Erstes Kapitel.

Von dem gegenwärtigen verworrnen Zustande der modernen Dichtkunst; und wo die Aufgabe derselben zu suchen sei. Von dem Princip 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.

Es springt in die Augen, daß die neuere 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 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 Erschütterung, die reichhaltigste Thätigkeit sind oft am wenigsten befriedigend. Eben die trefflichsten Gedichte der Neueren, deren hohe Kraft und Kunst Ehrfurcht fordert, vereinigen nicht selten das Gemüth, 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. Dieß ist es, was der Poesie unseres Zeitalters fehlt! Nicht eine Fülle einzelner, trefflicher Schönheiten, aber Uebereinstimmung 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 deshalb nicht verloren, weil der große Haufe aller derer, die nicht sowohl roh als verkehrt, die mehr mißgebildet als ungebildet sind, ihre Einbildungskraft von allem, was nur seltsam, oder neu ist, willig anregen lassen, um nur die unendliche Leerheit ihres Gemüths mit irgend etwas anzufüllen und um der unleidlichen Länge ihres Daseins wenigstens auf einige Augenblicke zu entfliehen. Der Nahme der Kunst wird entweiht, wenn man das Poesie nennt: mit abentheuerlichen oder kindischen Bildern spielen, um schlaffe Begierden zu stacheln, stumpfe Sinne zu kitzeln, und rohen Lüsten zu schmeicheln. Aber überall, wo ächte Bildung nicht die ganze Volksmasse durchdringt, wird es eine gemeinere Kunst geben, die keine andere Reize kennt, als niedrige Ueppigkeit und widerliche Heftigkeit. Bei stetem Wechsel des Stoffs bleibt ihr Geist immer derselbe, verworrne Dürftigkeit. Dagegen giebt es bei uns 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 neuern Kunstgeschichte hie und da auf Dichter, welche in der Mitte eines versunkenen Zeitalters Fremdlinge aus einer höhern Welt zu sein scheinen. Mit der ganzen Kraft ihres Gemüths wollen sie das Ewige, und wenn sie in ihren Werken Uebereinstimmung 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 Geisteskraft und Kunst, durch Bildung und Wissenschaft erreicht werden kann. Allein eben gerade in dieser bessern Kunst selbst offenbaren sich die Mängel der neuern Poesie am sichtbarsten. Eben hier, wenn das Gefühl den hohen Werth eines Gedichts anerkannt, und das Urtheil den Ausspruch des Gefühls geprüft und bestätigt hat, geräth der Verstand in nicht geringe Verlegenheit. In den meisten Fällen scheint das, worauf die Kunst am ersten stolz sein dürfte, gar nicht ihr Eigenthum zu sein. Es ist ein schönes Verdienst der neuern 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 Heimath fand. Hier, gleichsam an die einzige reine Stätte in dem unheiligen Jahrhundert legten die wenigen Edlern die Blüthe ihres höhern Lebens, das Beste von allem, was sie thaten, 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 das Schöne? Man ergründe und durchforsche nur die Absicht des Künstlers, er mag sie nun deutlich zu erkennen geben, oder ohne klares Bewußtsein seinem Trieb folgen; man analysire nur die Urtheile der Kenner und die Kunstgefühle des Publikums! Beinahe überall wird man eher jedes andre Princip als höchstes Ziel und erstes Gesetz der Kunst, als letzten Maaßstab für den Werth ihrer Werke stillschweigend vorausgesetzt oder ausdrücklich aufgestellt finden, nur nicht das Schöne. Dieß ist so wenig das herrschende Princip der neuern Poesie, daß viele ihrer vortrefflichsten Werke ganz offenbar Darstellungen des Häßlichen sind, und man wird es wohl endlich, wenn gleich ungern, eingestehen müssen, daß es eine Darstellung der Verwirrung in höchster Fülle, der Verzweiflung im Ueberfluß aller Kräfte giebt, welche eine gleiche, wo nicht eine höhere Schöpferkraft und künstlerische Weisheit erfordern, wie die Darstellung der Fülle und Kraft in vollständiger Uebereinstimmung. Die gepriesensten modernen Gedichte scheinen mehr dem Grade als der Art nach von dieser Gattung verschieden zu sein, und findet sich ja eine leise Ahnung von der vollkommnen 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 Ueberzeugung von der Unwandelbarkeit jener ewigen Gränzen fast allgemein wankend geworden ist. Die Philosophie verliert sich in das dichterisch Unbestimmte und die Poesie neigt sich zu einer grüblerischen Tiefe; 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 stehen, sondern erstreckt sich über das ganze Gebieth des Kunstgefühls, wie der Kunst selbst. Die hervorbringende Kraft ist rastlos und unstät; die einzelne wie die öffentliche Empfänglichkeit ist immer gleich unersättlich und gleich unbefriedigt. Die Wissenschaft selbst scheint an einem festen Punkt in dem endlosen Wechsel völlig zu verzweifeln. Das allgemeine Kunstgefühl — doch wie wäre da ein öffentlicher Kunstsinn möglich, wo es keine öffentliche Sitten giebt? — die Caricatur des wahren Kunstsinns, 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 Grundgesetz des künstlerischen Sinns, der äußerste Maaßstab alles Kunstwerthes gefunden. Nur daß der nächste Augenblick den Taumel endigt; daß dann die nüchtern Gewordnen das Bildniß des sterblichen Abgotts zerschlagen, und in neuem erkünstelten Rausch einen andern an seiner Stelle einweihen, dessen Vergötterung wiederum nicht länger dauern wird, als die Laune seiner Anbeter! — Der eine Künstler strebt allein nach den üppigen Reizen eines wollüstigen Stoffs, dem blühenden Schmuck, dem schmeichelnden Wohllaut einer bezaubernden Sprache, wenn auch seine abentheuerliche Dichtung Wahrheit und Schicklichkeit beleidigt und die Seele leer läßt. Jener andre täuscht sich wegen einer gewissen Rundung und Feinheit in der Anordnung und Ausführung mit dem voreiligen Wahne der Vollendung. Ein dritter, um Reiz und Rundung unbekümmert, hält ergreifende Treue der Darstellung, das tiefste Auffassen der verborgensten Eigenthümlichkeit für das höchste Ziel der Kunst. Diese Einseitigkeit des italienischen, französischen und engländischen Kunstsinns findet sich in ihrer schneidenden Härte in Deutschland beisammen wieder.

Die metaphysischen Untersuchungen einiger wenigen Denker über das Schöne hatten nicht den mindesten Einfluß auf die Bildung des Kunstgefühls selbst und der Kunst. Die praktische Lehre von 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 so unglücklich entarteten Kunstentwicklung. Sie folgte daher natürlicher Weise jenen eben erwähnten drei falschen Hauptrichtungen eines irrenden Schönheitsgefühls, und suchte den Zweck der Kunst bald im üppigsten sinnlichen Reiz, bald in der äußern Abglättung eines correcten Ausdrucks, bald in der charakteristischen Wahrheit der Darstellung. Hier empfahl sie die durch den Stempel ihrer Autorität sanctionirten Werke, als ewig unerreichbare Vorbilder der Nachahmung, welche Nachahmung solcher classischen Vorbilder allein zur Vollendung in der Kunst führen können; dort stellte sie unbedingte Originalität als den höchsten Maaßstab alles Kunstwerthes auf, und bedeckte den entferntesten Verdacht der Nachahmung mit unendlicher Schmach. Strenge forderte sie in scholastischer Rüstung unbedingte Unterwerfung auch unter ihre willkührlichsten, offenbar thörichten 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 aber so oft getäuscht, daß an die Stelle des Glaubens endlich eine äußerste Gleichgültigkeit trat. Die Wissenschaft mochte es sich selbst zuschreiben, wenn sie bei dem genievollen Künstler wie bei dem Publikum allen Glauben verloren hatte! Wie konnte sie Achtung für ihre Aussprüche erwarten, Gehorsam gegen ihre Gesetze fordern, da es ihr noch nicht einmal gelungen war, eine richtige Erklärung von der Natur der Dichtkunst, und eine befriedigende Eintheilung 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 irgend eine Behauptung giebt, in welcher die Anhänger der verschiedenen Kunst-Systeme einigermaßen mit einander übereinzustimmen scheinen, so ist es allein die: daß es kein allgemeingültiges Gesetz der Kunst, kein beharrliches Ziel für den Sinn des Schönen gebe, oder daß es, falls es ein solches gebe, doch nicht anwendbar sei; daß die Richtigkeit des Kunstgefühls und die Schönheit der Kunst allein vom Zufall abhange. Und wirklich scheint der Zufall hier allein

sein Spiel zu treiben, und als unumschränkter Gebiether in diesem seltsamen Reiche der Verwirrung zu herrschen. Die Anarchie, welche in der künstlerischen Theorie, wie in der Praxis der Künstler so sichtbar ist, erstreckt sich sogar auf die Geschichte der neuern Poesie. Kaum läßt sich in ihrer Masse beim ersten Blick etwas Gemeinsames bemerken, geschweige denn in ihrem Fortgange Gesetzmäßigkeit, in ihrer Bildung bestimmte Stufen, zwischen ihren Theilen entschiedne Gränzen, und in ihrem Ganzen eine befriedigende Einheit finden; wenn man nicht einen ganz andern Standpunkt für die moderne Kunst zu erforschen strebt, und aufzustellen vermag, als den bisher gewöhnlichen. In einer aufeinander folgenden Reihe von Dichtern findet sich keine beharrliche Eigenthümlichkeit und in dem Geiste gleichzeitiger Werke giebt es keine gemeinschaftlichen Verhältnisse. Bei den Modernen ist es nur ein frommer Wunsch, daß der Geist eines großen Meisters, eines glücklichen Zeitalters, seine wohlthätigen Wirkungen weit um sich her verbreiten möchte, ohne daß deshalb der Gemeingeist die Eigenthümlichkeit des Einzelnen vermische, seine Rechte kränke, oder seine Erfindungskraft lähme. Jedem großen Originalkünstler pflegt hier, so lange ihn noch die Fluth der Mode empor trägt, ein zahlloser Schwarm der armseligsten Nachahmer 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 mithin der einzige Charakter der neuern Poesie, Verwirrung das Gemeinsame in der Masse ihrer Hervorbringungen und Bestrebungen, Gesetzlosigkeit der Geist ihrer Entwicklungsgeschichte, und ein skeptisches Hin- und Herschwanken, oder ohne Ziel umherirrendes Grübeln, das Resultat der wissenschaftlichen Untersuchungen über die Kunst. Nicht einmal die Eigenthümlichkeit hat bestimmte und feste Gränzen. Die französische und engländische, die italienische und spanische Dichtkunst scheinen häufig, wie auf einer Maskerade, ihren Nationalcharakter gegenseitig zu vertauschen. Die deutsche Poesie aber stellt ein beinahe vollständiges geographisches Naturalienkabinet 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 das Interesse einer charakteristischen Eigenthümlichkeit, oder den Effekt der Leidenschaft. 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 Uebereinstimmung der einzelnen Wirkungen zu einem vollendeten Ganzen. Die Kunst thut das ihrige, um diesem Verlangen ein Genüge zu leisten. Wie in einem geistigen 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 Christenthums; Geistergeschichten für die Liebhaber mystischer Gräßlichkeiten, und irokesische oder kannibalische Oden für die Liebhaber der Menschenfresserei; griechische Sitten für antike Seelen, und Rittergedichte für den romantischen Sinn, ja sogar altdeutsche Nationalpoesie für die Dilettanten der Deutschheit! Aber umsonst führt man aus allen Zonen den reichsten Ueberfluß solcher materiellen Reize und historischen Merkwürdigkeiten 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 geringerem Kunsttriebe sinkt die schlaffe Empfänglichkeit in eine empörende Ohnmacht; der geschwächte und krankhaft gewordne Kunstsinn will endlich keine andre Speise mehr annehmen, als ekelhafte Seltsamkeiten von der rohesten Art, bis er zuletzt ganz abstirbt und mit einer entschiednen Unempfänglichkeit und Unempfindlichkeit für alles endigt. Wenn aber auch die Kraft nicht unterliegt, so bringt es wenig Gewinn. Wie ein Mann von großem Gemüthe, dem es aber an Uebereinstimmung 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 Künstler-Anlage rastlos in unbefriedigter Sehnsucht, und die Pein der vergeblichen Anstrengungen steigt nicht selten bis zu einer eignen Art von innern Verzweiflung des unbefriedigten Gefühls.

Wenn man nun diesen Mangel an Einheit und an einem deutlich bestimmten Zweck, dieses Gesetzlose in dem Ganzen der neuern Poesie, und dagegen die hohe Vortrefflichkeit der einzelnen Theile gleich aufmerksam beobachtet; so erscheint ihre Masse wie ein Meer streitender Kräfte, wo die Theilchen der aufgelösten Schönheit, die Bruchstücke der zerschmetterten Kunst, in trüber Mischung sich verworren durch einander 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 Bestandtheile zu scheiden, die gleichartigen aber zu vereinigen.

Sollte sich nicht ein Leitfaden entdecken lassen, um diese räthselhafte Verwirrung zu lösen, den Ausweg aus diesem Labyrinthe zu finden? Der Ursprung, Zusammenhang und Grund so vieler seltsamen Eigenheiten der neuern Poesie muß doch auf irgend eine 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 herrschende Princip ihrer Bildung im Klaren, so würde es vielleicht nicht schwer sein, daraus die vollständige Aufgabe derselben zu entwickeln. Schon oft erzeugte ein dringendes Bedürfniß seinen Gegenstand; aus der Verzweiflung ging eine neue Ruhe hervor, und die Anarchie ward die Mutter einer wohlthätigen Wiedergeburt. Sollte die künstlerische Anarchie unsres Zeitalters nicht eine ähnliche glückliche Katastrophe erwarten dürfen? Vielleicht ist der entscheidende Augenblick gekommen, wo dem Kunststreben entweder eine gänzliche Verbesserung bevorsteht, nach welcher es nie wieder zurücksinken kann, sondern nothwendig fortschreiten muß; oder die Kunst wird auf immer fallen, und unser Zeitalter muß allen Hoffnungen auf Schönheit und Wiederherstellung ächter

Kunst ganz entsagen. Wenn wir also zuvor den Charakter der neuern Poesie bestimmter gefaßt, das lenkende Princip ihrer Bildung aufgefunden, und die auffallendsten Züge ihres eigenthümlichen Wesens erklärt haben werden, so werden sich uns folgende Fragen aufdringen:

Welches ist die Aufgabe der modernen Poesie?

Kann sie erreicht werden?

Und welches sind die Mittel dazu?

Es ist einleuchtend, daß es in strengster und buchstäblicher Bedeutung keine Charakterlosigkeit geben kann. Was man so zu nennen pflegt, wird entweder ein sehr verwischter, gleichsam unleserlich gewordner, oder ein äußerst zusammengesetzter, verwickelter und räthselhafter Charakter sein. Schon jene durchgängige Anarchie und Unregelmäßigkeit in der Masse der neuern Poesie ist doch etwas Gemeinsames; ein bedeutender und charakteristischer Zug, der nicht ohne gemeinschaftlichen innern Grund sein kann. Wir sind übrigens gewohnt, mehr nach einem dunkeln Gefühl als nach deutlich entwickelten Gründen die neuere Poesie als ein zusammenhängendes Ganzes zu betrachten. Aber mit welchem Recht dürfen wir dieß stillschweigend voraussetzen? Es ist wahr, bei aller Eigenthümlichkeit und Verschiedenheit der einzelnen Nationen verräth das Europäische Völkersystem dennoch durch einen auffallend ähnlichen Geist der Sprachen, der Verfassungen, Gebräuche und Einrichtungen, in vielen übrig gebliebenen Spuren der frühern Zeit, den gleichartigen und gemeinschaftlichen Ursprung in ihrer gesammten Geistescultur. Dazu kommt noch eine gemeinschaftliche von allen Gebräuchen und Begriffen der heidnischen Vorwelt so ganz abweichende Religion. Außerdem ist die Bildung dieser äußerst merkwürdigen Völkermasse so innig verknüpft, so durchgängig zusammenhängend, so beständig in gegenseitigem Einfluße aller einzelnen Theile; 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 Theil; wie die moderne Bildung überhaupt, so

ist auch die neuere 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 theils läugnen, theils aus zufälligen Umständen und nicht aus einem gemeinschaftlichen Einheitsgrunde und wesentlichen Princip erklären. Es ist hier nicht der Ort dieß auszumitteln; es verlohnt sich aber wohl der Mühe, dieser Spur zu folgen, und den Versuch zu unternehmen, ob jene allgemeine Voraussetzung die Prüfung bestehen kann. Schon der durchgängige gegenseitige Einfluß der neuern Poesie deutet auf einen wesentlichen innern Zusammenhang. Seit der Wiederherstellung der Wissenschaften fand unter den verschiedenen Nationalpoesien der größten und gebildetsten Europäischen Völker eine stete Wechselnachahmung Statt. Sowohl die italienische als die französische und englische Manier in der Kunst und Poesie hatte ihre goldne Zeit, wo sie den Geschmack des ganzen übrigen gebildeten Europa despotisch beherrschte. Nur Deutschland hat bis jetzt den vielseitigsten fremden Einfluß ohne die gleiche Rückwirkung von seiner Seite erfahren. Durch diese europäische Gemeinschaft wird die grelle Härte des ursprünglichen Völkercharakters immer mehr verwischt, und endlich fast gar vertilgt. An die Stelle desselben tritt nun je mehr und mehr ein allgemeiner europäischer Geist und Charakter, und die Geschichte jeder besondern Poesie der einzelnen modernen Völker stellt uns den allmähligen Uebergang von ihrem ursprünglichen ganz beschränkten und scharf bezeichneten Volks- und Natur-Charakter zu dem spätern Gemein-Charakter unsrer künstlich progressiven europäischen Bildung von einer andern und neuen Seite dar. Aber schon in den frühesten Zeiten haben die verschiedenen ursprünglichen Eigenthümlichkeiten so viel Gemeinsames, daß sie wie ein Gewächs und nur als Zweige eines Stamms erscheinen, durch die Aehnlichkeit der romanischen Sprachen und Versarten, und so mancher ganz eigenthümlichen Dichtungsformen jener romantischen Zeit. So lange die Fabel der Ritterzeit und die christliche Legende und katholischen Sinnbilder eine reiche Vorrathskammer und eigne Art von neuer Mythologie für die Poesie des Mittelalters waren, ist die

Aehnlichkeit des Stoffes und des Geistes der Darstellungen so groß, daß die nationale Verschiedenheit sich beinahe in die Gleichheit der ganzen romantischen Masse verliert. Der Charakter jener Zeit selbst war einfacher und einförmiger. Aber auch nachdem durch einen großen historischen Umschwung die Form der europäischen Welt ganz verändert ward, und mit dem Emporkommen des dritten Standes die verschiedenen Nationalcharaktere mannichfaltiger wurden, und weiter aus einander wichen, blieb dennoch ungemein viel Aehnlichkeit übrig. Diese äußerte ihren Einfluß auch auf die Poesie, nicht nur in dem Charakter derjenigen Dichtungsarten, deren Stoff das bürgerliche Leben ist, und in dem Geiste aller Darstellungen, sondern sogar in manchen gemeinschaftlichen Sonderbarkeiten.

Doch diese Züge würden sich allenfalls aus der gemeinschaftlichen Abstammung und der gegenseitigen Berührung, kurz aus der äußern Lage erklären lassen. Es giebt aber noch andre merkwürdige Züge der neuern Poesie, wodurch sie sich von allen übrigen Entwicklungen der Dichtkunst, welche uns die Geschichte kennen lehrt, aufs bestimmteste unterscheidet, deren Grund und Zweck nur aus einem gemeinschaftlichen innern Princip befriedigend abgeleitet werden kann. Dahin gehört die äußerst charakteristische unermüdete Beharrlichkeit, mit der alle europäische Nationen bei der Nachahmung der antiken Kunst geblieben, und durch kein Mißlingen ganz abgeschreckt, oft auf neue Weise zu ihr zurückgekehrt sind. Jenes sonderbare Verhältniß der Theorie zur praktischen Ausübung, 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 sein Ziel, die Richtung und das Gesetz der Kunst bestimmt haben wollte. In sich selbst uneins und ohne innern Widerhalt, nimmt, so scheint es, der kranke Geschmack zu den Vorschriften eines Arztes oder eines Quacksalbers seine Zuflucht, wenn dieser nur durch zuversichtliche Anmaßung die leichtgläubige Treuherzigkeit zu täuschen weiß. Ferner gehört noch zu diesen charakteristischen Kunsteigenthümlichkeiten des Zeitalters der schneidende Gegensatz zwischen einer höhern und niedern Kunst. Ganz

nah beisammen existiren, leben und wirken besonders jetzt zwei verschiedene Poesien neben einander, deren jede ihr eignes Publikum hat, und unbekümmert um die andre ihren Gang für sich geht. Sie nehmen nicht die geringste Notiz von einander, außer wenn sie zufällig auf einander 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 Geistern oder doch nur seltnen festlichen Augenblicken angemessen, von der Hand zu weisen und sich dagegen seiner poetischen Gemeinheit in dem alltäglichen Kunstbedarf der gewöhnlichen Schauspiele und Romanenkost mit zufriednem Selbstbewußtsein zu überlassen.

Am wichtigsten und wesentlichsten aber für das Ganze ist das große Uebergewicht des Charakteristischen und dessen, was bloß zufällig, vorübergehend und subjectiv schön ist oder des Interessanten in der ganzen Masse der neuern Poesie, vorzüglich aber in den spätern Zeitaltern derselben. Dazu gehört auch das rastlose unersättliche Streben nach dem Neuen, und durch die Neuheit Anziehenden bei dem dennoch die Sehnsucht unbefriedigt bleibt; so wie nach dem Auffallenden und Seltsamen.

Wenn die verschiedenen Nationalbestandtheile der neuern Poesie, aus ihrem Zusammenhang gerissen, und als einzelne für sich bestehende Ganze betrachtet werden, so sind sie unerklärlich. Sie bekommen erst gegenseitig durch einander Haltung und Bedeutung. Je aufmerksamer man aber die ganze Masse der neuern 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 giebt uns einen Wink, wohin wir unsere Betrachtung richten sollen. Jene gemeinsamen Züge, welche uns Spuren eines innern Zusammenhanges zu sein schienen, sind überhaupt seltner schon entwickelte und klar hervortretende Eigenschaften, als noch unvollendete Be-

strebungen und tiefer liegende, geistige Verhältnisse. Die Gleichheit einiger derselben 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 eigenthümlichen Strebens und Wesens befriedigend anzugeben.

Nichts widerspricht dem Charakter und selbst dem Begriffe des Menschen so sehr, als die Idee einer völlig vereinzelten Kraft, welche durch sich und in sich allein wirken könnte. Niemand wird wohl läugnen, daß derjenige Mensch wenigstens, den wir kennen, nur in einer Welt dasein und als daseiend gedacht werden könne. Schon der unbestimmte Begriff, welchen der gewöhnliche Sprachgebrauch mit den Worten: „Cultur, Entwicklung, Bildung" verbindet, setzt zwei verschiedne Naturen voraus; eine, welche gebildet wird, und eine andre, welche durch Umstände und äußre Lage die Bildung veranlaßt und modifizirt, befördert und hemmt. Der Mensch kann nicht thätig sein, ohne sich zu bilden. Bildung ist der eigentliche Inhalt jedes menschlichen Lebens, und der wahre Gegenstand der höhern Geschichte, welche in dem scheinbar zufälligen Wechsel des äußern Veränderlichen das innre Nothwendige oder die Entwicklung des Ewigen 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 ursprüngliche Genesis und die nothwendigen Fortschritte der menschlichen Bildung charakterisiren soll, mit militärischen Jahrbüchern vergleichen. Sie 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 Thätigkeit 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 eines göttlichen Elements und der Thierheit. Man hat es richtig gefühlt, daß es ihr ewig unabänderlicher Charakter sei, die unauflöslichen Widersprüche, die unbegreiflichen Räthsel 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 Einfluß, dieß ist mein Werk und mein geistiges Eigenthum. Nur das Gemüth, welches von dem Schicksal hinlänglich durchgearbeitet worden, erreicht das seltne Glück, selbstständig sein zu können. Die Grundlage seiner stolzesten Werke ist dennoch oft ein bloßes Geschenk der Natur, und auch seine besten Thaten sind nicht selten kaum zur Hälfte sein. Ohne alle Freiheit wäre es keine That; ohne alle fremde Hülfe keine menschliche. Die zu bildende innere Kraft aber muß nothwendig das Vermögen haben, sich die Gabe der sie von außen bildenden zuzueignen, das Vermögen, auf die Veranlassung jener sich selbst zu bestimmen; sie muß frei sein. Bildung oder Entwicklung der Freiheit ist die nothwendige Folge alles menschlichen Thuns und Leidens, das endliche Ergebniß jeder Wechselwirkung der Freiheit und der Natur. In dem gegenseitigen Einfluß, der steten Wechselbestimmung, welche zwischen beiden Statt findet, muß nun nothwendiger Weise eine von 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 Richtung des Weges, das Gesetz der Fortschreitung, und das endliche Ziel der ganzen Laufbahn vorzeichnen; es mag nun von der Entwicklung der gesammten Menschheit oder eines einzelnen wesentlichen Bestandtheils 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 Thätigkeit ein unbestimmtes Verlangen; in dieser ein bestimmter Zweck. Dort ist

der Verstand auch bei der größten Ausbildung höchstens nur der Handlanger und Dolmetscher der Neigung; der gesammte 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 Verstandeszweck; ein oberstes lenkendes Gedanken-Princip, welches die blinde Kraft leitet und führt, ihre Richtung bestimmt, die Anordnung der ganzen Masse gestaltet und nach Willkühr die einzelnen Theile trennt und verknüpft.

Die Erfahrung belehrt uns, daß unter allen Zonen, in jedem Zeitalter, bei allen Nationen, und in jedem Theile der menschlichen Bildung, die praktische Ausübung der Theorie, das Leben der Wissenschaft voranging, daß ihre Bildung von der Natur und ihrer bewegenden und treibenden Kraft 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 vorangehen müsse. Nur auf die Natur kann erst eigentliche Kunst, nur auf eine natürliche Bildung kann die künstliche folgen. Und zwar auf eine unglücklich beendigte natürliche Bildung; denn wenn der Mensch auf dem leichten Wege der Natur ohne Hinderniß immer weiter zum Ziele fortschreiten könnte, so wäre ja die Hülfe der Kunst ganz überflüssig, und es ließe sich in der That gar nicht einsehen, was ihn bewegen sollte, einen neuen Weg einzuschlagen. Die bewegende Kraft wird sich in der einmahl genommenen Richtung fortbewegen, wenn sie sich selbst überlassen bleibt, und ein Umschwung von außen ihr nicht eine neue Richtung ertheilt. Die Natur wird das lenkende Princip und herrschender Geist der Bildung bleiben, bis sie dieses 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. Ueberdem ist hier in die Gesetzgebung selbst etwas Fremdartiges aufgenommen: denn der gesammte Trieb

ist ja nicht rein, sondern aus Menschheit und Thierheit zusammengesetzt. Die künstliche Bildung hingegen kann wenigstens zu einer richtigen Gesetzgebung, dauerhaften Vervollkommnung, und endlichen, vollständigen Befriedigung führen; weil dieselbe Kraft, welche das Ziel des Ganzen aus sich selbst entnimmt, hier zugleich auch die Richtung der Laufbahn bestimmt, die einzelnen Theile lenkt und ordnet.

Schon in den frühesten Zeitaltern der europäischen Bildung aber finden sich unverkennbare Spuren jenes künstlichen Ursprungs und der vorherrschenden Verstandesrichtung der neuern Poesie. Die Kraft, der Stoff war zwar durch die Natur gegeben; das bestimmende Princip der dichterischen Bildung war aber nicht der Trieb, sondern gewisse leitende Begriffe und Zwecke. Mögen diese herrschenden Begriffe noch so dunkel und unentwickelt sein, so können und dürfen sie doch mit dem Triebe, als leitendem Princip der Bildung, nicht verwechselt werden. Beide sind nicht durch Grade, sondern der Art nach von einander unterschieden. Zwar veranlassen herrschende Begriffe ähnliche Neigungen, und umgekehrt. Dennoch ist unverkennbar, von welcher Seite die lenkende Kraft in der Bildungsgeschichte eines Individuums, einer Nation oder eines Zeitalters ausgeht; weil beider Richtung ganz entgegengesetzt ist. Die Tendenz des gesammten Triebes geht auf ein unbestimmtes Ziel; die Richtung des isolirenden Verstandes geht auf einen bestimmten Zweck. Der entscheidende Punkt ist, ob die Anordnung der ganzen Masse, der Richtung aller Kräfte, durch das Streben des gesammten noch ungetrennten Bestrebungs- und Gefühlsvermögen, oder durch einen einzelnen Begriff und Zweck bestimmt ist. Der eigenthümliche Charakter jener herrschenden Begriffe war durch Umstände veranlaßt, und durch die äußere Lage nothwendig bestimmt. Daß aber der Mensch nach diesen Begriffen sich selbst bestimmte, den gegebnen Stoff ordnete, und die Richtung seiner Kraft mit Wahl entschied, das war ein freier Akt des Gemüths. Dieser freie Akt ist aber eben der ursprüngliche Quell, der erste bestimmende Anstoß der künstlichen Bildung nach Verstandeszwecken oder Vernunftbegriffen, welcher Anstoß also mit vollem Recht der Freiheit zugeschrieben wird. Die fantasti-

schen Gestalten der romantischen Dichtkunst haben nicht etwa wie der orientalische Schwulst eine abweichende Naturanlage zum Grunde. Es sind vielmehr offenbar eigenthümlich sonderbare Begriffe, durch welche eine an sich glückliche, dem Schönen nicht ungünstige Fantasie eine so wunderbare und im Vergleich mit den antiken Urbildern doch nur subjectiv schöne Richtung genommen hatte. Sie stand also unter der Herrschaft von Begriffen; und so willkührlich und unentwickelt diese auch sein mochten, so war doch der nachdenkende Verstand als Ideen erzeugendes Vermögen, das lenkende Princip der damahligen künstlerischen Bildung. Das Riesen-Werk des Dante, diese erhabene Lichterscheinung in der trüben Nacht jenes rauhen Zeitalters, ist ein neuer Beweis für den künstlichen Ursprung und Grund-Charakter der ältesten modernen Dichtkunst. Im Einzelnen wird niemand die großen überall verbreiteten Züge verkennen, die nur aus jener ursprünglichen Geistes-Kraft gequollen sein können, welche weder gelehrt noch gelernt werden kann. Die eigensinnige Anordnung der Masse aber, den höchst seltsamen Gliederbau des ganzen riesenmäßigen Werks, verdanken wir weder dem göttlichen Barden, noch dem weisen Künstler, sondern zum Theil auch der grüblerischen Scholastik jener Zeit.

Selbst der Reim scheint ein Kennzeichen dieser ursprünglichen Künstlichkeit unsrer dichterischen Bildung. Zwar kann vielleicht das Vergnügen an der gesetzmäßigen Wiederkehr eines ähnlichen Geräusches in der Natur des menschlichen Gefühlsvermögens gegründet sein. Jeder Laut eines lebenden Wesens hat seinen eigenthümlichen Sinn, und auch die Gleichartigkeit mehrerer Laute ist nicht bedeutungslos. Wie der einzelne Laut den vorübergehenden Zustand, so bezeichnet jene Wiederkehr die beharrliche Eigenthümlichkeit. Sie ist die tönende Charakteristik, das musikalische Abbild einer lebendigen Persönlichkeit oder einer organischen Eigenthümlichkeit. So wiederhohlen viele Thierarten stets dasselbe Geschrei einer tiefern innern Begierde, oder enden den schon melodischen Gesang in öftern Wiederhohlungen mit dem ähnlichen oder gleichen Schlußfall. Es ließe sich auch wohl denken, daß vermöge einer besondern Vorliebe des Sinns, oder der

eigenthümlichen Naturanlage seiner Sprache, ein Volk auch ohne absichtliche Künstelei, an dieser Aehnlichkeit der Klänge ein übermäßiges Wohlgefallen fände. Nur in der tiefsten Charakteristik der Gefühle kann die poetische Bedeutung dieser musikalischen Sylbenspiele 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 mehrentheils bei den eigentlich modernen Dichtern, da muß der so behandelte Reim als etwas Barbarisches und Verwerfliches erscheinen. Nur wo verkehrte Begriffe das Ziel und die Richtung der poetischen Bildung bestimmten, konnte man eine solche fremde Zierath zum nothwendigen Gesetz, und das kindische Behagen an einer eigensinnigen Spielerei beinahe zum letzten Zweck der Kunst erheben. In dieser höchst modernen und ganz unkünstlerischen Ansicht und Behandlungsweise des Reims ist denn auch seine angemeßne Behandlung eine so äußerst seltne und schwere Kunst, daß die bewundernswürdige Geschicklichkeit der größten Meister kaum hinreicht, ihn nur unschädlich zu machen. Mit dem antiken Begriff der schönen Kunst läßt sich der Reim einmahl nicht vereinbaren, und wird immer als eine fremdartige Störung auf diesem Standpunkte erscheinen. Die antike Schönheit der poetischen Darstellung verlangt Rhythmus und Melodie; denn nur die gesetzmäßige Gleichartigkeit in der zwiefachen Quantität der auf einander folgenden Töne, kann das Allgemeine und Beharrliche in dem Wechsel der Gefühle und Leidenschaften ausdrücken. Die regelmäßige Aehnlichkeit aber in der innern Qualität und dem Materiellen mehrerer Klänge, kann nur das Einzelne ausdrücken und durch die Elemente der Sprache dichterisch charakterisiren. Unstreitig kann sie auf diese Art, in der Hand eines großen Meisters, ungemein viel Sinn bekommen, und ein wichtiges Werkzeug und Mittel für die charakteristische Tiefe der Gefühle in der Poesie werden. Auch von dieser Seite bestätigt sich also das Resultat, daß der Reim, nebst der Herrschaft des charakteristisch Bedeutenden selbst, in der künstlichen Bildung der Poesie

seine eigentliche Stelle findet, und eben dieser wesentlich angehört.

Es darf uns nicht irre machen, daß dieser Spuren der Künstlichkeit im Anfange der neuern Poesie, im Vergleich gegen die spätere Zeit doch nur wenige sind. Das große welthistorische Völker-Chaos, 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 Bruchstücke der antiken Bildung und Eigenthümlichkeit genug übrig; aber durch die nationale Urkraft der nordischen Sieger wurde dennoch wie 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 Willkühr lenken und ihre eigne Unerfahrenheit an jener versuchen konnte. Der Keim der künstlichen Bildung war schon lange vorhanden; in einer durchaus geistigen und allgemeinen Religion, durch welche also auch das ganze Leben und alle Kunst und Bildung viel intellectueller ward; in dem unaussprechlichen Elende selbst, welches das endliche Resultat der nothwendigen Entartung der natürlichen Bildung war; und endlich in den vielen Fertigkeiten, Erfindungen und Kenntnissen, welche nicht verloren gingen. Was von der Erndte der ganzen Vorwelt noch vorhanden war, ward den nordischen Ankömmlingen zu Theil. Eine große und reiche Erbschaft, welche sie aber dadurch theuer genug erkauften, daß ihnen die sittliche Entartung einer in sich selbst versunknen Natur zugleich mit überliefert ward! Das Erdreich mußte erst urbar gemacht werden und vielfältig cultivirt sein, ehe dieser Keim sich allmählig entwickeln, und aus dem Schooße der Barbarei die neue Form langsam ans Licht treten konnte. Ueberdem hatte der moderne Geist mit den nothwendigen 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 nur national und noch ganz der Liebe und Entwicklung der einzelnen Völker anheim gestellt, bis sich erst das gemeinsame Wesen derselben in seiner Allgemeinheit kund gab und hervortrat. Es sind daher neben dem

Naturcharakter, welchen sie in ihrem nationalen Ursprunge an sich trägt, anfangs nur einige, zwar unverkennbare, aber doch nur wenige Spuren dieses künstlichen Charakters und vorherrschenden Princips der Künstlichkeit in ihrer Entwicklung sichtbar.

Zwar äußern schon leitende Begriffe ihren Einfluß auf die künstlerische Praxis; diese sind aber selbst so dürftig, daß sie höchstens nur für die ersten schwachen Spuren der künftigen Theorie gelten können. Es ist in dieser Zeit noch gar keine eigentliche Theorie vorhanden, welche von der Ausübung abgesondert, und nothdürftig zusammenhängend wäre. Späterhin tritt aber die Theorie mit ihrem zahlreichen Gefolge desto herrschsüchtiger hervor, greift immer weiter um sich, kündigt sich selbst als gesetzgebendes Princip der modernen Dichtkunst an, und wird als solches auch vom Publikum, wie vom Künstler und Kenner anerkannt. Eigentlich wäre es nun ihre große Bestimmung, dem verderbten Kunstgefühl seine verlorne Gesetzmäßigkeit, und der verirrten Kunst ihre ächte Richtung wieder zu geben. 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 Gebiethe 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 Kunstsinn hingegen wird der Wissenschaft seine eigne verkehrte Richtung mittheilen, statt daß er von ihr eine bessere empfangen sollte. Stumpfe oder niedrige Gefühle, verworrne oder schiefe Urtheile, 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 neuern Kunst-Theorie, welcher das unläugbare Resultat ihrer ganzen Geschichte ist. Sie ist nehmlich theils ein treuer Abdruck des modernen Geschmacks, der

abgezogene Begriff der verkehrten Praxis, die Regel der barbarischen Entartung; theils das verdienstvolle stete Streben nach einer wahrhaft begründeten und eben daher auch allgemeingültigen Wissenschaft.

Aus dieser Herrschaft des Verstandes in dem Gange der modernen Kunstentwicklung; aus dieser Künstlichkeit unsrer poetischen Bildung erklären sich alle, auch die seltsamsten Eigenheiten der neuern Poesie vollkommen.

Während der Periode der Kindheit des die Bildung leitenden Verstandes, wenn der wissenschaftliche und die Wissenschaft suchende Instinkt, ein selbstständiges Produkt der Art aus sich zu erzeugen, noch nicht im Stande ist; pflegt er sich gern an eine gegebne Anschauung anzuschließen, wo er das Allgemeingültige, vollkommen Gewisse und ewig Feste in seiner Art, als das Object seines ganzen Strebens, ahnet. Daher die auffallende Nachahmung des Antiken, auf welche alle europäische Nationen schon so frühe verfielen, bei welcher sie mit der standhaftesten Ausdauer beharrten, und zu der sie mehrentheils nach einem kurzen Zwischenraum nur auf neue Weise zurückkehrten. Denn der wissenschaftliche Instinkt hoffte vorzüglich hier sein Streben zu befriedigen, und das gesuchte objectiv Gewisse und Schöne der Kunst zu finden. Der noch im Zustande der Kindheit befangene Verstand erhebt das einzelne Beispiel zur allgemeinen Regel, adelt das Herkommen, und sanctionirt das Vorurtheil. Die Autorität der Alten, so schlecht man sie verstand, so verkehrt man sie auch nachahmte, ward das erste Grundgesetz und wie ein künstlerisches Dogma in der älteren kritischen Ueberlieferung, welche nur die Vorübung zu der eigentlichen Philosophie der Dichtkunst war.

Die Willkühr der lenkenden Bildungskunst ist unumschränkt; die gefährlichen Werkzeuge der noch unerfahrnen beim Anbeginne ihres Wirkens sind Scheidung und Mischung aller gegebnen Stoffe und vorhandnen Kräfte. Ohne auch nur zu ahnen, was sie thut, eröffnet sie ihre Laufbahn mit einer zerstörenden Ungerechtigkeit; ihr erster Versuch ist ein Fehler, der zahllose andre nach sich zieht, und welchen die Anstrengung vieler Jahrhunderte kaum wieder gut machen kann. Der widersinnige Zwang ihrer thörichten Gesetze

ihrer gewaltsamen Trennungen und Verknüpfungen hemmt, verwirrt, verwischt und vernichtet endlich die Natur. Den Werken, welche sie hervorbringt, fehlt es an einem innern Lebensquell; es sind nur einzelne durch äußre Gewalt an einander gefesselte Stücke, ohne eigentlichen Zusammenhang, ohne ein Ganzes. Nach vielfältigen Anstrengungen ist die endliche Frucht ihres langen Fleißes oft keine andre, als eine durchgängige Verwirrung aller natürlich gegebnen Verhältnisse und eine vollendete Ungewißheit über die eigne weitere Bestimmung. Die allgemeine Vermischung der Nationalcharaktere, die stete Wechselnachahmung im ganzen Gebiethe der modernen Dichtkunst 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 jene Künstlichkeit der neuern europäischen Bildung einen ganz eigenthümlichen Anstrich. Bei einer natürlichen Bildung würden wenigstens gewisse Gränzen der Absonderung, wie der Vereinigung, entschieden und bestimmt sein. Die Willkühr der Absicht allein konnte eine so gränzenlose Verworrenheit in allen intellectuellen Bestrebungen erzeugen, und endlich fast jede Spur von Gesetzmäßigkeit und natürlich freier Entfaltung in dem Stufengange der modernen Bildung und Kunst vertilgen! Zwar giebt es noch immer so viele Hauptmassen der Eigenthümlichkeit, als große gebildete Nationen. Doch sind die wenigen gemeinsamen Züge sehr schwankend, und eigentlich steht jeder Künstler für sich allein, wie ein auf sein Ich beschränkter Einsiedler in der Mitte seines Zeitalters und seines Volks. Es giebt so viele eigenthümliche Manieren als originelle Künstler. Zu manierirter 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 giebt es. Je größer die schon vorhandene Masse origineller Dichtungen und Kunstwerke ist, desto seltner wird das wahrhaft neu Erfundne. Daher die zahllose Legion der nachahmenden Echokünstler; und da-

her ist auch genialische Kraft und Erfindung das höchste Ziel des hochstrebenden Künstlers, der oberste Maßstab des tieferen Kenners.

Der Verstand kann durch zahllose Irrthümer doch endlich eine späte bessere Einsicht theuer erkaufen; und sich dann sicher einer dauernden Vervollkommnung nähern. Es ist alsdann unstreitig möglich, daß er den ursprünglichen Nationalcharakter auch mit Grund und Erfolg zu einem höhern Zweck verändern, mildern oder umbeugen und selbst vertilgen könne. Nicht selten aber sind diese seine chemischen Versuche in der willkührlichen Scheidung und Mischung der ursprünglichen Künste und reinen Kunstarten, für das Gedeihen und Wesen derselben sehr nachtheilig und gefahrbringend. Fast unvermeidlich wird hier sein unglücklicher Scharfsinn die Natur gewaltsam zerrütten, ihre Einfachheit verfälschen, und ihre schöne Organisation gleichsam in eine elementarische Masse auflösen und zerstören. Ob sich aber durch diese künstliche Zusammensetzungen wirkliche neue Verbindungen und Arten hervorbringen 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 despotische Beherrscherin und knechtische Dienerin 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. Es ließen sich manche Beispiele der Art, an berühmten Werken der neuern Poesie hier anführen und aufstellen; durch die Vortrefflichkeit der Ausführung wird das Unförmliche und Widernatürliche der Gattung selbst nur desto sichtbarer. Es entstehen dadurch manche Uebergänge und Mittelstufen, und wirklich neue Verbindungen in der Poesie, für die es in der gewöhnlichen Kunsttheorie nach ganz an dem Begriff, ja sogar an einer angemeßnen Stelle fehlt. Es giebt eine Art dramatischer Gedichte in der modernen Kunst, welche man lyrische nennen könnte. Nicht wegen einzelner lyrischer Theile, denn jedes schöne dramatische Ganze ist aus lauter lyrischen Bestandtheilen und Glie-

dern zusammengesetzt; es sind Gedichte in dramatischer Form, deren Einheit aber eine musikalische Stimmung oder lyrische Gleichartigkeit ist; also die dramatische Aeußerung 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. Eines der vortrefflichsten 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 Blüthen im Frühling des Lebens unter dem lieblosen Hauch des rauhen Schicksals so schnell dahin welken. Es ist eine hinreißende Elegie, wo die süße Pein, der schmerzliche Genuß der zartesten Liebe unauflöslich verwebt ist. Diese bezaubernde Mischung unauflöslich verwebter Anmuth und Schmerzen ist aber eben der eigentliche Charakter der Elegie.

Nichts kann die Künstlichkeit der modernen Dichtkunst und ihrer ganzen Bildung besser erläutern und bestätigen, als das große Uebergewicht des eigenthümlich Charakteristischen und dann des philosophischen Geistes in dem ganzen Umkreis ihrer Hervorbringungen. Die vielen und vortrefflichen Kunstwerke, deren Zweck in einem philosophischen Grunde oder Streben liegt, bilden nicht etwa bloß eine unbedeutende Nebenart der schönen Poesie, sondern eine ganz eigne große Hauptgattung, welche sich wieder in zwei Unterarten spaltet. Es giebt eine selbstthätige Darstellung einzelner und allgemeiner, bedingter und unbedingter Erkenntnisse, welche von der schönen Kunst noch eben so verschieden ist, als von der Wissenschaft und der Geschichte. Das Häßliche und dem Schönen Widerstreitende, ist ihr oft zu ihrer Vollendung unentbehrlich, und auch das Schöne gebraucht sie eigentlich nur als Mittel zu ihrem bestimmten philosophischen Zweck. Ueberhaupt hat man bisher das Gebieth der darstellenden Kunst viel zu eng beschränkt, das der schönen Kunst hingegen zu weit ausgedehnt. Das unterscheidende Kennzeichen der schönen Kunst beruht in dem freien Spiel der Seelenkräfte, ohne einen bestimmten Verstandeszweck; das Wesen der darstellenden Kunst überhaupt aber liegt in dem

Idealischen der Darstellung. Idealisch aber ist eine Darstellung, es mag ihr Organ nun bloß Bezeichnung oder eigentliche Nachahmung sein, wenn der dargestellte Stoff nach den Gesetzen des darstellenden Geistes gewählt und geordnet, und wo möglich auch gebildet wird. Wenn es vergönnt ist, alle diejenigen Künstler zu nennen, deren Wirkungssphäre und Mittheilungsform eine idealische Darstellung, deren Ziel aber unbedingt ist; so giebt es drei wesentlich verschiedene Classen von Künstlern, je nachdem ihr Ziel das Gute, das Schöne, oder das Wahre ist. Es giebt Erkenntnisse, welche durch historische Nachahmung wie durch intellectuelle Bezeichnung durchaus nicht mitgetheilt, welche nur dargestellt werden können; ganz persönliche und ihrem innersten Wesen nach eigenthümliche idealische Anschauungen, als Beispiele und Belege zu geistigen Begriffen und Ideen. Auf der andern Seite giebt es auch Kunstwerke, idealische Darstellungen, welche offenbar keinen andern Zweck haben, als Erkenntniß. 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 innre 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 intellectuellen Hervorbringungen wesentlich einnimmt. Werke, deren Stoff didaktisch, deren Zweck aber dichterisch; oder Werke, deren Stoff und Zweck didaktisch, deren äußre Form aber poetisch ist, sollte man durchaus nicht so benennen; denn nie kann die eigenthümliche Beschaffenheit des Stoffs einen hinreichenden Grund zu einer gültigen Kunsteintheilung abgeben.

Man redet auch wohl von der angenehmen Kunst als von einer Nebenart der schönen, von welcher sie doch durch eine unendliche Kluft geschieden ist. Die angenehme 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, irgend

einen Zweck des Menschen in der Natur wirklich auszuführen; die Fertigkeit irgend eine Theorie praktisch zu machen. Die Zwecke des Menschen sind theils unendlich und nothwendig, theils 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 Gemüths 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 Erklärung schon oben gegeben ist. Die wissenschaftliche Darstellung, ihr Werkzeug mag nun willkührliche Bezeichnung oder bildliche Nachahmung sein, unterscheidet sich dadurch von der Darstellung der Kunst, daß sie den Stoff, wiewohl sie das Gegebene gleichfalls nach den Gesetzen des darstellenden Geistes ordnet, selten wählt, nie bildet und erfindet. Sie ist mit einem Worte nicht idealisch. Die darstellende Kunst theilt sich in drei Classen, je nachdem ihr Ziel das Wahre, das Schöne oder das Gute ist. Von den beiden ersten Classen ist schon oben geredet. Mir scheint aber auch das Vorhandensein, und die wesentliche Verschiedenheit jener dritten Classe unläugbar. Es giebt idealische Darstellungen in der Poesie, deren Ziel und Tendenz weder dichterisch noch eigentlich philosophisch, sondern rein moralisch ist. Es wäre nicht unbegreiflich, daß die Mittheilung sittlicher Güte, ehedem ein integranter Theil 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 sittliche Künstler findet nur noch die idealische Darstellung vor, um den angebornen, jedem großen Meister eigenen, Künstlertrieb, seine Gabe mitzutheilen, seinen Geist im Gemüth seiner Schüler fortzupflanzen, befriedigen zu können. In einzelnen Fällen sind die Gränzen oft sehr schwer zu bestimmen. Der entscheidende Punkt ist die Anordnung des Ganzen. Der be-

stimmte Gliederbau eines didaktischen Werks läßt sich am wenigsten verkennen. Ist es die gesetzlich freie Ordnung eines schönen Spiels, aus welcher die organische Gliederung desselben hervorgeht, so ist das Werk künstlerisch. Der freie Erguß des sittlichen Gefühls, ohne gefällige Rundung und ohne Streben nach gesetzmäßiger Einheit würde in der moralischen Dichtkunst Statt finden, zu welcher ich einige berühmte deutsche Werke lieber zählen würde, als zur philosophischen Gattung. Hemsterhuys redet von einer Philosophie, welche dem Dithyrambus ähnlich sei. Was versteht er darunter wohl andres, als den freiesten Erguß des sittlichen Gefühls, eine Mittheilung großer und guter Gesinnungen? Den Simon dieses Philosophen möchte ich eine Sokratische Poesie nennen; denn wohl scheint die Anordnung des Ganzen weder didaktisch, noch dramatisch, sondern in dem angeführten Sinne dithyrambisch zu sein. Die Tendenz sehr vieler der vortrefflichsten und berühmtesten modernen Gedichte ist also unläugbar philosophisch. Ja, die neuere Poesie scheint hier eine gewisse Vollendung, ein Höchstes in ihrer Art erreicht zu haben. Die didaktische Gattung ist ihr Stolz und ihre Zierde; sie ist ihr originellstes Erzeugniß, weder aus verkehrter Nachahmung noch aus irriger Lehre erkünstelt, sondern aus den verborgnen Tiefen ihrer ursprünglichen Kraft hervorgegangen.

Der große Umfang des Charakteristischen in der ganzen Kunstbildung der Modernen offenbart sich aber auch in den andern Künsten. Giebt es nicht auch eine solche charakteristische Mahlerei, deren eigentliches Interesse und wesentlicher innerer Zweck weder künstlerisch noch bloß historisch, sondern rein physiognomisch, also philosophisch, deren Behandlung aber nicht durchaus historisch, sondern mehr idealisch ist? Es übertrifft dieselbe sogar an positiver Bestimmtheit in der individuellen Nachbildung, die Poesie so unendlich weit, wie sie ihr an Umfang, Zusammenhang und Vollständigkeit nachsteht. Selbst in der Musik hat die Charakteristik und Mahlerei der äußern Gegenstände und höchst individuellen Eindrücke ganz gegen die Natur dieser Kunst überhand genommen. Auch in der Schauspielkunst herrscht das Charakteristische unumschränkt. Ein mimischer Künstler muß an Körper und Geist

gleichsam eine wunderbare Art von Proteus in seiner Darstellung sein, um sich selbst in jede Manier und jeden Charakter und andre Person, bis auf die allerfeinsten Züge umwandeln zu können. Darüber wird die Schönheit vernachlässigt, der Anstand oft beleidigt, und der mimische Rhythmus vollends ganz vergessen, durch welchen bei den Alten das hohe Schöne in der rhythmischen Bewegung des kunstreichen Tanzes mit dem bloß nachahmenden und leidenschaftlichen oder mimischen Bestandtheile der Schauspielkunst zu einem vollständigen Ganzen derselben vereinigt ward.

Was war nun wohl natürlicher, bei dieser ganzen Beschaffenheit der modernen Kunst, als daß das lenkende Princip auch das gesetzgebende und daß das philosophische Interesse letzter Zweck der Poesie ward? Der isolirende 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 intellectueller Bildung wurde also natürlich das Ziel der modernen Poesie, originelle Eigenthümlichkeit und die bloß subjective Schönheit des geistig Interessanten. Die nackte Nachahmung des Einzelnen ist aber eine bloße Kopistengeschicklichkeit, und keine freie Kunst. Nur durch eine idealische Stellung wird die Charakteristik eines einzelnen und individuellen Wesens zum philosophischen Kunstwerk. Durch diese Anordnung muß das Gesetz des Ganzen aus der Masse klar hervortreten, und sich dem Auge leicht darbieten; der Sinn und Geist, der ganze innre Zusammenhang des dargestellten Wesens, muß aus ihm selbst hervorleuchten. Auch die charakteristische Darstellung kann und soll daher im Einzelnen das Allgemeine darstellen; nur ist dieses Allgemeine, das Ziel des Ganzen und das Princip der Anordnung der Masse, nicht allgemein dichterisch, sondern im engern Sinne didaktisch. Aber selbst die reichhaltigste philosophische Charakteristik ist doch nur eine einzelne Merkwürdigkeit für den Verstand, eine bedingte Erkenntniß, das Stück eines Ganzen, welches die strebende Vernunft nie befriedigt. Der Instinkt der Vernunft strebt stets nach in sich selbst vollendeter Vollständigkeit, und schreitet unaufhörlich vom Bedingten zum Unbedingten fort.

Das Bedürfniß des Unbedingten und der Vollständigkeit ist der Ursprung und Grund der zweiten Art der didaktischen Gattung. Dieses ist nur die eigentliche philosophische Dichtkunst, welche nicht nur den Verstand, sondern auch die Vernunft interessirt. Ihre eigne natürliche Entwicklung und Fortschreitung führt die charakteristische Kunst zur philosophischen Tragödie, dem vollkommnen Gegensatze der alten auf das Schöne gerichteten tragischen Kunst. Diese ist die Vollendung und der Gipfel der schönen Kunst überhaupt; sie besteht aus lauter lyrischen Bestandtheilen, zu welcher in einem weiteren Sinne auch die jambischen Stücke gehören, und ihr endliches Resultat ist die höchste Harmonie im allgewaltigsten aber dennoch schönen Schmerz. Jene ist das höchste Kunstwerk der didaktischen Dichtung, besteht aus lauter charakteristischen Bestandtheilen, und ihr endliches Resultat ist die höchste Disharmonie der zerrütteten Natur im dissonirenden Weltall, dessen tragische Verworrenheit sie im getreuen Bilde schrecklich abspiegelt. Ihre Katastrophe ist mehrentheils tragisch, wie ihr Geist es immer ist, aber nicht so ihre ganze Masse in allen Einzelnheiten; denn die durchgängige Reinheit des Tragischen, eine nothwendige Bedingung der alten Kunst-Tragödie, würde der Wahrheit der charakteristischen und philosophischen Kunst Abbruch thun.

Es ist hier nicht der Ort, die noch wenig erörterte Theorie des philosophischen Trauerspiels umständlich zu entwickeln. Doch sei es vergönnt, den aufgestellten Begriff dieser Dichtart, welche an sich ein so lehrreiches Phänomen, und außerdem eines der wichtigsten Dokumente für die Charakteristik der Dichtkunst ist, durch ein einziges Beispiel zu erläutern, welches an Gehalt und vollendetem Zusammenhang des Ganzen bis jetzt vielleicht das vortrefflichste seiner Art ist. Man verkennt den Hamlet oft so sehr, daß man ihn stückweise lobt. Eine ziemlich inconsequente Nachsicht des oberflächlichen Beurtheilens, wenn das Ganze wirklich so unzusammenhängend, so sinnlos ist, als man stillschweigend voraussetzt! Ueberhaupt ist in Shakespeare's 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 künstlerische Entwicklung mißglücken muß, wenn es an dem geistigen Gefühl und innern Kunstsinn fehlt, wenn man falsche Erwartungen mitbringt, oder von irrigen Grundsätzen ausgeht. Im Hamlet entwickeln sich alle einzelnen Theile gleichsam nothwendig aus einem gemeinschaftlichen Mittelpunkt, und wirken wiederum auf ihn zurück. Nichts ist fremd, überflüssig, oder zufällig in diesem Meisterstück des künstlerischen Tiefsinns. *) Der Mittelpunkt des Ganzen liegt im Charakter des Helden. Durch ein wunderbares Lebensverhältniß wird alle Stärke seiner edlen Natur in den nachsinnenden Verstand zusammengedrängt, die thätige Kraft aber ganz vernichtet. Sein Gemüth trennt sich, wie auf der Folterbank nach entgegengesetzten Richtungen aus einander gerissen; es zerfällt und geht unter im Ueberfluß des immer tiefer sinnenden und grübelnden Geistes, der ihn selbst noch peinlicher drückt, als alle, die ihm nahen. Es giebt vielleicht keine vollkommnere Darstellung der unauflöslichen Disharmonie des menschlichen Gemüths, welche der eigentliche Gegenstand der philosophischen Tragödie ist, als ein so gränzenloses Mißverhältniß der denkenden und der thätigen Kraft, wie in Hamlets Charakter. Der Totaleindruck dieser Tragödie ist die höchste intellectuelle Verzweiflung, in mitten einer durchaus zerrütteten Welt. Alle Eindrücke, welche einzeln groß und wichtig schienen, verschwinden als untergeordnet und nicht bedeutend vor dem, was hier als das letzte, einzige Resultat alles Seins und Denkens erscheint; vor der ewig unauflöslichen, riesenhaft furchtbaren Dissonanz, welche die Menschheit und das Schicksal unendlich trennt.

---

*) Dieser vollkommne Zusammenhang wurde auch durch das Urtheil eines großen Dichters anerkannt. Aeußerst treffend ist alles, was in Göthe's Meister darüber und über den Charakter der Ophelia, so wie über alles Einzelne im Hamlet gesagt wird. Nur die Idee des Ganzen, so wie dieser Gattung überhaupt, ist nicht berührt; nähmlich die Idee von dieser eigenthümlichen 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.

Der 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. Der Gegenstand des philosophischen Trauerspiels ist daher eine tragische Begebenheit, deren Masse und äußre Form der darstellenden Kunst angehört, deren Inhalt, letzter Zweck und Geist aber eigentlich mehr philosophisch bedeutend und ergreifend ist. Das Bewußtsein jenes Streites erregt das Gefühl der Verzweiflung. Man sollte diesen sittlichen Schmerz über unendlichen Mangel, und unauflöslichen Streit nie mit der bloß thierischen Angst verwechseln; wiewohl die letztere im Menschen, wo das Geistige mit dem Sinnlichen so innigst verwebt ist, sich oft zu jener gesellt. Nur in dem andern Trauerspiele 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 eigenthümlichen Kunstgattung für den Anfang dennoch den meisten Sinnen faßlicher und leichter zu ergreifen vorgestellt.

Im ganzen Gebiethe der modernen Dichtkunst ist dieses Drama für den Kunst-Geschichtsforscher eines der wichtigsten Dokumente. In 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 Dichtkunst in dieser Beziehung am vollständigsten und am treffendsten charakterisirt. In ihm vereinigen sich die reizendsten Liebes-Blüthen der romantischen Helden- und Ritterzeit, die gigantische Größe einer ältern nordischen Vorwelt, mit den feinsten Zügen moderner Geselligkeit, mit der tiefsten und reichhaltigsten Dichter-Philosophie. In den beiden letzten Rücksichten könnte es zu Zeiten scheinen, er hätte die Bildung unsers Zeitalters im Voraus ge-

ahnet und sich angeeignet. Wer übertraf ihn je an unerschöpflicher Fülle des Interessanten, an Gewalt in allen Leidenschaften, in der unnachahmlichen Wahrheit des Charakteristischen, an einziger Originalität? Er umfaßt die eigenthümlichsten künstlerischen Vorzüge der Modernen jeder Art, im weitesten Umfange, höchster Vortrefflichkeit und in ihrer ganzen Eigenthümlichkeit, sogar bis auf die excentrischen Sonderbarkeiten und Fehler, welche sie mit sich führen. Man darf ihn ohne Uebertreibung den Gipfel der neuern 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 Dichtkunst entspricht vielleicht nichts dem vollkommnen Schönen selbst nach dem antiken Begriff von sittlicher Charakter-Schönheit so sehr, als die liebenswürdige Größe, die bis zur Anmuth vollendete Tugend des Brutus in seinem Caesar.

Dennoch wußten viele gelehrte und scharfsinnige Denker nie recht, was sie mit Shakespeare machen sollten. Dieser nach ihren Begriffen incorrecte große Naturgeist, wollte ihren kleinlichen Theorien gar nicht recht zusagen. Eine unwiderstehliche Sympathie befreundet nähmlich den Kenner ohne Gefühl und treffenden Blick, mit jenen wohlgeordneten und vernünftigen Dichtern, welche zu schwach sind, um das Maaß des Gewöhnlichen jemahls überschreiten zu können. Es ist daher wenig mehr als die Mittelmäßigkeit derjenigen Künstler, die weder warm noch kalt sind, welche unter dem Nahmen der Correctheit gestempelt und geheiligt worden ist. Das gewöhnliche Urtheil, Shakespeare's ungezügelte und incorrecte Kraft sündige wider die Regeln der Kunst, ist um wenig zu sagen, sehr voreilig, so lange noch gar keine durchaus fest bestehende und objectiv begründete Kunst-Theorie vorhanden ist. Ueberdem hat ja noch kaum irgend ein Kunstphilosoph auch nur versucht, die Gesetze der charakteristischen und der philosophischen Darstellungs-Kunst überhaupt etwas vollständiger zu entwickeln. Es ist wahr, Shakespeare hat, ungeachtet des beständigen Widerspruchs der Regelmäßigkeit, die Menge immer unwiderstehlich gefesselt; es steht aber sehr zu bezweifeln, ob 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 materielle Dichtergewalt, bei welcher sie stehen blieben.

Man hat, so scheint es, den richtigen Gesichtspunkt hiebei ganz verfehlt. Wer seine Poesie als schöne Kunst nach dem antiken Maaßstabe beurtheilt, der geräth nur in tiefere Widersprüche, je mehr Scharfsinn er besitzt, je besser er den Dichter kennt. Wie die Natur Schönes und Häßliches durch einander mit gleich üppigem Reichthum erzeugt, so auch Shakespeare. Keines seiner Dramen ist durchgehends seinem ganzen Gehalte nach schön; nie bestimmt das Gesetz des Schönen die Anordnung des Ganzen. Auch die einzelnen Schönheiten sind wie in der Natur nur selten von häßlichen Zusätzen rein, und sie sind nur Mittel zu einem andern Zweck; sie dienen dem charakteristischen Wesen oder dem philosophischen Geist der ganzen Darstellung. Dieser Dichter ist oft auch da eckicht und beleidigend, wo die feinere Rundung am nächsten lag; nähmlich um dieser höhern Absicht und tiefern Wahrheit willen. Nicht selten ist seine Fälle 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, niedrig und gräßlich, dem seine Darstellung sich entzöge, sobald ihr Zweck dessen bedarf. Nicht selten entfleischt er seine Gegenstände, und wühlt wie mit anatomischem Messer in der ekelhaften Verwesung des moralischen Leichnams des entwürdigten, verworrnen Menschenlebens. „Daß er den Menschen mit seinem Schicksale auf die freundlichste Weise bekannt mache;" ist daher wohl eine zu weit getriebene Milderung. Ja eigentlich kann man nicht einmahl sagen, daß er uns zu der reinen Wahrheit führe. Er giebt uns nur eine einseitige Ansicht derselben, wenn gleich die reichhaltigste und umfassendste. Seine Darstellung ist nicht rein objectiv, sondern sie trägt ein ganz individuelles Gepräge und eigenthümliche Lokalfarben; sie ist durchgängig in einer bestimmten

Manier aufgefaßt, wiewohl man leicht zugeben kann, daß seine Manier die größte, seine Eigenthümlichkeit die tiefste und merkwürdigste sei, welche wir bis jetzt kennen. Man hat es schon oft bemerkt, daß das originelle Gepräge seiner Manier eben so unverkennbar als unnachahmlich sei. Es kann überhaupt das Eigenthümliche und Individuelle auch nur in eigenthümlicher Weise und Manier, nach subjectiver Ansicht, aufgefaßt und dargestellt werden; und es scheinen daher die charakteristische Kunst und Manier unzertrennliche Gefährten in der Darstellung zu sein. Unter Manier verstehen wir aber in der Kunst eine subjective Richtung des Geistes und eine individuelle Stimmung des Sinnes, welche sich in Darstellungen, die an sich idealisch sein sollten, äußert.

Es fragt sich nun, ob und wie man aus solcher kunstreichen Manier in der dichterischen Darstellung zu dem reinen Styl, zu der objectiven Wahrheit, und dem Ideal des Schönen in der Poesie gelangen könne; welches eine besondere und eigne Untersuchung erfordert.