, auf Zwecke der Vorsehung eine Überzeugung von künftigen Tatsachen zu gründen; denn wenngleich der Grundsatz: »die Natur handle nie zwecklos«, als sicherer Leitfaden der Beobachtung a priori festgestellt ist, so könnte doch nur ein unendlicher Verstand, oder ein solcher, der das ganze Gebiet des unbestimmten Bestimmbaren zu umfassen vermöchte, nach Anleitung desselben für einen einzelnen Fall den Zweck und die Mittel der Natur a priori bestimmen.

Anhänger der Systemlosigkeit und Gesetzlosigkeit in der Geschichte: das ist die Grundlage ihrer Meinung), wenn die Vorstellungen des Menschen überhaupt ein zusammenhängendes Ganzes — ein System sind, so muß auch die Wechselwirkung der Freiheit und der Natur, die Geschichte notwendigen, unveränderlichen Gesetzen unterworfen sein: gibt es überhaupt eine solche Wechselwirkung, gibt es Geschichte, so muß es auch ein System notwendiger Gesetze a priori für dieselbe geben. Wenn wir als Tatsache der Erfahrung oder doch als wenigstens möglichen Fall annehmen, daß die Freiheit in einzelnen Menschen und selbst in der Masse einzelner Völker das Übergewicht gehabt habe oder haben könne, — daß es *gebildete* Menschen und Völker gegeben habe oder geben könne, so ist das einzige System der Geschichte, welches die theoretische Vernunft vollkommen befriedigen würde, ohne die Rechte des Verstandes und der Erfahrung zu beleidigen, das *System des Kreislaufes.* Wenn wir erwägen, daß die Natur in keiner Zeit von der Freiheit vertilgt, daß das Unendliche in keiner Zeit wirklich werden könne, so ist das einzige System der Geschichte, welches die praktische Vernunft befriedigen würde, ohne den Verstand zu beleidigen, das *System der unendlichen Fortschreitung.* Könnten diese beiden schnurstracks entgegengesetzten Systeme nicht vielleicht in der Zeit vereinigt, und auf die Art theoretische und praktische Vernunft zugleich befriedigt werden? Sollte dies etwa die alte tiefe Ahndung: die *alte* und die *neue Geschichte* möchten wohl zwei ganz verschiedne Ganze sein, auf ganz verschiednen Gesetzen beruhen, deuten — aufhellen, bestimmen und begründen können? Aus dem einfachen Begriffe einer Wechselbestimmung der Vorstellungen und Bestrebungen des Gemüts in der menschlichen Bildung, oder der Wechselwirkung der Freiheit und Natur, ergibt sich a priori, daß eine zwiefache Art der Bildung, also auch der Geschichte möglich sei, je nachdem das vorstellende oder das strebende Vermögen den ersten bestimmenden Stoß der Bildung gibt, — eine *natürliche* und eine *künstliche* Bildung: daß jene in der Zeit vorangehn müsse, und diese nur auf jene folgen könne, und das System des Kreislaufes nur in der natürlichen Bildung, das der unendlichen Fortschreitung nur in der künstlichen möglich und in ihnen notwendig sei, indem beide wie vollendete Wechselbegriffe sich gegenseitig auf das vollkommenste entsprechen. Es verlohnt sich wohl der Mühe, den Versuch zu wagen, ob man auf diesem Wege weiter kommen könne, jedoch nicht ohne Vorsicht und oft wiederholte Prüfung. Es verlohnt sich der Mühe, die Ahndung der Vernunft mit den Tatsachen der Erfahrung zu vergleichen.

Daß die Einheit in der Geschichte der Griechen und Römer das

System des Kreislaufes sei, ist eine *Voraussetzung*, die zwar durch vielfältige Prüfung zu der innigsten Überzeugung gedeihen kann, daß die alte Geschichte nur nach diesem Systeme erklärbar, nach jeder andern Ansicht völlig unerklärbar sei: aber nur eine umständliche Darstellung der Resultate — eine vollständige Geschichte der griechischen und römischen Bildung, im ganzen, wie im einzelnen, würde dieselbe mitteilen können, und dennoch keinen eigentlichen Beweis geben, weil unter den Bestandteilen desselben Resultate thetischer Urteile vorkommen, aber allerdings vielfältige Prüfung zulassen, und dadurch die höchste Wahrscheinlichkeit erzeugen, ja mit der Zeit vielleicht gültige Ansprüche auf *Allgemeingültigkeit* erwerben. — Ich begnüge mich für jetzt 1) die Art, 2) die Momente des Beweises zu entwickeln; 3) einige charakteristische Züge anzudeuten; 4) einige Kriterien der Untersuchung festzusetzen, und 5) einige Anmerkungen über die Bildung andrer alter Völker, und über die Grenzen der alten und neuen Geschichte hinzuzufügen. Ich mache den Kenner der alten und der neuen Geschichte auf die Art, wie man bisher beide verwirrte, indem man ihre verschiedenen Gesetze verwechselte, aufmerksam; die zahllosen Bestätigungen der vorgetragenen Meinung, die er auf diesem Wege der Untersuchung finden dürfte, können zusammen mit dem Gange der antiken Kunst und der modernen Wissenschaft beinahe schon allein hinreichend sein, einen hohen Grad von Überzeugung zu bewirken: den Kenner der alten Geschichte aber, den vielleicht die Absicht befremdet, alte Geschichte durch eine Theorie erklären zu wollen, welche durch die neueste Philosophie begründet wird, erinnere ich: daß es doch das Einfachste sei, die Geschichte eines Volks nach seiner eignen Denkart zu erklären, und daß das System des Kreislaufes nicht nur — bald bestimmter, bald unbestimmter dargestellt — die Ansicht der größten griechischen und römischen Geschichtschreiber, sondern sogar allgemeine Denkart des Volks war, welches nur darin irrte, daß es das Resultat seiner eignen Geschichte für allgemeingültig, für das Resultat der Geschichte der Menschheit hielt. — Der Beweis kann auf doppelte Art geführt werden, a priori und a posteriori: indem man entweder aus der Grundlage der Geschichte ihre Gesetze herleitet, eine Theorie der natürlichen Bildung, ihrer Stufen, Grenzen, Verhältnisse und Eigenheiten im Systeme des Kreislaufes, a priori entwickelt, und dann mit den gegebenen Tatsachen der griechischen und römischen Geschichte vergleicht oder indem man unbekümmert um Theorie jene Tatsachen in die einfachsten Resultate analysiert, und dann diese mit der Theorie vergleicht. Beides ist wieder auf eine doppelte Weise möglich, je nachdem der Gegenstand der Untersuchung die ganze

Bildung, die ganze Menschheit oder ein Teil derselben ist. — Zwei *Präliminarartikel* müssen den eigentlichen Momenten des Beweises vorangehen. 1) Daß die griechische und römische Bildung ein Ganzes war, von dem ich die Römer, deren ältester Charakter zwar barbarisch war, aber nicht ohne einigen Hellenismus in Sprache, Religion, Gebräuchen und Sitten, nicht trennen kann, weil sie die griechische Bildung, welche sie in Dichtkunst, Wissenschaften, Kriegskunst u. s. w. überkamen und nachahmten, zugleich fortsetzten; und weil sie zweitens die einzige Lücke der sonst vollständigen griechischen Bildung in originalem Ton aber nach griechischen Prinzipien ausfüllten. Die Griechen haben nur einige unvollkommne Versuche für die Auflösung der Aufgabe, die Kunst der Gesetzgebung und freier Gemeinschaft auf alle Völker weltbürgerlich auszudehnen, aufzuweisen: da hingegen die Römer hierin ein Maximum natürlicher Entwicklung erreichten, und diese große Richtung ist nicht ohne Einfluß auf römische Beredsamkeit, historische Kunst, auf Geist, Sitten und Geselligkeit gewesen. 2) Daß dieses Ganze weder durch mächtige Streiche des Schicksals so gewaltsam unterbrochen noch durch mannigfachen Einfluß angrenzender Barbaren so verwirrt sei, daß die alte Bildung nicht als Ganzes erkannt werden könnte. — Unter den eigentlichen *Momenten* des Beweises darf ich zwei als notorisch voraussetzen, 1) daß die Griechen und Römer von Natur ausgingen, und daß die Erziehung der Natur durch den seltensten Zusammenfluß der glücklichsten Umstände für sie ein Maximum der Begünstigung wurde. 2) Daß sie in jedem Teile der Bildung durch alle Stufen des Verfalls zu absoluter Rohigkeit zurückkehrten. Daß die alte Bildung 3) vollständig war oder absoluten Umfang hatte, dürfte schwerlich mehr erfordern als eine umständliche Analyse des Begriffes der Menschheit, welche anderswo einen schicklichern Ort finden wird. Das schwierigste Moment endlich ist 4) daß es eine Stufe der alten Bildung gab, wo die Freiheit in der Masse das Übergewicht über die Natur bekam — die Stufe der Begeistrung, welche wie durch einen plötzlichen Sprung sich der Vormundschaft der Natur entriß und zur Selbständigkeit emporschwang; denn dieser Satz ist das Resultat thetischer Urteile. Sollte sich ein Mann finden, der es leugnete, daß es eine Stufe der antiken Bildung gab, wo sich die Kunst zum Ideal emporschwang, die Sitten zur Hoheit und Selbständigkeit, die Freundschaft zu gottähnlichem Enthusiasmus, die Philosophie zur Weisheit, der Staat zu freier Gesetzmäßigkeit, so will ich gern dem Vorteile entsagen, daß ich die Reinheit seines Urteils und seines Gefühls, die echte Stimmung seines ganzen Gemüts verdächtig oder verächtlich machen könnte, und statt dieser

wohlfeilen Verteidigung vielmehr seine hohe Kunst bewundern, wenn es ihm dennoch gelingen sollte, die baren Tatsachen der alten Geschichte nicht ganz unerklärt zu lassen. Und 5) daß die griechische und römische Bildung ein *Maximum* erreichte; kein absolutes, wie das Ziel der neuern Geschichte, welches aber in keiner Geschichte wie in keiner Zeit vorkommen kann, sondern das Höchste, was im Systeme des Kreislaufes möglich war, ein Maximum der natürlichen Bildung: also ein *relatives* Maximum. Um die Schwierigkeiten, die sich hier zeigen könnten, aufzulösen, merke man sich einige *Kriterien*, nach welchen man die verschiedene Höhe, die die Alten in jedem einzelnen ursprünglichen Teil der ganzen menschlichen Bildung erreichten, a priori bestimmen, oder die Tatsache dieser Verschiedenheit sich begreiflich machen kann: 1) der Anteil der Vorstellungen und Bestrebungen an demselben und ihr Verhältnis in demselben: daher sind Kunst und Wissenschaft die entgegengesetzten Extreme auf der Stufenleiter dieser Verschiedenheit; 2) die Quantität des Umfangs des Gegenstandes eines Teils der Bildung, oder dessen Verhältnis zur Vollständigkeit: daher die Höhe des politischen Maximums der Griechen und Römer: daher die größte Höhe der politischen Philosophie selbst unter den philosophischen Wissenschaften, welcher die Ethik vielleicht am nächsten kommt. Es gehört überhaupt unter die auffallenden *charakteristischen Züge*, welche jene Voraussetzung bestätigen, daß selbst die Wissenschaft, welche dadurch, daß jeder Fortschritt die folgenden erleichtert, eine natürliche Anlage zur unendlichen Vervollkommnung zu haben scheint, hier den Charakter der Kunst annimmt, und uns in ihren verschiedenen *Stilen* die Stufen der natürlichen sittlichen Bildung unverkennbar darbietet, wiewohl die Stufenordnung wegen des verschiedenen Verhältnisses des Einzelnen zum Öffentlichen verrückt ist: daß durch die Zerrüttung der Sitten und des Geschmacks auch sie in völligen Verfall gerät bei dem Überfluß der Hülfsmittel und bei der größten Aufmunterung, indem das Verderben zuerst nur die Zutaten der Philosophie — ihr Verhältnis zum Staat, zu den Sitten, ihre Darstellung — traf; dann die Stimmung und Richtung der Philosophie selbst — wie schon in der Überladenheit der Zyniker, in der Einseitigkeit der Stoiker und der Epikuräer —; und endlich sogar die Gesundheit des Verstandes, der zuletzt wieder kindisch wurde. Die jonischen Physiker könnten leicht etwas von der kecken Härte des Stils der ältern jonischen Kunst an sich haben: Pythagoras ist offenbar ein philosophischer Pindarus, Sokrates ein philosophischer Sophokles: die auffallende Ähnlichkeit im Stil des Aristoteles und Menander bis auf eine Eigentümlichkeit, die ich durch »markige trockne

Gedrängtheit« bezeichnen möchte: die großen Grundzüge desselben Stils im Plato und Xenophon, Aristophanes und Euripides, wird bei aller Verschiedenheit der Werke, bei noch so abweichenden Eigentümlichkeiten, und bei den Vorzügen, welche Güte der Sitten und Höhe des Verstandes den beiden erstern auch im Stil gibt, niemand verkennen können. Auch die Stufenfolge der philosophischen Wissenschaften in Griechenland gibt zu merkwürdigen Betrachtungen Anlaß. In der modernen Bildung folgten die Teile der Philosophie in dieser Ordnung: Logik, Physik, Ethik, und in der letztern: Ästhetik, Moral, Politik. In der alten hingegen: Physik, Ethik, Logik, und in der Ethik: Politik, Moral, Ästhetik (die älteste Moral war ganz politisch, und noch Plato und Aristoteles sahen die Moral als einen Teil der Politik an). Beide Philosophien, die alte und die neue, gehen aus vom Glauben: vom Mythus, oder vom Dogma, gleichsam einem künstlichen Mythus, wie jener ein Werk der Natur war: und in beiden ist die Physik älter als die Ethik, die älteste Ethik physisch, die älteste Physik aber ethisch d. h. metaphysisch oder hyperphysisch. — So ist es auch ein charakteristischer Zug, daß selbst die alte Politik das System des Kreislaufes so deutlich darstellt, ohngeachtet hier die häufigen Unterbrechungen des Schicksals, die beständigen äußern Einflüsse, den einfachen und steten Gang der natürlichen Entwicklung am meisten unterbrechen und verwirren. Die Geschichte der griechischen Kunst aber stellt das System des Kreislaufes nicht etwa nur nach seinen wichtigsten Stoffen und im Skelett, sondern bis auf die feinsten Details und in einem frischen Gemälde dar. Man kann, wenn unsere Voraussetzung sich bewähren sollte, die alte Geschichte als den *ersten Teil* der Geschichte der Menschheit betrachten; die der modernen Europäer als den *unvollendeten zweiten*. Die Überschwemmung der Barbaren würde in einer Geschichte der Menschheit nur als eine große *Episode* erscheinen, ein gewaltsamer Riß in das stille Bildungswerk der Menschheit: in einer Universalgeschichte aber, welche es nicht mit den höchsten Zwecken zu tun hätte, ließe sich die Einteilung in alte, mittlere und neue Geschichte wegen der Wichtigkeit dieser Episode vielleicht rechtfertigen. Das alte und neue System scheiden sich am deutlichsten da, wo an die Stelle nationeller Religionen eine universelle trat: denn der Glaube ist sowohl in der natürlichen Bildung, als Mythus, wie in der künstlichen, als Dogma, das Erste und Älteste. Nur denke man sich die beiden Systeme nicht einzeln und abgesondert: sie greifen ineinander (wie denn das neue nur nach dem alten möglich, und da notwendig war), und die alte Geschichte kann nicht nur recht wohl mit der öffentlichen Einführung der universellen Religion oder

gar erst mit dem völligen Untergange alter Gebräuche und alter Denkart aufhören, während die neue vielleicht mit der Stiftung derselben Religion anfängt; sondern das alte System dauert in gewissem Sinne noch fort; der Strom des Sittenverderbens erstreckt sich in stetem Flusse von Athen und Rom bis auf die jetzige Zeit, und wenn im ersten Keim der rege gewordnen Vernunft die ganze nachfolgende Bildung präformiert liegt, so steht vielleicht schon Sokrates oder noch höher hinauf Pythagoras, welcher zuerst den Versuch wagte, Sitten und Staat den Ideen der reinen Vernunft gemäß einzurichten, an der Spitze der neuen Geschichte d. h. des Systems der unendlichen Vervollkommnung. — Wenn die besondre Geschichte derer Völker, welche die Stufe der Bildung, wo die Freiheit in der Masse das Übergewicht erhält, nicht erreicht haben, sich nicht an die Geschichte freier Völker anschließen kann, so verstattet sie keine andre Einheit als eine der Einbildungskraft oder des Verstandes: die höhere Einheit der Vernunft kann nur da stattfinden, wo sich die vollständige Bildung einer ganzen Masse der Vormundschaft der Natur entrissen und zur Selbständigkeit erhoben hat. Der bedingte Wert der Geschichte barbarischer oder minder gebildeter Völker läßt sich nur im einzelnen aus diesen Bedingungen bestimmen; ihr unbedingter ist dem Quantum von Freiheit, der Masse von Bildung, die sie enthält, gleich.

Nur unterscheide man originale und nachgeahmte, vollständige und einseitige, öffentliche und einzelne Bildung, — Selbständigkeit derselben und die günstige Entwicklung an der Hand der Natur, die eigentlich nur eine glückliche *Einleitung* künftiger Bildung ist: sonst geht der Begriff verloren. *Einzelne* Bildung in barbarischen Massen gibt diesen gar keine Ansprüche: Hannibal und Mithridates handelten, dachten, lebten ganz griechisch unter Barbaren. Bloße *Fertigkeiten*, auch in der seltensten Höhe, im größten Umfange, und mechanische Erfindungen sind zwar oft unendlich wichtige Zutaten der Bildung, aber nicht sie selbst: die Handelsgeschicklichkeit Karthagos hat so wenig gültige Ansprüche auf Bildung, wie der Kunstfleiß der Phönizier, die üppige *Verfeinerung* der Lydier und Perser, und die geübte Tapferkeit der Parther. Nur Entwicklung der Freiheit ist Bildung im einzelnen; die eines Volkes muß vollständig, öffentlich und selbständig sein. — Obwohl nun zwar die alte Geschichte die praktische Vernunft nicht befriedigt, und erst mit dem System der unendlichen Fortschreitung zusammengenommen ein vollständiges Ganzes ausmacht, so enthält sie doch ein größeres Quantum von Kenntnis des zusammengesetzten Menschen, als die unvollendete moderne, denn in seiner freiesten vollendeten Entwicklung lernt man ein tätiges Wesen am besten kennen, durch die

Kunst hingegen ist die Freiheit der Entwicklung gehemmt und die natürliche Stimmung und Richtung der Natur verrückt. — Daher sind in der Geschichte der Griechen und Römer die Stufen der Bildung ganz bestimmt, die reinen Arten entschieden und vollkommen, das Einzelne so kühn und vollendet, daß es das Ideal seiner Art, der Grieche der Mensch κατ' ἐξοχήν ist, die Gründe einfach, der Zusammenhang durchgängig, die Ordnung fließend, die Massen groß und einfach, das Ganze vollständig. Sie ist der Kommentar der Philosophie, der ewige Kodex des menschlichen Gemüts, eine *Naturgeschichte des sittlichen und geistigen Menschen*.

Die alte Geschichte ist aber nicht nur der Spiegel der Natur, das Handbuch des Denkers, sondern auch eine unerschöpfliche Quelle reinmenschlichen *Genusses*. — Es knüpft den Menschen an seine Gattung eine Neigung, welche von dem Triebe oder Zwecke umfassender Erkenntnis oder eigner sittlichen Veredlung ganz unabhängig, deren Gegenstand der unmittelbare Genuß des Menschlichen ist: ein Genuß, welcher in der Wirklichkeit nur gemischt vorkommen kann, insofern aber unbedingten Wert hat, als sein Gegenstand das Allgemeingültige und Reine ist. Denn die Befriedigung des reinen Triebes durch unmittelbaren Genuß — das *Schöne* erfüllt einen ursprünglichen Teil der menschlichen Bestimmung, und hat also unbedingten Wert: wiewohl man nur zu oft, durch den bedingten Vorrang eines oder des andern verleitet, wider das Gesetz der unbedingten Autonomie und Isonomie zwischen den ewigen Teilen der Menschheit in Meinungen und Handlungen fehlt. Der Grund der hohen Schönheit des alten Lebens und der alten Werke ist, daß sie hier freie Fülle und rege Kraft mit entschiedener Bestimmtheit trennt, in leichter aber fester Ordnung vereinigt, von einem Ursprunge aus zu einem Ziele hin in fließendem aber innigem Zusammenhange entwickelt, und in großen einfachen Massen zu einem selbständigen in sich vollendeten Ganzen bildet. So das Ganze: die vorzüglichsten Griechen und Römer aber der besten Zeit sind wie Wesen übermenschlicher Art, Menschen im höchsten Stil. Das *Urbild* der Menschheit auf dem Gipfel der alten Bildung gewährt einen so hohen Genuß, daß jeder andre gegen ihn prosaisch scheinen könnte, und um nicht gefährlich zu werden, darf er nicht müßig bleiben. Liebe ohne Einsicht würde bald spielende Liebhaberei, wie Kenntnisse ohne Liebe leere Kennerei werden. Überhaupt kann es zwar die Bestimmtheit erleichtern, die drei Ansichten des unbedingten Werts des alten Studiums zu unterscheiden: nur denke man nicht, daß Kenntnis, Genuß, Nachahmung der Alten auch wirklich getrennt sein, jede Fähigkeit etwa für sich ausgebildet und vollendet

werden könne. Es ist nur eines und dasselbe, was in allen dreien unbedingten Wert hat: das Gemeinschaftliche, der Gattungsbegriff des Wahren, Schönen und Guten. — Vielheit, Einheit und Allheit in freier gesetzmäßiger Gemeinschaft — die drei ursprünglichen Zweige der Freiheit, die drei notwendigen einfachen Bestandteile des Menschen. Die Einsicht soll die Liebe ordnen, wie diese jene beleben: der Genuß des Schönen — einer reizenden Erscheinung des Guten — ist die innigste Zuneigung des Guten, und nur durch ihn wird die Kenntnis echt, und geht unmittelbar in Leben, Trieb, Willen und Handlung über. Ohne Reizbarkeit, Ebenmaß und Vollständigkeit, ohne echte Richtung und Stimmung des ganzen Gemüts wird auch der stärkste und hellste Verstand dumm und schief. Die echte Nachahmung ist unter uns so selten, die unechte so gewöhnlich, daß die erste von einer anmaßenden dogmatistischen Theorie und einer eitlen originalsüchtigen Genialität einmütig geleugnet wird. *Echte Nachahmung* ist nicht künstliche Nachbildung der äußern Gestalt, oder die Übermacht, die das Große und Starke über ohnmächtige Gemüter ausübt: sondern die Zueignung des Geistes, des Wahren, Schönen und Guten in Liebe, Einsicht und tätiger Kraft, die *Zueignung der Freiheit.* Ohne eignes Wesen, ohne innere Selbständigkeit ist sie gar nicht möglich: sie ist aber auch dem kraftvollsten selbständigen Gemüte nicht überflüssig, denn guter Wille und reine Wissenschaft sind nicht hinreichend zu guten und schönen Taten. Diese gibt uns *Gesetze* und *Begriffe* — die Vernunft das Ziel, der Verstand die *Fächer:* nun sollen wir zwar *nach* Gesetzen und Begriffen leben; es ist aber unmöglich *aus* ihnen zu leben, wenn sie nicht durch Erfahrung ergänzt, guter Wille und gute Entschlüsse durch kräftige und gute Neigungen, richtige Gesetze und Begriffe durch richtige und vollständige Anschauungen *ausgefüllt* werden. Diese *Materialien* gibt uns die alte Geschichte, ihre *Richtung* lehrt uns die neuere. Das *Urbild* der Menschheit auf der höchsten Stufe der antiken Bildung ist die einzige mögliche *Grundlage* der ganzen modernen Bildung: ein sichtbares Gesetz, welches insofern es unendlich bestimmt ist, mehr als das leere, insofern es dennoch immer beschränkt und einzeln bleibt, weniger als das reine Gesetz enthält. Jene Bestimmtheit ohne diese Schranken sich zueignen, heißt nachahmen. Die echte Nachahmung ist unter andern auch an der Sicherheit zu erkennen, mit der sie das Wesentliche vom Zufälligen unterscheidet, und das Ganze auch des in einzelne Zweige zerspalteten Urbildes wieder zu vereinigen weiß. So wird der Philosoph in dem Sokrates ein höchstes Urbild in den Sitten, der Mitteilung, und dem Verhältnis der Lehre zum ganzen Gemüt, zum einzelnen und öffentlichen Leben zwar anerkennen,

und in dieser Rücksicht sich die Vollendung dieses Philosophen im höchsten Stil zueignen, ohne jedoch seinen Meinungen ohne Prüfung zu folgen, oder seine Eigentümlichkeit nachzumachen. So wird der Gesetzgeber das politische Maximum, welches Sparta, Athen, Rom, jedes für sich erreicht hat, nicht trennen, die innige Gemeinschaft, die freie Gesetzmäßigkeit, die weltbürgerliche Kraft und Bildung wieder in ein Ganzes vereinigen, als Grundlage eines Staates, der sich dann dem unerreichbaren Ziele vielleicht langsam, aber unwandelbar sicher nähern würde. So wird der komische Dichter sich an der Kraft des Aristophanes beleben und nähren, an seiner Bildung belehren; seinen Charakter aber erst an dem Stil des Sophokles zum komischen Ideal läutern: wie man aus zwei gegebenen Größen und ihrem Verhältnis eine dritte unbekannte findet. So wird der Bürger eines erschütterten Staates die Leichtigkeit des Timoleon mit der standhaften Kraft des Kato in sich vereinigen. — Das Studium der Griechen und Römer ist eine Schule des Großen, Edlen, Guten und Schönen, der *Humanität:* hier schöpfe wieder freie Fülle, rege Kraft, Einfalt, Ebenmaß, Eintracht, Vollständigkeit, welche die noch rohe Kunst der modernen Bildung beschränkte, verstümmelte, verwirrte, verrückte, zerriß und zerrüttete! Eigne sie dir innig zu, und willst du ein Freund der Alten sein, so sei wie sie: nicht bloß deine Schriften und Reden, auch das alte Gepräge seines Lebens laß ihren großen Stil verkündigen! — Das Studium der Griechen und Römer ist von *unbedingtem* Werte; nicht etwa für diesen und jenen, sondern für das ganze Zeitalter, für die *ganze* Menschheit. So lange es noch, wie alles Gute und Schöne, das Geheimnis weniger Edlen, so lange es nicht *öffentliches* Eigentum ist, ist die moderne Bildung ihrem barbarischen Ursprunge näher, als es sein sollte. Es ist mit demantstarken Banden in die ganze moderne Bildung, in das Schicksal der Menschheit verflochten. Der Augenblick scheint günstig, und wenn unser Zeitalter seinen hohen Beruf erfüllt, die entflohnen Schatten alter Größe zu einer neuern und bessern Ordnung auf die Erde zurückzurufen, so werden die Griechen und Römer nicht umsonst gelebt haben, so werden ihre wohltätigen Wirkungen nur mit dem menschlichen Geschlechte aufhören. Die Ordnung des Schicksals, welches uns so unendlich viel versagte, könnte hart scheinen: — daß der notwendige Anfang der künstlichen Bildung Fehler und Zerrüttung sind, daß wir die volle Sittenlosigkeit der Alten erbten, konnte uns Ansprüche geben auf die volle Erbschaft ihrer ganzen Bildung: das Schicksal aber zerschlug sie, und warf uns statt dessen, wie der Hartherzige dem Bettler mit Hohn eine verächtliche Gabe, einige dürftige Brocken derselben zu: und noch immer fühlen wir die

Nachwehen jener barbarischen Episode, die hie und da ungünstige Naturanlage, die unendlich schädlichen Einflüsse angrenzender Barbaren[1] — die beständige Rücksicht aber auf das hohe Urbild hinter uns, das höhere Ziel vor uns, wird uns vor Unmut bewahren, uns lehren, daß es nicht unsre Bestimmung sei, wie *Bettler* von den Almosen der Vorwelt zu leben, oder wie *Knechte* für die Nachwelt zur Fron zu arbeiten: denn wie jeder einzelne Mensch nicht um der Gattung willen vorhanden ist, sondern als Zweck an sich, so kann auch ein Zeitalter durch bedingte Hintansetzung seine unverlierbaren Rechte an unbedingte Isonomie nicht verlieren[2]. Durch die Befriedigung der praktischen Vernunft, welche die Richtung der modernen Bildung allein gewähren kann, erhält die Kraft und Vollendung der antiken erst ihren schönsten Wert: und wenn unsre Geschichte immer unvollendet, unser Ziel unerreichbar, unser Streben also unbefriedigt bleiben muß, so ist dieses Ziel auch unendlich groß. Wir haben eine Menge sehr lichter oder sehr schwarzer Gemälde des Zeitalters, in denen man das erste Beste, was dem Auge entgegenkömmt, plump auffaßt und in dicken Farben roh durcheinander wirft, die nur diejenigen für historische Darstellungen halten können, welche nur die bedeutenden Züge des Zeitalters wahrzunehmen, geschweige dessen Geist zu fassen, ganz unfähig sind: aber noch fehlt uns eine

[1] Diese vergiften das äußere Staatenverhältnis auch der gebildeten Völker, die sie berühren, dessen Vollkommenheit die notwendige Bedingung einer vollkommnen bürgerlichen Verfassung ist. Siehe den siebenten Satz der erwähnten Kantischen Abhandlung, welcher einen Schatz historischer Weisheit enthält.

[2] Vortreffliche Gedanken darüber finden sich in mehreren Stellen des Herderschen Werks, welches überhaupt vieldurchdachte Erfahrung gegen einseitige Vernunft aufs schönste in Schutz nimmt. Keine Menschenkunst wird wohl je dahin gelangen, die ungleiche Gunst der Natur gleich zu verteilen. Aber auch bei der größten Begünstigung des Schicksals ist der Genuß und das Dasein der Freiheit in der Natur 1) *beschränkt* in Stärke, Umfang und Dauer; 2) *unterbrochen* in seiner Folge; 3) *getrennt* im Zusammenhange — *zerstückt*. Wenn nun aber in der Zeit die Freiheit nicht ohne Natur d.h. Schranken sein kann, ja wenn das Ich ein Nicht-Ich notwendig setzt (s. Fichtes GRUNDLAGE DER WISSENSCHAFTSLEHRE), so kann, wenn ihr Freiheit ohne Schranken als Bestimmung der Menschheit aufstellt, dieselbe weder von der Gattung noch von den einzelnen vollständig erreicht werden, welches nur durch eine vollendete Annäherung zum Unendlichen möglich sein würde. Setzt ihr aber für die Bestimmung eines jeden freien Wesens und einer jeden Gattung solcher Wesen Freiheit nach dem Maß seiner Schranken, so kann jeder ohne Ausnahme seine Bestimmung erreichen, und in der Tat erfüllt auch jede noch so beschränkte Wirksamkeit der Freiheit ein positives moralisches Infinitum, und gewährt Genuß der Ewigkeit.

vollendete kritische Charakteristik desselben, welche außer vollendeter Menschenkenntnis — vollendeter reiner Wissenschaft und Geschichte der Menschheit — auch noch als subjektive Bedingungen eine Höhe der Bildung, eine Überlegenheit des Geistes, eine Stärke der Seele, eine Reife des Urteils, eine echte Stimmung und Richtung des ganzen Gemüts, welche einzeln selten sind, vereinigt voraussetzen würde. Daher die entgegengesetzten Behauptungen: 1) Es sei zu spät; alle Tatkraft sei für immer erschlafft, das Urbild der Vorwelt könne die Menschheit nicht mehr aufrichten, sie höchstens nur mit dem Bewußtsein ihrer eignen Verworfenheit martern; 2) die Bildung des Zeitalters stehe so hoch, daß sie dessen nicht bedürfe: solle sie ja noch höher steigen, so habe sie alle Mittel dazu in sich selbst. — Laßt uns festhalten an jenen beiden Rücksichten: sie allein können unserm Dasein Bestandheit, unsrer Bildung Einheit geben, sie allein ein Zeitalter, das auf zwiefache Weise sich selbst verkennt, vor *Verzweiflung* und *Übermut* bewahren. Ich erinnre nur wieder die erste — dem gewöhnlichen Fehler derer, die mehr mit den Alten als mit ihrem Zeitalter leben, — daß selbst die unendliche, sehr weit, aber nicht allgemein verbreitete Erschlaffung vielleicht kein ganz ungünstiges Symptom ist. Wo trübe Augen nur Erschütterung, Gärung, Auflösung, die Ohnmacht der Verzweiflung und die Krämpfe des Todes sehen, da erforscht ein helleres Auge vielleicht ein allgemeines und äußerstes Streben nach etwas *an sich Beharrlichem* im Denken, Empfinden und Handeln, und wenn die neue Mannigfaltigkeit in allen Teilen der Bildung mit der erzwungnen Beharrlichkeit alter Willkür kämpft, so ist ihr Zweck nicht sowohl schlechthin frei zu sein, als vielmehr sich selbst neue fester gegründete Gesetze zu geben, vielleicht auch da, wo sie dies noch nicht zu wollen scheint. Ein äußerstes Streben hat zwei Auswege: entweder die Kraft unterliegt und sinkt in absolute Verzweiflung, totale Erschlaffung, moralische Nullität; oder sie widersteht und aus dem Bedürfnisse selbst erzeugt sich dessen Gegenstand, aus der Verzweiflung eine neue und bessere Ruhe. Wenn sich auf diese beiden entgegengesetzten Züge alle Erscheinungen unsers Zeitalters zurückführen lassen: wenn die Freiheit, nachdem sie im Zentralpunkte der Bildung einer Masse das Übergewicht über die Natur erkämpft hat, notwendigerweise endlich ganz siegen muß; so sind die Schrecken unsrer Zeit vielleicht nichts andres als die furchtbaren Wehen der kreißenden Natur, deren Schoße ein neues, besseres Zeitalter sich entwindet. Diese Verzweiflung und jener Übermut, welcher kaum eine ernsthafte Widerlegung verdient, wenn sie allgemein würden, müßten uns von dem alten Studium ganz entfernen: die *Vereinzelung* der einzelnen Teile der Bil-

dung, welche mit der Höhe derselben immer mehr überhandnimmt, könnte ihr eine ganz schiefe Richtung geben, ihre wohltätigen Wirkungen ganz zerrütten, da ja eben *Vollständigkeit* das Größte und Schönste von allem ist, was wir uns von den Alten zueignen können. Da hofft man von religiöser, philosophischer, ästhetischer, moralischer, politischer Bildung, Reformation oder Revolution allein die Wiederherstellung, die Veredlung der Menschheit, indem man jede andre Bildung herabwürdigt: da doch nur vollständige Bildung des ganzen Menschen den Namen verdient, und unsrer Bestimmung entspricht; da es doch so einleuchtend ist, daß alle ursprünglichen Teile der menschlichen Aufgabe unter sich gleiche Rechte und unbedingten Wert haben können. Der Vorrang, der einem einzelnen Teile zukommen soll, kann kein andrer als ein bedingter sein: so wie Sitten und Geschmack der *Zentralpunkt* der antiken Bildung waren, Philosophie und Politik aber der Zentralpunkt der modernen Bildung sind.

Friedrich Schlegel.

ANMERKUNGEN UND AUSZÜGE ZU DEN STUDIEN DES ALTERTUMS [1822]

Berichtigungen. Zu S. 234 der alten Ausgabe [*S. 567 vorl. Ausg.*] »Der keische Simonides.« — *Kos* war ein *dorischer* Staat. Es fällt also die Bemerkung weg, obwohl der Grundsatz richtig bleibt. — *Rhegion*, der Geburthsort des *Ibykos ibid.*, war eine ‹gemischte› Pflanzstadt der Chalkidenser und *Messener*, mithin *halbdorisch* ‹*cfr. Brunk. I. S. 251.* Alte Ausgabe›; auch wäre noch zu untersuchen, ob *Chalkis auf Euböa* wirklich *rein jonisch* gewesen.

Prolegomena.

[1] Die Idee der «historischen» ‹bloßen› Naturentwicklung des classischen Alterthums nach den Gesetzen des historischen Kreislaufs — gehört mit zu der in dieser ganzen Region herrschenden *Idee des Schönen;* denn nach dieser wird die Menschheit nur als edle Natur betrachtet.

[2] Allerdings ist auch diese *historische Ansicht auf der Idee des Schönen*, und dem *künstlerischen Standpunkte;* die *Entwicklung der Natur* gelangt zu einer *Blüthe der Bildung*, welches schon an sich ein Begriff ist, ‹aus der Region des Schönen›, von künstlerischer Art; noch mehr aber jener *Punkt der vollkommnen Harmonie*, welcher der Gipfel ist in der natürlichen Entwicklung. — ‹Die *Natur*ansicht der Geschichte ist überhaupt aesthetischer Art.› Aber auch der Begriff des *Progressiven* und der *unendlichen Perfektibilität* ist hier nicht bloß nach dem Wesen und aus dem Wesen der *Vernunft* genommen; sondern nach der Idee von einer höhern *harmonischen* Ausbildung aller Kräfte des Menschen, mithin ist es mehr die Idee der *ewig anwesenden Schön*[heit] — der *geistigsten Entfaltung*. —

[3] Die *Idee der Bildung* ‹als *Grundlage der Weltgeschichte*› ist selbst schon eine ganz aesthetische Ansicht auf «dem» einem bloß künstlerischen Standpunkte. ‹Es haftet in dieser Ansicht der Geschichte — die Erkenntniß des Anfangs und des Ende, so wie die Tiefe der Mitte. — Es bleibt die *Idee der Bildung* für die alte und neue für die *mittlere Region* zwischen *dem Anfang und der Mitte, zwischen der Mitte und dem Ende.*›

[4] Das *Große* und die *Idee des Großen*, als eigenthümlicher Charakter des *römischen* Geistes und Lebens, beruht ganz auf der *Natur;* in ihrer Fülle, und der lebendigen Naturkraft. — Mithin ist auch dieses noch *eine dem Schönen sehr nah verwandte Idee;* das *Große* ist in diesem moralischen Sinne auch eine AESTHETISCHE *Idee.*

[5] Βασιλεος soll nach Sch. [neider] in der ältesten hellenischen Geschichte den *priesterlichen König* bedeuten, αναξ den kriegerischen oder doch in anderm Sinne weltlichen Herrscher. Dieser Unterschied wäre wohl zu beachten.

[6] Die ganze jonische Bildung und Eigenthümlichkeit geht zusammen in den Begriff vom σοφος und σοφια, so wie die dorische in der Idee des Schönen.

[7] Nachzusehen wäre wegen des *Panides*, der Kampfrichter in dem Wettstreit zwischen Homer und Hesiodus gewesen seyn soll; ob der Nahme richtig, und wo die Nachricht befindlich ist.

[8] Ueber den *Thamyris* nachzusehen *Pausan. lib. X. cap. 7.* Ueber die Anlage zum Wahnsinn bey Porten, *Arist. Problem. Sect. XXX.*

[9] Zu den gymnastischen Uebungen der lakonischen Mädchen — das Beywort φαινομηριδες s. [iehe] Schneiders Wörterbuch und die Erklärung des Δωριαζειν.

[10] ⟨*Zwey Simonides* sind zu unterscheiden; der eine von *Kos*, der andre von Amorgos.⟩

[11] Vielleicht ist der Nahme des *Stesichoros* ganz buchstäblich zu erklären; ὁτι πρωτος κιθαρωδια χορον εστησε; nämlich daß er, wenn der Chor vorher *cyklisch*, der Dithyrambus mithin *älter* als die Chora war, zuerst στασις in den Chor gebracht. Doch stimmt dieß damit nicht überein, daß er «zuerst» den *Epodos* hinzugefügt haben soll, mithin *Strophe* und *Antistrophe* doch schon vorher vorhanden waren.

[12] *Payne Knights. Prolegomena in Homerum.*

ALPHABETISCHES VERZEICHNIS DER WERKTITEL IN DER KRITISCHEN FRIEDRICH SCHLEGEL AUSGABE*

Abendröte: Band 5
Alarcos: Band 5
An die Leser der deutschen Corinna: Band 3
An die Leser des Deutschen Museums: Band 8
Anfangspunkte des christlichen Nachdenkens. Nach den Sprüchen des Angelus: Band 8
An Fichte → Lessings Gedanken und Meinungen
Ankündigungen
— Concordia: Band 3
— Deutsches Museum: Band 3
— Über die Sprache und Weisheit der Indier: Band 3
— Übersetzung des Plato: Band 3
— Vorlesungen über die neuere Geschichte: Band 3
— Vorlesungen über die Philosophie der Sprache und des Wortes: Band 3
— Vorlesungen über Geschichte der alten und neuen Literatur: Band 6
Anmerkung über die Simonie der Priester: Band 7
Anmerkungen und Auszüge zu den Studien des Altertums: Band 1
Ansichten und Miszellen aus der Europa: Band 3
Antiquarische Versuche → Lessings Gedanken und Meinungen
Anzeigen politischer Schriften für Metternich aus Frankfurt: Band 21
Athenäumsfragmente → Fragmente
Aus den Aufzeichnungen über Cäcilia P.: Band 35
Aus der ersten Epoche. Zur Logik und Philosophie. 1796 (in Jena): Band 18
Aussichten für die Kunst in dem österreichischen Kaiserstaat: Band 4
Auszug aus einem Schreiben aus Rom vom 23. April 1819: Band 4
Auszüge aus Hamanns Briefen an F. H. Jacobi: Band 8

Beiträge zur Geschichte der modernen Poesie und Nachricht von provenzalischen Manuskripten: Band 3
Berichte und Denkschriften für Metternich aus Frankfurt: Band 21
Blütenstaub: Band 2
Brandes: Band 3
Brief über den Roman → Gespräch über die Poesie
Briefe auf einer Reise durch die Niederlande, Rheingegenden, die Schweiz, und einen Teil von Frankreich: Band 4
Bruchstücke aus Briefen → Lessings Gedanken und Meinungen

Caesar und Alexander. Eine welthistorische Vergleichung: Band 7
Charakteristik der griechischen Tragiker: Band 11
Corinna oder Italien. Aus dem Französischen der Frau von Staël: Band 34

Darstellung der alten und neuen Literatur. Zusätze zur neuen Ausgabe 1821: Band 15
Der deutsche Orpheus. Ein Beitrag zur neuesten Kirchengeschichte: Band 8
Der Epitaphios des Lysias: Band 1
Der Philosoph Hamann: Band 8
Deutsche Grammatik: Band 17

*Ein alphabetisches Verzeichnis der Gedichttitel und Gedichtanfänge ist Band 5, S. 529—537 abgedruckt. Die verschollenen Manuskripte sind im vorliegenden Band S. XLIII, XLV, LII, LII—LIV (A), LV—LVI, LXIII, LXVII und zusammenfassend S. LXVIII verzeichnet.

Die Entwicklung der Philosophie in zwölf Büchern. Vorlesungen: Band 12 und 13
Die Griechen und Römer. Historische und kritische Versuche über das klassische Altertum: Band 1
Die heilige Cäcilie von Ludwig Schnorr: Band 4
Die Signatur des Zeitalters: Band 7
Dritter Nachtrag alter Gemälde: Band 4

Ein teutsches Wort gegen die ... unteutschen Kunstausdrücke. Zusätze des Herausgebers: Band 3
Eisenfeile: Band 2
Elegien aus dem Griechischen: Band 1
Entwicklung des innern Lebens I. Von der Seele: Band 8
Entwurf der deutschen Bundes Akte nach ihrem wesentlichen Inhalt: Band 20
Entwurf der historischen Betrachtungen: Band 22
Entwurf einer christlichen Legenden-Sammlung: Band 3
Epochen der Dichtkunst → Gespräch über die Poesie
Erklärungen
— Bruch mit Reichardts Lyceum: Band 3
— Erklärung gegen Woltmann: Band 2
— Protest gegen die Ankündigung der Diogenes Laterne: Band 3
Ernst und Falk. Bruchstück eines dritten Gesprächs über die Freimaurerei → Lessings Gedanken und Meinungen
Erzählungen von Schauspielen. Vorerinnerung: Band 3
Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain. Ouvrage posthume de Condorcet: Band 7

Fragment aus einer Abhandlung über Christentum und Religion: Band 21
Fragmente: Band 2
Fragmente zur Geschichte der griechischen Literatur: Band 15
Fragmente zur Literatur und Poesie: Band 16
Fragmente zur Poesie und Litteratur II und Ideen zu Gedichten: Band 16
Für Fichte. An die Deutschen: Band 18

Gedanken: Band 19
Gedichte: Band 5
Gemäldebeschreibungen aus Paris und den Niederlanden: Band 4
Georg Forster: Band 2
Germanische Altertümer: Band 17
Geschichte der alten und neuen Literatur: Band 6
Geschichte der attischen Tragödie: Band 11
Geschichte der europäischen Literatur: Band 11
Geschichte der Jungfrau von Orléans. Aus altfranzösischen Quellen. Mit einem Anhange aus Humes Geschichte von England: Band 33
Geschichte der Literatur → Geschichte der europäischen Literatur
Geschichte der Literatur. Neue Ausgabe 1820: Band 15
Geschichte der Literatur der alten und neuen Zeit und Geschichte der griechischen Philosophie → Geschichte der europäischen Literatur
Geschichte der lyrischen Dichtkunst unter den Griechen: Band 11
Geschichte der Margaretha von Valois, Gemahlin Heinrichs des Vierten, von ihr selbst beschrieben. Nebst Zusätzen und Ergänzungen aus andern französischen Quellen: Band 33
Geschichte der Poesie der Griechen und Römer: Band 1
Geschichte der tugendsamen Euryanthe von Savoyen: Band 33
Geschichte des Zauberers Merlin: Band 33
Gespräch über die Poesie: Band 2
Goethes Wahlverwandtschaften: Band 3
Gräfin Maria Esterhazy: Band 3
Grundriß der Literatur: Band 15

Hartmanns Erscheinung. Aus Collins Rudolph von Habsburg: Band 3
Herkules Musagetes: Band 2

Ideen: Band 2
Ideen zu Gedichten: Band 16
Idyllen aus dem Griechischen: Band 1

Indische Gedichte: Band 8
Indische Untersuchungen 1823: Band 15

Jacobis Woldemar: Band 2
Johannes von Müllers Testament: Band 7

Kaiser Franz II. in Florenz: Band 3
Karl V.: Band 20
Kritische Fragmente: Band 2
Kunsturteil des Dionysios über den Isokrates: Band 1

Lessings Gedanken und Meinungen: Band 3
Lessings Gedanken und Meinungen dargestellt: Band 34
Literarische Ostermesse 1810: Band 3
Literatur: Band 3
Lother und Maller eine Rittergeschichte. Aus einer ungedruckten Handschrift: Band 33
Lucinde: Band 5
Lyceumsfragmente → Kritische Fragmente

Meiners: Band 3
Memoire über Hannover und das Gleichgewicht im nördlichen Deutschland 1813: Band 20
Métaphysique. Vorlesungen: Band 13
Miszellen im Deutschen Museum: Band 3
Miszellen im Österreichischen Beobachter: Band 3

Nachricht von den Gemälden in Paris: Band 4
Nachricht von den poetischen Werken des Johannes Boccaccio: Band 2
Nachtrag italiänischer Gemälde: Band 4
Nachtrag über Shakespeare: Band 3
Nachträglicher Zusatz vom ganzen Goethe in der jetzigen deutschen Literatur: Band 17
Notizen zum Neuen Testament: Band 19
Novalis Schriften herausgegeben von Ludwig Tieck und Friedrich Schlegel, 2. Aufl. Berlin 1805: Band 34

Observations sur l'ouvrage de Charles de Villers ‚La philosophie de Kant': Band 18
Opitz: Band 17
Orientalia 1806: Band 15
Orientalische Gedanken 1805. November: Band 15

Pariser Neuigkeiten: Band 3
Parmenides, Einleitung zur Übersetzung des: Band 18
Persische Grammatik → Plan zu einer Persischen Grammatik
Phaidon, Einleitung zur Übersetzung des: Band 18
Philosophie der Geschichte: Band 9
Philosophie des Lebens: Band 10
Philosophie der Sprache und des Wortes = Philosophische Vorlesungen insbesondere über Philosophie der Sprache und des Wortes: Band 10
Philosophische Fragmente 1796: Band 18
Philosophische Fragmente. Erste Epoche I: Band 18
Philosophische Fragmente. Erste Epoche II: Band 18
Philosophische Fragmente. Erste Epoche III: Band 18
Philosophische Fragmente. Zweite Epoche I: Band 18
Philosophische Fragmente. Zweite Epoche II: Band 18
Philosophische Lehrjahre → Philosophische Fragmente
Plan und Skizzen zu den Vorlesungen über Litteratur: Band 15
Plan zu einer Persischen Grammatik: Band 15
Platons Euthyphron. Übersetzung: Band 34
Prinzipien der Literatur: Band 15
Probe einer metrischen Übersetzung des Racine. Vorerinnerung: Band 3
Programm zur Gründung eines deutschen Kunstvereins: Band 21
Propädentik und Logik. Vorlesungen: Band 13

Rede über die Mythologie → Gespräch über die Poesie
Reise nach Frankreich: Band 7
Rezensionen
— Altdeutsche Gedichte von der Tafelrunde ... bearbeitet von Propst Hofstäter: Band 3
— Auserlesene Gespräche des Platon. Übersetzt von Friedrich Leopold Grafen zu Stolberg: Band 8
— Axel und Walburg. Eine Tragödie von Öhlenschläger

— F. C. Weise: Die Architektonik aller menschlichen Erkenntnisse: Band 8
— F. H. Jacobi. Von den göttlichen Dingen und ihrer Offenbarung: Band 8
— Fichte: Über das Wesen des Gelehrten; Die Grundzüge des gegenwärtigen Zeitalters, Die Anweisung zum seligen Leben: Band 8
— Friedrich Leopold Graf zu Stolberg: Geschichte der Religion Jesu Christi: Band 8
— Fülleborns kleine Schriften: Band 2
— Fundgruben des Orients: Band 3
— Gedichte von Ulrich von Hutten . . . herausgegeben von Aloys Schreiber: Band 3
— Gleims Leben von Körte: Band 3
— Goethes Werke. Erster bis Vierter Band: Band 3
— Herders Humanitätsbriefe. 7. und 8. Sammlung: Band 2
— Heyne, biographisch dargestellt von Heeren: Band 3
— Hormayrs Taschenbuch für die vaterländische Geschichte: Band 7
— J. C. F. Meister: Über die Gründe der hohen Verschiedenheit der Philosophen im Ursatze der Sittenlehre: Band 8
— Johannes von Müllers 24 Bücher allgemeiner Geschichte: Band 7
— Niethammers Philosophisches Journal: Band 8
— J. G. Rhode: Über den Anfang unsrer Geschichte und die letzte Revolution der Erde: Band 8
— P. Terentii Afri comoediae. Novae editionis specimen proposuit Carl Aug. Böttiger: Band 1
— Sammlung deutscher Volkslieder . . . Herausgegeben durch Büsching und von der Hagen: Band 3
— Schillers Horen 1796. 2. bis 5. Stück: Band 2
— Schillers Horen 1796. 6. Stück: Band 2
— Schillers Horen 1796. 7. Stück: Band 2
— Schillers Horen 1796. 8. bis 12. Stück: Band 2
— Schillers Musenalmanach für 1796: Band 2
— Schillers Musenalmanach für 1797: Band 2
— Schlossers Schreiben an einen jungen Mann, der die Kantische Philosophie studieren wollte: Band 8
— Über Hormayrs österreichischen Plutarch: Band 7
— Über Maler Müllers Werke: Band 3
— Über vaterländische Gedichte Lorenz Leopold Haschkas: Band 3
— Vorlesungen über die deutsche Wissenschaft und Literatur von Adam H. Müller: Band 3
— Wilkins Grammatik der Sanskrit-Sprache: Band 3
— William Coxe, History of the House of Austria: Band 7
— Winckelmanns Sämtliche Werke: Band 3
Roland. Ein Heldengedicht in Romanzen nach Turpins Chronik: Band 5
Romantische Sagen und Dichtungen des Mittelalters: Band 33

Sammlung der Aktenstücke über die spanische Thronveränderung: Band 31
Sammlung romantischer Dichtungen des Mittelalters: Band 33
Satanisken aus dem Athenäum: Band 2
Schloß Karlstein bei Prag: Band 4
Sprüche aus dem Indischen: Band 8
Stimmen der Liebe: Band 5
Studien des Altertums: Band 15
Studium — Aufsatz → Über das Studium der griechischen Poesie: Band 1
Sylvester: Band 17

Tagebuch über die magnetische Behandlung der Gräfin Leśniowska: Band 35
Taschenbuch auf das Jahr 1811. Von A. von Steigentesch: Band 3
Teufeleien aus dem Athenäum: Band 3
Teutsche Constitution in 14 Paragraphen: Band 20
Theaterberichte
— Der Faßbinder: Band 3
— Der Liebe Luftgewebe. Lustspiel von J. L. S. Bartholdy: Band 3
— Die Quälgeister: Band 3
— Egmont von Goethe: Band 3
— Fortschritte der Bühne: Band 3
— Frau Bethmann: Band 3
— Frau von Weißenthurns Lustspiel Es spukt: Band 3
— Goethes Egmont: Band 3
— Goehtes Jery und Bätely: Band 3
— Hamlet: Band 3

— Henrys Ballett Wilhelm Tell: Band 3
— Hoftheater — Taschenbuch: Band 3
— Kleists Käthchen von Heilbronn: Band 3
— Phädra: Band 3
— Picards Alkalde von Molorido: Band 3
— Schillers Bearbeitung von Picards Der Neffe als Onkel: Band 3
— Schillers Bearbeitung von Shakespeares Macbeth: Band 3
— Schillers Braut von Messina: Band 3
— Schillers Wilhelm Tell
— Shakespeares Macbeth: Band 3
— Werners Attila: Band 3
Transzendentalphilosophie. Vorlesungen: Band 12

Über Alba: Band 7
Über das Studium der griechischen Poesie: Band 1
Über den gegenwärtigen Zustand von Deutschland: Band 21
Über deutsche Sprache und Literatur. Vorlesungen: Band 15
Über die Bibel und hebräische Literatur: Band 15
Über die deutsche Kunstausstellung in Rom, im Frühjahr 1819, und den gegenwärtigen Stand der deutschen Kunst in Rom: Band 4
Über die deutsche Literatur. Antwort des Herausgebers: Band 3
Über die Diotima: Band 1
Über die Form der Philosophie → Lessings Gedanken und Meinungen
Über die Grenzen des Schönen: Band 1
Über die Homerische Poesie: Band 1
Über die neuere Geschichte: Band 7
Über die neue Wiener Pressefreiheit: Band 7
Über die Organisation des deutschen Bundes: Band 20
Über die Philosophie. An Dorothea: Band 8
Über die Sprache und Weisheit der Indier: Band 8
Über die unmusikalische Beschaffenheit der deutschen Sprache. Antwort des Herausgebers: Band 3
Über die Unverständlichkeit: Band 2
Über die weiblichen Charaktere in den griechischen Dichtern: Band 1
Über ein arabisches Manuskript: Band 3
Über ein österreichisches Idiothon. Anmerkung des Herausgebers: Band 3
Über eine merkwürdige Verteidigungsschrift der französischen Grundsätze: Band 7
Über Goethes Meister: Band 2
Über Jacobi: Band 8
Über Lamartines religiöse Gedichte: Band 3
Über Lessing: Band 2
Über Liebe und Ehe in Beziehung auf Goethes Wahlverwandtschaften: Band 3
Über nordische Dichtkunst: Band 3
Über Schleiermachers Reden: Band 2
Über Tiecks Don Quijote: Band 2
Universalgeschichte. Vorlesungen: Band 14

Versuch einer metrischen Übersetzung des Racine: Band 5
Versuch über den Begriff des Republikanismus: Band 7
Versuch über den verschiedenen Stil in Goethes früheren und späteren Werken → Gespräch über die Poesie
Vom ästhetischen Werte der griechischen Komödie: Band 1
Vom Charakter des Protestanten → Lessings Gedanken und Meinungen
Vom kombinatorischen Geist → Lessings Gedanken und Meinungen
Vom Raffael: Band 4
Vom Ursprung der griechischen Dichtkunst: Band 11
Vom Wert des Studiums der Griechen und Römer: Band 1
Vom Wesen der Kritik → Lessings Gedanken und Meinungen
Von den Organen der griechischen Poesie: Band 11
Von den Schulen der griechischen Poesie: Band 1
Von den Zeitaltern, Schulen und Stilen der griechischen Poesie: Band 11
Von der Seele → Entwicklung des innern Lebens
Von der Schönheit in der Dichtkunst: Band 16
Von der wahren Liebe Gottes und dem falschen Mystizismus. Ein Nachtrag zu dem heil. Bernhardus: Band 8

Vorarbeiten zur Geschichte der verschiedenen Schulen und Epochen der lyrischen Dichtkunst bei den Hellenen: Band 1
Vorreden
— Band 1 der Sämtlichen Werke: Band 3
— Band 3 der Sämtlichen Werke: Band 1
— Band 4 der Sämtlichen Werke: Band 1
— Band 5 der Sämtlichen Werke: Band 1
— Band 6 der Sämtlichen Werke: Band 4
— Charakteristiken und Kritiken: Band 3
— Concordia
— Dom heiliger Sänger, von J. P. Silbert: Band 3
— Europa: Band 3
— Geschichte der alten und neuen Literatur: Band 6
— Harmonie der morgenländischen und abendländischen Kirche. Ein Entwurf zur Vereinigung beider Kirchen von Hermann Joseph Schmitt: Band 8
— Österreichische Zeitung: Band 3
— Österreichischer Beobachter: Band 3
— Romantische Sagen und Dichtungen des Mittelalters: Band 33
Zeitungsberichte über den Frankfurter Bundestag: Band 7
Zeitungsberichte über den Wiener Kongreß: Band 7
Zeitungsberichte zur Stellung der Juden: Band 7
Zu dem Gesetz über Preßfreiheit, Zeitungen und politische Flugschriften: Band 21
Zur Geschichte 1809: Band 20
Zur Geschichte 1810: Band 20
Zur Geschichte und Politik 1811 und 1812: Band 20
Zur Geschichte und Politik 1813 December: Band 20
Zur Geschichte und Politik 1813 II: Band 20
Zur Geschichte und Politik 1815: Band 21
Zur Geschichte und Politik 1816 I. Band 21
Zur Geschichte und Politik 1816 II: Band 21
Zur Geschichte und Politik 1817: Band 21
Zur Geschichte und Politik 1818: Band 21
Zur Geschichte und Politik 1821: Band 22
Zur Geschichte und Politik 1823: Band 22
Zur Geschichte und Politik 1824: Band 22
Zur Geschichte und Politik 1826: Band 22
Zur Geschichte und Politik 1826 II: Band 22
Zur Geschichte und Politik 1827: Band 22
Zur Geschichte und Politik 1828: Band 22
Zur Historie: Band 20
Zur Kirchenpolitik: Band 20
Zur österreichischen Geschichte 1807: Band 20
Zur Philologie: Band 16
Zur Philosophie: Band 18
Zur Philosophie. nro. I. Paris 1802 Jul: Band 18
Zur Philosophie nro. II. Paris 1802 December: Band 18
Zur Philosophie nro. III. Paris 1804 Januar: Band 19
Zur Philosophie. 1805. I: Band 19
Zur Philosophie. 1805 II.: Band 19
Zur Philosophie. 1806. I.: Band 19
Zur Philosophie. 1806. II.: Band 19
Zur Philosophie und Theologie. 1810—1828: Band 19
Zur Physik: Band 18
Zur Poesie. — I. Paris 1802: Band 16
Zur Poesie. — II. Paris 1802 December: Band 16
Zur Poesie. Anno 1803. — I: Band 16
Zur Poesie. — 1803 II. Julius: Band 16
Zur Poesie und Litteratur 1807. I: Band 17
Zur Poesie und Litteratur 1808. I: Band 17
Zur Poesie und Litteratur 1810: Band 17
Zur Poesie und Litteratur 1811: Band 17
Zur Poesie und Litteratur 1811. 2: Band 17
Zur Poesie und Litteratur. 1812: Band 17
Zur Poesie und Litteratur 1817—1820: Band 17
Zur Poesie und Litteratur. 1823: Band 17
Zuruf der Österreicher an ihren Kaiser: Band 20
Zweiter Nachtrag alter Gemälde: Band 4

PERSONENREGISTER*

Achilles Tatius 211
Achilleus 48, 49, 51, 61, 62, 63, 120, 279, 282, 411, 431, 438—439, 444, 445, 446, 472, 517, 519, 522
Adonis 110
Adrasteia 513
Adrastos 143
Aeneas 515, 539
Agamemnon 62, 118, 419, 471, 504, 505, 517, 522
Agesilaos 547
Aigisthos 56, 431
Aischines CLX, 193
Aischylos CXV, 12, 14, 56—57, 84, 110, 161, 212, 292, 296—297, 299, 328, 338, 340, 348, 406, 410 (A), 416, 427, 436, 462, 471, 500, 522, 614
Aisopos 531
Akrisios 617
Alexander der Große 94, 192, 201
Alexander I (Zar) XXXII (A)
Alexis 84
Alkaios CXLII, 94, 95, 212, 379, 500, 557, 581, 593, 594—595, 613, 619 (A)
Alkestis 61
Alkibiades 60, 61, 68, 73, 78, 79, 169 (A), 190, 406
Alkidamas 462
Alkinoos 430, 444, 448, 451
Alkiphron 200
Alkman 558, 561, 567, 601, 611, 613, 614—615
Amor (s. auch Eros) 115, 285, 584
Amphiaraos 118, 420
Amphinomos 420
Amphion 422
Anakreon CXII, CXLII, 96, 196—197, 372, 379, 558, 561, 563, 584, 613, 614 (A), 617
Anaxagoras CXVI, 457, 551
Anaximenes aus Lampsakos 137
Andler, Charles LXXV
Androdamas 566
Andromache 50, 51, 63
Anstett, Jean-Jacques LIII (A)
Antigone 58, 411
Antimachos 371, 375, 379, 515, 543, 545, 546—548
Antinoos 122, 432
Antipatros 507, 547
Antiphanes 96
Apemantos 462
Aphoreus 186
Aphrodite CXII, CXV, 298, 425, 427, 446, 561
Apollodoros 12, 200
Apollon CIX, CLI, 56, 57, 81, 298, 372, 373, 427, 466, 481, 506, 508, 509, 525, 539, 540, 561, 601, 603, 612, 614
Apollonios 15, 284—285, 471, 480, 481, 490, 492, 497, 503, 550
Aratos 15, 512, 553
Archestratos 549
Archias 507
Archidamos 176
Archilochos CXII, CXXIX, 9, 96, 212, 418, 454, 500, 501, 557, 558, 561, 564, 580, 581—582, 583, 607, 615—616
Archinos 138
Ares 425, 427, 446
Arion CXLII, 558, 594, 615, 618
Aristo, Ludovico CLXXVII, 338
Ariphron von Sikyon 618
Aristainetos 200
Aristarchos CXXXVI, 393, 492, 495, 512, 522
Aristeas 481, 544
Aristophanes LXXV, CXV, CXVI, CXXV, CXXVII, CXLIII, CXLIV, CXLV, 12, 15, 18, 24, 25, 26, 28, 29, 30, 32, 64—65, 110—111, 160, 169, 190, 200, 212, 297, 323, 348, 367, 403, 410, 491, 500, 508, 542, 559, 612, 618, 635, 639
Aristophanes, Grammatiker 536
Aristoteles CV, CXVIII, CXXIV, CXXXII, CXXXIV—CXXXV, CLII, CLV, 74, 88, 91, 111, 126—127, 128, 129, 130—131, 134, 153 (A), 163, 186, 350, 352—353, 400, 407, 424, 439, 449, 460,

*Das folgende Register umfaßt nicht nur die Namen von historischen Personen, sondern auch die aus der Mythen- und Religionsgeschichte.

463—464, 465, 466—469, 466 (A), 476, 477, 479, 481, 482, 485—486, 487—488, 498, 506, 516, 542, 551, 553, 557, 565, 567, 605, 607, 608, 609, 634, 635
Aristoxenos 601
Arnim, Achim von CLIV
Artaxerxes 150 (A), 153 (A)
Artemis 539
Asios 544
Aspasia 60, 78—79, 115, 380
Athenaios CLXXVI, 84
Athene 49, 298, 382—385, 427, 438, 541, 616
Atossa 57
Autolykos 466
Auxesia 506

Bacchus → Dionysos
Bach, Johann Sebastian 387
Bakchylides 10, 212, 558, 613, 619—620
Bakis 412, 550
Barthélemy, Jean- Jacques 106 (A), 111 (A)
Bathyllos 561
Bauke, Joseph P. X, CXLV, CLXV, CLXXII, CLXXIII
Baumgarten, Alexander 364
Bayle, Pierre 425 (A), 434 (A)
Becker, P. CLVI
Behler, Diana LXXXVII (A), CXXIII (A)
Behler, Ernst XXII (A), LXXV (A), LXXVIII (A), LXXIX (A), LXXXIV (A), LXXXVII (A), CVI (A), CX (A)
Bentley, Richard 200
Berends, Eduard LXI
Berghahn, Klaus L. CLXXIII (A)
Bernays, Michael XXXIV (A)
Bertram, Johann Baptist LIII, CXCI, CXCII
Beutler, Ernst CLXXI (A)
Biester, Johann Erich 3, 18, 70
Bion CLXXVII, 390—392
Bock XLIII, LII
Boeckh, Philipp August CLXXX—CLXXXI
Böcking, Eduard CLXXXV (A)
Boehlendorff, Casimir Ulrich CI
Böhme, Jakob XVI (A)
Börne, Ludwig XXVII
Boerner, C. G. CLXXXVI
Boisserée, Melchior XLIV, LIII (A), LIV, CXCI, CXCII
Boisserée, Sulpiz XIX, XXII, XXXVI, XLIV, XLVI, LIII (A), LIV, CXCI, CXCII
Bopp, Franz XLIX
Böttiger, Karl August XXXVI (A), CXLVII (A), CXLIX—CL, CLI, CLVI—CLVII, CLVIII, CLIX, CLX, CLXI, CLXVII, CLXVIII, CLXX, CLXXVIII, CLXXIX, 200—202
Braeker, Marie CLXV (A)
Brand, Reinhard CLXIV (A)
Brasidas 42, 134
Braun, Johann Wilhelm Joseph XLIII
Brentano, Clemens CLIV
Briareos 410
Briegleb, Klaus CXXII (A)
Brinckmann, Karl Gustav Baron von CLXXXI, CLXXXII (A)
Brinkmann, Richard CLXXIII
Brunck, Richard F. Ph. CLXXV
Brutus 348
Bucholtz, Franz von XL, XLV, LV, LV (A)
Bulis 42
Bürger, Gottfried August 366
Burke, Edmund CLXXXVII
Burmann, Peter CLXXVI
Burnouf, Jean Louis XLIX
Bursian, Conrad X, LXXV (A), CI, CII (A)
Buttlar, Auguste von CLXXXIX, CXC

Caesar 572, 621
Calderon de la Barca, Pedro 30
Camoëns, Luis de 336 (A)
Cassirer, Ernst LXXVIII
Castiglione, Balthasar Graf CXXXI
Cato 639
Catullus 550
Ceres 99, 110, 376
Chairemon 549
Chaironidas 170
Charondas 566
Chiron 561
Choerilos 492, 546, 547, 548
Chrysippos 86
Cicero, Marcus Tullius CXXV, 134, 135, 139, 153 (A), 169 (A), 180 (A), 190, 191, 407, 512, 523, 547, 551, 559
Circe → Kirke
Crassus 621
Collin, Matthäus von XXXVI
Corneille, Pierre 215
Cotta, Johann Friedrich X, XXIII—XXVIII, XXX, XXXVI, XXXVII, XXXVIII
Creuzer, Friedrich X, XXXVI, LXXIV, LXXXIV (A), LXXXVI (A), C, CII (A), CIV, CX (A), CXLV CXLIX CLI, CLII, CLIV, CLVII, CLXXVII, CLXXXII, CLXXXIII, 569—570
Curtius, Ernst Robert LXIII
Custine, Adam Philippe Graf von XCVIII

Damia 506
Damo 82
Danaë CLXXV, 617
Dante Alighieri CLIII, 233, 336 (A)
Darius Hystaspes 601
David, Louis CLXXXVII
Decius 42
Deckert, Helmut V
Deianeira 57, 58
Demeter CX, 427
Demetrios von Phaleron 134, 135, 477
Demodokos 425, 430, 433, 434, 438, 445, 446, 450, 466, 472
Demokritos 351, 404, 418, 464, 564
Demonax 566
Demophilos 12
Demosthenes CII, CLX, 113, 138, 193, 196, 206, 490, 491
Dempf, Alois LXVII
Diagoras 407
Dikaiarchos 83, 84
Dikaiogenes 543
Dilthey, Wilhelm X, XCIV (A), XCVI (A), XCVIII—XCIX, CIII, CLV, CLXI, CLXXI, CLXXII, CLXXIII, CLXXX, CLXXXI (A)
Dinarchos 523
Diogenes 134
Diogenes Laertius 80, 84, 86, 105, 408
Diogenes von Tarsos 507
Diokles 601
Diomedes 278, 280, 505
Dion 482
Dionysios von Halikarnassos CII, CXVI (A), CXXIII, CXXXVI, CXXXVIII, CLIX—CLXI, 137, 139, 169, 190—198, 351, 447, 460, 483, 522—523, 530, 547
Dionysios der Tyrann 166
Dionysos CIX, CX, CXIX, CXLIV, 19, 20, 21, 23, 31, 32, 298, 378, 400, 411, 427—428, 540
Diotima CLI, 60, 70—115
Diphilos 12, 96
Dodona 420
Donatus 202
Dontas 611
Döring, Kirchenrat von Gotha 200
Dorykleidas 611
Drako 112

Eckermann, Johann Peter CLXXI
Eichner, Hans V, XXII (A), LXIX, LXIX (A), CXXXVII (A), CXXXIX (A), CLI (A), CLXXII, CLXXXVI (A)
Eisenstuck, Julie XCVII
Elektra 58
Empedokles CXXIV, 7, 8, 501, 551, 552
Enders, Carl X, XCIV, CLXXXVI
Ennius 489
Enosichthon 547
Epaminondas 547
Ephippos 96
Ephoros 197
Epicharmos 91
Epikuros 458, 552
Epimenides 407, 411, 551
Epimetheus 530
Erinna 94, 596
Ernst, Charlotte geb. Schlegel XCVIII, CLXXXVIII
Eros (s. auch Amor) 595—596, 601
Eschen, Friedrich August 417 (A), 429 (A), 443 (A), 508 (A)
Eumaios 122, 432
Euphorion 548
Eupolis 91, 620
Euripides CXV—CXVI, CXVIII, CXXXVIII, CLXII, 12, 15, 27—28, 60—64, 115, 160, 197, 201, 323, 371, 537, 635
Eurydike 376
Eurystheus 144—145
Eustathios 470
Evadne 61

Feuchtersleben, Ernst Freiherr von LVII
Feuerbach, Anselm LXXV (A)
Fichte, Johann Gottlieb LXXVI, LXXVII, LXXXIX, CVII (A), CXII, CXXXI, CXXXIII, CXXXIX, CLXIV, CLXVI, CLXXXVII, 357—358, 640 (A)
Finke, Heinrich LXIII—LXIV
Fiorillo, Johann Dominicus CLXXX
Firmenich-Richartz, Eduard CXCII
Forster, Georg XCVIII, CLX
Franke CLXXVII
Franz I. (Kaiser) XXV, CLIIIVII
Freye, Karl CI (A)
Fürth, Bernhard von LIV (A)

Galatea 379
Ganymedes 285
Geiger, Ludwig
Geldorp, Georg CXCI
Gellius, Prokonsul 449

Gentz, Friedrich CLXXXI
Gerold, Carl XXV
Gessner, Heinrich 133 (A), 169 (A)
Gibbon, Edward 613 (A)
Gillies, Jolen 155 (A)
Gorgias 169, 170, 197, 476
Gorgidas 605
Grauert, Hermann von LXIII
Grimm, Brüder CLIV
Grimm, Jakob Ludwig XLIX
Groote, Eberhard von LIII
Goethe, Johann Wolfgang XLII, LXXXVI, XCI, CIX, CXXIV, CXXIX, CXLIX, CLII, CLXV, CLXVII, CLXXI, CLXXIV, CLXXV, CLXXVII, CLXXIX, CLXXXII, CXCI, CXCII, 101, 223, 247 (A), 259 (A), 260—262, 346, 366, 370, 371
Görres, Joseph XLIII
Gottsched, Johann Christoph LXXXI
Gundolf, Friedrich X, LXXVIII, CIX, CLXXX
Günther, Anton XLV, LV (A)

Hadrianos 547
Hamlin, Cyrus LXXXIV (A)
Hannibal 636
Hartmann, Eduard von LXXXVI (A)
Hatfield, Henry C. X—XI, XCII, CVII (A), CXXIII (A), CXXIX
Haym, Rudolf XI, LXXXI, LXXXIX, CLXXI—CLXXII
Heeren, Arnold Ludwig CLXIX
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich LXXVIII, LXXXVII
Hegemon 549
Heindorf, Ludwig Friedrich CLXXVI
Hekataios 564
Hektor 51, 117, 281—282, 417
Hekuba 63
Helena CXXVI, 52—53, 63, 472, 615
Hellanikos 461, 592
Hemsterhuis, Franz 72, 244 (A)
Hephaistos 427, 616
Hera 410
Herakleitos 398, 411, 457, 460, 509, 564, 600
Herakles 49, 144, 145, 166, 174, 201, 285, 301, 393, 535, 537, 545, 546
Heraklides 547
Herbart, Johann Friedrich CI
Hercules → Herakles
Herder, Johann Gottfried XCI, XCII, XCIII, CI, CVII, CXXIII (A), CLXVII, 364, 629 (A), 640 (A)
Hermes 466, 500, 506, 508
Hermesianax CLXXV, 82, 96, 372, 374—378, 381, 386, 392
Hermione 63
Hermippos 551
Herodotos CII, CXXIII, CXXIV, 42, 85, 110, 111, 122, 196, 197, 399, 402, 407, 408, 410 (A), 412, 425, 461, 544, 553, 565, 566, 584, 585, 586, 610, 618, 628
Hertling, Georg Freiherr von LXIV
Hesiodos CXI, CXXXVIII, 5, 48, 116, 128, 196, 376, 380, 398, 399, 402, 408, 413, 415, 425, 427, 441, 447, 452, 455, 456, 461, 483, 490, 497, 515, 516, 522, 523, 524, 528—537, 538, 543, 544, 545, 546, 548, 549, 551, 558, 559
Heyne, Christian Gottlob LXXIV, LXXXVIII, XCV, C—CI, CV (A), CLV, CLXVII, CLXX, CLXXVI, 469 (A)
Hieron 394, 558, 617
Hieronymus, Heiliger CXLIV, 19
Hieronymus, Philosoph 180, 191
Hipparchos 406, 618
Hippasos 599, 601
Hippias 462, 476, 618
Hipponax 96
Hitzig, Julius XX, XXI, XXIII, XXV
Hölderlin, Friedrich XCI, CIX
Homeros LXXVIII, CIX, CX, CXI, CXXV, CXXVI, CXXVII, CXXVIII, CXXIX, CXXXVII, CXXXVIII, CXXXIX, CXL, CXLIX, CL, CLIII, CLIV, CLV, 5, 7, 47—54, 55, 56, 95, 101, 106, 116—132, 133, 134, 278—282, 297, 299, 334, 338, 342, 346, 348, 380, 386, 402, 408—410, 413—415, 418, 420, 422, 425, 426 (A), 427, 431, 446, 447—527, 528, 529, 530, 531, 532, 537, 542, 545, 546, 547, 548, 551, 559, 583, 584, 589, 595, 596, 606, 607, 615, 616
Horatius CXXIX, CXXXII, CLXXXV—CLXXXVI, 124, 210, 212, 335, 348, 350, 353, 372, 387, 403, 404, 468, 492, 500, 584, 593, 615
Hülsen, August Ludwig CLXX
Humboldt, Alexander von LXXIV, XCV (A)
Humboldt, Wilhelm von XLIX, LXXXI, XCI, XCV (A), CXLVII (A), CL, CLXV, CLXVI, CLXIX, CLXXIV, CLXXXI

Hume, David CVI (A), 630 (A)
Hurd, Richard 350
Hurlebusch, Klaus XI
Hyakinthos 372, 373, 603
Hyperides 157 (A), 193

Iamblichos 82
Iason 285
Ibykos CXII, 10, 558, 561, 567, 617
Idas 285
Idmon 285
Ilgen, K. D. 375
Immerwahr, Raymond CLXIV
Inaros 150 (A)
Iokaste 57
Iolaos 49
Iole 58
Ion 62
Ionikos 462
Iphigeneia 56, 62
Isaios 193
Isokrates LXXXI, CXXIV, CXLIX, CLV, CLIX, CLX, 101, 142 (A), 153 (A), 158, 159, 160, 168—189, 190, 191, 193—198, 401, 460, 531, 608, 609, 615
Iuno 50, 99, 217
Iustinus (M Junianus) 138

Jabach, Everhard (d. Ä.) CXCI—CXCII
Jauß, Hans Robert CLXIII, CLXXIII
Jederko, Ingrid V

Kalais 372, 373
Kalamis 172, 196
Kalchas 118, 419
Kallimachos CLXXV, 15, 91, 172, 196, 382—386, 392, 403, 503, 542, 548, 550
Kallinos CXXIX, CLXXVII, 212, 371, 418, 454, 501, 557, 580, 583
Kalypso 53, 54, 621
Kant, Immanuel LXXVI, LXXVII, XCI, XCIX, CVII (A), CX, CXIX—CXX, CLIV, CLXVI, 116 (A), 121 (A), 357—358, 364, 629—630 (A), 640 (A)
Kamberbeek, J. CV (A)
Kassandra 56, 57, 63
Kastor 49
Kaufmann, Leopold LXIV
Kekrops 407
Kephalos 137
Kephisodoros 186
Kinesias 323, 537
Kirke 53
Klang, Ignaz LVII
Kleanthes 88
Klearchos 563
Kleisthenes 175, 565, 580
Kleobulos CXII, 561
Kleopatra 94
Kleophon 549
Klopstock, Friedrich Gottlieb XCII, 199, 343, 344, 365
Klytaimnestra 56, 431
Koberstein, A. CLXXI (A)
Kodros 577
Kopitar, Bartholomäus CLXXXV—CLXXXVI
Köppen, Johann Heinrich Justus 128 (A)
Korinna 10, 95, 96, 602, 614
Körner, Christian Gottfried LXXXIX, XCVIII, CXLIV, CXLV, CXLVI—CXLVII, CL, CLVII, CLXV, CLXVII, CLXXII, CLXXIII, CLXXX, CLXXXVIII
Körner, Josef XI, XXIX (A), XXXII, LVII, LX—LXII, LXVI (A), LXIX, LXXII, LXXIII, CLIV (A), CLXIII, CLXVII (A), CLXXII, CLXXXV, CLXXXIX
Körner, Theodor CLXXXVIII
Kosegarten, L. Th. CLXVIII
Krates 104, 105, 548
Kratinos 84
Kreusa 62
Krexos 560
Krieg, W. CLXXXIX
Kritias 169 (A), 190
Kroton 85
Ktesias 564
Kybele 400
Kynaethos 512
Kypselos 610

Lais 78, 80
Langer, Richard CXC
Lasos 406, 500, 501, 602, 618
Lassen, Christian XLIX
Leibniz, Gottfried Wilhelm 364
Leitzmann, Albert LXI
Lenz 106 (A)
Leokrates 151 (A)
Leonidas 9, 42
Leontion 375
Lessing, Carl Robert CLXIX (A)
Lessing, Gotthold Ephraim LXXIV, XCII, CI, CXXIV, CLX, 326, 364, 365, 435 (A)
Leto 539
Lichas 601
Lieber, Ernst LVI
Lieber, Moriz LVI
Lier, Leonhardt CLXI (A)

Lilienthal, Karl von CXC
Limburger, Christian XCVII
Limburger, Laura, geb. Eisenstuck XCVII
Linos 423
Lohner, Edgar XI
Longard, Franziska von LXIII, LXIV, LXV, LVI, LXVII
Longard, Johannes Claudius von LXVI (A)
Longinos 462, 492
Lovejoy, Arthur O. LXXXVIII (A)
Lucilius 210, 506
Lucretius CXXIV, 8, 39, 117 (A) 400, 405, 416, 435, 443, 491, 552, 554
Lukianos 79, 200, 210, 469
Lyde 375, 548
Lykidas 110
Lykophron 15
Lykurgos 557
Lysander 154 (A)
Lysias CLVI, CLVII, CLVIII, CLIX, 133, 137—141, 152 (A), 158—165, 166, 169, 170, 171, 172, 178, 179, 190, 193, 195, 199, 522—523
Lysimachos 169

Makaria 61
Maia 508
Marakos 465
Maximus 476, 484
Mager, Jacob XXVI—XXVII, XXX, XXXI, XXXVI, XXXVII, LII, LVII
McMahon, John F. XCII (A)
Medea 61, 63, 285
Megakleides 186
Melampus 118, 420
Melanippides CXXXIX, 464
Meleagros 95
Menander 12, 33, 67, 77, 78, 194, 200, 201, 202, 367, 634
Menelaos 430, 446, 504
Menexenos 188—189
Mengs, Anton Raphael CLXXXVII
Mennemeier, Franz Norbert CXXII (A), CLX (A)
Merkur 322
Merlos, Johann Jacob CXCII
Metrodoros 457
Metternich, Clemens Lothar Wenzel Fürst XXI, XXV
Meyer, F. L. W. CLXXVIII (A)
Michaelis, Salomon Heinrich Karl CLXVI—CLXVII, CLXVIII, CLXXIII, CLXXVII, 45, 70, 204
Michelangelo CXXIX, CXC
Mimnermos CXII, CXLII, 9, 212, 371, 375, 379, 503, 561, 580, 583—584
Minerva → Athene
Minor, Jakob XI, XIV, XXXI, XXXIII, XXXIV, XLII, XLII (A), LVIII—LIX, LX, LX (A), LXI, LXII, LXIX, LXX, CLXXXV
Mithridates 636
Molière LXXVI
Morgenstern, Friedrich Karl CLXIX—CLXX
Moritz, Karl Philipp CLXXX
Moschos 392—393
Moses 113
Müller, Adam LXXXVI
Müller, Johannes 199, 343
Müller, Otfried LXXV (A), CIV, 534 (A)
Musaios 399, 402, 407, 412, 421, 434
Mycha 82
Myronides 151
Myrtis 602

Nanno 375
Nausikaa 51, 52
Neleus 442
Neoptolemos CXXXII, 489
Nero 258
Nestor 437, 442, 505, 522
Neumann (Postsekretär) CLXXVIII
Nicolai, Friedrich CLXIX
Niethammer, Friedrich Immanuel CLXVIII, CLXX
Nietzsche, Friedrich LXXI, LXXV, C, CIX, CX, CXV, CXVI, CLII (A), CLXXX
Nikander 16
Nikias 137
Nikochares 549
Nikomachos 547
Niobe 57
Novalis XVI (A), XVII, XXXIV, LXVIII, XCVI—XCVII, CLXXIX
Nüchel (Advokat) LIV (A)

Odysseus 51, 52, 53, 54, 118, 120, 123, 379, 408, 420, 421, 430, 438, 439, 442, 448, 449, 450, 454, 461, 462, 466, 472, 504, 512, 520, 522, 543, 621
Oesterle, Günter LXXXVI
Olen 412, 427
Olympias 94
Olympos 400
Onomakritos 406, 407, 411, 412
Oppianos 17, 210

Orestes 56, 324, 505, 588, 616
Orpheus 118, 123 (A), 128 (A), 372, 373, 374, 376, 379, 398—425, 427—428, 434, 549—550
Ovidius LXXV, 15, 116, 378, 393, 415
Overbeck, Johann Friedrich LXIV, CXC

Palamedes 437
Pallas → Athene
Pammenes 606
Pamphos 412, 427
Pandaros 513
Pandora 530
Panides 452, 644
Panyassis 515, 543, 545, 546, 548
Paris 53
Parmenides CXLIV, 19, 551
Pasion 186—189
Patroklos 48, 49, 134, 281, 445, 517
Pauler, Walter V
Paulsen, Friedrich XCII
Pausanias 136, 154, 412, 420, 424, 434, 529, 530, 544, 550, 617—618, 644
Pauw, Cornelius 106 (A)
Penelope 50, 54, 430, 438, 481
Periander 558
Perikles 73, 78, 79, 160, 162, 164, 169 (A), 190, 407, 524
Persephone 540
Perthes, Friedrich XV, XVI, XXVIII
Petrarca CXXX, 213
Phaenna 614
Phaëthon 536
Phaidra 61, 324
Phalaris 558
Phanokles CLXXV, 372—374
Phaon 96, 379
Phemios 120, 430, 433, 438, 445
Phidias CXXIV, 172, 196, 197
Philemon 12, 76
Philetas von Kos CLXXVI, 194, 378, 379, 386, 392, 393, 403
Philippides 109, 112
Philippos von Kroton 602
Philippos von Makedonien 170, 174
Philochoros 82
Philodemos 559
Philomelos 188
Philenikos 179
Philostratos 200
Philoxenos 379, 537, 595
Phokion 68
Phokylides 7, 531
Phoenix 187
Phrynis 596
Piendl, Max V
Piert, Bernhard XI, CXIX
Pindaros CXII, CXIII, CXXVI, CXXXVIII, CLXXXI, 10, 55, 81, 95, 192, 212, 297, 299, 330 (A), 348, 366, 371, 381, 398, 409, 410 (A), 454, 500, 501, 524, 559, 561, 567, 593, 602, 610, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618—620, 634
Pingoud, Charlotte CXXII (A)
Pisandros 393, 503, 515—516, 543, 544, 545, 557, 558
Pittakos
Platon XVII, LXXXIV, XCI, XCIV, C, CXIII, CXVI, CXVII, CXVIII, CXXIV, CXXV, CXXXI, CXXXIII, CXXXV, CXLIII, CXLIV, CXLIX, CLI, CLX, 19, 28, 70—73, 78, 79, 80, 82, 83, 84—85, 86—88, 92, 97, 105, 115, 125, 126 (A), 135, 137, 141, 142 (A), 158, 159, 160, 163, 165, 167—168, 179, 190, 196, 197, 243, 351—352, 365 (A), 372, 397, 399, 400, 402, 404—405, 407, 413, 419, 423, 424, 457, 461, 462, 463, 465—466, 480, 487, 488, 490, 498, 508, 525, 542, 546, 547, 560, 596, 604, 605, 613, 615, 629, 635
Plautus 12, 66, 78, 102, 113 (A), 202, 523
Plinius 492, 529, 565
Plutarchos CXXIV, CLII, 89, 94, 200, 547, 550, 553, 603, 608, 609
Polemarchos 138, 189
Polemon CXXXVIII, 129, 489, 490, 496
Polheim, Karl Konrad CVI (A), CXXII (A)
Pollux → Polydeukes
Polybios CXXVII, 455, 607
Polydeukes 49
Polykleitos CXXXIX, 172, 196, 197, 297, 460, 464
Polykrates 558, 617
Polyneikes 143
Polyxene 61
Pratinas 338
Praxilla aus Sikyon 618
Preisendanz, Wolfgang CXXX (A)
Priamos 53, 415
Priapos 371
Prodikos 169
Proklos 82, 461, 547
Prometheus 411, 416, 530
Propertius CLXXVI, 15, 210, 371, 378, 403, 455, 584
Protagoras 170, 456
Proteus 245
Psammetichos 150 (A)

Pulci, Luigi 334
Pythagoras LXXXIV, CXXXVIII, CXLIX, CLI, 28, 70, 82—85, 86—87, 88, 91, 380, 423, 457, 487, 551, 561, 599, 605, 634, 636
Pythodoros 187
Pyrrhus 201

Quintilianus, Mareus Fabius CXIV (A), 353, 423, 447, 476, 491, 492, 507, 521, 530, 531, 547, 548, 557, 561, 595, 616

Racine, Jean-Baptiste 215, 363
Rademacher, Arnold LXIII
Raffaello, Santi CXXIX, CXXXI, CXC
Raich, J. M. XI
Raumer, Friedrich XXXII (A), XXXV
Rehberg, August Wilhelm CLXXXVI—CLXXXVII
Rehberg, Caroline XCIV, CLXXXVI—CLXXXVIII
Rehberg, Friedrich CLXXXVI—CLXXXVII
Rehm, Walther XI, CXI, CIV
Reichardt, Johann Friedrich von XLII, XLVII, CLXI, CLXVII, CLXXVIII, 204
Reiher, Johannes V
Reimer, Georg XVI (A), XVII, XVIII, XIX, XXI, XXX, XXXI, XXXVI, XXXVII, XXXVIII, XXXIX, XL
Reiske, Johann Jakob CLVIII, CLX, 158—159 (A)
Rembrandt, Harmensz van Rhyn 258
Richartz, Heinrich CXCII
Ritschel, Friedrich Wilhelm LXXV
Ritter, Carl 533 (A)
Robinson, Henry Crabb LXXXVII
Rosenkranz, Karl LXXXVI (A)
Rottmanner, Martin XI
Rousseau, Jean Jacques CXIII, 97, 164, 214
Rubens, Peter Paul CXCI
Rüdiger, Horst XI, XCII, CXXIX, CXXX
Ruhnken, David 375

Samuel, Richard XI, XCVI
Sappho LXXV, CXII, CXLII, 43, 55, 94—97, 115, 129, 196, 212, 379, 409, 490, 561, 563, 594—596, 613, 619 (A)
Satyros 187—188
Scaliger, Julius Caesar CIII
Schanze, Helmut LIII, CLIX (A)
Schaumburg, Carl XXXVIII, LVII
Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph LXXVII, LXXXVII
Schiller, Friedrich XLII, LXXVII, LXXVIII—LXXIX, LXXX, LXXXI, XC, XCI, CVII (A), CXX, CXXIII (A), CXLIV, CXLVII, CL, CLI, CLII, CLV, CLVI, CLXI—CLXII, CLXV, CLXVI, CLXVII (A), CLXVIII, CLXX—CLXXIV, 72, 209, 210, 211—213, 340—341, 365, 366
Schlegel, August Wilhelm XIII, XIV, XV, XVII, XX, XXIV, XXVIII, XXX, XXXIII, XLI—XLIII, XLVI—LIII, LIV, LVI, LVIII, LXII, LXX, LXXI, LXXIII, LXXIV, LXXVI, LXXIX, LXXXVIII—LXXXIX, XCI, XCIV, XCV, XCVI, XCVII, XCVIII, CXV, CXVI, CXXIII, CXXIV, CXLI—CXLII, CXLIII, CXLVI, CXLVII, CXLVIII, CL, CLIII, CLVIII, CLIX, CLX, CLXII, CLXX (A), CLXXIV, CLXXV, CLXXVI, CLXXVII, CLXXVIII, CLXXIX, CLXXXII, CLXXXIII, CLXXXIV—CLXXXV, CLXXXIX, 204, 344 (A), 373 (A), 376 (A), 386 (A), 387, 417 (A), 423 (A), 425 (A)
Schlegel, Caroline X, XCVI, XCVIII, CXLVII, CXLVIII, CLXVI, CLXXIII, CLXXVII, CLXXXII
Schlegel, Dorothea XVII, XVIII (A), XX, XXII, XXIV, XXVIII, XXXV, XL, XLI, XLIII—XLVI, XLVII, LII LIII, LIII (A), LIV, LV, LXIII, LXVII, LXVIII, LXX, CLXXXVIII—CLXXXIX
Schlegel, Friedrich
— Akt des Bajazet XVII
— Anmerkungen und Auszüge zu den Studien des Altertums CLXXXIII
— Athenäum XX, CLXXIX
— Büsching und von der Hagen L
— Caesar und Alexander CLXII, 572
— Charakteristiken und Kritiken XLVIII, XLIX, LXXI, LXXXVIII
— Concordia XXVI, XXVIII, L
— Der Epitaphios des Lysias CLV—CLIX

— Deutsches Museum XXII, L, LXXXVIII
— Die Griechen und Römer XX, CLXI—CLXXIV
— Die Signatur des Zeitalters XXVIII, XXXIX, L
— Eisenpfeile XLVIII
— Elegien aus dem Griechischen CLXXIV—CLXXVII
— Entwicklung des innern Lebens L
— Europa XLIX, LIX
— Fragmente (Lyceum, Athenäum) XIII, XV (A), XXXIII (A), XLI—XLII, XLVIII, LI, LIX, LXIX, LXXXIX
— Friedrich Leopold Graf zu Stolberg L
— Gedichte XXVIII (A)
— Georg Forster XLVII, XLVIII
— Geschichte der alten und neuen Literatur XXII, XXVI, XXXV, XXXVI, LXXXIX
— Geschichte der Poesie der Griechen und Römer XX, XL—XLI, LXXXIX, CVIII, CLV, CLXIII, CLXXVII—CLXXXII, 116 (A), 207
— Gespräch über die Poesie XXI, XXXIII, LXI, LXIX, LXXXI—LXXXII, CXXXI, CLXXXII, 573
— Ideen XLVIII
— Idyllen aus dem Griechischen CLXXVII
— Jacobis Woldemar XLVII, XLVIII
— Kunst-Ansichten, bzw. Briefe über die Kunst XX, XXI—XXII, XXV, XXXIII, XLIX
— Kunsturteil des Dionysios über den Isokrates CXXXIX, CLIX—CLXI
— Lessings Gedanken und Meinungen XLIX, LIX, LXXXII
— Literatur XLIX
— Lucinde XIII, XV, XV (A), XXXIII (A), XLI—XLII, XLII (A), L, LVII, LIX, LXIX, CLXXXVII, CLXXXVIII
— Nachlaßmanuskripte XVIII (A), XLIII, XLV, LI—LII, LV—LVI, LXIV—LXVI, LXVII, LVIII
— Nachtrag zum Shakespeare L
— Philosophie der Geschichte XXXVIII, XXXIX, LVII
— Philosophie der Sprache und des Wortes XXXVIII, LVII
— Philosophie des Lebens XXXVIII, XXXIX, LVII
— Philosophische Lehrjahre XV, XVI (A), XVII, XVIII, XX, XXI, XXV, XXX, XXXII, XXXVII, XXXVIII, XXXIX
— Philosophische Vorlesungen (1804—1806) LIII—LV, LVII—LVIII, LXXII
— Poetisches Taschenbuch auf 1806 XLIX
— Reise nach Frankreich XLIX
— Rezension des Xenienalmanachs XLII, XLIII, XLVII
— Rezension von Niethammers philosophischem Journal XLVIII
— Romantische Sagen XVII, XXVIII (A), LXXIII
— Sämtliche Werke (1809) XIX—XX
— Sämtliche Werke (1820—1823) XIII, XXIX, XXXI—XXXII, XLIV, LII, LIX, LXX
— Sämtliche Werke („Zweite Originalausgabe" 1846) XIII, LVI—LVIII
— Studien des Altertums XC, XCI
— Studien des klassischen Altertums
— Studium-Aufsatz XC, CVIII, CXLVI, CLXI—CLXXIV, 573
— Über die Diotima CXLIX—CLII, CLXIII, CLXX
— Über Fichte XLIX
— Über die Grenzen des Schönen LXXVII (A), CXLV—CXLVII, CLVI
— Über die Homerische Poesie CLII—CLV
— Über Lessing XLVIII, XLVIII
— Über die neuere Geschichte XXI, XXIII—XXIV, XXV, XXVII, XXXI, XXXII, XXXVIII, XXXIX, LVII
— Über nordische Dichtkunst L
— Über die Philosophie. An Dorothea XLVIII
— Über J. G. Rohde L
— Über Schleiermachers Reden XLVIII
— Über die Sprache und Weisheit der Indier XVII, XXXI—XXXII, XXXIX—XL, XLI, XLIX, LIII, LVII
— Über das Studium der Griechen CLXV

— Über das Studium der Griechischen Poesie → Studium-Aufsatz
— Über die Unverständlichkeit XLVIII
— Über die weiblichen Charaktere in den griechischen Dichtern CXLVII—CXLIX, CLVI, CLXIII
— Vom ästhetischen Wert der Griechischen Komödie CXLIII—CXLV
— Vom Wert des Studiums der Griechen und Römer CVIII, CLXVI, CLXXXIII
— Von den Schulen der griechischen Poesie CXLI—CXLIII
— Von der Schönheit in der Dichtkunst LXXVII (A), CXLV
— Vorarbeiten zur Geschichte der verschiedenen Schulen und Epochen der lyrischen Dichtkunst bei den Hellenen CLXXXII—CLXXXIII
Schlegel, Johann Adolf XCIII—XCIV, CLXXXVI
Schlegel, Johanna Christiane Erdmuthe, geb. Hübsch XCIII
Schleiermacher, Friedrich CLXXXII (A)
Schlosser, J. G. CLXXVI
Schmiedel, Michael XXVI, XXX, XXXVI, XXXVII, LII, LVII
Schneider, Johann Gottlob 643, 644
Schneider, Konrad CLXXVII
Schopenhauer, Arthur CXXI
Schreiner, Ruth V
Schumann, G. M. XI, XXXIII—XXXIV
Schurman, Anna Maria CXCII
Schwab, Christian CLXIX
Seneca 460, 512
Servius 523
Sextus Empiricus 122, 407, 408
Shakespeare, William CVI, CXLIX, CLIV, 101, 213, 214, 215, 241, 247—251, 260, 300 (A)
Sibylle 550
Simonides CXLII, CLXXV, 9, 197, 212, 371, 501, 524, 558, 559, 567, 602, 617—618, 643, 644
Simos 596
Singer, Hans Wolfgang CLXXXIX
Slagle, A. Russell XCIII (A)
Smerdis CXII, 561
Sokrates LXXXIV, CII, CXVI, CXXV, CXXXVIII—CXXXIX, 15, 60, 70—72, 78, 79, 80, 81, 102, 134, 155 (A), 159, 179 (A), 190, 194, 206, 210, 215, 243, 244, 294, 397, 404—405, 459, 464, 465, 479, 596, 599, 600, 601, 605, 634, 636
Solon 9, 75, 76, 81, 108—110, 111 (A), 112, 113, 114, 115, 134, 165, 175, 212, 371, 461, 502, 557, 558, 567, 583—584, 591, 606
Sophokles CXV, CXVI, CXVIII, CXXI, CXXXVII, CXXXVIII, CXXXIX, CXL, CLXII, 14, 44, 57—60, 61, 62, 129, 130, 161, 204, 212, 215, 296—301, 302, 328, 330 (A), 348, 377, 380, 410 (A), 462, 464, 471, 489, 490, 491, 537, 561, 596, 634, 639
Sophron 338, 392
Sotades 584
Spalding, Johann Joachim CLXXVI, CLXXVII
Sperthias 42
Spinoza, Baruch 274 (A)
Spranger, Eduard CVI (A)
Stadler, P. B. XCV (A)
Stasinos 543
Stein, Heinrich Friedrich Karl, Freiherr vom XXXII (A)
Steingaß, J. B. Leopold XLIII, XLV, LII, LIII (A)
Steinle, Eduard von V, CXC—CXCII
Stesichoros 9, 454, 545, 558, 561, 613, 615—616, 618, 644
Stesimbrotos 547
Stobaios 83, 201
Strabon CVII (A), CXVIII, 85, 95, 101, 118, 400, 405, 421, 461, 565, 567, 610
Stransky, Christine von XVII, XXIX, XXX, XXXVIII, XXXIX, XLI
Stroibos 151 (A)
Suidas 393
Sulzer, Johann Georg 364
Suphan, Bernhard XI
Süvern, Johann Wilhelm LXXV (A)
Swift, Jonathan 630 (A)
Sylburg, Friedrich CLX
Szondi, Peter CXXXI (A), CXXXIII (A)

Tacitus 117 (A), 210
Tartaros 535
Tasso, Torquato 334, 336 (A)
Teichmann, Maria XII, CXXI (A), CLXXIV (A)
Telamon 285
Telegonos 543
Telemachos 408, 420, 433, 437, 504
Telesilla von Argos 618

Telys 85
Terentius CLXI, 12, 66, 78, 102, 200—202
Terpander CXLII, 454, 558, 559, 594, 596, 601
Thais 78, 201
Thales CXII, 411, 551
Thales von Kreta 557
Thaletas 601
Thamyris 424—425, 428, 434, 644
Theano 82, 380
Themistokles 149, 566
Theodoros 138, 169
Theodote 79, 80
Theognis 7, 371, 531, 549
Theokritos 9, 15, 392—394, 545
Theophrastos 171, 196, 405, 551
Theopompos 197
Theramenes 169, 190
Theseus 534
Thespis 502
Thrasybulos 138, 161
Thrasydaios 138
Thrasymachos 196
Thraso 201, 202
Thukydides CII, CXXIII, 110, 136, 143, 158, 160, 161, 162, 163, 169 (A), 190, 194, 197, 205, 397, 410 (A), 424, 436, 441, 461, 524, 539, 602, 612, 628
Tibullus 210
Tieck, Ludwig XIV, XVI, XVII, XXVIII, XXXV, XXXVIII, XL—XLI, LXVIII, LXXXVIII, CLXX, CLXXXII, CLXXXVIII—CLXXXIX
Timagenes 423
Timokles 96
Timokreon von Rhodos 618
Timoleon 134, 294, 547, 639
Timon 512, 549
Timotheos 537, 558, 607
Tiresias 118, 420
Tisias 137, 169, 615
Tomaschek, K. CLXXI (A)
Tynnichos 465
Typhaon 539
Typhoeus 535
Tyrtaios CXXIX, 9, 212, 371, 454, 558, 580—581, 583, 601

Ulysses → Odysseus 51, 52
Ullrich, Carl CLXXXVIII
Unger, Helene CLXXXVIII
Unger, Johann Friedrich XLVII CLXVII, CLXXVIII, CLXXIX, 116 (A), 396

Valckenaer, Lodewyk Kaspar CLVIII
Varnhagen von Ense, Karl August XV (A), LXXIV, CLXXVIII (A)
Veit, Caroline LXVI (A)
Veit, Johannes XXII, XXVIII
Veit, Philipp XXV, XXVIII, XLIV, LXIV, LXVI, CXC, CXCI
Vergil CXVI, CLIII, 15, 129—130, 334, 349, 441, 490, 497, 529
Velleius Paterculus CV (A), 529, 613
Venus (s. auch Aphrodite) 49, 76, 99
Voltaire 215, 363, 518, 630 (A)
Vondel, Joost van CXCII
Voß, Johann Heinrich CLXXVI, CLXXVII, 122 (A), 342—343, 344, 387

Wangenheim, Karl Freiherr von XXIV (A)
Wallishauser, J. B. XXVI
Wallraf, Ferdinand Franz CXCI, CXCII
Walzel, Oskar XII, LX, LXII (A), CXLIII (A), CXLIV
Weber, Eduard LIII, LIV
Welcker, Friedrich Gottlieb LXXV (A), 95 (A), 615 (A), 619 (A)
Wellek, René LXXV, CXLI (A)
Wenzel, Carl Gustav CLXXXVIII
Wesseling, Peter CLVIII
Wieland, Christoph Martin LXXV, CXLVII, CLV, CLVI, CLVII, CLVIII, CLIX, CLX, CLXVIII, 133 (A), 169 (A), 195 (A), 334, 338, 365, 366—367
Wieneke, Ernst XII
Wilamowitz-Moellendorf, Ulrich von XII LXXV, XCV (A), CV (A)
Winckelmann, Johann Joachim XII, LXXIX, LXXXI, LXXXII, XCI, XCII, XCIII, XCIV, XCIX, CII, CIV, CVII, CVIII, CIX, CXIV—CXV, CXXI, CXXIX, CXXXI, CLXIV, CLXXII, 199, 364—365, 367, 569
Windischmann, Carl Josef Hieronymus XLIII, XLIV, XLV, XLVI, XLVII, LII, LII—LV, LIII (A), LVIII, LXXI, LXXII (A)
Windischmann, Friedrich XLI, XLIX
Woldrich, Ingrid CXIII (A)
Wolf, Friedrich August X, LXXIV, LXXXI, XCV (A), C, CLII—CLV, CLVII, CLVIII, CLIX,

CLXVII—CLXVIII, CLXXVI—CLXXVII, CLXXVIII, CLXXXI—CLXXXII, CLXXXV—CLXXXVI, 116 (A), 131 (A), 158 (A), 510—511 (A)
Wolf, P. P. 133 (A), 169 (A)

Xenophanes 7—8, 457, 551
Xenophon 102, 160, 169, 190, 464, 476, 601, 604, 628, 635
Xerxes 147
Xuthos 586

Zenodotos CXXXVI, 492, 493, 495, 522
Zenon 86, 542
Zethos 422
Zeus 400, 421, 427, 508, 530, 540, 544, 547, 619 (A)
Zeuxis CXXXIX, 464
Zoilos 495

ERRATA

S. 23, A. 6: Dionysus-Kunst] Dionysos-Kunst
S. 24, A. 6: Arsistophanes] Aristophanes
S. 54, A. 7, G: besucht] besingt
S. 163, Z. 15: eer] der
S. 386, Titel: 1798] 1800
S. 389—393, Kolumnentitel: 1798] 1800
S. 471, Z. 8: Aschylos] Aeschylos
S. 537, Z. 23: Timotheos. Philoxenos] Timotheos, Philoxenos
S. 549, Z. 8: Peosie] Poesie
S. 570, Z. 18: grewiß] gewiß
S. 579, Z. 19: rach] rasch
S. 592, Z. 30: Hellanilos] Hellanikos