Fünftes Kapitel.

Von den Fehlern und Irrthümern 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.

Nachdem wir nun, was dem modernen Kunsturtheil 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.

„Es ist wahr, könnte man denken, eine schon zur Gewohnheit gewordne und als Glaubenssatz angenommene Kunstüberlieferung der Kritik, sagt es, und wiederhohlt uns noch immer, die Nachahmung der Griechen sei das einzige Mittel, um uns eine ächte schöne Dichtkunst wieder herzustellen. Eine lange Erfahrung hat aber diese Neigung und diesen kritischen Gewohnheitsglauben der Kunstgelehrten durch die vielfältigsten, sämmtlich mißglückten Versuche widerlegt. Man durchlaufe nur in irgend einer Bibliothek, denn da ist ihre eigentliche Heimath, die große Zahl der künstlichen Nachahmungen, die nach jenen Vorbildern verfertiget sind. Sie alle sind früher oder später eines kläglichen Todes gestorben, Schattenwesen ohne Bestandheit und eigne Kraft. Grade

diejenigen modernen Gedichte, welche mit dem griechischen Styl in dem schneidendsten Widerspruch und Gegensatz stehen, leben und wirken bei allen ihren regellosen Fehlern immerfort in jugendlicher Kraft, weil sie voll sind von genialischem Leben und origineller Erfindung."

Die Schuld liegt aber nicht an der griechischen Poesie, sondern an der durchaus falschen Art und Weise der Nachahmung, welche nothwendig ganz ungenügend und verkehrt ausfallen muß, so lange eine einseitige Nationalansicht herrschend ist, so lange man überhaupt, für das Ganze und im Wesentlichen, nur nach dem Interessanten in der darstellenden Kunst strebt. Nur derjenige kann die griechische Poesie nachbilden, der sie ganz kennt. Nur der bildet sie wirklich nach, der sich die objective Hoheit und strenge Kunstform aus der ganzen Masse, den schönen Geist der einzelnen Dichter und den vollkommnen Styl des blühenden Zeitalters aneignet.

Die Trennung des hohen Objectiven und des natürlich Reizenden und Localen in der griechischen Poesie ist unendlich schwer. Beides ist nicht in für sich bestehende Stücke und Theile gesondert, sondern durchgängig in einander verschmolzen. Bis in die feinsten Zweige des vieläſtigen Baums verbreitet sich das Objective; allenthalben aber ist demselben etwas eigenthümlich Locales als Element und Träger oder Umgebung beigemischt. Bis jetzt hat man nur zu oft das eigenthümlich Besondre der griechischen Kunstformen und Kunstmittel nachgemacht. Man hat die Alten im Grunde ganz modern genommen, indem man das Princip des Interessanten auf ihre Poesie übertrug; indem man der griechischen Kunsttheorie, oder einzelnen Lieblingsdichtern die Autorität beilegte, welche nur dem wesentlichen Geist der ganzen Masse zukommt, oder wohl eine noch größere Autorität, als überhaupt für irgend ein auch noch so classisches Urbild mit den Rechten des genialischen Urkünstlers, mit denen des kunstsinnigen Publikums und der selbstständig forschenden, und wissenschaftlich gesetzgebenden Theorie bestehen kann.

Das ältere didaktische Gedicht der Griechen, (so wie die zahlreichen Theogonien, die Werke der Physiologen und Gnomiker

zu dieser Gattung gehören,) findet als gemeinsames Mittelwesen zwischen sagenhafter Ueberlieferung und sinnbildlicher Grundlehre nur im mythischen Zeitalter der Poesie seine eigentliche Stelle. Denn da hat sich die Philosophie vor der sinnbildlichen Sage, aus der sie entsprang, noch nicht völlig losgewickelt und bestimmt geschieden; da ist der Rhythmus der natürliche Träger der Ueberlieferung, und alte Dichtersprache, vor der Bildung der Prosa, das allgemeine Element jeder höhern geistigen Mittheilung. Mit diesem vorübergehenden Verhältniß fällt aber auch die Natürlichkeit und Rechtmäßigkeit dieser Form weg, und für das spätere didaktische Gedicht der Griechen im gelehrten Zeitalter der Kunst blieb nur das ganz ungültige Princip übrig: die gelehrte Künstlichkeit des eitlen Dichtkünstlers in schwierigem Stoff absichtlich sehen zu lassen. Es wird damit nicht die Möglichkeit eines eigentlichen schönen didaktischen Gedichts in gutem Styl, oder der idealischen Darstellung eines schönen didaktischen Stoffs in eigentlich künstlerischer Absicht geläugnet, und es ist hier nicht der Ort, auszumachen, ob einige Platonische Gespräche dichterische Philosopheme oder philosophische Dichtungswerke sind. Unter den eigentlich sogenannten didaktischen Gedichten der Griechen giebt es keine solche.

Auch das griechische Epos ist nur eine eigenthümliche Stufe und vorübergehende Form, von der man sich seltsame Dinge weiß gemacht hat. Diese unreife Dichtungsart ist nur in demjenigen Zeitalter an ihrer Stelle, wo es noch keine gebildete Geschichte und kein vollkommnes Drama giebt; 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 im alternden Verfall mit erneuter Vorliebe wieder zurückzukehren strebt zu seiner früheren Sagenzeit, wie zu den Erinnerungen der Kindheit; aber nur weil die epische Poesie der Griechen im mythischen Zeitalter der Sage eine so hohe Blüthe erreicht hatte, haben selbst die epischen Kunststücke der Alexandriner und Römer doch noch einigen Grund und Boden. Poesie und Sage waren der Keim und Quell der ganzen antiken Bildung; die epische Dichtkunst aber war die eigentliche Blüthe der mythi-

schen Vorzeit. Einen bestimmten Stoff, gebildete Werkzeuge, fand selbst der gelehrte Dichter der spätern Zeit schon vor. Die Empfänglichkeit war vorbereitet, Gegenstand und Form, alles war schon gebildet und gegeben, nichts durfte erzwungen werden. Die neuern Kunst-Epopöen hingegen schweben mehrentheils ohne allen Anhalt vereinzelt im leeren Raume. Große Dichter haben herkulische Kraft an den Versuch verschwendet, eine epische Welt, einen neuen Sagenkreis aus nichts zu erschaffen. Die Sage einer Nation, diese Fantasie der Völker kann ein großer Geist wohl fortbilden und idealisch gestalten, aber nicht ganz umwandeln oder aus nichts erschaffen. Die nordische Sage zum Beispiel gehört unstreitig unter die reichhaltigsten Alterthümer uralter Naturdichtung; der Dichter aber, welcher sie jetzt allgemein in Gang bringen und wirklich wieder ins Leben einführen wollte, so wie Klopstock, in lyrischen Gedichten nach antiker Weise es mit kühnem Geiste versucht hat, würde entweder allgemein und flach bleiben müssen, oder wenn er wahr und bestimmt sein wollte, so würde er in Gefahr gerathen, sich selbst erklären und commentiren zu müssen.

Umsonst hoffen wir auf einen Homerus; und warum sollten wir gerade so ausschließend einen Virgilius wünschen, dessen künstlicher Styl vom vollkommnen Schönen so weit entfernt ist? Alle Versuche, das romantische Gedicht dem griechischen und römischen Epos ähnlich zu gestalten, sind mißlungen. Tasso ist zum Glück auf halbem Wege stehen geblieben, und hat sich von der romantischen Weise eigentlich nicht sehr weit entfernt. Und doch sind es nur einzelne Stellen, gewiß nicht die große Anordnung und der kunstreiche Gliederbau des Ganzen, welche ihn zum Lieblingsdichter der Italiener machen. Schon ganz frühe gesellt sich daher zu dem lebendigen Reichthum der Fantasie, zu der ritterlichen Heldengröße des romantischen Gedichts eine leise Ironie, die oft auch laut genug wird. Dieß ist der beständige Charakter dieser Dichtart vom Pulci bis zum Ricciardetto geblieben; und auch unser Wieland, bei dem die ganze Ritterfage, als Spiel der Fantasie, schon in einem höchst modernen Geiste aufgefaßt erscheint, hat zwar die Gradationen dieser launichten Mischung fast in jedem seiner romantischen Gedichte verschieden, und auf das

mannichfaltigste anzuwenden versucht, ist ihr selbst aber in allen durchgängig treu geblieben.

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. Die Sage des Mittelalters und die ritterlichen Sitten hätten in ihrer ursprünglichen Bildung allgemein menschlicher und naturgemäßer sein müssen, um der glückliche Stoff eines tragischen, schön und einfach geordneten Epos in antiker Weise und nach dem classischen Begriff davon werden zu können. Wie vieles hat Tasso, der jenem classischen 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, was den Forderungen der modernen Kunstrichter selbst an ein regelmäßiges Heldengedicht gar nicht entspricht? Nur diejenigen Dichter, welche sich aus der gegebnen Sphäre der Volkssage und lebendigen Fantasie nicht ganz entfernen, leben wirklich im Munde und im Herzen ihrer Nation. Dichter hingegen, welche ganz willkührlich verfahren, trifft gewöhnlich das traurige Loos, in Bibliotheken zu modern, bis sich einmahl durch seltnen Zufall ein Literator findet, der Sinn für das Schöne hat, und das ächte Talent, was hier vergraben wurde, zu finden und zu würdigen weiß. Und sind denn bis jetzt auch die willkührlichsten und kühn gewagtesten Versuche geglückt, die romantische Sage, oder die Legende des Mittelalters in einen idealisch schönen Sagenkreis zu gestalten und umzuwandeln, und als kunstreiche Poesie in ein Ganzes zu ordnen? Wer möchte dieses wohl behaupten! Die Natur läßt sich nicht verändern; und kehrt, auch gewaltsam zurückgedrängt, immer wieder in die alte Stelle zurück. Es war und blieb auch bis jetzt der angestrengtesten Kunst unmöglich, der modernen Welt- und Geschichts-Masse eine antike Seele und schöne Kunstform einzuhauchen. Wohl ist in der neueren Heldensage und Poesie ein Reichthum 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 Aus-

nahme, hat irgend ein 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 gothischen 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 ehemahligen Zusammenhanges jetzt hintendrein durch gelehrte Forschung auffinden und nachweisen lassen. Die Ritterdichtungen des eigentlichen Mittelalters sind dem alten Heldenbuche der gothischen Zeit ebenfalls ganz fremd geblieben, ja sie erscheinen als die geistige Blüthe einer neuern Zeit, mehrentheils sogar feindlich und zurückdrängend gegen jenes alte Heldenthum; auch hat keine derselben eine so vollendet schöne Form erreicht, als das deutsche Nibelungenlied. Andre Bruchstücke von Heldendichtung, bei den ritterlichsten 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 gestatten versuchten, wie Tasso und Camoëns, treten jenen ältern Ritterliedern, eigentlich ohne Grund, und nur dem modernen Gange der Zersplitterung folgend, mehrentheils 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 irgend etwas sonst verhindert, zu einer eigenthümlich 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 eigenthümlichsten Merkmahle geworden. Wenn es nähmlich dem Wunderbaren, der Kraft, dem reizenden Leben in der Poesie an glücklichem Ebenmaaß, an freier Harmonie, kurz an einer schönen organischen Gliederung und Anordnung fehlt, so kann tragische Spannung wohl erregt, aber ohne Einförmigkeit und Frost nicht lange genug erhalten, und in einfacher Reinheit über ein großes Ganzes gleichmäßig verbreitet werden. Das wilde und übernatürlich Große hat eine unwiderstehliche Anziehung zu dem entgegengesetzten Extrem, und nur durch eine wohlthätige Vereinigung mit der Parodie, bekommt die riesenhafte Fantasie uralter tragischer Rittersage, erst dichterische Haltung und Bestandheit. Diese seltsame Mischung des Tragischen und Komischen wird nun die eigenthümliche Schönheit einer neuen, reizenden Zwitterbildung. Eine solche Zusammensetzung ist auch keineswegs ursprünglich schon widernatürlich, 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 letzte Zweck der darstellenden Kunst, die Schönheit, erreicht werden kann; keine Form, welche nicht mechanisch erkünstelt, sondern durch die bildende Natur organisch erzeugt und hervorgebracht 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 Blüthe der neuern Poesie, so verschieden die äußre locale Form auch sein mag, im wesentlichen Charakter mit einer Spielart der Griechischen übereinstimmt. Nach griechischer Kunstsprache würde nähmlich das Romanzo ein satyrisches Epos zu nennen sein. Im attischen Drama wurde der ursprüngliche gesammte Gefühlseindruck der wirklichen Welt, in

welcher die entgegengesetzten Bestandtheile noch durchgängig in einander verschmolzen sind, in die tragische und komische Stimmung oder Wirkung getrennt. In der eigenthümlichen Art von halber Parodie, welche der ernsten tragischen Kunst zur Seite trat, wurden diese Elemente dann von neuem so gemischt, daß das Tragische ein geringes Uebergewicht hatte; nicht sowohl im Ton, als vorzüglich in dem sagenhaften Stoff, und in der äußern Kunstform und Sprache; daher auch Tragiker, nie Komiker Verfasser der satyrischen Dramen waren. Dieses gelinde Uebergewicht des Tragischen wenigstens im äußern Anstrisch war, da es nicht auf der andern Seite Statt finden sollte, für diese Gattung nothwendig; denn bei 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 Styl erhalten hat. Die dramatischen Umrisse der Dorier haben sich nie zur Stufe jener Trennung erhoben, und der natürliche fröhliche Witz der Dorier war nur subjectiv schön, ganz gesellschaftlich oder volksthümlich und lyrisch, nie objectiv und eigentlich dramatisch. Doch war in der noch gemischten und natürlichen Auffassung und Stimmung der dorischen Mimen das Komische überwiegend. Hätten wir noch den homerischen Margites, einige satyrische Dramen des Pratinas, oder Aeschylus, einige Ergießungen der dorischen Laune in den Mimen des Sophron, oder in Rhinthonischen Hilarotragödien, so besäßen wir in ihnen wahrscheinlich einen Maaßstab der Würdigung, oder wenigstens Veranlassung zu einer belehrenden oder doch merkwürdigen Parallele mit den reizenden Grotesken des göttlichen Meister Ariosto, mit der fröhlichen Magie andrer scherzhaft romantischen Dichter, welche ihre Sage, wie jene Alten die ihrige, mit Ironie gedichtet und gesungen haben. Die ernsthaften Kunstdichter hingegen, welche den Fantasie-Zauber der romantischen Sage und Dichtung zum tragischen Epos umbilden und idealisch gestalten wollten, haben ihren Zweck verfehlt und den rechten Punkt und die wahre Form nicht getroffen. Jene seltsame Muse der romantischen Spiele und Rittermährchen, die Aventüre, hat an ihren Verächtern auf diese Weise grausame

Rache genommen; denn der natürlichen Fröhlichkeit und der jener Dichtungsart angebornen Ironie entsagend, haben sie in ihrem feierlichen Ernst sich selbst komödirt, und sind also, ohne es zu wissen oder zu ahnen, doch wieder in jene unvermeidliche Ironie zurückgefallen.

Aehnliche Schwierigkeiten, wie im Epos, hat der Gebrauch des mythischen Stoffs der Helden- und Göttersage in der Tragödie; wenn der Dichter in der Wahl solcher Gegenstände dem Beispiel der Alten ohne Unterscheidung folgen wollte. Wo es noch eine einheimische Sage oder Sagengeschichte giebt, da ist sie nicht bekannt; eine fremde, veraltete aber hat nur die Wahl zwischen flacher Allgemeinheit oder gelehrter Unverständlichkeit. Der eigentlich geschichtliche oder nach Art des geschichtlichen willkührlich selbst erfundne Stoff legt dem Dichter und dem Publikum mannichfache Fesseln an; durch seine schwere Last erdrückt er gleichsam die freie Bildung des Ganzen. Wie vieler Umstände bedarf es nicht und welchen Aufwand von Zeit und vorläufiger, bloß einleitender Darstellung, muß der Dichter nicht verlieren, um das Publikum nur erst in diese fremde Welt einzuführen, und mit allen diesen unbekannten Gestalten vorläufig bekannt zu machen? Der griechische Tragiker durfte bei seinem allgemein bekannten Mythus gleich zum Zwecke gehen, und die freiere Aufmerksamkeit des Publikums ward von selbst mehr auf die Form gelenkt, klebte nicht so festgebunden am schweren Stoff der geschichtlichen Masse. Es ist in der That eine wahrhaft herkulische Arbeit, einen noch ganz rohen Stoff durchgängig poetisch zu gestalten, alle die kleinlichen Einzelnheiten in einfache und große Umrisse zu erweitern, und vorzüglich die unauflösliche Mischung der Natur nach der bestimmten idealischen Richtung der Tragödie zu reinigen. Das nothwendige Gleichgewicht zwischen Form und Stoff ist dem neuern Tragiker so unendlich erschwert worden, daß sich beinahe Zweifel regen könnten, ob auch eine eigentlich schöne Tragödie noch erreichbar sei? Der Sinn kann nicht auf die schöne Form gerichtet sein, ja es bleibt nicht einmahl die materielle Zeit, auf die harmonische Ordnung und Einheit zu achten, wo alle Geisteskraft, bei der Auffassung wie in der Darstellung so ganz hinge-

nommen wird von der Fülle der Einzelnheiten in der schwer zu überschauenden Masse eines geschichtlich reichen Stoffs. Ueberdem wird in unsrer künstlichen Bildung jede eigenthümliche Richtung mehrentheils verwirrt und verwischt, und doch scheint es nothwendig, daß die Natur selbst mit starker Hand dem Dramatiker seine Bahn vorzeichne, und ihm die Trennung des Tragischen und Komischen erleichtre. Doch giebt es Ausnahmen, wo die Natur durchbricht aus der gewöhnlichen universellen Zersplitterung der großen Dichtertalente unsrer neuern Zeit, und sich in ihrer ursprünglichen Kraft und Stärke behauptet; und es tritt uns auch hier ein deutsches Beispiel von einem ernsten Dichtercharakter entgegen, welcher in seinem jugendlichen Aufstreben große Hoffnungen erregt hat, und manche kleinmüthigen Zweifel niederschlagen mußte. Schillers ursprüngliches Genie ist seinem Streben nach so entschieden tragisch, wie etwa der dichterische Charakter des Aeschylus, dessen kühne Umrisse die bildende Natur in einem Augenblick hoher Begeisterung plötzlich hingeworfen zu haben scheint. Er erinnert wieder daran, was uns sonst so fremd gewesen ist, daß es den Griechen ganz widernatürlich, ja unmöglich schien, derselbe Dichter könne zugleich Tragödien und Komödien dichten. *) Zwar ist in den geschichtlichen Trauerspielen seiner mittlern Epoche das mächtige Streben nach Charakterschönheit und Größe, und einer organisch schönen Anordnung und Einheit des Ganzen durch das schwere Gewicht der Masse, und den künstlichen Bau einer mehr mit dem Verstand berechneten als dichterisch gedachten Zusammensetzung oftmahls niedergedrückt, oder doch aufgehalten; aber die Stärke der tragischen Wirkung beweist nicht nur die Größe der genialischen Kraft, sondern die vollkommne Reinheit derselben zeugt auch von dem Siege, welchen der Künstler über den widerstrebenden Stoff davon getragen hat.

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

---

*) Plat. Rep. III. p. 278. vol. II. ed. Bipont.

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 Nahmen 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.

Es könnte in der That den Stoff zu einem eignen Werke geben, wenn man die Verwechslung des objectiven Schönen und des bloß eigenthümlich Localen in der griechischen Poesie durch alle Nachbildungsversuche der modernen Dichter und Kunstforscher im Einzelnen durchführen, und mit allen sich darbietenden Beispielen geschichtlich belegen wollte. Wir begnügen uns zu dem schon Bemerkten nur noch einige kurze Andeutungen hinzuzufügen.

Zur schönsten Blüthezeit der griechischen Lyrik lag die Prosa und die öffentliche Beredsamkeit noch in der Wiege. Musik, und eine rhythmische und an die Sage sich anschließende Dichtersprache waren das natürliche Element für den Erguß schöner männlicher oder weiblicher Empfindungen, und auch das eigentliche Organ festlicher Volksfreude und öffentlicher Begeisterung. 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 Gemüths, oder eines ganzen Volks darstellen; er muß eine ächte Befugniß haben, zu reden. Der dargestellte Zustand muß nicht durchaus erkünstelt sein, sondern in einem schon be-

kannten 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's sein. Er müßte nähmlich einem gleichfalls durchaus erfundnen und unbekannten Gegenstande angehören, dessen Darstellung schon in die dramatische Dichtungs-Sphäre eingreift.

Andre Gattungen der hellenischen Poesie, sind schon ihrer Natur nach und an sich selbst ganz local. Es sind gar keine wahren Dichtungsarten, sondern nur abgerißne Elemente derselben; oder doch keine allgemein geltenden, sondern nur auf einem besondern Verhältniß beruhende. Das alte griechische Epigramm, welches nur Thatsachen oder Lehrsprüche, in einfacher rhythmischer Kürze, oft in Räthsel gehüllt, vortrug, findet nebst dem Apolog, oder der sittlich angewandten Thierfabel, seine eigentliche Stelle im mythischen Zeitalter der noch ganz sinnbildlichen Poesie; das spätere hingegen im Zeitalter der Künstelei und des Verfalls.

Wenn das Interesse des Idylls bloß in dem ländlich natürlichen Stoff und im Gegensatz desselben mit der umgebenden wirklichen Welt des Dichters liegt, so ist dieses ein schlechthin verwerfliches Ziel für die Kunst und ein durchaus fremdartiges Gesetz in dem Gebiethe des Schönen. Ueberdem ist die epische oder dramatische Ausführung einer ursprünglich lyrischen Stimmung und Begeisterung, entweder eine Verkehrtheit des Künstlers, oder ein sichres Kennzeichen von dem allgemeinen Verfall der Kunst überhaupt. Ist von schönen Gemählden des ländlichen und häuslichen Lebens die Rede, so ist Homerus der größte aller Idyllendichter. Die künstlichen Nachbildungen der Natürlichkeit hätte man aber immer den Alexandrinern überlassen mögen. Es giebt eigentlich nichts unnatürlicheres, als eine nachgemachte Volksdichtung, eine erkünstelte Naturpoesie.

In wie weit die Sprache der griechischen Dichter im Deutschen treu und glücklich nachgebildet werden kann; davon ist Vossens homerische Uebersetzung ein glänzender Beweis. Sein Ideal des rhythmischen Ausdruckes ist unstreitig eben so reiflich überlegt, als in seiner Art meisterhaft und vollkommen ausgeführt. Aber wehe dem

Künstler, welcher sich nach den Griechen bilden will, wenn er sich durch den großen Uebersetzer verführen ließe! Wenn er hier, wo sie am innigsten verschmolzen sind, den objectiven Geist von der localen äußern Form nicht zu scheiden weiß, so 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 classische so gut, wie aller eigne. Das unsterbliche Werk des größten historischen Künstlers der Modernen, die Schweizergeschichte von Johannes Müller, ist im größten Römischen Styl entworfen und ausgeführt. Im Einzelnen athmet das Werk durch und durch den ächten Sinn der Alten; im Ganzen aber verfällt es dennoch wieder ins Manierirte, weil neben dem classischen Geist auch 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. Klopstock hat in den grammatischen Gesprächen auf eine andre von der Vossischen ganz verschiednen Art, eben so klar bewiesen, wie viel die deutsche Sprache in der Nachbildung des griechischen und römischen Ausdrucks leisten könne. Die Beispiele sind so mannichfaltig, als jedes in seiner Art bewundernswürdig. Ihre Vortrefflichkeit besteht darin, im ächtesten und kraftvollesten Deutsch, der Ursprache so treu zu sein als möglich; besonders aber in das gleiche Maaß der Kürze zusammengedrängt, oder wo möglich noch um etwas mehr abgekürzt, worauf dieser ehrwürdige Altmeister Deutscher Art und Kunst einen besonders hohen Werth 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. Beide Arten haben ihre eigenthümlichen Vorzüge und sind für die allgemeine Verbreitung des antiken Kunstsinns wohlthätig und vielleicht unentbehrlich gewesen. Aber erst wenn wir von mehrern der größten alten Dichter nicht bloß eine classische Uebersetzung in jener rhythmisch nachgeahmten Weise haben werden, sondern auch freiere Nachbildungen, oder eigne Werke, welche auch den Geist der alten Poesie athmen und wiedergeben, läßt sich ein gro-

ßer Einfluß und eine durchgängige Umbildung des allgemeinen Kunstsinnes erwarten.

Man mag der deutschen Sprache immerhin zu dieser, wenn gleich entfernten, Aehnlichkeit ihrer rhythmischen Bildung mit dem griechischen Versmaß Glück wünschen. Nur täusche man sich nicht über die Gränzen dieser Aehnlichkeit, welche mehr im Aeußern durch Kunst herbei geführt, als im Innern und Wesentlichen bestehend, und auf die Natur selbst gegründet ist. So kann zum Beispiel nach griechischen Grundsätzen ein Hexameter, welcher den Trochäus als wesentlichen Bestandtheil aufnimmt, durchaus kein episches Metrum sein, dessen Richtung nothwendig ganz unbestimmt sein muß, damit auch seine Dauer ganz unbeschränkt sein könne. *) Die endlose Bewegung in einer bestimmten Richtung aber, der epische Gebrauch eines lyrischen oder dramatischen Rhythmus, wie es der Trochäus nach der antiken Verskunst unabänderlich ist, erzeugt nothwendig unendliche Einförmigkeit, und ermüdet endlich auch die aufmerksamste Theilnahme. Die musikalischen Grundgesetze des alten Rhythmus scheinen überhaupt von denen der modernen Verskunst so absolut verschieden, wie der Charakter der griechischen Musik, und das griechische Verhältniß der Poesie und Musik von dem unsrigen. Sollte nun auch die griechische Verskunst, unter gewissen Voraussetzungen, in jenem besondern rhythmischen Sprach-Element, nach einem strengen Gesetz und innrer Consequenz regelmäßig entfaltet und objectiv sein, so kann doch diese aus localer Eigenthümlichkeit hervorgegangene Weise und Regel für uns keine Autorität haben; am wenigsten aber die Theorie der griechischen Musiker, allerdings sonst ein unentbehrliches Hülfsmittel zur richtigen Erklärung der Dichter-Praxis, und zum Studium des Rhythmus selbst, unsre Norm sein. Durch die äußre Form und den Buchstaben gelangen wir überhaupt niemahls zu dem Geist der Alten, da wir doch unsre Natur, so wie die unsrer Sprache weder aufgeben können, noch

*) 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.

ganz umzuschaffen vermögen; wo aber der Geist erfaßt und verstanden worden, da wird auch die innre schöne Form zugleich mit gefunden und erreicht.

Noch immer ist ein gewisses unächtes Fantom nicht ganz verschwunden, welches von denen als die eigentliche classische Herrlichkeit, und vermeintes Idol antiker Dichtkunst verehrt wird, welche durch ein künstliches Schnitzwerk gedrechselter Redensarten unsterblich zu werden hoffen. Aber nichts ist weniger classisch als Künstelei, überladner Schmuck, frostige Pracht, und ängstliche Peinlichkeit. Die überfleißigen Werke der gelehrten Alexandriner fallen schon in das Zeitalter des Verfalls und der Nachahmung. Die vortrefflichsten Gebilde der besten Zeit hingegen sind zwar mit Sorgfalt und scharfem Urtheil ausgeführt, und auch mit Besonnenheit, aber doch in höchster, ja trunkner Begeisterung entworfen. Die große Zahl der Werke der größten Dramatiker beweiset schon, daß sie nicht ängstlich gedrechselt, sondern frei gedichtet wurden; und daß die Länge der Zeit und die Masse der aufgewandten Arbeit nicht der Maaßstab für den Werth eines Kunstwerks sei. Nicht in der äußern Form und angenommenen Manier der antiken Sprache und des sogenannten classischen Ausdrucks, oder sonst irgend in willkührlichen 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.

Nur einige wenige Ausnahmen unter den modernen Dichtern kann man nach dem Grade der Annäherung zum objectiven Schönen und nach der Idee von diesem würdigen. Im Ganzen aber ist noch immer das Interessante der vorherrschende moderne Maaßstab des Kunstwerthes. Diesen Gesichtspunkt auf die griechische Poesie übertragen, heißt sie ganz modern nehmen und auffassen. Wer den Homer nur interessant findet, der faßt seinen Werth nicht. Die homerische Welt bildet ein eben so vollständiges als leichtfaßliches Gemählde; der ursprüngliche Zauber der Heldenzeit wird unstreitig in dem Gemüthe, 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, und

Innigkeit des Lebens alles zu finden glauben, was er entbehren muß. Eine solche sentimentale Ansicht des ehrwürdigen Dichters, etwa in der Stimmung von Werthers Leiden, ist kein reiner Genuß des Schönen, keine ächte Würdigung der heitern homerischen Kunst, und möchte allenfalls nur für die ossianischen Gesänge anpassend sein. Wer sich nur an dem Gegensatz und Contrast eines Kunstwerks mit der ihn umgebenden wirklichen Welt, erfreut und nur davon angezogen fühlt, der travestirt es eigentlich in Gedanken, seine Stimmung mag nun scherzhaft oder auch sehr ernsthaft sein. Am wenigsten darf die Autorität, auf welche nur die vollständige, vollkommne und schöne Anschauung Ansprüche hat, auf die einseitige bloß interessante Ansicht eines aus seinem Zusammenhange herausgerissenen Theils derselben übertragen werden.

Nicht dieser und jener, nicht ein einzelner Lieblings-Dichter, nicht die eigenthümliche Form oder das besondre Werkzeug und Medium der Kunst soll nachgeahmt werden; denn nie kann ein individuelles Werk und Gebilde, als solches, allgemeine Norm oder Urbild und Regel in der Kunst sein. Die sittliche Fülle, die freie Gesetzmäßigkeit, die edle Menschlichkeit, das schöne Ebenmaaß, das zarte Gleichgewicht, die treffende Schicklichkeit, welche mehr oder weniger über die ganze Masse zerstreut sind; den vollkommnen Styl der erhabenen Kunst in ihrer blühendsten Epoche, die richtige Umgränzung und Reinheit der griechischen Dichtungsarten, die objective Klarheit und idealische Würde der Darstellung; kurz den Geist des Ganzen, die reine Idee des Schönen und die wesentliche Kunstform desselben in allem hellenischen Leben, soll der moderne Dichter, welcher nach ächter Bildung streben will, sich zueignen.

Man kann die griechische Poesie nicht richtig nachahmen, so lange man sie eigentlich noch gar nicht versteht. Man wird sie aber erst dann philosophisch erklären und künstlerisch 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 Theil außer seinem Zusammenhange isolirt richtig zu fassen und zu beurtheilen. Ja die ganze griechische Bildung überhaupt ist ein solches Ganzes, welches nur in seinem Zusammenhange erkannt und gewürdiget werden kann. Außer dem

ursprünglichen Talent des Kunstkenners muß der Geschichtsforscher der griechischen Poesie die wissenschaftlichen Grundsätze und Begriffe einer vollständig begründeten Philosophie der Geschichte und einer tief eingreifenden Philosophie der Kunst schon mitbringen, um die Grundgesetze und die organische Naturentwicklung und Ordnung der griechischen Poesie in ihrem Gange aufsuchen und erkennen 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 einzeln, wenigstens einigermaaßen verstanden werden konnten, hat der deutsche Sinn gewiß aufs glücklichste gewählt. Andre, für deren fremdartige Eigenthümlichkeit in Form und Bau sich in der ganzen neuern Dichtungs-Sphäre nichts Aehnliches auffand, welche daher ohne die Kenntniß der Grundgesetze und der organischen Zusammensetzung der ganzen griechischen Poesie in Masse durchaus unverständlich bleiben mußten, und deren idealische Höhe die Engigkeit auch des bessern herrschenden Kunstsinnes zu weit übertraf, konnten nicht allgemein werden und ins Leben eingreifen. Gewiß nicht für jeden Liebhaber, der vielleicht nur sich allein durch den Genuß des Schönen bilden will, würde eine vollendete Kenntniß der griechischen Kunst möglich oder schicklich sein. Aber von dem Dichter, dem Kenner, dem Denker, dem es ein Ernst ist, ächte 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 Aeschylus, des Sophokles, des Aristophanes werden nur wenig studiert, weniger verstanden. Das heißt, man ist mit den vollkommensten Dichtungsarten der hellenischen Poesie, mit der Periode des hohen Ideals in der Dichtkunst, und mit dem goldnen Zeitalter des öffentlich herrschenden griechischen Kunstsinns beinahe völlig unbekannt.

Ueberdem muß auch in der reichhaltigsten Ansicht jener gewöhnlichen Lieblingsdichter, ohne eine bestimmte Kenntniß ihres eigentlichen Zusammenhanges, ihrer richtigen Stelle im Ganzen

etwas Schiefes übrig bleiben. Die homerischen Gedichte sind zwar der Quell aller griechischen Kunst, ja die Grundlage der griechischen Bildung überhaupt, die vollkommenste und schönste Blüthe des sinnlichsten Zeitalters der Kunst. Nur vergesse man nicht, daß die griechische Poesie höhere Stufen der Kunst und des Schönen erreicht hat. Wenn es für das Unersetzliche einen Ersatz gäbe, so könnte uns Horaz einigermaaßen über den Verlust der größten griechischen Lyriker derjenigen Classe trösten, welche nicht im Nahmen 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 eigenthümlichen Kunstblüthen des ächt römischen Geistes, welche auf uns gekommen sind. Dieser „Lieblingsdichter aller gebildeten Menschen" war von jeher ein viel benutzter Lehrer gebildeter Sitten und edler Gesinnungen. Seine vaterländischen Oden sind ein ehrwürdiges Denkmahl hohen Römersinns, und erinnern daran, daß selbst Brutus die Bürgertugend des Dichters achtete. Der edle Bürgersinn seiner lyrischen Kunst ist ihm ursprünglich eigen oder doch innig und selbstthätig 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 Werth legen. Zwar finden sich auch in ihnen einzelne Spuren des liebenswürdigen Philosophen, des geistvollen Künstlers; aber im Ganzen sind sie fast immer steif, und auf gut Römisch ein wenig derb. Auch die Wahl der Rhythmen verräth hier und da den Verfall der metrischen Kunst. Wir können auch die übermäßige Bewunderung des Virgilius wohl nicht ganz rechtfertigen, aber doch leicht entschuldigen. Für den Freund des Schönen mag sein Werth gering sein; aber für das Studium des Kunstkenners und Künstlers, bleibt er äußerst merkwürdig. Dieser gelehrte Künstler hat aus dem reichen Vorrath der griechischen Dichter mit einem eigenen Kunstsinn die einzelnen Stücke und Züge ausgewählt, sie mit Einsicht an einander gefügt, und mit Fleiß gefeilt, geglättet und geputzt. Das Ganze ist ein Stückwerk ohne lebendige organische Einheit und schöne Harmonie, aber Virgil 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 Styl sehr weit. Er ist in diesem an sich unvollkommnen Styl zwar nicht schlechthin vollkommen, aber doch der vortrefflichste.

Der unglücklichste Einfall, den man je gehabt hat, und von dessen allgemeiner Herrschaft noch jetzt viele Spuren übrig sind, war es unstreitig, der griechischen Kritik und Kunsttheorie eine Autorität beizulegen, welche im Gebiethe der Wissenschaft überhaupt durchaus unstatthaft ist. Hier glaubte man den eigentlichen künstlerischen Stein der Weisen für die Ergründung und selbst für die Hervorbringung der Poesie zu finden. Einzelne Vorschriften des Aristoteles, und Sprüche des Horaz wurden als kräftige Amulete wider den bösen Dämon der modernen Unkunst gebraucht; und selbst die dürftige Geistesarmuth der Adepten erregte erst spät einiges Mißtrauen gegen die Aechtheit des Geheimnisses.

Der Fehlschluß, von dem man ausging, war, um ihn mit Hurds Worten anzuführen, folgender: „Die Alten sind Meister in der Composition; es müssen daher diejenigen unter ihren Schriften, welche zur Ausübung dieser Kunst Anleitung geben, von dem höchsten Werthe sein.“ Aber nichts ist weniger gegründet als dieses! Der griechische Kunstsinn war schon völlig entartet, als die Theorie noch in der Wiege lag. Das Talent kann die Theorie nicht verleihen, und nie hat die Kunstlehre der Alten den Zweck und das Ideal des Künstlers bestimmt, welcher den Gesetzen des herrschenden öffentlichen Kunstsinnes allein gehorchte. Auch eine vollendete Philosophie der Kunst würde zur Wiederherstellung des ächten Kunstgefühls, nachdem es einmahl verloren gegangen, allein nicht hinreichend sein. Die griechischen und römischen Denker waren aber, nach Fragmenten, Nachrichten und der Analogie zu urtheilen, so wenig im Besitz eines vollendeten Systems objectiver Kunst-Wissenschaft, daß nicht einmahl der Versuch, der Entwurf, geschweige denn ein stetes Streben nach einem solchen System vorhanden war. Weder die Gränzen noch die Methode

dafür waren bestimmt; auch nicht einmahl der Begriff einer allgemeingültigen Wissenschaft des Schönen und der Kunst war in zureichender Klarheit aufgestellt, ja selbst die Möglichkeit derselben war keineswegs nachgewiesen.

Unläugbar enthalten die noch vorhandnen Werke oder einzelnen Aeußerungen und Fragmente von der Kunstkritik der Griechen, bedeutende Beiträge zur Erläuterung der griechischen Poesie, und vortreffliche Materialien für die künftige Ausführung und Vollendung des ganzen Systems. Umständliche Zergliederungen wie etwa die des Dionysius, sind unschätzbar, und auch das kleinste nur wie verloren hingeworfne Kunst-Urtheil der Alten, kann sehr großen Werth haben. Die angewandten Begriffe und Bestimmungen bezogen sich auf vollkommne Anschauungen und würden sich aus reiner Wissenschaft gar nicht wieder ersetzen lassen. Die Urtheile 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. Ueberhaupt ist in dem analytischen und charakterisirenden Theile der Kunst-Wissenschaft der Werth der spätern Kritiker und vorzüglich im Angewandten und Besondren am größten; für die Idee aber und sittlich praktische Bestimmung der Kunst 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 die Sage und Götterkunde, oder 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 den Enthusiasmus der begeisterten Musenkünstler und die Göttlichkeit des Schönen an. Ueberhaupt hatte der volksmäßig klare und öffentlich mitgetheilte, oder exoterische Vor-

trag der griechischen Philosophie einen ganz mythischen Anstrich. So wie sich bei uns häufig der Künstler als Gelehrter und Denker geltend zu machen sucht, weil seine eigenthümliche Würde vielleicht vor der Menge wenig gelten würde; so pflegte damahls noch der griechische Philosoph sich als Musiker und Poet gleichsam einzuschleichen. Die Platonischen Lehren von der Bestimmung der Kunst sind die trefflichsten griechischen Materialien zur höhern praktischen oder sittlich bestimmenden Philosophie der Kunst, welche sich auf uns erhalten haben. Die sittliche Philosophie der ältesten griechischen Denker aber war durchaus 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 zwar in den Grundsätzen nichts weniger als die knechtische Dienerin der Erfahrung, sondern vielmehr durchaus auf Ideen gegründet; aber im Vortrage und in der Anordnung schloß sie sich durchgängig an das Gegebne und Vorhandne an. Nie hat eigentlich die griechische Philosophie, so wie 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, als vielmehr nur von außen gebildet und entstanden. Um daher nur Plato's Lehre von der Kunst zu verstehen, muß man nicht allein den mythischen Ursprung der griechischen Bildung überhaupt, sondern auch die ganze Masse der bürgerlichen, sittlich religiösen und intellectuellen Bildung der Griechen in ihrem völligen Umfange kennen! Auch für die Sophisten war nur auf eine andre Weise das öffentlich Geltende die Grundlage und Basis, von der alle ihre Lehren, also auch die über das Schöne und die Kunst, immer ausgingen, und der Punkt, wohin sie strebten. Im Aristoteles ist die theoretische Kunstlehre noch in der Kindheit, und die praktische ist schon ganz von ihrer Höhe gesunken. Seine Lehre von der Bestimmung der Kunst, im achten Buche der Politik, beweist eine umfassende Denkart, und nicht ganz unwürdige Gesinnungen; aber dennoch

ist der Gesichtspunkt schon nicht mehr politisch in dem oben angedeuteten, umfassenden, hohen, Platonischen Sinne des Worts, sondern nur moralisch. In der Rhetorik aber, und in den Fragmenten der Poetik, behandelt er die Kunst wie jeden andern Naturgegenstand ohne alle Rücksicht auf die Idee der Schönheit, bloß historisch und theoretisch. Wo er eigentlich als Kunstrichter urtheilt, da äußert er nur einen scharfen Sinn für die strenge Richtigkeit im Gliederbau 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 untergegangene Werke, auf uns ganz unbekannte Dinge? Ja, das Ganze ist nicht selten in einer individuellen Rücksicht verfaßt. So ist der Hauptgesichtspunkt, nach welchem Quinctilian den Werth der Dichter bestimmt, ihre Tauglichkeit junge Declamatoren künstlich schwatzen zu lehren. Die eigenthümliche Veranlassung der kritischen Episteln des Horaz, der ganze Inbegriff ihrer Beziehungen; ihre geschichtliche Umgebung und ganzes Weltverhältniß ist uns bald ganz, bald größtentheils unbekannt, und bei vielen wahrscheinlichen oder sinnreichen Hypothesen tappen wir dennoch hier und da völlig im Dunkeln.

Wenn von allumfassender vollendeter Kenntniß der Griechen die Rede ist, so stehen alle Bestandtheile derselben in Wechselwirkung, und das Studium der Kunstlehre der Alten ist allerdings ein integranter Theil des ganzen Studiums der griechischen Bildung überhaupt, oder ihrer Kunstbildung 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 organischen Entwicklungsgang und Zusammenhang und die innern Grundgesetze der griechischen Poesie kennen, um die Aufschlüsse, welche in den kritischen Schriften der Griechen größtentheils noch ungenutzt verborgen liegen, suchen und finden zu können.

* * *

Ich bin weit entfernt von den dictatorischen Anmaßungen, den despotischen Verbesserungen angeblicher Weltreformatoren, die so vieles auch in der Kunst und Wissenschaft projectiren, wozu sie keine Sylbe von berechtigtem Auftrag höhern Orts, durch wahrhaft begründeten, innern Beruf erhalten haben, und die so vieles dekretiren, was weder der in der Geschichte waltende und lenkende Geist, noch die geschichtliche Entwicklung der Menschheit selbst bis jetzt bestätigt hat, oder jemahls bestätigen wird. Die Behauptung aber, daß eine allgemeingültige Wissenschaft des Schönen und der Darstellung, und eine richtige Nachahmung der griechischen Urbilder, die nothwendigen Bedingungen zur Wiederherstellung der ächten schönen Kunst sei, ist so wenig willkührlich, daß sie nicht einmahl neu ist. Wir begnügen uns hier mit dem bescheidnen Verdienst, dem Gange der Kunstbildung nachforschend einigermaßen auf die Spur gekommen zu sein, den Sinn der bisherigen Kunstgeschichte glücklich errathen, 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 dieses entworfnen Grundrisses sein, daß nach dieser Ansicht der Streit der antiken und modernen Kunstbildung für immer wegfällt; daß das Ganze der alten und neuen Kunstgeschichte uns, so gestellt, durch seinen innigen Zusammenhang überrascht, und durch seine vollkommne Zweckmäßigkeit völlig befriedigt.

Jedes große, wenn gleich scheinbar noch so regellose Produkt des modernen Kunstgenies ist nach diesem Gesichtspunkte ein ächter, an seiner Stelle höchst zweckmäßiger Fortschritt, und so fremdartig die äußre Ansicht auch sein mag, eigentlich doch eine wahre Annäherung zum Antiken. Die Nothwendigkeit des Stufenganges der allmähligen Entwicklung ist keine Apologie der Schwäche, welche hinter dem Maaß der schon erreichten Vortrefflichkeit zurückbleibt, aber eine Erklärung und Rechtfertigung für die Mängel und Abweichungen des wahrhaft großen Künstlers,

der zwar dem Gange der Bildung vielleicht um einige Schritte zuvoreilte, und ihre Entwicklung beschleunigte, aber doch nicht ganze Stufen überspringen konnte.

Die Bildungsgeschichte der neuern Poesie stellt nichts andres dar, als den steten Streit der subjectiven Anlage, und des objectiven Strebens in dem Kunstvermögen und das allmählige Uebergewicht des letztern. Mit jeder wesentlichen Veränderung in diesem Verhältniß der objectiven Kunst-Idee und des subjectiven Schönheitsgefühls beginnt eine neue Bildungsstufe. Zwei große Bildungsperioden, welche aber nicht isolirt auf einander folgen, sondern wie Glieder einer Kette in einander greifen, hat die moderne Dichtkunst 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 Kunstbildung durchgängig das entschiedenste Uebergewicht, und nur hier und da regen sich einige wenige einzelne Spuren von dem Einfluß und dem Streben zum Antiken. In der zweiten Periode herrschte die Theorie und Nachahmung der Alten in einem großen Theil der ganzen Masse; aber die moderne Natur war noch zu mächtig, um dem classischen Gesetz ganz gehorchen zu können; sie war kühn genug, sich unter dem Namen des antiken Gesetzes wiederum einzuschleichen. Die Nachahmung und die Theorie, und mit ihnen der Sinn des Schönen und die Kunst selbst blieben einseitig und national. Die darauf folgende Anarchie aller eigenthümlichen Manieren, aller beschränkten Theorien, und verschiedenartigen Nachahmungen der Alten, und die endliche Verwischung und Vertilgung des einseitigen Nationalsinnes, bildet die Krise des Uebergangs von der zweiten zur dritten Periode. In dieser dritten Periode wird, wenigstens in einzelnen Anfangspunkten der ganzen Masse, das objective Schöne wirklich erreicht; es zeigen sich Spuren davon in der Theorie, in der Nachbildung, in der Kunst und ihren Hervorbringungen, so wie im Gefühle, welches sie auffaßt.

Aber die zweite Periode erstreckte sich nur über einen Theil, die Anfänge der dritten nur über einzelne Punkte der ganzen Masse, und ein bedeutender Theil derselben ist bis jetzt auf der ersten Stufe stehen geblieben, und noch immmer ist der Zweck

ganzer Dichtungsarten kein andrer, als eine getreue Darstellung des interessantesten Volks- oder Gesellschafts-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 Neuern in drei verschiednen Epochen dreimahl geblüht.

Der Zustand der Kunstbildung unsres gegenwärtigen Zeitalters war es, der uns aufforderte, die ganze Vergangenheit zu überschauen. Wir sind nun zu dem Punkt zurückgekehrt, von dem wir ausgingen. Die Symptome, welche die Krise des Ueberganges von der zweiten zur dritten Periode der neuern Poesie bezeichnen, sind allgemein verbreitet, und hier und da regen sich schon unverkennbare Anfänge von objectiver Kunst und von der wahren Idee des objectiven Schönen. Noch war vielleicht kein Augenblick in der ganzen Geschichte des Schönen und der Dichtkunst so charakteristisch für das Ganze, so reich an Folgen der Vergangenheit, so schwanger mit fruchtbaren Keimen für die Zukunft; die Zeit ist für eine große Wiedergeburt der Kunstbildung reif. Was sich jetzt nur errathen läßt, wird man künftig bestimmt wissen; daß in diesem wichtigen Augenblick unter andern großen Krisen und neuen Wendungen in dem Gange der menschlichen Bildung, auch das Loos der ächten schönen Kunst auf der Wage der Geschichte entschieden wird. Nie würde unthätige 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 Kunstbildung der Neuern verspricht. Vielleicht werden die folgenden Zeitalter oft zwar nicht mit vergötternder Bewundrung, aber doch nicht ohne Zufriedenheit auf das jetzige zurücksehen.

Die Theorie der Kunst hat den Punkt erreicht, von dem wenigstens ein allgemein entscheidendes Resultat, es falle nun aus, wie es wolle, nicht weit mehr entfernt sein kann. Nach den pragmatischen Vorübungen des noch in den technischen Einzelnheiten oder in der philologischen Ueberlieferung befangenen forschenden

Instinkts, in der ersten Periode, deren Grundsatz die Autorität war, entstand die eigentliche wissenschaftliche Theorie. Ungefähr zu gleicher Zeit entwickelten und bildeten sich die entgegengesetzten Systeme einer rein idealen und der bloß empirischen Kunstlehre in der zweiten Periode; und der Widerstreit der verschiednen einseitigen Theorien führte die skeptische Ansicht der Kunst-Ideen in der Krise des Uebergangs von der zweiten zur dritten Periode herbei. Diese war die Vorbereitung und Veranlassung zu einer tief eindringenden Kritik der idealischen Urtheilskraft, und aller Grundbegriffe der Kunst und des Schönen, als Anfang der dritten Periode. Noch ist das Geschäft nichts weniger als beendigt. Die Kunstforscher und Begründer der Kunstwissenschaft selbst, welche gemeinschaftlich von den Resultaten der neuern Philosophie ausgegangen, sind weder in den Grundsätzen, noch in der Methode unter sich einig; und die neuere Philosophie selbst hat ihren hartnäckigen Kampf mit der skeptischen Denkart noch nicht völlig ausgestritten. Ueberhaupt ist im Gebiethe der praktischen Philosophie noch vieles zu thun übrig. Aber nachdem seit Fichte das wesentliche Princip und die innre Idee der kritischen Philosophie in ein helleres Licht gesetzt worden, fehlt es nicht an einem sichren Fundament, den Kantischen Grundriß der praktischen Philosophie zu berichtigen, zu ergänzen, und auszuführen; und über die Möglichkeit eines festbegründeten Systems der Erkenntniß des Schönen, so wie der praktischen Kunst-Wissenschaft findet kein gegründeter Zweifel mehr Statt.

Auch im Studium der Griechen überhaupt und der griechischen Poesie insbesondre steht unser Zeitalter an der Gränze einer neuen großen Stufe. Lange Zeit kannte man die Griechen nur durch das Medium der Römer, das Studium war noch vereinzelt, und ohne alle philosophischen Ansichten und leitenden Ideen, in der ersten Periode. Dann ordnete und lenkte man das immer noch vereinzelte Studium nach willkührlichen Hypothesen, oder einseitigen Grundsätzen und bloß individuellen Gesichtspunkten, in der zweiten Periode. Schon studiert man die Griechen mehr und mehr in dem Zusammenhange des Ganzen und ohne einseitige Hypothesen, vielmehr mit Vernachlässigung aller bestimmten Prinzipien; und

dieses bildet die Krise des Uebergangs von der zweiten zur dritten Periode. Nur der letzte und größte Schritt ist noch zu thun übrig; die ganze Masse nach objectiven Begriffen und nothwendigen Ideen zu ordnen, als dritte Periode. Der chaotische Reichthum alles Einzelnen und der Streit der verschiednen Ansichten über das Ganze wird nothwendig dahin führen, eine allgemeingültige Ordnung der ganzen Masse zu suchen und zu finden. Zwar kann die Kenntniß der Griechen nie vollendet, und das Studium der griechischen Poesie nie erschöpft werden; doch läßt sich wohl ein fest bestimmter Punkt erreichen, welcher den Denker, den Geschichtsforscher, den Kenner und den Künstler vor gefährlichen Grundirrthümern, durchaus schiefen Richtungen, und verkehrten Versuchen der Nachahmung sichert.

„Aber sind nicht in dem Gange dieser Untersuchung selbst," könnte man sagen, „dichterische Kraft und Sittlichkeit als nothwendige Bedingungen für die Wiedergeburt der Kunst und Poesie ausgemittelt und aufgestellt worden? Wie läßt sich also über den künftigen Gang der Bildung etwas im voraus bestimmen, da diese vorläufigen Bedingungen selbst von einem glücklichen Zusammenfluß der seltensten Umstände, das heißt von uns ganz unbekannten Ursachen 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 Kunst-Genie, auf die Gefahr sie zu verfälschen, durch Bildung wohl etwas vervollkommnen, aber nicht erschaffen! Auch im Umfang und in der Kraft der Sittlichkeit scheint es für die meisten Individuen eine ursprüngliche, unübersteigliche Gränze zu geben. Nur wenige selbstständige Ausnahmen sind in ihrer Vervollkommnung unbegränzt. Und scheinen nicht auch diese ihre Selbstständigkeit 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 köstlichen Gaben. Nur dann und wann, in ihren glücklichsten Augenblicken, werfe sie nach Laune eine Handvoll echter Künstlerseelen auf ein begünstigtes Land,

damit das Licht des Schönen in dieser Dämmerwelt doch nicht gänzlich verlösche."

Schlechthin bestimmen läßt sich allerdings nichts über den künftigen Gang der Bildung, wahrscheinlich und im Grunde vermuthen sehr vieles; Vermuthungen, zu denen die Bedürfnisse der Menschheit nöthigen, welche die ewigen Gesetze der Vernunft und der Geschichte rechtfertigen und begründen. Als hätten sie mit den Göttern zu Rathe 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 der menschlichen Natur ist, sondern der unvollkommnen menschlichen Bildungskunst und ihrer, so viele intellectuellen Anlagen stümperhaft störenden und zerstörenden Experimente. Ihr eigner unglücklicher Scharfsinn fesselt die Freiheit der Menschen, und hemmt die Gemeinschaft der Bildung. Wenn demungeachtet das unterdrückte Feuer sich einmahl Luft macht, so wird das als ein Wunder angestaunt. Gebt die Bildung frei, und laßt sehen, ob es an Kraft fehlt! Warum hätte auch sonst von jeher, selbst die kleinste Gunst des Augenblicks eine so erstaunenswerthe Fülle schlummernder Kräfte, wie durch einen Zauberschlag, ans Licht gerissen?

Die nothwendigen Bedingungen aller menschlichen Bildung sind: Kraft, Gesetzmäßigkeit, Freiheit und Gemeinschaft. Erst wenn die Gesetzmäßigkeit der künstlerischen Kraft durch eine objective Grundlage und Richtung gesichert sein wird, kann die Bildung des Schönen durch Freiheit der Kunst und Gemeinschaft des Kunstgefühls allgemein durchgreifend und öffentlich werden. Echte Schönheit muß erst an recht vielen einzelnen Punkten feste Wurzel gefaßt haben, ehe sie sich über die ganze Fläche allgemein verbreiten, ehe die neuere Poesie die zunächst bevorstehende Stufe ihrer Entwicklung, die durchgängige Herrschaft des objectiven Schönen über die ganze Masse, erreichen kann.

Man darf aber nicht etwa mit einigen Bedingungen der Kunstbildung gleichsam warten, bis man mit den andern fertig wäre; sie stehen alle vier in durchgängiger Wechselwirkung. Es ist daher auch jetzt schon nicht zu frühzeitig, alles was die künstleri-

sche Mittheilung hemmen könnte, aus dem Wege zu räumen. Es herrscht besonders unter den deutschen Dichtern und Kennern eine sehr nachtheilig wirkende und eigentlich kleinliche Denkart, welche den ursprünglichen deutschen Mangel an Mittheilungsfähigkeit zum Grundsatz erhebt und als solchen feststellt. Der erhabene Gleichmuth der deutschen Nation in Dingen, welche die Nation oder die Kunst betreffen, und dann die neidischen Anfeindungen kleiner Geister, erzeugen oft bei verdienstvollen aber eiteln Männern eine üble 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 Gemüth ist so unfähig, sich über die enge Gegenwart zu erheben, daß sie die ächte Schönheit überhaupt für ein nicht mitzutheilendes und nur den wenigen Eingeweihten zugängliches Mysterium, und die Oeffentlichkeit der Kunstbildung für ganz unmöglich halten. Aber nur durch Geselligkeit wird die rohe Eigenthümlichkeit 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 Launen. Daher die eckichte Härte, der rauhe Ton, das finstre Colorit mancher, sonst vortrefflichen Deutschen Schriftsteller. Dieser Weg kann endlich so weit von der Einfalt der Natur, von dem großen Wesentlichen, und der ächten Schönheit entfernen, daß sich Zweifel regen dürften, ob jene künstlerischen Mysterien nicht etwa ein Orden ohne Geheimniß sein möchten, wo jeder glaubt, der andre wüßte es.

Durch die ganze Art und Beschaffenheit ihrer Kenntnisse, durch ihre Sitten und Neigung zur allgemeinen Mittheilung 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 nähmlich, 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, so wie 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, welche dann in der gewohnten Geistesklarheit und Stärke des Ausdrucks, um so mehr sich als wahrhaft dichterisch und lyrisch kund giebt. Wo in einem scharf bestimmten Nationalcharakter nur einige große und schöne Züge vorhanden sind, welche die Grundlinien und Umrisse einer idealischen Ausführung werden können; wo es an dichterischem Talent nur nicht ganz fehlt, wo es nur einige Kunstbildung giebt; da muß höhere Lyrik wie von selbst 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 Gefühlvollen, als der bessern Seele der Nation, eine öffentliche Stimme leihen. Die entschiedenste und beschränkteste Einseitigkeit ist übrigens der lyrischen Schönheit nicht schlechthin ungünstig, wenn der Mangel an Umfang nur, wie bei dem dorischen Volksstamme, durch innre Kraft und Hoheit ersetzt wird.

Das schöne Drama hingegen erfordert einen unbegränzten Umfang der Bildung, und völlige Freiheit von allen National-Schranken; Eigenschaften, von denen die Franzosen sehr weit entfernt sind! Es könnten leicht Jahrhunderte hingehen, ehe sie dieselben erreichen; denn die neue politische Thätigkeit und Wirksamkeit hat die Einseitigkeit ihres Nationalcharakters nur noch stärker entwickelt und noch schneidender hervorgehoben. Daher ist die französische Tragödie auch ein classisches Urbild einer künstlich verkehrten Dichtungsform geworden. Sie ist, in allem diesem Pompe einer oberflächlichen Rhetorik, nicht nur eine leere Form,

ohne wahre Kraft der Poesie, ohne Tiefe und Eigenthümlichkeit; sondern auch ihre Form selbst ist ein widersinniger Mechanismus, ohne innres Leben und natürliche organische Entfaltung. Der französische Nationalcharakter kann im Roman und im Lustspiel, welche sich mit dem bescheidnen Range subjectiver Darstellungen begnügen, leicht sehr interessant und liebenswürdig erscheinen; in der falschen Tragödie hingegen wird durch die mißglückte Anmaßung einer objectiven Darstellung und angenommenen Kunstform die ungünstigste Seite desselben gleichsam bis zum Unerträglichen gesteigert. Im steten Wechsel des Widerlichen und des Unnatürlichen ist hier hätzliche Heftigkeit und abgeschliffne Leerheit innigst in einander 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.

Ohnehin fehlt es den Franzosen, so wie den Engländern und Italienern, von deren Poesie es wohl eben so wenig zu besorgen ist, daß sie den Deutschen im Ruhme der Kunst voraneilen möchten; an der Wissenschaft von der Kunst und mehrentheils auch an ächter Kenntniß und an einem künstlerischen Urtheil von der alten Poesie. Um nur auf die Spur zu kommen, wie sie den Weg dahin finden könnten, würden sie bei den Deutschen in die Schule gehen müssen; wozu sie sich immer noch nicht recht entschließen wollen!

In Deutschland und nur in Deutschland hat die wissenschaftliche und geschichtliche Kunstforschung und das Studium der Griechen eine Höhe erreicht, welche eine gänzliche Umbildung der Dichtkunst und des herrschenden Kunstsinnes nothwendig zur Folge haben muß. Die wichtigsten Fortschritte in der stufenweisen Entwicklung der philosophischen Kunstlehre waren das frühere rationale und das neuere kritische System. Beide sind durch deutsche Erfinder, jenes durch die Bearbeiter der Leibnitzischen Philosophie, dieses durch Kant und seine Nachfolger gestiftet und ausgebildet. Jene früheren deutschen Kunstsysteme, enthielten zwar nur die erste Grundlage, aus denen sich die unendlich mannichfaltigen 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 voraus gegangen, und noch nicht von ihnen eingeholt worden. Das empirische und skeptische System der Kunstlehre dagegen war vielmehr ein nothwendiger Erfolg von dem allgemeinen Gange der Philosophie, als eigentliche Erfindung und Verdienst einiger englischer Schriftsteller. In dieser ältern Manier der classischen Kunstkritik übertrifft unser Lessing an Scharfsinn und an ächtem Schönheitsgefühl seine Vorgänger in England unendlich weit. Eine ganz neue, und ungleich höhere Stufe des griechischen Studiums aber ist durch Deutsche herbeigeführt, und wird vielleicht noch geraume Zeit ihr ausschließliches Eigenthum bleiben. Statt der vielen Nahmen, die hier genannt werden könnten, wollen wir nur Herder nennen, welcher die umfassendste Kenntniß mit dem zartesten Gefühl und der 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 neuern Art von Kritik, welche als die eigenthümlichste Frucht der deutschen Geistesbildung und Wissenschaft, aus beiden gemeinsam hervorgegangen ist.

Vor allen aber muß Winkelmann als derjenige genannt und gepriesen werden, welcher zuerst die Geschichte der Kunst und eben dadurch auch die Wissenschaft des Alterthums ganz neu begründet hat. Denn nur durch die Erkenntniß der Kunst wird uns das Verständniß des Alterthums 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, nähmlich aus der tief empfundenen, reinen Begeisterung für das Göttliche und Schöne. Dieses war die edle Triebfeder und beseelende Kraft, von der alles in Winkelmann 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 Theile 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 Winkelmann vor allen andern zuerst gezeigt und als Kenner der Kunst mit eignem Kunstsinn im hohen Styl 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 gesammte geistige und sittliche Bildung des Alterthums, nach dem gleichen hohen Schönheitsgefühle und großen Kunstverstande, von dieser festen Grundlage aus, nunmehr leichter gefunden und auch zur allgemeinen Anerkennung gebracht werden.

Wer konnte noch an der Dichtergabe der deutschen Künstler zweifeln, seit der kühne, erfinderische Klopstock der Stifter und Vater der deutschen Poesie ward? Nachdem auch Wieland sie in nachlässig gefälligem Gewande liebenswürdiger darzustellen suchte? Der Scharfsinn Lessings sie im Ausdruck reinigte und im Urtheil schärfte? Schiller ihr die starke Gedankenkraft und einen höhern Schwung der Leidenschaft gab? Welch' ein neuer Frühling, welche schöne Morgenröthe von Poesie ließ sich nicht von einer reicheren Zeit da erwarten, wo selbst die ersten Anstrengungen, unter einer noch rauhen, mehrentheils ungünstigen Umgebung, schon so ruhmwürdig vorgeschritten waren? Durch jeden dieser früheren Meister ward die Masse der deutschen Dichtkunst, zu neuem Leben begeistert, und strebte mit frischer Kraft immer mächtiger vorwärts. Wie viele andre Dichter folgten jenen ersten Erfindern glücklich und dennoch eigenthümlich, oder gingen auch ihren eignen, vielleicht nicht weniger merkwürdigen Gang, welcher nur darum weniger bemerkt ward, weil er mit dem Geiste 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 Gesellschaftskreisen der Mode in die freie lebendige Natur zurückzuführen, und den Zauber des Gesanges und das Geheimniß der

Poesie liebevoll dem Volke mitzutheilen, ist nicht ohne den glücklichsten bleibenden Einfluß gewesen, und soll nach Verdienst gepriesen werden.

Welchen weiten Weg haben unsre bedeutendsten Nebenbuhler, Engländer oder Franzosen, noch zurückzulegen, ehe sie es nur ahnen können, wie sehr sich Goethe den Griechen nähere! Und wenn sie ihn je erfassen möchten, so würden sie eher alles andre, aus der tragischen Schwermuth seiner ersten noch jugendlichen Fantasie, sich anzueignen suchen, als den reinen Künstlersinn für die antike Schönheit. Noch ein andres Zeichen von der Annäherung zum Antiken in der deutschen Poesie ist die auffallende Hinneigung zum Chor in den höhern lyrischen Gedichten, wie „die Götter Griechenlands" und „die Künstler" von Schiller; eines Dichters, der sonst durch seinen ursprünglichen Haß aller Schranken, vom classischen Alterthum am weitesten entfernt zu sein scheint. So verschieden auch die äußre Ansicht, ja manches Wesentliche sein mag, so ist doch die Gleichheit dieser großen lyrischen Richtung selbst mit der chorischen Dichtungsart der Alten unverkennbar. Diesem Künstler gab die Natur die Stärke der Empfindung, die Hoheit der Gesinnung, die Fülle der Einbildungskraft, die Würde der Sprache, die Gewalt des Gedankens, die Brust und Stimme, welche der Dichter haben soll, der eine sittliche Masse in sein Gemüth fassen, den Zustand eines Volks darstellen, und die Menschheit aussprechen will.

Menschen, deren kurzsichtiger Blick jeder großen historischen Ansicht ganz unfähig ist, die im Einzelnen nur das Einzelne wahrnehmen, und alles nur Stück für Stück und ohne den innern geistigen Zusammenhang sehen, wird es nicht an kleinlichen Einreden gegen diese höhere Bestimmung der deutschen Dichtkunst fehlen. Wenn aber ein glücklicher Anstoß die noch schlummernde Mittheilungsfähigkeit des deutschen Geistes und der deutschen Kunst plötzlich in lebendige Regsamkeit versetzte; so würden selbst die Beobachter, welche nur, was im Großen ganz öffentlich geschieht, hintendrein erblicken mögen, mit überraschtem Staunen gewahr werden, daß die Deutschen auch hier die ge-

bildetsten Nationen Europa's im Einzelnen an Höhe der Bildung eben so weit übertreffen, als sie denselben an allgemeiner und durchgreifender Verbreitung der Bildung nachstehen.

Winkelmann redet einmahl 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 weihe und widme ich dieses kunstforschende Werk allen Künstlern. Wie nähmlich die Griechen auch denjenigen Musiker nannten, welcher die sittliche Fülle seines innern Gemüths rhythmisch ordnet, und zur Harmonie gestaltet; so nenne ich alle diejenigen „Künstler," welche das Schöne lieben.