



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

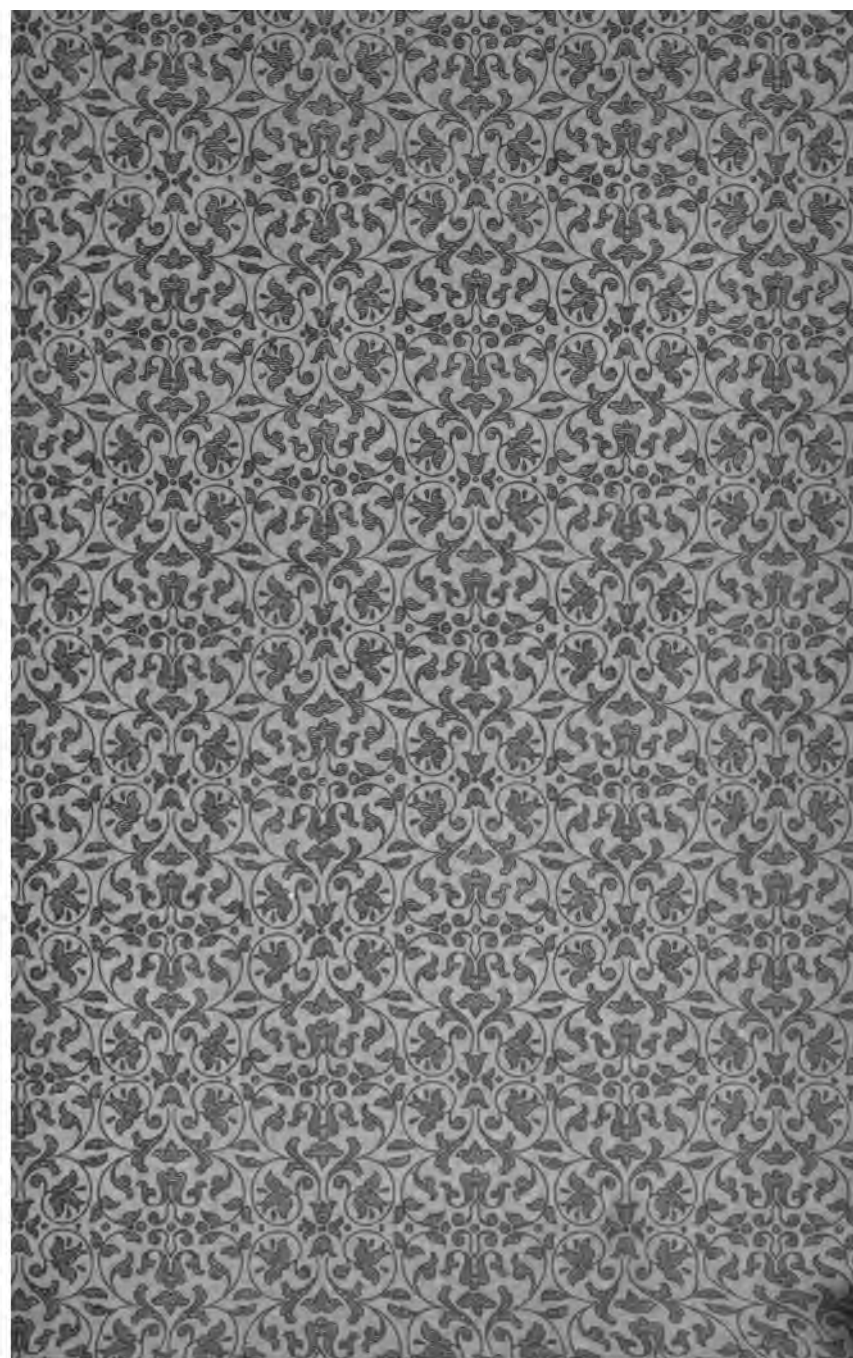
- + *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
- + *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
- + *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
- + *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

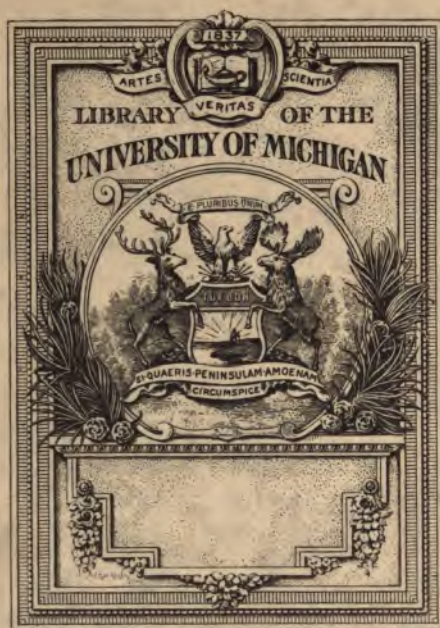
Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter <http://books.google.com> durchsuchen.

A 447300







A 2 B 3 C 4 D 5 E

6

DATE DUE 7.12.68

399
ALL NUMBER
N
68
531
1885

Author J. K. ...
Title ...
... ..

VOLUME

6-11

COPY

Please Check:

☐ U.M. Faculty
☐ Other

PLEASE PRINT

Name Harold ...

Department

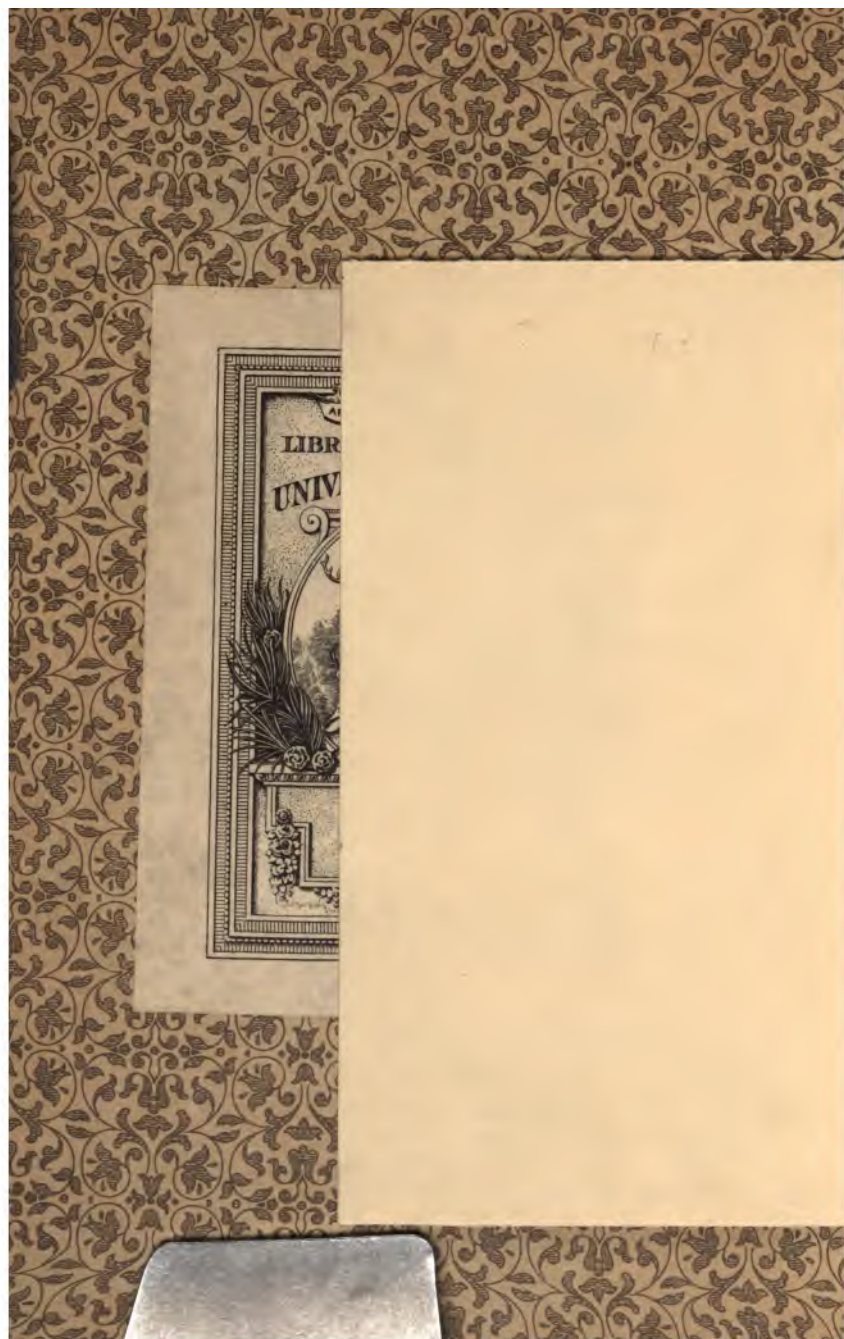
Room No.

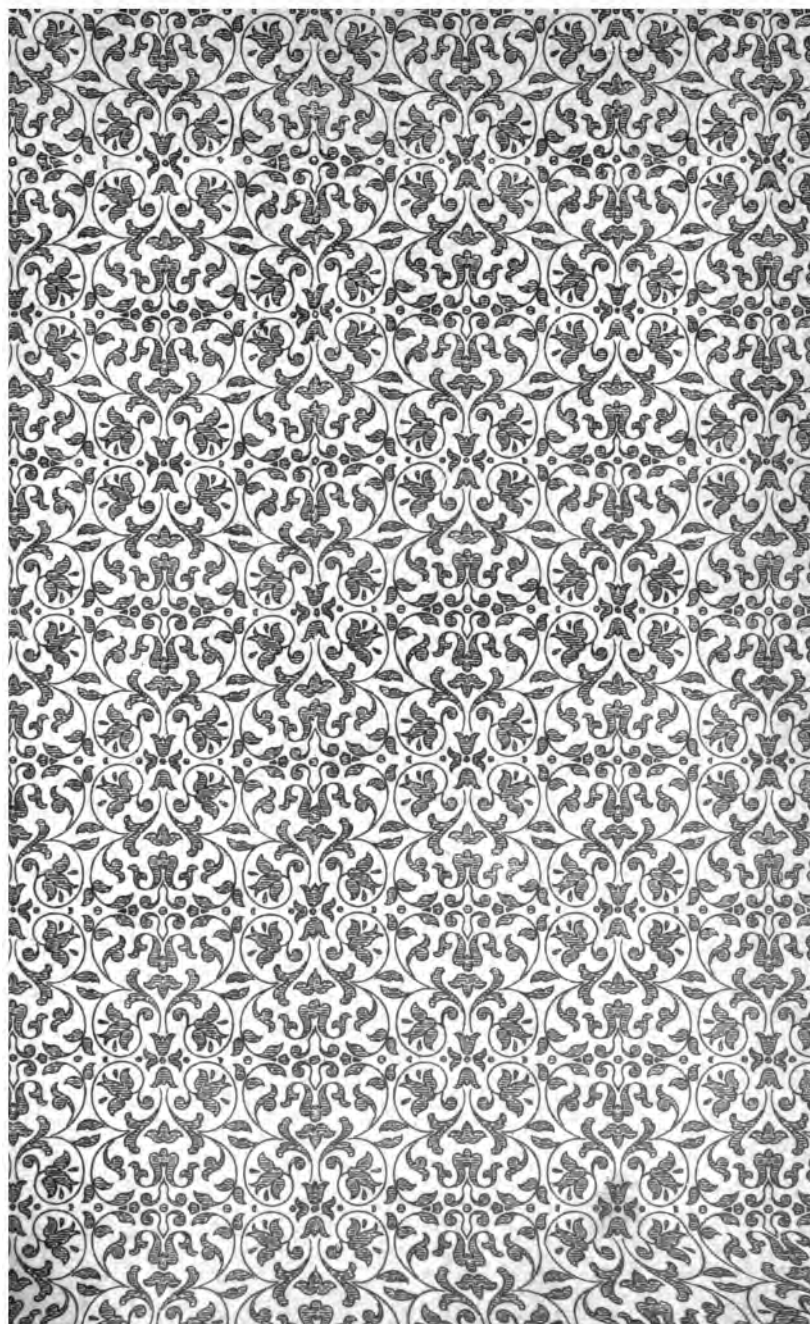
Building

Position

Phone

30M 7808 07M 0-27





8

31

885

Tag

System der Künste

aus einem

77996

neuen, im Wesen der Kunst begründeten
Gliederungsprincip

von

Dr. Max Schäßler.

Zweite Auflage.



Leipzig und Berlin 1885.

Verlag von Wilhelm Friedrich,

K. Hofbuchhandlung.

**Alle Rechte, insbesondere das der Uebersetzung,
sind vorbehalten.**

Vorwort zur ersten Auflage.

Der dieser Schrift vorgelegte Titel scheint die selbstverständliche Voraussetzung zu enthalten, daß es überhaupt ein „System der Künste“ irgend wie geben müsse, wenn dasselbe auch noch nicht gefunden sein sollte. Gesucht worden ist es wenigstens von Aristoteles bis auf unsern neuesten bedeutendsten Aesthetiker, Fr. Vischer, herab, also seit mehr als 2000 Jahren von einer ganzen Reihe von Philosophen, ohne daß einer dieser „Eintheilungsversuche“ den zweifellosen Eindruck gewährte, die Sache sei nun wirklich entschieden und für immer abgethan. Denn entweder tragen diese Versuche — wie wir bei unsrer kurzen Rückschau auf die hauptsächlichsten derselben sehen werden — von vornherein schon einen so unverkennbaren Stempel von Mangel an Verständniß hinsichtlich der einfachsten Elemente im Wesen der Kunst, daß man schon deshalb kein Zutrauen zu ihrer Richtigkeit fassen kann, oder sie gehen von erweisbar falschen oder doch so unzulänglichen Eintheilungsprincipien aus, daß sie zu keinem allseitig befriedigenden Resultat gelangen können.

Die beste Probe für die Richtigkeit des letzteren wird ohne Zweifel darin bestehen, daß alle konkreten Erscheinungsformen im Bereich der Künste — durch die Konsequenzen, welche aus dem Gliederungsprincip und aus der dadurch gewonnenen Erkenntniß der Stellung, welche die Künste zur Kunst überhaupt wie zu einander einnehmen, sich ergeben — in ebenso bestimmter wie vollständiger und vor allen Dingen ungezwungener Weise sich erklären lassen. Gäbe es nun bereits ein System, welches diese Probe zu bestehen vermöchte, so wäre dieses Buch, das eben einen neuen und, wie zu hoffen, nicht ganz mißlungenen Versuch zur Lösung

dieser schwierigen Frage enthält, nicht geschrieben worden. Dies zur Rechtfertigung des Verfassers.

Im Uebrigen hat derselbe noch zu bemerken, daß die gegenwärtige Arbeit als ein — und zwar wesentlicher — Theil seines „Systems der Aesthetik“ anzusehen ist, zu welchem seine vor 10 Jahren erschienene „Kritische Geschichte der Aesthetik“ die Grundlage bildet. Es ist ihm, aus verschiedenen äußeren Gründen, bisher nicht möglich gewesen, das Ganze zu vollenden, und so wollte er wenigstens denjenigen Abschnitt, welcher gleichsam die Probe für die Richtigkeit des von ihm aufgestellten Princip's darstellt, nicht länger zurückhalten. Andererseits bildet das vorliegende Buch insofern ein in sich nach Inhalt und Form durchaus abgeschlossenes Ganzes, als es keineswegs die Kenntniß der „Kritischen Geschichte der Aesthetik“ voraussetzt. Um ihm diese Selbstständigkeit zu bewahren, war es nöthig, die in letzterer bereits enthaltenen, aber durch das ganze Werk zerstreuten kritischen Darstellungen der verschiedenen Eintheilungsversuche zur Orientirung für den Leser in einen kurzen Rückblick zusammenzufassen und der eigentlichen Entwicklung des Systems der Künste voranzuschicken.

Meiningen, im Juni 1881.

Der Verfasser.

Vorwort zur zweiten Auflage.

Von verschiedenen Seiten sind dem Verfasser so zahlreiche Zeichen der Anerkennung und Zustimmung zu den in vorliegendem Werkchen ausgesprochenen Gedanken und Ansichten zu Theil geworden, daß er sich dadurch für die seitens der kunstkritischen Presse ihm bewiesene Theilnahmlosigkeit einigermaßen zu trösten vermag.

Fena, im September 1884.

Der Verfasser.

Inhaltsverzeichnis statt Register.

Einleitung.

	Seite
Das „System der Künste“, d. h. die Gliederung der Künste auf Grund eines aus dem Wesen der Kunst selbst geschöpften Princips, ist seit Aristoteles bis auf die Gegenwart vielfach gesucht, aber nicht gefunden worden. Gründe des Mißlingens. Es kann nur durch Zurückgehen auf das Wesen der Kunst gefunden werden.	1
1. Wesen der Kunst. Unterschied zwischen künstlich und künstlerisch, Kunststück und Kunstwerk. Ausschließung der auf bloßer Kunstfertigkeit beruhenden Productionen. Plato's falsche Vorstellung vom Wesen des künstlerischen Scheins; richtiger Begriff desselben bei Aristoteles: das Kunstwerk ist das gereinigte Bild der Wirklichkeit. Die „Mimesis“ als Gestaltung der Idee in den Formen der Wirklichkeit. Ausschließung der Architektur seitens des Aristoteles. Die Kunst ist einerseits an die Wirklichkeit gebunden und dann, in Bezug auf die Idee, freies Gestalten; andererseits an die Idee (der Wirklichkeit) gebunden und dann, hinsichtlich der zufälligen Form der Wirklichkeit, freies Gestalten. Diesem Begriff entsprechen nur folgende 6 Künste: Architektur, Plastik, Malerei, Musik, Mimik, Poesie. Der Nachweis hievon ist Gegenstand und Zweck der vorliegenden Untersuchung. Zunächst aber ist durch einen Rückblick auf die bisherigen Eintheilungsversuche negativ darzuthun, daß dieselben diesen Zweck nicht erfüllen.	4

2. Rückblick auf die bisherigen Eintheilungsversuche: Aristoteles — die Neuplatoniker — die Rhetoren, Grammatiker und Dichter — die Schotten, Engländer und Franzosen des 17. und 18. Jahrhunderts — Winkelmann und Lessing — Herder — Kant — Schiller, Jean Paul, Wilhelm von Humboldt — Fr. Schlegel — Schelling — Solger — Schleiermacher — Weiße — Herbart — Schopenhauer — Hegel und Vischer — Loge's Eingeständniß der Vergeblichkeit dieser Versuche. Gegenüber der unwissenschaftlichen Beiseiteschiebung der Frage ist die Gliederung der Künste als der wahre Prüfstein und Gradmesser für den wissenschaftlichen Werth eines ästhetischen Systems zu betrachten. 13

Kapitel I.

Der Gegensatz des „Simultanen“ und „Successiven“ als Princip der allgemeinen Zweitheilung der Künste. Der Satz, daß die Kunst, als Darstellung der Idee, an die Wirklichkeit gebunden ist, bedeutet, daß nur Das künstlerisch darstellbar ist, was wir sehen und hören können. Die Sinne der Raum- und der Zeitanschauung gehen nicht auf die Materie als solche, sondern auf ihren Schein (Form, Farbe, Ton). Natur und Geist, als Anschauungsobjekte, entsprechen den Formen Raum und Zeit und den Organen Auge und Ohr. Das Verhältniß des Nebens und Nacheinander in beiden Anschauungssphären: in der Sphäre der simultanen Kunstanschauung ist das successive Element, in der der successiven das simultane sekundär vorhanden. Zwei Hauptgruppen: Architektur, Plastik, Malerei, und: Musik, Mimik, Poesie. Fortgang zum Sonderungsprincip innerhalb dieses allgemeinen Gegensatzes. 49

Kapitel II.

Mittel, Material und Object der künstlerischen Darstellung. — Die Bewegung in dem Gewichtsverhältniß von Idee und Material als Princip der besonderen Gliederung. Fehlerhafte, bei den meisten Kunstschriststellern vorkommende Verwechslung

der Mittel der Darstellung einerseits mit dem Material, andererseits mit dem Objekt derselben: Das Objekt ist rein idealer, das Material rein materialer Natur, die Mittel dagegen, als Vermittlung beider Seiten, partizipiren an beiden: Form, Farbe, Ton, Geberde, artikulirter Laut. Stufenfolge in dem Gewichtsverhältniß von Material und Objekt (Idee): 1. Ueberwiegen des Materials über die Idee, 2. Gleichgewicht zwischen beiden Elementen, 3. Ueberwiegen der Idee; diese drei Stufen werden in der Gruppe der Künste der Raumanschauung durch die Architektur, die Plastik, die Malerei repräsentirt; in der Gruppe der Künste der Zeitanschauung, welche an sich idealerer Natur ist, findet, parallel mit der ersten, eine weitere konstante Abnahme an materieller Schwere und Zunahme an Gewicht der Idee statt: Musik, Mimik, Poesie. Schema.

59

Kapitel III.

Erste Hauptgruppe: Die Künste der Raumanschauung (Architektur — Plastik — Malerei).

1. Architektur. Die materiell schwerste, ideell leichteste Kunst; ihre Abstraktivität beruht in der durch Zahlen ausdrückbaren Regelmäßigkeit der Formen. Das Symbolische darin; Eindruck der Erhabenheit, als Vorstufe der reinen Schönheit; Starrheit des Architektonischen. Historischer Fortgang vom Architektonischen zum Plastischen und von diesem zum Malerischen in der allgemeinen Kunstanschauung (Orientalismus, Hellenismus, Christianiismus)

69

2. Die Plastik. Gleichgewicht von Material und Idee: Reich der Schönheit, als der Versöhnung der Gegensätze. Ueberwindung der architektonischen Starrheit durch Aufhebung der bloßen Symmetrie in den Rhythmus der bewegten organischen Gestalt. Die Abstraktivität beschränkt sich hier auf die Farblosigkeit der reinen Form. Geschichtlich ist diese Phase der Entwicklung, wegen des Gleichgewichts von Idee und Material, nur einmal möglich; sie verwirklicht sich im Hellenismus, als der spezifisch plastischen Kunstanschauungsperiode. Ueber diese

hinaus wird das bereits an malerische Bewegtheit anklingende Element der späteren plastischen Kunstblüthe zur wirklichen Malerei. 75

3. Malerei. Ihr Verhältniß zur Plastik in Hinsicht der realen, bezw. idealen Motivsphären. Gegenüber der in der reinen Form sich ausdrückenden (zeitlosen) In-sich-Abgeschlossenheit der Plastik zeigt die Malerei gerade in der Farbigkeit der realen Erscheinung das Gepräge des zeitlichen Geschehenseins, daher individuelle Lebendigkeit. Andeutung des darin liegenden Uebergangs zu den Künsten der Zeitanschauung, zunächst zur Musik. Das Moment der Bewegung in der Farbe: Verwandlung der „Lokalfarbe“ in Ton. Nur der Farbenton, als die in Fluß gebrachte Farbe, ist Das, was wir wirklich sehen. Die Bewegung des Tons in der Luftperspektive, als Eintreten des successiven Elements in die simultane Anschauungssphäre. Die Steigerung dieser Bewegung führt zur Realisation des Tons als wirklichen Tönens, d. h. zur Musik 80

Kapitel IV.

Zweite Hauptgruppe: Die Künste der Zeitanschauung (Musik — Mimik — Poesie). Der Uebergang von der Malerei zur Musik hat zugleich die allgemeinere Bedeutung eines Sprungs aus der Sphäre der Raum- in die der Zeitanschauung überhaupt. So beginnt hier eine neue Reihe, deren drei Glieder zu denen der ersten in einem bestimmten Parallelismus stehen, welcher durch die Analogie des Gesetzes der Bewegung in dem Gewichtsverhältniß zwischen Material und Idee bedingt ist. Gemeinsam und aus der Natur der Successivität folgend ist den Künsten der Zeitanschauung die Nothwendigkeit der Reproduction, d. h. sie erfordern zur Darstellung (Ausführung) ihrer Werke einer zweiten (sekundären) Reihe begleitender (reproduktiver) Künste; zweitens aber wird diese Reproduction nur möglich durch Fixirung des Werks vermittelt technischer Zeichen. Die „Musik“ besitzet dies Fixirungsmittel in der Notenschrift, die „Poesie“ in der Buchstaben-schrift; nur für die Mimik fehlt solch' ausreichendes Fixirungsmittel, daher ihr Mangel an Ausbildung und ihre Dege-

neration überhaupt. Während daher die Musik neben dem Komponisten den ausführenden Virtuosen, die Poesie neben dem Dichter den Rhapsoden und Schauspieler zur Reproduktion ihrer Werke besitzen, ist die Mimik auf die — anfänglich der Musik und Poesie ebenfalls nur zu Gebote stehenden — Mittel der Tradition und Improvisation beschränkt, d. h. neben der Volkspoesie und Volksmelodie giebt es nur noch Volkstänze, aber keine eigentliche Kunstmimik. — Fehlerhafte Identifizierung der Mimik mit der Schauspielkunst

88

4. Die Musik, als die erste in der Reihe der Zeitansehungs-künste, realisiert das spezifische Entwicklungselement der ganzen Gruppe, ähnlich wie die Architektur das der andern Gruppe, in seiner abstraktesten Gestaltung. Sie ist die Kunst der reinen Innerlichkeit, als subjektiver Seelenbewegung schlechthin, also der unendlichen, d. h. unbestimmten und darum abstrakten Gefühle. Ihre reinste und darum abstrakteste Form ist die „Symphonie“, die Musikdichtung im spezifischen Sinne des Wortes. Widerspruch in der Opernmusik, namentlich in der sog. historischen Oper. Mißverständnis im Begriff des sog. „musikalischen Dramas“. Parallelismus der Musik mit der Architektur, begründet auf ihre symbolische Natur und die mathematisch bestimmbare Gesetzmäßigkeit ihres Rhythmus. Wenn die Architektur (nach Schlegel) als „gefrorene Musik“ bezeichnet werden darf, so kann umgekehrt die Musik als „aufgethaute (d. h. in Fluß gebrachte) Architektur“ bezeichnet werden. Die Aufhebung der Abstraktivität der Musik, als symbolischer Ausdrucksform unbestimmter Gefühle, findet zunächst in der Mimik statt

94

5. Die Mimik als bewegte Plastik. Im Unterschiede von dem wesentlich lyrischen Charakter der Musik zeigt diese Kunst einen epischen Charakter; sie ist daher eines objektiveren Ausdrucks der Empfindung durch die Gesticulation und die Geberde fähig. Im Princip besitzt sie daher eine größere Leistungsfähigkeit hinsichtlich des ideellen Gehalts; sie ist konkreter und zugleich materiell leichter als die Musik. Nur der ihr anhaftende Mangel an Fixirung ihres dichterischen Inhalts hat sie in ihrer Entwicklung gehemmt. In der Form ihrer Ausdrucksmittel steht sie

der Poesie, und namentlich dem Drama, näher als die Musik, wie sie auch durch ihre elementaren Mittel (Gestikulation und Geberde) dem dramatischen Ausdruck (in der Schauspielkunst) eine größere Beihilfe leistet als die Musik durch ihre elementaren Mittel (Deklamation und Rhythmus). Unwissenschaftlichkeit des Ausschließens der Mimik aus der Reihe der echten Künste. Fortgang der Geberde zum artikulierten Laut als Ausdrucksmittel der Poesie 104

6. Die Poesie. Wie die Musik zur Architektur und die Mimik zur Plastik einen Parallelismus bildet, so die Poesie zur Malerei. Mißverständnis Lessing's im „Laokoon“. Wie in der Poesie sich die schon in der Musik und Mimik, angedeuteten Grundformen des Lyrischen und Epischen als bestimmte Arten zur Lyrik und zum Epos und zu deren Einheit als Drama herausbilden, so in der Malerei zur Landschafts-, Genre- und Historienmalerei. Das subjektive Element in der Lyrik und der Landschaftsmalerei, das epische im Epos und im Genre, das subjektiv-objektive im Drama und in der Historienmalerei. Schematische Uebersicht über die beiden Hauptgruppen und ihre Gliederung. 119

Kapitel V.

Das Drama als „Universalkunst“ in seiner Stellung zu den andern Künsten. Das Drama verwendet die anderen Künste als elementare Mittel seiner Totalwirkung; nur Epos und Lyrik, als die andern beiden Arten der Poesie, liefern ihm inhaltlichen Stoff, den es aber frei gestaltet. Der Schein einer abnehmenden Gewichts-differenz zu Gunsten des Materials beruht auf dem Mißverständnis, als ob die andern Künste mit ihren substantiellen Wirkungsmitteln an der dramatischen Totalwirkung theilnähmen, während sie nur die Elemente derselben als depotenzirte Hilfsmittel darbieten, die Musik nämlich in der „Recitation“ und „Deklamation“ den Ton der menschlichen Stimme in seiner bloß rhythmischen Modulation, die Mimik in der „Gestikulation“ und „Geberdung“ die Bewegungselemente des menschlichen Körpers; allein das Drama wird deshalb weder „gesungen“ noch „ge-

tanzt". Auch die bildenden Künste leisten nur (in der scenischen Ausföattung) sekundären Beistand, hauptsächlich die Malerei, als Dekorationsmalerei. Fehler einer zu naturalistisch-künstlerischen Wirkung der Dekorationsmalerei. — Zusammenfassung dieser verschiedenen Beziehungen unter einem höheren Princip: Fortgang des Lyrischen zum Epischen und von diesem zum Dramatischen. Begriff des Poetischen (im Gegensatz zum Prosaischen), als spezifischer Charakter des inhaltlich Künstlerischen überhaupt. Grund, warum nicht die schaffenden Künstler innerhalb der Gruppe der Zeitanschauung, d. h. die Komponisten und Dichter, sondern nur die innerhalb der Gruppe der Raumanschauung speciell als „Künstler“ bezeichnet zu werden pflegen, in der Zeitansehungsgruppe dagegen nur die reproducirenden Künstler (Musiker, Schauspieler, Tänzer). Nachweis des obigen Fortgangs in den einzelnen Künsten; schärfere Fassung dieses Princips als Fortgang vom Subjektiven zum Objectiven und Subjektiv-Objectiven (Absoluten). Nachweis desselben in den einzelnen Künsten, namentlich in dem Parallelismus von Malerei und Poesie. — Vorurtheil der Künstler gegen systematische Gliederung und Begriffsbestimmung; Erwartung eines Widerspruchs seitens der Aesthetiker 126

Kapitel VI.

Das Drama in theoretischer und praktischer Beziehung. Bühnenmäßige Gestaltung als Bedingung des Kunstwerths eines Dramas; das sog. „Lesedrama“ kein echtes Drama 149

1. Inhalt und Eintheilung des Dramas. Da nach Aristoteles das Kunstwerk überhaupt das gereinigte Bild der Wirklichkeit ist, so kann das Drama als künstlerische Darstellung einer substantziellen Seite des menschlichen Lebens aus der Empfindungs- und Actionssphäre definiert werden. Object der dramatischen Dichtung ist also der Mensch als bestimmter, aber sich innerhalb dieser Bestimmtheit entwickelnder Charakter. Idee und Wirklichkeit in ihrem Widerstreit, als formale Elemente der dramatischen Handlung. Die verschiedene Stellung

der beiden Momente begründet die Eintheilung in Tragödie, Komödie und Schauspiel im engeren Sinne. Die aristotelische Begriffsbestimmung der ersten beiden Formen. Die Forderung einer poetischen Befriedigung begründet die tragische und komische Katharsis, als Befreiung des aufschauenden Subjekts von der Macht der Leidenschaften. — Gustav Freytag's unwissenschaftliche Behandlung der einschlägigen Fragen: „tragische Schuld“, „Reinigung“, „poetische Gerechtigkeit“. Nachweis ihrer begrifflichen Nothwendigkeit 151

2. Die Komposition des Dramas als innere Entwicklung der Handlung. Entwicklung der drei Stufen der dramatischen Handlung als These, Antithese, Synthese; Vergleichung derselben mit der aristotelischen Theilung in Schürzung und Lösung des Knotens, welche durch die Peripetie getrennt sind. Die „These“ als Exposition, die „Antithese“ als dramatischer Konflikt, die „Synthese“ als Lösung des Konflikts auf Grund der poetischen Gerechtigkeit. Höherer Werth der „Fabel“ gegen das „Epos“, d. h. des epischen gegen das lyrische Element. „Innerliche Wahrscheinlichkeit“, „Angemessenheit“ und „historische Treue“ als ästhetische Forderungen an die dramatische Handlung und den dramatischen Charakter. Fehler gegen dieselben 165

3. Die Komposition des Dramas als äußere (bühnenmäßige) Entwicklung der Handlung. Die drei Stufen der inneren Entwicklung stellen sich als „Akte“ in der äußeren dar. Die Erweiterung zu fünf Akten im Verhältniß zur These, Antithese, Synthese: erster, dritter und fünfter Akt als Introduction, Kulminiren der Bewegung, Katastrophe. Grund, warum der zweite und vierte Akt untergeordnete Bedeutung haben. Fehlerhaftigkeit vier- und zweiaktiger Dramen. — Gliederung der Akte zu einzelnen Szenen. Rückblick auf frühere Theaterzustände. Beziehung auf die dramatische Darstellung . . 177

Kapitel VII.

Die dramatische Darstellung. Die Aufführung auf der Bühne ist eine nothwendige Forderung an das Drama als lebensfähiges

Kunstwerk; sie enthält zwei Momente: die Vergegenwärtigung der dramatischen Handlung in der Darstellung des dramatischen Charakters: die „Schauspielkunst“, und die Vergegenwärtigung der lokalen, bezw. geschichtlichen Basis, auf der sich die Handlung bewegt: die „Inszenirung“.

182

A. Die Schauspielkunst. Diese bildet den wichtigsten Theil der dramatischen Darstellung, weil sie nicht, wie die Inszenirung, bloß auf die äußerliche Verlebendigung der Handlung geht, sondern den geistigen Inhalt des Dramas selbst realisiren soll. Verkenntung ihrer Aufgabe: falsches Pathos und Effecthascherei. Auffassung des dramatischen Charakters: Intusussception und innerliche Reproduction, als Vorbedingungen der Charakterdarstellung. Die Intusussception gründet sich auf das geistige Bildung erworbene Verstandniß, die innerliche Reproduction auf die hinlängliche Stärke der Einbildungskraft, die auf beiden beruhende äußerliche Reproduction zunächst auf das angeborene mimische Talent, sodann auf die natürliche Ausstattungen der Persönlichkeit des Schauspielers mit dem erforderlichen Darstellungsmaterial: geeignete Figur, Physiognomie und Stimme. Ist allen diesen Vorbedingungen genügt, dann ist der Schauspieler im Stande, sich durch Studium der Mittel der Darstellung zu bemächtigen: Recitation und Gesticulation. Die verschiedenen Momente derselben. Hierzu treten noch die äußerlichen Mittel des Kostüms, der Maske u. s. f. hinzu, welche zum Theil schon der Inszenirung anheimfallen.

183

B. Die scenische Ausstattung. Fehlerhaftes Vorherrschen derselben vor der dichterischen Seite der Darstellung im heutigen Theaterwesen. Noch einmal die Dekorationsmalerei. — Die Scenetheilung im heutigen Drama und auf der Shakespeare'schen Bühne. Die Uermlichkeit der letzteren, von Shakespeare wohl gefühlt (Citate dafür).

192

Kapitel VIII.

Die Verbindung der Künste zu einer künstlerischen Totalwirkung. Wenn dieselbe eine Gleichwerthigkeit der einzelnen miteinander verbundenen Künste für die Totalwirkung zur Voraussetzung

haben soll (wie im sog. „musikalischen Drama“ der Zukunftsmusik), so ist sie, als auf einem principiellen Mißverständnis beruhend, unmöglich. Die Frage zerfällt, praktisch gefaßt, in zwei besondere Hauptfragen:

201

1. Läßt sich überhaupt eine Kunst der Rauman-
schauung mit einer Kunst der Zeitan-
schauung oder
umgekehrt zu einer organischen Einheit verknüpfen?
Betrachtung der verschiedenen möglichen Kombinationen; Resultat ein negatives. Die einzig denkbaren unter den möglichen Kombinationen wären a) die Verbindung der Poesie mit Malerei oder Plastik; b) der Plastik oder Malerei mit Musik (religiöse Transparentgemälde oder lebende Bilder mit Musikbegleitung, u. s. f.). Nachweis der Wirkung als einer aus der Sphäre des ästhetischen Genusses herausfallenden.

202

2. Lassen sich innerhalb derselben Hauptgruppe
... Künste zwei oder mehrere Kunstgattungen mit-
einander zu einer organischen Einheit verknüpfen?
Denkbar, d. h. nicht auf den ersten Anblick als unmöglich sich erweisend, sind hier nur a) Architektur mit Plastik, b) Architektur mit Malerei, c) Architektur mit Plastik und Malerei; d) Plastik mit Architektur, e) Musik mit Poesie, f) Mimik mit Musik. Da hier von einer substantziellen (nicht bloß elementaren) Verbindung der Künste die Rede ist, so ist zu zeigen, daß überall eine solche (substantzielle) Verbindung der künstlerischen Mittel eine andere als ästhetische Bedeutung involvirt. Nachweis im Einzelnen. Resultat: je höher eine Kunst auf der Stufenleiter der Entwicklung steht, desto weniger ist sie im Stande, sich mit den substantziellen Mitteln einer andern organisch zu verbinden; am wenigsten fällt daher der Fehler solcher Verbindung bei der Architektur, am meisten bei der Poesie in's Auge.

210

Kapitel IX.

Schlußbetrachtung: Zurückführung der verschiedenen principiellen Gegensätze innerhalb des Gliederungssystems auf ein höchstes und letztes Princip. Zwei Wege möglich. Die nacheinander auftretenden Gegensätze, auf denen einerseits die Zweitheilung

der Künste in zwei Hauptgruppen, andrerseits die Sondertheilung derselben innerhalb jeder Hauptgruppe beruhen, nämlich: Raum- und Zeitanschauung, Simultanität und Successivität, Material und Idee in ihrer wechselnden Gewichts-differenz, Wirklichkeit und Idee, Natur und Geist, Stoff und Form, Objectivität und Subjectivität u. s. f. lassen sich alle auf den Gegensatz von „Ruhe und Bewegung“ zurückführen, welche einander bedingen, indem das eine Moment das andere als sekundäres in sich enthält. Konsequenz davon auf die ästhetischen Grundformen des Schönen, das sich in den wahren Gegensatz des Erhabenen, als des ruhenden Schönen, und des Anmuthigen, als des bewegten Schönen, spaltet und deren höhere konkrete Einheit die Schönheit im engeren Sinne ist.



Einleitung.

Die Frage nach einem „System der Künste“ stammt offenbar aus dem instinktiven Gefühl, daß die Kunst, wie alle nothwendigen Bethätigungsweisen des subjektiven Geistes, einen in sich abgeschlossenen Organismus repräsentire, dessen einzelne Theile als Glieder des Ganzen mit diesem wie unter sich in einer logischen Verbindung stehen müssen. So gefaßt bedeutet die Frage aber nichts Anderes als dies: Liegt es im Wesen der Kunst selbst, daß sie sich auf Grund eines immanenten Gesetzes in eine Reihe bestimmter Künste gliedert? Diese Frage ist also zuvor zu entscheiden, ehe überhaupt von einem „System“ und dessen „Gliederung“ die Rede sein darf, und sie kann offenbar nur dadurch entschieden werden, daß man eben das Wesen der Kunst daraufhin prüft, ob eine solche Nothwendigkeit darin begründet sei.

Daß man diese Prüfung bisher versäumt oder doch in nur ungenügender, gleichsam beiläufiger und daher unkritischer Weise angestellt hat, ist die Hauptursache des Mißlingens aller bisherigen Eintheilungsversuche gewesen. Man hat beliebig und ohne tiefere principielle Begründung bald das eine bald das andere Kriterium aufgestellt, um dadurch die Unterschiede

zwischen den Künsten zu motiviren; einmal das Darstellungsmaterial, das andere Mal die Objekte der Darstellung, dann wieder die besondere Form derselben, ferner die Organe der Anschauung 2c. Nun ist es ja nicht zu bezweifeln, daß alle diese und andere Momente, wesentlich mitbestimmend auf die spezifische Gestaltung der einzelnen Künste einwirken müssen, zugleich aber auch ist klar, daß, da sie eben alle mitwirken, nicht ein einzelnes als entscheidendes Kriterium für eine organische Gliederung zu verwenden ist, selbst wenn man nachzuweisen vermöchte, daß das gewählte von besonderer Wichtigkeit wäre. Es wird solcher Bevorzugung des einen vor dem anderen Moment doch immer eine gewisse Willkür, d. h. ein Mangel an objektiver Motivirung anhaften, der sie in gewisser Beziehung als eine zufällige erscheinen läßt.

So z. B. leuchtet es auch dem unphilosophischen Verständniß ein, daß es nicht dem bloßen Zufall, d. h. der zufälligen Verschiedenheit des Darstellungsmaterials — Stein, Leinwand, Ton, artikulirter Laut 2c. — zuzuschreiben sei, daß es Architektur und Plastik, Malerei, Musik und Poesie giebt, geschweige denn, daß die Malerei weiter in Historien-, Landschafts-, Genremalerei 2c., die Poesie in Lyrik, Epik und Dramatik zerfällt. Wenn es daher auch unbestreitbar ist, daß das Darstellungsmaterial, seiner innigen Beziehung zum Inhalt der Darstellung wegen, mitbestimmend auf den spezifischen Charakter der einzelnen Künste einwirken muß, so wird doch die Meinung, als ob es das einzige oder auch nur wesentlichste Unterscheidungsmoment sei, schon durch die Reflexion widerlegt, daß z. B. die Architektur und die Plastik, zwei gewiß sehr verschiedenartige Künste, sich ziemlich desselben Materials bedienen, während andrerseits die Gliederung der Malerei in Historie, Genre, Landschaft, Stillleben, Porträt 2c.,

die der Musik in Lied, Symphonie, Oratorium, Oper etc., die der Poesie in Epos, Lyrik und Drama und die des letzteren wieder in Tragödie, Schauspiel, Komödie etc. auf keinerlei wesentlichen Unterschieden des Darstellungsmaterials beruhten, sondern durchweg in ideellen Differenzen wurzeln, d. h. in solchen, die wesentlich den Inhalt oder das Objekt der künstlerischen Darstellung betreffen.

Hiernach könnte es scheinen, als ob dies letztere Moment, das Objekt, d. h. der stoffliche Inhalt, als das allein bestimmende Unterscheidungsmerkmal und dem zufolge als das wahre Princip der Gliederung zu betrachten sei. Allein eine nähere Prüfung zeigt, daß dasselbe Objekt, z. B. ein menschlicher Kopf, ebensowohl durch die Plastik als Büste wie durch die Malerei als Bildniß, ein tragischer Konflikt nicht minder in der Form eines Romans als in der einer dramatischen Handlung oder auch als Gemälde zur Darstellung gebracht werden kann. Wenn nun hier der Unterschied bloß in der Form der Darstellung zu beruhen scheint, so könnte man weiter fragen, ob es nicht diese etwa sei, worin das wahre Kriterium gesucht werden müsse. Aber ebenso, wie bei den übrigen Momenten, läßt es sich auch bei diesem und endlich auch bei den Anschauungsorganen leicht nachweisen, daß, wenn sie auch sämtlich mitbestimmend wirken und außerdem in innigstem, sich gegenseitig bedingendem Zusammenhange stehen, doch kein einzelnes von ihnen als absolutes Gliederungsprincip Geltung beanspruchen könne. Da dies später genauer nachgewiesen werden wird, so kann ich mich hier damit begnügen, die Thatsache zu konstatiren.

Welches ist nun aber jenes höhere Princip, welches die genannten und etwa noch anderweitig aufzufindenden sekundären Momente als primäres selber bedingt, so daß aus ihm erst der organische Zusammenhang derselben erklärlich wird?

Indem ich diese inhaltsschwere Frage aufwerfe, muß ich auf meine frühere Bemerkung zurückgreifen, daß ein wahrhaft allgemeines, d. h. alle besonderen Erscheinungsformen im Gebiet der Künste bedingendes Eintheilungsprincip nur durch ein Zurückgehen auf das allgemeine Wesen der Kunst selbst gefunden werden könne. Die Untersuchung hat sich mithin zunächst mit der Frage zu beschäftigen, ob es im Wesen der Kunst als solcher begründet sei, daß sie sich in ein organisch gegliedertes System besonderer Künste auseinander lege? Es ist also in erster Linie erforderlich, das „Wesen der Kunst“ einer kurzen, aber möglichst erschöpfenden Betrachtung zu unterziehen, die schon deshalb unumgänglich ist, weil die Grenzen des Begriffs „Kunst“ nicht nur für das populäre Bewußtsein sehr schwankende sind, sondern auch von Aesthetikern von Fach bald weiter bald enger gefaßt werden, jedenfalls also nicht als bereits feststehend zu betrachten sind.

1. Wesen der Kunst.

Was rechnet man nicht alles im gewöhnlichen Sprachgebrauch zur „Kunst“! Von „Gartenkunst“, „Feuerwerkskunst“, „akrobatischen“ und ähnlichen „Künsten“ zu schweigen, möchte sich auch der praktische Arzt als „Heilkünstler“, ja jeder Schneider als „Bekleidungskünstler“*) betrachtet wissen. — Nun kann ja zugegeben werden, daß es sich aus der etymologischen Bedeutung des Wortes „Kunst“ (von „können“) erklären läßt, wenn man jede Thätigkeit, die sich über ein bloß mechanisches Thun erhebt und außerdem einen gewissen Grad

*) Hat ja doch Herder (in seiner „Kalligone“) die „Bekleidungskunst“ neben Poesie, Baukunst, Musik u. als echte Kunst aufgeführt, auch giebt es ja noch heutzutage „Bekleidungsakademien“!

von Intelligenz und Erfindungstalent erfordert, als eine „künstlerische“, d. h. auf besondere Begabung begründete zu bezeichnen geneigt ist, ja wenn man selbst wesentlich mechanische Fertigkeiten, falls sie nur, wie die „Reitkunst“, die „Seiltänzererei“, die „Taschenspielerkunst“ u. auf einer durch besondere Veranlagung oder systematische Disciplin unterstützten Uebung beruhen, zu den „Künsten“ zu rechnen pflegt. In diesem weiten Sinne gehört dann aber alles zur Kunst, was — weil er specielle Praxis und Erfahrung erfordert — nicht Jeder nachmachen kann. Diese Auffassung liegt der denselben Gedanken negativ ausdrückenden bekannten Redewendung zu Grunde: „das ist keine Kunst“, d. h. das können Andere, Unbetheiligte ohne Weiteres auch.

Daß für die Beantwortung der oben aufgeworfenen Frage diese umfassende Bedeutung der „Kunst“ als bloßer Kunstfertigkeit nicht Platz greifen darf, liegt auf der Hand; es fragt sich also nur, welche sonst wohl als „künstlerisch“ bezeichneten Thätigkeitsgebiete zu eliminiren seien, wenn von einem „System der Künste“ die Rede ist. Man könnte etwa, um sogleich eine engere Grenze zu ziehen, den von der Sprache ebenfalls dargebotenen Unterschied von Kunstwerk und Kunststück oder auch von künstlerisch und künstlich benutzen, um daraufhin alle diejenigen „Künste“ als unechte auszuschließen, welche eben nur Kunststücke und künstliche Produkte liefern aber keine Kunstwerke und künstlerischen Produkte. Aber auch diese Unterscheidung reicht noch nicht zur Bestimmung einer festen Grenze hin, da, wie bemerkt, manche Aesthetiker verschiedene Gestaltungsweisen als künstlerische und ihre Productionen als Kunstwerke betrachten, die von anderen in das Gebiet der bloßen Kunstfertigkeit verwiesen werden. So z. B. wird die „schöne Gartenkunst“ von vielen Philosophen (z. B. Kant, Herbart, Schopenhauer u. a.) in der Reihe der echten Künste

aufgeführt, während sie von anderen und ganz unzweifelhaft mit Recht, wie wir sehen werden, davon auszuschließen ist. Es ist übrigens von hohem kulturhistorischen Interesse und sehr belehrend, die Ansichten älterer und neuerer Kunstgelehrten in dieser Beziehung zu vergleichen, weil sich vielleicht in keinem anderen geistigen Gebiet so große Differenzen, ja Widersprüche entdecken lassen wie gerade im Gebiet der Kunstwissenschaft.

Gleich die beiden ersten und noch dazu gleichzeitigen Philosophen des Alterthums, welche über Kunst philosophirt und geschrieben haben, Aristoteles und Plato, bilden einen geradezu diametralen Gegensatz. Der „göttliche“ Plato, zur Zeit der höchsten Blüthe hellenischer Kunst lebend und folglich umgeben von den größten Meisterwerken, wie sie nur ein Phidias und Sophokles zu schaffen vermochten, verwirft, indem er in der Kunst eine „zweckmäßige und darum allein berechtigte von einer zwecklosen, auf bloßer Naturnachahmung (Mimesis) beruhenden Thätigkeit“ unterscheidet, sowohl die bildenden Künste wie auch die Musik und besonders die dramatische Poesie als nicht nur nutzlos, sondern auch als schädlich. Er ist sehr übel auf Malerei und Bildhauerkunst zu sprechen, besonders aber eifert er gegen die tragische Dichtkunst und wirft sie, da sie „nur auf Trug und Täuschung beruhe,“ mit der Kunst der Gaukler und Taschenspieler in einen Topf oder vielmehr aus demselben, nämlich aus seinem „Idealkstaate“, heraus. Der Musik läßt er theilweise, „weil sie die Tapferkeit befördere“ — also als Kriegslied — Gnade angedeihen, die Architektur aber acceptirt er nur deshalb, weil sie praktische Zwecke verfolge und darum überhaupt nicht zu den Künsten im engeren Sinne zu rechnen sei.

Für seinen „Staat“ will er überhaupt nur von denjenigen Künsten etwas wissen, welche, „wie die Arzneikunde, der

Landbau, die Gymnastik, die Schuhmacherei, etwas Ordentliches hervorbringen und darum einen wirklichen Werth besitzen." Ja, er betont ausdrücklich die entsittlichende Wirkung der Künste (im engeren Sinne), namentlich des Dramas, der Malerei und der Plastik, und will sie sämmtlich, weil sie, „wie die Toilettenkunst und Kochkunst, nur dem sinnlichen Genuß dienen," aus seinem Idealstaate gänzlich verbannt wissen. So Plato.

Aristoteles stellt nun, dieser bornirten Auffassung von dem Wesen der Kunst (im engeren Sinne) als einer zwecklosen, bloß auf den Schein, d. h. auf Täuschung und Lüge abzielenden Thätigkeit gegenüber, zwar ebenfalls die *Naturnachahmung* (*Mimesis*) als die wesentliche Bestimmung des künstlerischen Thuns auf; aber indem er diesen Begriff in dem Sinne einer Ideengestaltung in der Form der Wirklichkeit faßte, so ergab sich für ihn das Kunstschöne nicht als das Niedere, sondern vielmehr als das Höhere gegen die Wirklichkeit und die bloße praktische Zweckmäßigkeit. Hierdurch versetzte er dem einseitigen und abstrakten Idealismus Platons den Todesstoß und wurde der Begründer einer Aesthetik, deren Hauptsätze noch von Lessing als die ewigen Grundregeln alles Kunstschaffens behauptet wurden. — Die Aristotelische Lehre ist in ihren Grundzügen ebenso interessant wie einfach. Sie richtet sich zunächst gegen die triviale Auffassung Platons vom Wesen des künstlerischen Scheins als „auf bloßer Täuschung beruhender äußerlicher Naturkopirung.“ Sofern — dies ist im Wesentlichen die Ansicht des Aristoteles — die Wirklichkeit überhaupt als Selbstrealisirung der in ihr zur Gestaltung drängenden Idee aufzufassen ist, wird sie in doppeltem Sinne selber ein Scheinen der Idee, d. h. gegen die Substanzialität der Idee gehalten ein bloßer Schein; zugleich aber erhält sie die Bedeutung, daß die Idee in ihr erscheint,

d. h. zur Erscheinung gelangt, da die Realisation der Idee eben nur in dieser Form möglich ist. Mit anderen Worten: Idee und Wirklichkeit decken einander nur theilweise, oder, wie man im gewöhnlichen Leben sich ausdrückt: kein Ding ist vollkommen, d. h. seine Wirklichkeit entspricht nicht völlig seiner Idee; sondern einerseits wird die Idee durch die Wirklichkeit nicht erreicht, andererseits zeigt die letztere, durch die ihr anhaftende Zufälligkeit, einen Ueberschuß an nicht-ideellem Daseinsinhalt. Indem nun die Kunst, und zwar gerade als „nachahmende“, die Idee in ihrer Reinheit zu restituiren sucht, eliminirt sie einerseits diesen Ueberschuß an nicht-ideeller Zufälligkeit und ergänzt andererseits das ideelle Deficit der Wirklichkeit. Somit besitzt das Natürliche, diese Form der zufälligen Wirklichkeit, wenn sie auch die Bedingung für die Verwirklichung des Ideellen ist, doch nur den Werth eines bloßen Scheins gegen das in ihm wesenhaft gestaltete Ideelle, oder, wie Aristoteles sich ausdrückt: Das Kunstwerk soll das gereinigte Bild der Wirklichkeit darstellen.

Wenn also Plato den künstlerischen Schein oberflächlicher Weise nur in dem negativen Sinne einer äußerlichen Täuschung auffaßt, so begreift ihn Aristoteles in echt philosophischem Sinn als etwas durchaus Positives, nämlich als die Restitution des Ideellen, welches ja das allein Reale und Wahrhafte in allem Wirklichen ist. In diesem Sinne ist auch sein bekannter Ausspruch zu verstehen, daß die „Poesie“ (das Drama nämlich) „nicht nur ernsthafter, sondern auch philosophischer sei als die (bloß chronikalische) Geschichtserzählung“^{*)}. Denn eben im Drama, das einen geschichtlichen Stoff behandelt, soll, unter

*) Er sagt wörtlich: ἡ ποίησις καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερόν τι ἱστορίας; was etwa bedeutet, daß das Drama als das gereinigte Bild der geschichtlichen Wirklichkeit zu betrachten sei.

Eliminirung des Unwesentlichen und Zufälligen, nur das Wesentliche und Nothwendige, d. h. das die Handlung ihrem ideellen Inhalt nach Bedingende, zur Darstellung gelangen.

Aus dieser Auffassung des Aristoteles vom künstlerischen Schein und der darauf begründeten Definition des Kunstwerks als des gereinigten oder, wenn man will, „idealisirten“ Bildes der bloßen Wirklichkeit ergiebt sich schon von selbst, wie weit entfernt er davon ist, unter dem Ausdruck „*Naturnachahmung*“ lediglich den von Plato darunter verstandenen Begriff einer Kopirung der Naturwirklichkeit zu adoptiren, deren letztes Ziel im Grunde nur die Erreichung einer möglichst großen Naturillusion ist. Nun ist aber die Kunst entweder viel mehr als die Natur, wenn sie nämlich auf Darstellung der Idee sich richtet, oder sie ist viel weniger, wenn sie sich nur auf die Wiedergabe der zufälligen Naturwirklichkeit beschränkt, d. h. den Eindruck der bloßen Naturwirklichkeit hervorrufen will. Ein wahres Kunstwerk soll den Beschauer niemals vergessen machen, daß er nicht die Wirklichkeit selber, sondern nur ihren künstlerischen Schein vor sich hat. Panoramen, Wachsfigurenkabinette und dergl. sind daher in ihrem künstlerischen Werth um so niedriger zu schätzen, je entschiedener ihnen ihre Absicht gelingt, solche Illusion der Naturwirklichkeit hervorzubringen. Wenn es sich nun bei derartigen Productionen um falsche Anwendung künstlerischer Mittel handelt, um den Schein der wirklichen Natur bis zur Täuschung zu steigern, so ist der umgekehrte Fall, nämlich die wirkliche Natur zur Erzeugung eines künstlerischen Scheins zu verwenden, ein nicht minder großer Fehler; wohlverstanden, wenn die Naturstoffe nicht, wie z. B. in der Skulptur der Marmor, zur Darstellung einer ihnen, als diesen Stoffen, fremden Idee — hier der menschlichen Gestalt — verwandt werden, sondern in ihrer wirklichen Natureigenschaft; z. B. wenn man auf

einem Gemälde, statt ein Stück Marmor oder Glas zu malen, wirklichen Marmorstaub oder Glas auf die Leinwand kleben wollte*).

Sobald also die Wirklichkeit selbst, nicht ihr künstlerischer Schein, wenn auch zur Erzeugung eines solchen, als Darstellungsmittel verwendet wird, hört die Kunst in demselben Grade, in dem ihr dies gelingt, auf, reine Kunst zu bleiben; und aus diesem Grunde kann ich, trotz der entgegenstehenden Ansicht berühmter Aesthetiker, die sog. „schöne Gartenkunst“, bei welcher solche Verwendung der Naturwirklichkeit zum Zwecke einer künstlerischen landschaftlichen Wirkung stattfindet, nicht zu den echten Künsten rechnen, weil sie sich eben zur Erzeugung solcher Wirkung der wirklichen Natur, d. h. realer Baumgruppen, Wasserfälle (wenn diese auch künstlich gemacht sind, so ist es doch immer wirkliches Wasser und wirkliche Bewegung desselben, was wirkt), Wiesengründe, Felspartien u. s. f. bedient. Es kann ja zugegeben werden, daß bei solchen Anlagen — die ja übrigens die Natur selber unter günstigen Umständen auch ohne künstliche Beihülfe zu Stande bringt, während ein Marmorblock niemals zufällig auf natürlichem Wege zu einer Statue werden kann — daß, sage ich, der Gartenkünstler bei solchen Anlagen einen künstlerisch gebildeten Geschmack bethätigen kann; aber nicht hierauf kommt es an, sondern, daß das Werk aus naturwirklichem Material besteht, d. h., daß es nicht bloß das scheint, was es dar-

*) Schon die Verwendung von Goldschaum, z. B. bei recht „getreuer“ Nachbildung von Vergoldungen auf einem Bilde, ist deshalb ein Fehler. Dahin gehört auch die von manchen Malern beliebte Manier, gewisse Stellen so pastos aufzutragen, daß dadurch wirkliche (statt gemalter) Schatten und Lichtreflexe entstehen. Denn hier nimmt das Plastische für die Flächenbarstellung die Bedeutung einer Wirklichkeit ein.

stellt, eine natürliche Landschaft, sondern, daß es das ist, was es als Kunstwerk nur scheinen sollte.

Dies ist auch durchaus im Sinne des Aristoteles. Für ihn konzentriert sich das Ziel und die Aufgabe der Kunst in der Darstellung der Idee; aber da nun diese Darstellung der Idee nicht für das „Denken“, wie die Wissenschaft, auch nicht für das „Wollen“, wie die Sittlichkeit, sondern für das „Anschauen“ thätig ist und sich ausschließlich auf dieses bezieht*), so ist sie damit eben an die Wirklichkeit, d. h. an das sinnlich Anschaubare, gebunden und dadurch genöthigt, sich zur Verwirklichung ihres Inhalts der Formen der Wirklichkeit zu bedienen. Indem aber die Nachahmung diese Formen nur als Mittel zu einem höheren Zweck, nämlich zur Ver sinnlichung eines ideellen Inhalts, verwerthet, im Grunde also sich auf die Idee richtet, die ja auch in der Wirklichkeit, wenn auch nur partiell, zur Erscheinung gelangt, ist sie zugleich wieder von der Wirklichkeit als dieser zufälligen Endlichkeit unabhängig, dagegen an die Idee gebunden, d. h. sie ist freies Gestalten zu Gunsten eines ideellen Zwecks.

Durch diese Freiheit gegen die Wirklichkeit ist die Kunst allein im Stande, die Idee in höherer Weise zu verwirklichen, als dies in der Wirklichkeit selber geschieht; mit andern Worten: der Aristotelische Begriff des „Nachahmens“ fällt mit dem des Idealisirens, d. h. des Realisirens der Idee in individualisirter Form zusammen. Im Sinne des Aristoteles ist mithin die künstlerische Gestaltung nur insofern an die Naturformen gebunden, als sie dieselben zu Mitteln der Darstellung benutzt, zu dem Zweck, die Wirklichkeit der Natur durch Be-

*) „Anschauung“ ist hier im weitesten Sinne als sinnliche Perception überhaupt zu verstehen.

freierung von der Endlichkeit und Zufälligkeit ihrer Erscheinung zur ideellen Wahrheit emporzuheben.

Es war notwendig, den wesentlichen Gedankengang des Aristoteles schon hier in etwas eingehenderer Weise darzulegen, weil seine Anschauung von der Kunst — trotz der nicht überall richtigen Konsequenzen, die er daraus zieht, z. B. in der Ausschließung der Architektur als nicht mimetischer Gestaltung, weil sie für ihre Formen kein Vorbild in der Natur habe — für immer als die maßgebende anerkannt werden muß. Denn die moderne Wendung, daß das Wesen der Kunst in der konkreten Einheit des Sinnlichen und Geistigen, in der gegenseitigen Durchdringung und Verschmelzung eines idealen Inhalts mit realer Formengestaltung bestehe: dieser Gedanke, der sich ebensosehr gegen die Berechtigung eines einseitigen Realismus (Naturalismus) wie gegen die eines abstrakten Idealismus (Spiritualismus) richtet, ist in der Aristotelischen Fassung nicht nur klarer, sondern auch tiefer ausgedrückt, und so wird diese als unumstößliches Grundgesetz alles künstlerischen Thuns bestehen bleiben, solange es noch eine wahre Kunst und eine echte Kunstwissenschaft giebt.

Bringen wir nun diesen Begriff vom Wesen der Kunst als Maßstab für die Bestimmung der Künste im engeren Sinne des Wortes in Anwendung, so fallen sofort alle diejenigen Darstellungs- und Gestaltungsweisen, denen entweder der ideelle Inhalt überhaupt fehlt, oder bei welchen es hauptsächlich auf praktische Zwecke abgesehen ist, nothwendiger Weise aus dem Rahmen der Kunst heraus; d. h. es kann in diesem strengerem Sinne weder von Feuerwerks- noch von Reitskunst, weder von Toiletten- noch von Kochkunst, weder von Taschenspieler- noch von Seiltänzer- und ähnlichen Künsten mehr die Rede sein. Wenn wir nun alle diese unechten sog. Künste eliminiren, welche diesen edlen Namen nur usurpiren, so er-

halten wir die verhältnißmäßig geringe Zahl von echten Künsten, die auch bereits Aristoteles — nur, wie bemerkt, mit Ausnahme der Architektur — sämmtlich anführt, nämlich: Architektur, Plastik, Malerei, Musik, Mimik (Aristoteles nennt an deren Stelle die Tanzkunst, welche aber nur eine besondere Art jener bildet) und Poesie. Daß aber diese Künste wirklich zu den echten gehören und daß nur sie dazu gehören: dieser Nachweis, welcher Gegenstand der folgenden Untersuchung sein soll, kann, wie sogleich zu bemerken ist, nur dadurch geführt werden, daß die genannten Künste, als aus dem Wesen der Kunst selbst mit Nothwendigkeit hervorgehend, in strengster systematischer Gliederung aus einem Grundprincip heraus entwickelt werden.

2. Rückblick auf die bisherigen Eintheilungsversuche.

Bevor ich mich auf dies Unternehmen, welches schwieriger ist als es Manchem scheinen mag, einlasse, will ich, meinem Versprechen gemäß, einen kurzen Rückblick auf die bisherigen Eintheilungsversuche werfen. Wir haben hierbei zunächst wieder auf Aristoteles zurückzugehen, da — wie der Leser sich überzeugt haben wird — Plato, der ohnehin kein eigentliches System aufgestellt hat, mit seiner Unterscheidung von „zweckmäßigen“ und „zwecklosen“ Künsten wohl nicht weiter in Frage kommen kann. Aber auch die späteren, sich bis in die neueste Zeit erstreckenden Versuche, so lehrreich sie in gewisser Beziehung sind, geben zu eigenthümlichen Reflexionen Anlaß, wenn man beobachtet, wie die größten Philosophen der Neuzeit, ein Kant, ein Herbart, ein Schleiermacher, ein Weiße, ein Hegel, ein Schelling, ein Schopenhauer, ja auch der von mir hochverehrte Vischer, der sich in dieser Frage wesentlich an seinen Meister Hegel anlehnt, sich abgemüht haben,

um ihren erweislich irrigen Eintheilungsmethoden das Gepräge streng wissenschaftlicher Deduction zu verleihen und dadurch die innere Unwahrheit des Gedankens mittelst des trügerischen Scheins dialektischer Begriffsentwicklung zu verdecken. — Und doch hätte ihnen Allen schon der alte Stagirite einen deutlichen Fingerzeig geben können, worin die Hauptquelle ihres Irrthums zu suchen sei, nämlich in der Fortlassung der von Aristoteles ausdrücklich als echte Kunst bezeichneten „Tanzkunst“ (richtiger: Mimik) als bewegter Plastik. So haben sie im besten Falle, statt der sechs, in strengstem Parallelismus von je drei zu drei stehenden Künste, deren nur fünf und wissen nun nicht, wie sie mit dieser ungeraden Zahl fertig werden sollen, insofern sie, behufs principieller Unterordnung unter allgemeine Kriterien, entweder, bei stattfindender Zweitheilung, auf der einen Seite drei (Architektur, Plastik, Malerei), auf der anderen zwei (Musik, Poesie), bei Dreitheilung ebenfalls auf der einen Seite drei, auf der andern zwei ganz einzelnte Kunstgattungen erhalten, von denen sich die letzte (die Poesie) ohnehin nur in sehr gezwungener Weise einer Unterordnung unterziehen läßt.

Aristoteles also, indem er das Wesen der Kunst in die „Mimesis“ setzte, schloß, wie bemerkt, die Architektur, als nicht mimetische Gestaltung, aus der Reihe der echten Künste aus und erkennt daher ebenfalls nur fünf an, nämlich die Poesie, die Musik, die Tanzkunst, die Plastik und die Malerei, weil, wie er sich ausdrückt, „diese allein entweder Gemüthsstimnungen oder Handlungen nachahmen“; eine Definition, die recht klar beweist, wie fern Aristoteles von der trivialen Platonischen Auffassung der Mimesis als bloßer Naturkopirung war. In dieser Bestimmung, daß die Künste entweder Gemüthsstimnungen oder Handlungen nachahmen, ist nun schon ein Princip der Eintheilung ausgedrückt. Die musikalische

Nachahmung z. B. richtet sich seiner Ansicht nach nur auf Gemüthsstimmungen, während die mimische Nachahmung (die Tanzkunst) nicht nur solche, sondern auch Handlungen, die der Empfindungssphäre entstammen, zum Ausdruck bringt. Neben diesen Unterscheidungsmomenten führt er aber weiterhin noch zwei andere Kriterien an: die Mittel und den Modus der Nachahmung. Als die „Mittel“ — nicht zu verwechseln mit dem Material der Darstellung — giebt er zweierlei an, nämlich, nach der Seite des künstlerisch schaffenden Subjekts: die Phantasie als schöpferische Kraft der Gestaltung, nach der Seite des künstlerisch zu gestaltenden Objekts: die stoffliche Erscheinung der Darstellung, d. i. Körperform oder Farbe, oder Ton oder artikulirten Laut. Wie dann diese Mittel in besonderer Weise verwerthet werden, dies bedingt nach ihm den „Modus“ der Nachahmung; als solche Modalitäten erwähnt er Rhythmus und Harmonie. In seiner, leider in sehr fragmentarischem Zustande auf uns gekommenen „Poetik“ drückt er sich darüber folgendermaßen aus: „Einige Künste ahmen durch die Farbe, andere durch die Körperform abbildend nach“ (hiermit ist also die Malerei und Plastik bestimmt); „ebenso ist die menschliche Stimme, in Verbindung mit dem Rhythmus und der Harmonie, Nachahmungsmittel der Musik, die Körperform, in Verbindung mit dem Rhythmus, Nachahmungsmittel des Tanzes^{*)}, das Wort, in Verbin-

^{*)} Obgleich selbstverständlich Aristoteles bei dem Ausdruck „Tanzkunst“ nur die antike Vorstellung des Tanzes, welche, wie in den Chören der Tragödie, einen ernsten und ausdrucksvollen Charakter besaß, im Sinne hat, so schwebt doch dem modernen Verstande unwillkürlich die saloppe und frivole Form vor, zu welcher der heutige Tanz herabgesunken ist. Bei diesem natürlich ist von „Kunst“ im höheren Sinne nicht die Rede; selbst unser heutiges Ballet liefert keine Kunstwerke, sondern nur Kunststücke und gehört deshalb, etwa mit der Afro-

dung mit dem Rhythmus und der Betonung, Mittel der Poesie.“*)

Wenn hierin nun auch keine eigentliche begriffliche Entwicklung der Principien liegt, sondern die Kriterien — wie dies des Aristoteles Gewohnheit ist — gleichsam wie naturgeschichtliche Thatfachen der Erfahrung einfach hingestellt werden, so erweisen sie sich doch als Resultate eines tief in das Wesen der Sache eingedrungenen echt philosophischen Denkens. Die Grenze desselben aber liegt in der etwas zu abstrakten Auffassung des Begriffs der „Mimesis“ als Darstellung von Gemüthszuständen und Handlungen in Form von Naturwirklichkeit; und zwar abstrakt nach zwei Seiten hin: nach der des Inhalts, insofern er die Nachahmung auf die Sphäre der menschlichen Subjektivität beschränkt; nach der Seite der Form, insofern er das Wort „Natur“ nicht im Allgemeinen als äußere Wirklichkeit überhaupt, sondern im eigentlichen Sinne faßt und demzufolge die Architektur, „weil sie ihre Formen nicht der Natur entnehme,“ aus der Reihe der echten Künste ausschließt. Hätte Aristoteles die erste Abstraction

batik der Circusvorstellungen und der Seiltänzeri, in eine Kategorie; oder sollte es wirklich noch einen halbwegs ästhetisch gebildeten Menschen geben, der z. B. in dem kreiselhaften Drehen bei rechtwinkliger Beinstellung oder in dem Laufen auf den Fußspitzen, worin unsre Forcèballetteusen ihre „Bravour“ zeigen, und ähnlichen ästhetischen Albernheiten eine „künstlerische Leistung“ erblickt? Heutzutage hat sich der mimetische Tanz, d. h. der Gemüthsstimmungen und die aus denselben hervorgehenden Handlungen darstellende Charaktertanz, nur noch in einigen, besonders von den südlichen Nationen (Italien, Spanien) kultivirten Volkstänzen als schwachen und auch bereits mannigfach verfälschten Abbildern seiner ehemaligen Würde und Schönheit, erhalten.

*) Die ausführliche Darstellung der Theorie der Künste des Aristoteles findet man in meiner „Kritischen Geschichte der Aesthetik“ Bd. I, S. 133 ff. und 151—197.

aufgehoben, so würde er die Natur ebenfalls mit in den Darstellungsinhalt der Kunst aufgenommen haben; hätte er die zweite aufgehoben, so würde er auch die Produkte menschlicher Thätigkeit als Nachahmungsobjekte der Kunst zugelassen haben. Er hätte also die obige Definition der „Mimesis“ sowohl nach der Seite des Inhalts wie nach der der Form weiter fassen, d. h. statt der (bloß subjektiven) „Gemüthszustände und Handlungen“ schlechthin Ideen, und statt der (bloß objektiven) „Naturwirklichkeit“ schlechthin Wirklichkeit setzen müssen, wodurch ein gegenseitiger Austausch von Momenten bewirkt worden wäre, die bei ihm einander ausschließen. Denn es participirt an den „Ideen“ nicht minder die Natur, wie an der „Wirklichkeit“ die subjektiv menschliche Thätigkeit. Erweitern wir in diesem Sinne die Aristotelische Definition, so erhalten wir als eigentliches Wesen der Mimesis: „Darstellung von Ideen in den Formen der Wirklichkeit“ oder auch umgekehrt „Darstellung der Wirklichkeit als Trägerin eines idellen Inhalts“ d. h. mit einem Wort: „die Schönheitsgestaltung“; denn das „Schöne“ ist nichts anderes als das Ideelle in anschaulicher Form, wie das „Wahre“ das Ideelle in der Form des Gedankens ist.

Was die in der Aristotelischen Gliederung bemerkte Lücke (Auslassung der Architektur) betrifft, so ist ja von diesem Gesichtspunkt aus sofort zu erkennen, daß das elementare Bauwerk, als Produkt praktischer Thätigkeit des Menschen, sei es nun eine Höhle oder Hütte, durchaus zum echten Kunstwerk sich umgestalten läßt, sobald es über diesen bloß praktischen Zweck hinaus sich der Elemente künstlerischer Gestaltung bemächtigt. Namentlich wo die Architektur nicht, wie in dem Wohnhause, sich wesentlich auf Befriedigung eines praktischen Bedürfnisses des Individuums richtet, sondern wo sie, wie im Forum und in der Gerichtshalle, in den Akademien (im antiken

Sinne), den Theatern u. s. f. den Interessen der Allgemeinheit dient oder gar, wie im Tempel, ausdrücklich ein rein ideales Bedürfniß befriedigt*), erhebt sie sich entschieden in die Sphäre der echten Kunst, indem sie das Gepräge der Monumentalität, d. h. einer ideellen Erhabenheit und stylvollen Großheit, annimmt.

Abgesehen von dieser Lücke ist aber zu sagen, daß es wahrhaft Erstaunen erregt, wie Aristoteles, der ohne alle Vorgänger (da Plato nicht zu rechnen ist) als der Erste die allgemeinen Principien der künstlerischen Thätigkeit untersuchte, bereits im Stande war, das gesammte Gebiet auf einer so festen Basis zu begründen, daß wir noch heute, nach mehr als 2000 Jahren, nichts Wesentliches daran zu ändern, sondern nur das Gegebene nach seinen weiteren Konsequenzen weiter zu entwickeln vermögen. Selbst das Wenige, was ich hier aus dem reichen Schatz seiner (noch dazu, wie bemerkt, nur fragmentarischen) ästhetischen Erörterungen mittheilen konnte, muß dem Leser die Ueberzeugung gewährt haben, daß er mit seinem Empfinden und Denken tief in das wahre Wissen der Kunst eingedrungen war. Unser Erstaunen muß aber noch wachsen, wenn wir sehen, wie nach ihm Alles wieder in die Dämmerung oberflächlichster Rederei oder gar in die Nacht völliger Vergeffenheit versinkt, in dem Grade, daß — mit Ausnahme der Neuplatoniker, die etwa 600 Jahre nach ihm einiges Neue über den Begriff des Schönen zu Tage gefördert — weitere hundert- halbtausend Jahre vergehen, in denen von ästhetischen Fragen überhaupt nirgends die Rede ist. Am höchsten aber steigt unser Erstaunen, wenn wir erwägen, daß, als endlich (im

*) Konsequenter Weise müßten sonst die religiöse Malerei und die antike Götterplastik, weil sie demselben Bedürfniß dienen, die Porträt-darstellung zc. ebenfalls ausgeschlossen werden.

17. Jahrhundert) wieder ein schwacher Anfang mit solchen Untersuchungen gemacht wird, lange Zeit hindurch, ja hin und wieder bis auf die Gegenwart herab, Standpunkte eingenommen werden, deren Einseitigkeit und Oberflächlichkeit nur dadurch allenfalls erklärlich wird, wenn man annimmt, daß die betreffenden Philosophen völlig unbekannt mit der Theorie des Aristoteles gewesen sind.

Was zunächst das Alterthum betrifft, so haben sich zwar die an Aristoteles anschließenden Schulen der Peripatetiker und Eklektiker, z. B. Cicero, dieser antike Philister, ferner die Rhetoren und Dichter, wie Quintilian und Lyfipp, besonders aber, wie schon bemerkt, die Neuplatoniker, namentlich der ebenso geniale wie mystische Plotin, auch mit dem Schönen und den Künsten beschäftigt, ohne daß sich indeß bei ihnen das Bedürfniß einer aus einem Princip zu entwickelnden systematischen Gliederung der Künste geltend macht. Nach dem Verfall der antiken Aesthetik aber, die sich schon in den beiden Philostraten und Longin ankündigt, trat die erwähnte, fünfzehn Jahrhunderte lange Pause ein, nach welcher man erst wieder in der Geschichte der Philosophie einer Frage nach dem Schönen und den Künsten begegnet.*) Erst als die Kunst selbst, im 17. und 18. Jahrhundert, ihre zweite große Kulminationsepoché in der Renaissance bereits hinter sich hatte und abermals dem Verfall entgegengehend, beginnt das Interesse an solchen Fragen allmählich wieder aufzuleben. Aber auch dies Wiederaufleben der Aesthetik führte zunächst keineswegs bis zu dem Versuch einer systematischen Gliederung der Künste. Hin und wieder finden sich zwar Anklänge an den Aristotelischen Gedanken der „Natur=

*) Ueber diese „anderthalbtausendjährige Lücke in der Geschichte der Aesthetik“ s. Krit. d. Gesch. d. Aesthet. Bd. I S. 253 ff.

nachahmung“, z. B. bei Shaftesbury in der schottisch-englischen Aesthetik und bei Batteux in der französischen des 18. Jahrhunderts, aber sie verballhornisiren ihn meist derart, daß er darin kaum wiederzuerkennen ist. Aehnliches ist auch von der deutschen Aesthetik, namentlich vom Vater derselben, Baumgarten, zu sagen (der bekanntlich zuerst diesen Namen, aber im Sinne einer Wissenschaft von den „verworrenen Empfindungen“ anwandte). Weder bei ihm noch bei seinen Nachfolgern Eschenburg und Eberhardt sowie bei den sog. Popularphilosophen dieser Epoche, wie Sulzer, Moses Mendelssohn, Moritz*) u. s. f. ist von einer principiellen Eintheilung der Künste die Rede.

Auch der große Winckelmann und der tapfere Lessing sehen bei ihren ästhetischen Untersuchungen die Künste immer nur als gegebene Darstellungsformen voraus, abgesehen davon, daß bei Beiden eine auffallende — bei Winckelmann allerdings durch sein unbedingtes Zurückgreifen auf das antike (d. h. plastische) Schönheitsideal erklärliche — Verschiebung in dem Werthverhältniß der einzelnen Gattungen stattfindet. Bezeichnend schon ist in dieser Hinsicht, daß Lessing für die nähere Bestimmung der „Grenzen zwischen Malerei und Poesie“ seinem Buche als Haupttitel den Namen eines plastischen Werkes („Laokön“) vorsezte; ein Beweis, wie wenig auch er die specifischen Unterschiede der Malerei und Plastik festzuhalten vermochte. Denn er verstand eben unter „Malerei“ — wie er übrigens auch in dem Vorwort bemerkt — nicht speciell die durch das Kolorit wirkende Flächen-darstellung, sondern schlechthin die bildende Kunst überhaupt, ja in noch abstrakterem Sinne eigentlich nur die figürliche

*) Ueber dieselben vergleiche Kritische Geschichte der Aesthetik I. S. 347 ff.

Komposition. Deshalb war er auch auf die Malerei als solche nicht gut zu sprechen und ließ sich sogar zu dem Ausruf hinreißen, „es wäre besser, wenn die Delmalerei gar nicht erfunden worden wäre!“ Ohnehin verwarf er nicht nur die Landschaftsmalerei, in welcher er, ihren wesentlich lyrischen Charakter gänzlich verkennend, (gleich Plato) eine bloße Naturkopirung erblickte, sondern auch das Genre, das Portrait, das Stillsleben, ja sogar — was man am wenigsten vermuthen sollte — die Historienmalerei.*) Daß bei solchen Ansichten eine organische Gliederung der Künste überhaupt bei ihm nicht in Frage kommen konnte, ist selbstverständlich.

An Winckelmann und Lessing schließen sich wieder einige Popularphilosophen an, nämlich Goethe, Herder, Hirt und Hamann. Von diesen stellte nur Herder, und zwar in Veranlassung seiner heftigen Antikritik der Kant'schen „Kritik der Urtheilskraft“, welche bekanntlich die ästhetischen Ansichten dieses Philosophen enthält, eine Art System der Künste auf, das indeß ebenso lückenhaft wie principienlos und willkürlich war. Angeblich „aus der Betrachtung des Kunstganges“ — man liebte damals solche nebulösen Ausdrücke — fand er folgende „Eintheilung der freien Kunst“: Baukunst, Gartenkunst (!), Bekleidungskunst (!!), die Kunst männlicher Uebungen und Kämpfe (!!!) und — die Sprache (!!!!).**) Was die bildenden Künste betrifft, die in dieser „Eintheilung“ ganz übersehen sind, so spricht er zwar später auch davon, sowie von Musik und Tanzkunst, ohne indeß erkennen zu lassen, ob er sie ebenfalls zu den „freien“ Künsten rechnet oder nicht. Einer Kritik dieser angeblichen „Eintheilung“ bedarf es wohl nicht,

*) Vergl. a. a. O. S. 413 ff. und 457 ff.

**) Vergl. a. a. O. S. 482 ff.

schon deshalb, weil dabei von einem Princip überhaupt nicht die Rede ist. *)

Der erste neuere Philosoph, welcher seit, aber nicht nach Aristoteles einen ernsthaften Versuch zur Aufstellung eines Eintheilungsprincips und einer darauf zu begründenden Gliederung der Künste machte, war Kant. Indem er die Ansicht ausspricht, daß, „da überhaupt Schönheit, das eigentliche Ziel aller Kunstdarstellung, als Ausdruck ästhetischer Ideen bezeichnet“ werden könne, man als Eintheilungsprincip „die Analogie der Kunst mit der Art des Ausdrucks, dessen sich die Menschen beim Sprechen bedienen, um sich einander mitzutheilen“, betrachten dürfe. So beruht also sein sogenanntes Princip in der einseitigen Auffassung des Wortes „Idee“ als eines bloß subjektiv = bewußten Inhalts der gewöhnlichen Redeweise, d. h. auf der Verwechslung von Ideen, als objectivem Inhalt alles Wirklichen, mit dem in Worte sich kleidenden Denken des Menschen. Daß daraus kein organisches Eintheilungsprincip zu abstrahiren war, liegt auf der Hand; und die Konsequenzen, die er aus seiner falschen Sage zieht, liefern den besten Beweis dafür. Denn wenn er hinzufügt, daß, „da jener Mittheilungsausdruck im Worte, in der Geberdung und im Tone“ bestehe,

*) Es braucht natürlich nicht daran erinnert zu werden, daß Herder hier offenbar an die Poesie, vielleicht im Verein mit der Beredsamkeit, denkt. Aber abgesehen davon, daß es auch eine prosaische Sprache giebt, beweist die Verwechslung von Mittel und Inhalt der Darstellung, wie unlogisch er bei dieser Eintheilung verfährt. Die Sprache aber als „Kunst“, etwa als eine künstliche Erfindung der Menschen, zu definiren, beweist nach zwei Seiten hin — nämlich auch nach Seiten der Sprache — eine auffallende Verkennung des Begriffs der organischen Entwicklung.

es „drei Arten von Künsten“ gäbe, nämlich (nicht etwa, wie man konsequent schließen müßte: „Poesie,“ „Mimik“ und „Musik“ — denn nur diese würden jenen Elementen entsprechen, sondern:) „die redenden, die bildenden und die Kunst des Spiels der Empfindungen“ (!). Aber wenn er nur wenigstens in der weiteren Unterordnung konsequent bliebe, weil es ja am Ende gleichgültig sein könnte, ob sein Princip wirklich ein solches ist, oder nicht, falls nur die drei angegebenen Kategorien, die ja ohnehin gar nicht mit dem Princip stimmen, richtig wären; allein hier beginnt nun die größte, lediglich aus dem Mangel an praktischer Kenntniß der Künste, der immer einen entsprechenden Mangel an tieferem Verständniß zur Folge hat, stammende Konfusion. Jedem Unbefangenen muß nämlich sofort einleuchten, daß jene Dreitheilung sich ganz gut zu einer Art Gliederung benutzen ließe, sofern man unter die „redende“ Kunst die Poesie, unter die „bildende“ Architektur, Plastik, Malerei, unter die „Kunst des Spiels der Empfindungen“ Musik und Mimik unterbringen könnte. Nun rechnet aber Kant zur ersten Klasse Poesie und Beredsamkeit, zur zweiten (allerdings dem Namen nach) die bildenden Künste, zur dritten die Musik und die Farbkunst (!), welche letztere er übrigens noch von der Malerei unterscheidet, die aber nicht als solche, sondern wesentlich als Zeichnenkunst aufgefaßt wird, während sie andrerseits auch wieder mit der Architektur und Plastik unter den bildenden Künsten genannt wird. Von Bedeutung — nämlich hinsichtlich des oben ausgesprochenen Vorwurfs eines Mangels an tieferem Verständniß von dem eigentlichen Wesen der Künste — ist seine Eintheilung und Begriffsbestimmung der bildenden Künste. Sie zerfallen nach ihm in zwei Gattungen, von denen die eine auf Sinneswahrheit tendire: die „Plastik“, die andere auf Sinnensehen: die Ma-

lerei**). Weiter wird dann die Plastik in „Bildhauerkunst“, welche ein Vorbild in der Natur hat, und die „Baukunst“, welche ein solches nicht habe, die Malerei endlich in „eigentliche Malerei“, welche die Natur nur schildere, und die „schöne Gartenkunst“, welche „die Natur durch schöne Zusammenstellung ihrer Produkte wirklich“ (und doch ohne Sinneswahrheit, da sie ja zur Malerei gehören soll?!) „darstelle“.

Es erscheint uns heutzutage fast unglaublich, wie ein so scharfer Denker wie Kant — abgesehen von dem Mangel an Verständniß — zu solchen, von handgreiflichen Widersprüchen und konfusen Vorstellungen wimmelnden Aeußerungen gelangen konnte. Einer Kritik derselben kann ich mich — da die einzelnen Zwischenbemerkungen vollkommen genügen dürften — füglich entziehen und will nur erklärungs halber bemerken, daß Kant auf sein angebliches Eintheilungsprincip („Analogie der Kunst mit dem sprachlichen Mittheilungsausdruck“) wahrscheinlich durch die Erinnerung an die höchste Kunstgattung, das Drama, gekommen ist, deren Darstellungsmittel: „Wort“, „Geberde“ und „Ton“ (d. h. Sprache, Gestikulation und Deklamation) ihn dann durch einen wahrhaften salto mortale auch zu den bildenden Künsten, ja sogar bis zur Gartenkunst geführt haben. Auf solche Weise kann man eben Alles deduciren.

An Kant schließen sich Schiller, Jean Paul und Wilhelm von Humboldt an, d. h. nur in Hinsicht ihres

*) Es ist nämlich, wenn solch Unterschied überhaupt statuirt werden darf, da alle Künste bloß auf Sinnen schein gehen dürfen, wie wir gesehen haben, eher das Umgekehrte der Fall, da die Plastik, weil sie lediglich durch die reine Form (und zwar für das Auge, nicht für die Hand!) wirkt, viel abstrakter ist als die durch das Kolorit allein den konkreten Schein der Wirklichkeit wiedergebende Malerei. — Vergl. übrigens Krit. Gesch. d. Aesth. I. S. 552 ff.

allgemeinen philosophischen Standpunkts, denn auf eine eigentliche Theorie der Künste lassen sie sich in systematischer Weise nicht ein. Es sind mehr glückliche (theilweise aber auch unglückliche) Gedanken oder poetische Phantasien als wissenschaftliche Erörterungen, in denen sie sich gelegentlich über die Kunst und die Künste aussprechen. So z. B. unterscheidet Schiller — in der Abhandlung „Ueber den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen“ — die „schönen Künste“, als Künste des Geschmacks und des Verstandes, von den „rührenden Künsten“, als den Künsten des Herzens und Gefühls, wobei ihm ersichtlich der Unterschied zwischen den bildenden Künsten einerseits und der Poesie und Musik andererseits vorgezeichnet hat. Jean Paul hat in seiner „Vorschule zur Aesthetik“ ausschließlich die Poesie im Auge und Wilhelm von Humboldt führt zwar — in seiner Abhandlung „Ueber Hermann und Dorothea“ — vier Künste: Malerei, Bildhauerkunst, Musik und Poesie als durch besondere Wirkungsmittel sich unterscheidende Gattungen an, ohne sich indeß auf eine begriffliche Eintheilung einzulassen.

Aus der nachkantischen Periode tritt uns vor Allem der Romantiker Friedrich Schlegel entgegen, der das eigentliche Wesen der Kunst in das „Symbolische“ setzt und von diesem Gesichtspunkt aus die Musik als „die Kunst der Seele“, die Malerei als „die Kunst des Geistes“ (!), die Plastik als „die Kunst des Körpers“ — wie oberflächlich und zugleich unlogisch! danach müßte die Malerei die Kunst der Farbe, nicht des Geistes sein, denn man kann doch hier unter „Körper“ nur die körperliche Form verstehen — die Poesie endlich als „die allgemeine, alle andern Momente in sich vereinigende Kunst“ — das thut doch nicht die Poesie überhaupt, sondern nur eine Art derselben, das Drama — definirte, als „die höchste Kunst“ aber die Lebenskunst

aufstellte.*) Darüber ist nun wohl auch weiter kein Wort zu verlieren.

Schelling, der von der Kunst eine sehr hohe Vorstellung hat und die künstlerische Thätigkeit weit über die wissenschaftliche stellt, übrigens sehr viel Tiefes und Geistvolles über die intuitive Schöpferkraft des künstlerischen Genius gesagt hat, gelangt gleichwohl, sobald er auf die Eintheilung der Künste, dieses wahrhafte Kolumbusei der Philosophie der Kunst, zu reden kommt, zu keinem befriedigenden Resultat. Er unterscheidet nämlich, was Manches für sich zu haben scheint, eine reale und eine ideale Reihe von Künsten; die erstere falle mit den „bildenden“, die zweite mit den „redenden“ Künsten zusammen. Dies könnte man insofern acceptiren, als die Raumanschauung, worauf sich das Auge als das specifische Organ für die bildenden Künste bezieht, in der That realerer Natur ist als die Zeitanschauung, worauf sich das Ohr als Organ der redenden Künste bezieht. Indem er aber sonderbarer Weise die Musik, und zwar angeblich als die „realste“ aller Künste, in die erste, die Malerei dagegen, als die seiner Ansicht nach „idealste“, in die zweite Reihe stellt (die Skulptur soll die Einheit von beiden sein!), so wird die Wahrheit der Sache geradezu auf den Kopf gestellt und es hört jede weitere Diskussion darüber auf.**)

Solger, wesentlich auf dem etwas mystischen Standpunkt Schellings stehend, stellt im Grunde das nämliche, wenn auch etwas modificirte Kriterium der Unterscheidung auf, indem er diese auf den Gegensatz zwischen Wesen und Erscheinung begründet; auf ersteres sollen sich die bildenden,

*) Vergl. Krit. Gesch. der Aesth. II. S. 804 ff.

**) Krit. Gesch. der Aesth. II. S. 855 ff.

auf letzteres die bildenden Künste beziehen. Zwischen beiden bilde dann die Musik den Uebergang. Hier nähern wir uns also schon der Hegel-Bischof'schen Dreitheilung.

Schleiermacher trennt die Künste ebenfalls in drei Klassen, wovon die erste die „begleitenden“ Künste (Mimik, welche wieder in Orchestrik, eigentliche Mimik und Pantomime zerfällt, und Musik), die zweite die „bildenden“ (Architektur, schöne Gartenkunst, Malerei und Skulptur), die dritte bloß die Poesie umfaßt. Man kann sich kaum etwas Unlogischeres denken als diese Eintheilung. Zunächst fehlt jeder eigentliche Eintheilungsgrund: der „begleitenden“ müßten die „selbständigen“ Künste gegenüberstehen und diese etwa wieder in „bildende“ und „dichtende“ getheilt werden. Sodann erscheinen bei ihm Musik und Mimik als „begleitende“ Künste! Was „begleitet“ denn die Symphoniemusik? und was der Tanz? Letzterer etwa die Musik oder nicht vielmehr umgekehrt diese jenen? Sodann klingt es auch sonderbar, daß die Musik als bloß accessorische (denn dies bedeutet doch wohl der Ausdruck „begleitende“) gegen die Gartenkunst als eine selbständige Kunst herabgesetzt wird. Kurz, wohin man blicken mag: Mißverstand und Konfusion!*)

Nach Weiße, der wie Schleiermacher ein vollständiges System der Aesthetik aufgestellt hat, entwickelt sich die Kunst zu drei Hauptformationen, in folgender Stufenbildung: Musik, bildende Kunst, Dichtkunst; jede theilt sich dann „nach dem Gesetz des dialektischen Entwicklung“ in drei Unterformen: die Musik in „Instrumentalmusik“, „Gesang“ und „dramatische Musik“, die bildende Kunst in „Architektur“, „Plastik“ und „Malerei“, die Poesie in „Lyrik“, „Epos“ und

*) Vergl. Krit. Gesch. d. Aesth. II. S. 964 ff.

„Drama“. Mit den dialektischen Spiegelfechtereien, wodurch Weiße den Uebergang der einen Sphäre in die andere erzwingt, mag der Leser fügllich verschont bleiben, und es soll daher zur Charakterisirung dieses dialektischen Dreischritts nur auf die unlogische Parallelisirung der drei Kunstgattungen der bildenden Kunst mit den entsprechenden Arten der Poesie hingewiesen werden; als ob die drei Arten der Malerei: Landschaftsmalerei, Genre- und Historienmalerei sich nicht viel passender für diese Parallelisirung mit den drei Arten der Poesie eigneten. Aber dergleichen verschlägt dem spekulativen Dialektiker nichts.*)

Jetzt käme eigentlich Hegel an die Reihe; da aber sein System der Künste im Wesentlichen sich bei Vischer wiederfindet, so wird er besser mit diesem im Zusammenhange erwähnt werden können, um so mehr als er einen weit substantielleren Standpunkt einnimmt als die sonst noch zu erwähnenden Aesthetiker seiner und der folgenden Zeit. Wir können daher sogleich zu Herbart übergehen. Von dem ganz richtigen Gedanken ausgehend, daß „die ästhetischen Elementarverhältnisse“ (das Lieblingswort der Herbartianer) „in zwei Klassen zerfallen, indem ihre Glieder entweder simultan oder successiv sind“ — dies ist ein wichtiger und fruchtbarer Gegensatz, der nur richtig verwerthet zu werden braucht, um als wahres Gliederungsprincip in Anwendung zu kommen —, benutzt er denselben doch keineswegs als Kriterium für eine systematische Eintheilung der Künste, sondern sucht nur beide gegensätzliche Momente in jeder einzelnen Kunst nachzuweisen. In der Musik findet er ihn als Gegensatz von Harmonie und Melodie; in der (dramatischen) Poesie erkennt er

*) Vergl. a. a. D. II. S. 964 ff.

das Simultane darin, daß „mehrere Schauspieler zwar nicht zugleich reden“ (das wäre auch noch toller!), aber zugleich auf der Bühne stehend, fortwährend ihre Charaktere und Absichten vergegenwärtigen“; das Successive dokumentire sich dagegen bei der Poesie darin, daß sie „mit ihrer Production die längste Zeit ausfüllt“(!) Um den Leser nicht durch weitere ähnliche Wunderlichkeiten zu ermüden, mag hier — nach dem weisen Spruch, daß man sie (nämlich die Systeme) „an ihren Früchten erkennen“ könne — als das Resultat seiner Untersuchungen sein doppeltes Gliederungsschema stehen:

1. a) Architektur — b) Plastik — c) Kirchenmusik —
d) Klassische Poesie;
2. a) Schöne Gartenkunst — b) Malerei — c) Unterhaltende Musik — d) Romantische Poesie.

Dabei muß aber, zur richtigen Würdigung dieser parallelen Doppelgliederung, bemerkt werden, daß nach Herbart's Absicht in die erste Reihe diejenigen Künste gestellt sind, welche „sich von allen Seiten zeigen“ (thut das die schöne Gartenkunst nicht? und warum thut dies die Kirchenmusik mehr als die Unterhaltungsmusik, die klassische Poesie mehr als die romantische?) „und der Untersuchung darbieten“ (was heißt das?), in die zweite die, welche „etwas in's Halbdunkle stellen, keine Vollständigkeit des Nachforschens gestatten, wohl aber sich allerlei Verzierung aneignen mögen, wenn man wegen des Zusammenhangs mit dem Ganzen nur nicht genaue Rechenschaft fordert“. — Wenn dem Leser bei diesen mysteriösen Worten schon in etwas das Denken ausgehen sollte, so wird ihm (wie es mir geschah, als ich diese Stelle zum ersten Male las und noch mehr beim zweiten Male) vollends der Verstand still stehen, wenn er erfährt, daß Herbart hinzusetzt, seiner Ansicht nach fänden „sich nur in

der ersten Reihe die höchsten und seltensten Kunstschöpfungen". Demnach müßten sich Raphael, Shakespeare, Mozart*) — um nur diese zu nennen — möglichst „im Halbdunkel halten“, um nicht über ihren „Zusammenhang mit dem Ganzen allzu genaue Rechenschaft“ ablegen zu müssen, da sie „keine Vollständigkeit des Nachforschens“ gestatten.“ — Vermuthlich wird der Leser an diesen Proben des Herbart'schen Kunstverständnisses gerade genug haben.

Dieser Blumenlese von merkwürdigen Eintheilungsversuchen ist, bevor ich zu der mehr in's Gewicht fallenden Gliederung Hegels und Vischers übergehe, nur noch eine Art exotischer Blüthe hinzuzufügen, die insofern von besonderem Interesse ist, als sich auf sie die neueste Phase der musikalischen Entwicklung stützen will: die Theorie Arthur Schopenhauers, der also als der intellektuelle Urheber der „Zukunftsmusik“ und der Theorie des „musikalischen Dramas“ zu betrachten ist. — Er sieht in den Künsten lediglich verschiedene Stufen der Objektivation von Ideen durch den Willen. Die niedrigste Stufe sei diejenige Kunst, welche „nur solche Ideen objektivirt, die der unorganischen Natur angehören, wie Schwere, Rohheit, Starrheit“ zc.: die Architektur also, der er als Seitenstück die schöne Wasserbaukunst beordnet; dann folge, eine Stufe höher, weil sie „Ideen der vegetabilischen Natur objektivirt“: die schöne Gartenkunst; sodann, immer stufen-

*) Denn wenn auch sonst schwerlich Jemand die Opern und Symphonien Mozarts und Bethovens zur bloßen „Unterhaltungsmusik“ degradiren wird, so scheint doch Herbart selbst durch seine Entgegensetzung der Kirchen- und Unterhaltungsmusik alle jene „profanen“ Meisterwerke, da sie doch sicher keine Kirchenmusik sind, zur letzten Klasse zu rechnen. Der obige Einwurf ist also vollständig berechtigt. — Vergl. übrigens Krit. Gesch. d. Kesth. II. S. 1101 ff.

weise aufsteigend (die nähere Motivirung kann man sich leicht denken), die Landschaftsmalerei, das Stillleben und die Architekturmalerei, ferner die Thiermalerei und Thierbildhauerei, noch weiter hinauf die „Darstellung der menschlichen Gestalt“ in der Historienmalerei und Plastik, endlich als höchste Stufe die „Darstellung der Idee der Menschheit überhaupt“ in der Poesie, deren weitere Theilung auf sich beruhen mag.

In dieser Gliederung ist mithin, ohne alle Rücksicht auf die so wesentlich mitwirkenden differenten Elemente der Form und der Mittel der Darstellung, lediglich das rein äußerliche Objekt der Anschauung — in der Historienmalerei z. B. nicht die Schilderung und Darstellung von Charakteren und Handlungen, sondern die bloße Menschenfigur — als Kriterium angenommen: das allereinfachste, abstrakteste und darum schlechteste Moment, was sich denken läßt.

Aber wo, fragt man sich unwillkürlich in Erinnerung an die „Zukunftsmusik“, wo ist denn die allerwichtigste Kunst, die Musik nämlich, geblieben? — Dies ist nun eben der Haupttrumpf, welchen Schopenhauer ausspielt. Da nämlich die Poesie bereits an die höchste Stufe vergeben ist, die Musik aber gleichwohl „eine große und überaus herrliche Kunst“ ist, so kann ihr „in dem systematischen Zusammenhang der Darstellung keine passende Stelle angewiesen“ werden (desto schlimmer, meine ich, für die Systematik des Zusammenhanges!); sondern „die Musik unterscheidet sich dadurch von den übrigen Künsten, daß sie die Ideen ganz übergeht und deshalb auch dann bestände, wenn die übrige Welt gar nicht wäre“. Diese verblüffende Charakteristik wird dann näher dahin erläutert, daß die Musik „keineswegs, gleich den anderen Künsten, bloß Abbild von Ideen, sondern Abbild des Willens selbst sei, dessen Objektivität ja auch die Ideen sind“; d. h.

sie steht mit den Ideen in gleicher Linie: „die anderen Künste reden nur von Schatten, sie vom Wesen.“

Für jeden klar Denkenden und unbefangenen Urtheilenden bedürften diese Phantastereien keiner ernsthaften Widerlegung. Nur im Hinblick auf die Autorität, welche Schopenhauer — selbstverständlich nur seiner Auffassung der Musik wegen — bei den Fanatikern der „Zukunftsmusik“ genießt und auf welche sich dieselben zur Begründung ihrer Theorie vom „musikalischen Drama“ stützen, mögen hier einige Worte theils der Erklärung, wie Schopenhauer zu solchen sonderbaren Resultaten gelangte, theils — was unmittelbar daraus folgen dürfte — der Widerlegung Platz finden.

Sein Gedankengang ist, wenn wir alles Unwesentliche fortlassen, ungefähr folgender: die Welt der Erscheinungen, als Objektivationen des Willens, ist schön, sofern sich darin eine Idee offenbart. Da aber der Wille sich in verschiedenen Stufen objectivirt, giebt es auch verschiedene Stufen der Schönheit. Die höchste ist der Mensch „und die Offenbarung seines Wesens das höchste Ziel der Künste. Menschliche Gestalt und menschlicher Ausdruck sind das bedeutendste Object der bildenden Kunst, menschliches Handeln das bedeutendste Object der Poesie.“ — Hier bemerkt man zunächst die unlogische Zusammenstellung und Parallelisirung von ganz unadäquaten Begriffen: „menschliche Gestalt“ und „Ausdruck“, als ob die erstere nicht selber zu den Trägern des letztern gehöre und sich beide nicht wie Material zu Mittel verhielten. Die Gestalt drückt Etwas aus: in diesen wenigen Worten sind Material, Mittel und Object zugleich angedeutet. Während nun Schopenhauer bei den bildenden Künsten nur Material und Mittel erwähnt, sie aber als „Object“ bezeichnet, führt er bei der Poesie ein wirkliches Object, „das menschliche Handeln“ an, ohne die analogen Momente, Material und Mittel

zu erwähnen. Dadurch wird der ganze Gegensatz vollkommen schief und unwahr; denn nicht minder wie für die Poesie ist „menschliches Handeln“ auch Objekt für die Malerei, nur daß die eine sich zur Darstellung dieses Objektes des artikulirten Lauts, d. h. der Sprache, die andere dagegen der Farbe, d. h. der koloristischen Figurenkomposition als Mittel bedient.

Aus dieser Konfusion kommt er auch nicht wieder heraus; sie spiegelt sich namentlich in der ganz unphilosophischen Weise wieder, in welcher er die angeblich in den verschiedenen Objektivationsstufen des Willens enthaltenen Ideen als Objekte der künstlerischen Darstellung betrachtet und danach die diesen Stufen entsprechende Stufenfolge von besonderen Künsten aufstellt. Was kann es Dürftigeres, Einseitigeres und dem Wesen der Kunst Widersprechenderes geben, als z. B. Thiermalerei und Thierbildhauerei, nur dieser Identität der natürlichen Objekte wegen, in eine Klasse zu werfen; ebenso Baukunst, schöne Gartenkunst und Landschaftsmalerei, aus demselben Grunde, nämlich weil sie sämmtlich die unorganische Natur, desgleichen die Skulptur und die Historienmalerei, weil sie gleicher Weise die menschliche Gestalt „darstellen“. Diese geradezu schülerhafte Verwechslung und Vermischung von Material, Mittel und Objekt liegt so auf der flachen Hand, daß in der That jedes weitere Wort überflüssig ist. — Indem er nun aber nur diese abstrakte, reine Außerlichkeit der Erscheinung als Kriterium für eine angeblich auf die darin enthaltene Ideenobjektivation basirte Unterscheidung (Stufenfolge) von Künsten benutzt,*) bleibt ihm natürlich für

*) Daß dies die wirkliche Meinung Schopenhauers ist, geht z. B. aus den nicht mißzuverstehenden Worten hervor: „Da allen Künsten der Charakter eigen ist, sich zur Welt wie Darstellung zum Dargestellten zu verhalten, so könne man schon aus der Analogie
Schäfer, Das System der Künste.

die Musik nichts als ein leerer Raum übrig, da sich für diese, als unmittelbarer Ausdruck der reinen Innerlichkeit, irgend welches Substrat in der Natur nicht finden läßt: und dieser Mangel eines natürlichen Substrats allein ist es, der ihn gleichsam zu dem kühnen Luftsprunge in ein über das Irdische, d. h. über die Objektivationsphäre von Ideen hinausreichendes, im eigentlichsten Worte transcendentes Jenseits hinein begeistert, wo nichts existirt als der sich selbst gleiche absolute Wille. Daher sein sonderbar klingender Satz, daß „die Musik, als unmittelbare Objektivation des Willens selbst“ (nicht mehr bloß der Ideen) „auch dann existirte, wenn es gar keine Welt gäbe.“ Denn da die Welt als Komplex von Ideen ja nur eine durch diese vermittelte Objektivation des Willens ist, so existirt dieser auch ohne die Welt, folglich die Musik, als seine unmittelbare Objektivation neben der Welt, ebenfalls. — Doppelt unsinnig erscheint diese Konsequenz, wenn man erwägt, daß Schopenhauer sich dabei nicht einmal auf die Tonwelt schlecht-hin in ihrem allgemeinen Gegensatz zur Welt der Sichtbarkeit beschränkt, sondern die Musik als „Kunst“ im Auge hat; und da muß er sich denn schon den trivial scheinenden, aber vollkommen gerechtfertigten Einwurf gefallen lassen, wer denn

schließen, daß es sich mit der Musik ebenso verhalten müsse.“ Bisher sei aber diese Beziehung der Musik zur Welt zu entdecken Niemandem gelungen. Er aber (Schopenhauer), „indem er seinen Geist dem Eindruck der Tonkunst gänzlich hingegeben und dann wieder zur Reflexion und dem in gegenwärtiger Schrift dargelegten Gange zurückkehrte“, habe „einen ihm selbst und auch wohl dem Leser (? ja, wenn er nur Wagnerianer zu solchen hätte!) einleuchtenden Aufschluß erhalten.“ Und dann folgt das, also auf dem Wege der reinen, sich des sachlichen Denkens gänzlich entschlagenden Intuition gewonnene, eben citirte Phantasiestück. — Vergl. übrigens Krit. Gesch. d. Aesth. II. S. 1110 ff.

— wenn die Welt gar nicht existirte — diese Musik komponiren sollte und welche außerweltlichen Mächte als ausführende Musiker, bezw. Instrumente, fungiren könnten?

Die weiteren Phantastereien, z. B. daß der Grundbaß mit der Idee der unorganischen Natur und der Masse der Planeten in Parallele stehe, und derartiges mehr könnte ich nur der Kuriosität halber anführen, wofür hier der Raum mangelt.

Dagegen kann ich mich einer Reflexion nicht erwehren, die zugleich, wenn dies nöthig sein sollte, eine Rechtfertigung für diese Zusammenstellung von doch vielfach sehr wunderlichen Eintheilungsversuchen enthält, nämlich daß dieselben den thatächlichen Beweis liefern, wie es zur tieferen Erkenntniß des mannigfaltigen Inhalts einer so substantziellen Sphäre, wie die der Kunst, nicht genügend ist, ein großer Philosoph zu sein und am Schreibtisch bei der Studirlampe „tiefsinnige Gedanken“ auszuspinnen und „feine Bemerkungen“ niederzuschreiben, sondern daß dazu wesentlich die praktische Kenntnissnahme der realen Details und die Erfassung ihres aus dem inneren Wesen der Kunst geschöpften lebendigen Zusammenhangs erforderlich ist. Mit dem Prinzip der Gliederung der Künste, dieser reifsten Frucht aller wissenschaftlichen Aesthetik, verhält es sich fast, wie schon gelegentlich bemerkt wurde, wie mit dem Ei des Kolumbus. Wäre dasselbe erst einmal auf den Ring gestellt worden, dann würde Jedem die Sache so einfach vorkommen, daß man sich wundern müßte, wie sie nicht schon längst gefunden war; und die äquilibrirten Künste der großen Denker, es auf der Spitze frei zu balanciren, dürften dann als vergebliche, ja theilweise als lächerliche Anstrengungen erscheinen. Ehe ich nun meinerseits solchen Versuch wage, dessen Kühnheit ich mir keineswegs verhehle, ist noch eine Methode der Gliederung in's Auge zu fassen,

deren Betrachtung uns dann unmittelbar zur Aufstellung, Begründung und Entwicklung des meiner Ansicht nach allein richtigen Principis führen wird: die von Hegel nämlich in seiner „Aesthetik“ dargelegte und von dem ausgezeichneten Aesthetiker Vischer in seinem großen Werke übernommene, aber zum Theil modificirte Eintheilung der Künste.

Hegel geht, seinem idealistischen Evolutionismus gemäß, von der kulturgeschichtlichen Betrachtung der „Kunstformen“ aus, die er — als nach einander auftretende Weltanschauungsphasen — als symbolische, klassische und romantische bezeichnet. Statt aber beim Eintritt in das Gebiet der realen Künste sogleich die Anwendung dieses principiellen Unterschieds auf die Gliederung der Künste zu machen, stellt er zunächst einen Versuch mit einem andern Princip, nämlich mit dem der Anschauungsorgane, an, indem er bemerkt, „der einseitige Verstand habe nach den verschiedenen Gründen für die Klassifikation der einzelnen Künste umhergesehen. Die echte Eintheilung aber könne nur aus der Natur des Kunstwerks . . . hergenommen werden. Das Nächste, „was sich in dieser Beziehung als wichtig darbiete“ (das ist ziemlich relativ ausgedrückt), sei „der Gesichtspunkt, daß die Kunst, indem ihre Gebilde jetzt in die sinnliche Realität herauszutreten die Bestimmung erhalten, dadurch nun auch für die Sinne sei, so daß also die Bestimmtheit dieser Sinne und der ihnen entsprechenden Materialität, in welcher sich das Kunstwerk objektivirt, die Eintheilungsgründe für die einzelnen Künste abgeben müsse“. (Hegel verwechselt hier offenbar die Mittel mit dem Material der Darstellung.) Er zeigt dann, warum nur Gesicht und Gehör, als die nicht auf's materielle Genießen gerichteten Sinne, „Organe für die Auffassung von Kunstwerken“ sein können*). — Nun sollte man denken, daß

*) Krit. Gesch. d. Aesth. II. S. 999 ff.

er damit nur zwei Hauptgruppen von Künsten statuiren, wovon die eine die Künste des Auges (oder die sogenannten bildenden Künste), die andern die Künste des Ohrs, Musik und Poesie, umfassen. Allein die — wie wir sehen werden, gänzlich mißverständliche — Reflexion, daß man Poesie auch lesen könne und daß zur dramatischen Aufführung auch das Sehen gehöre, veranlaßt ihn, diesen beiden „sich von selbst darbietenden“ Elementen noch ein drittes hinzuzufügen, das gar nicht auf derselben Eintheilungsbasis beruht, nämlich — die sinnliche Vorstellung. „Zu diesen beiden Sinnen“ (Auge und Ohr) — sagt er wörtlich — „tritt als drittes Element die sinnliche Vorstellung hinzu, die Erinnerung, das Aufbewahren der Bilder, welche durch die einzelne Anschauung in's Bewußtsein treten, hier unter Allgemeinheiten subsumirt, mit denselben durch die Einbildungskraft in Beziehung und Einheit gesetzt werden, so daß nun einerseits die äußere Realität selber als innerlich und geistig existirt, während das Geistige andererseits in der Vorstellung die Form des Außerlichen annimmt und als ein Außer- und Nebeneinander zum Bewußtsein gelangt*“).

*) In meiner „Kritischen Geschichte der Aesthetik“ (II. S. 1003) habe ich zu dieser Stelle bemerkt: „Derartige — sollen wir sagen nebulose oder sophistische — Wendungen sind es, welche die Verehrer Hegels schmerzlich berühren und die ihm mit Recht den Vorwurf absichtlicher Unverständlichkeit zugezogen haben, unter der er die Schwäche seiner Deduction zu verbergen bemüht ist. Wir wollen uns hier nicht auf eine Widerlegung derselben einlassen, sondern nur“ (hinsichtlich des Motivs, das ihn dazu brachte, nämlich, daß die Poesie auch gelesen werden könne) „bemerken, daß die Buchstaben-Schrift sich zur Poesie ganz ebenso verhält wie die Notenschrift (Partitur) zu einem Musikstück, und daß der Musiker ebensowohl beim Lesen der Partitur die Musik innerlich hört, wie wir ein (gelesenes) Gedicht innerlich hören

Mit solcher dunkeln Wendung läßt sich nun Hegel vorläufig genügen, um auf „diese dreifache Auffassungsweise die bekannte Eintheilung in bildende, tönende und redende Kunst“ begründen zu können. Allein sein philosophisches Gewissen scheint dadurch doch nicht beruhigt worden zu sein, denn mit einer zweiten Wendung, daß „man bei dieser sinnlichen Seite als dem letzten Eintheilungsgrunde nicht stehen bleiben“ dürfe, weil man „sogleich, in Rücksicht auf die näheren Principien“ (vorhin boten sich ja die Sinne als „das Nächste“ dar!), „in Verlegenheit gerathe, da die Gründe der Eintheilung, statt aus dem konkreten Begriff der Sache selbst, nur aus einer der abstraktesten Seiten derselben hergenommen seien“, läßt er das eben aufgestellte Eintheilungsprincip wieder fallen. Hier liegt

und sehen. Für den Bauer, welcher nicht lesen kann — und das Lesen können ist nur etwas Künstliches (weil auf künstlicher Fixirung des dichterischen Inhalts beruhend), das gar nicht für die Beurtheilung des Wesens der Poesie in Betracht kommt, — existirt die Poesie auch nur als gehörte und gesehene. Für diese Gattung also ein drittes fremdes Element zur Subsumtion annehmen zu wollen, ist, abgesehen von dem Mangel an Logik in solcher Eintheilung, etwas durchaus Unnötiges und Zweckloses. . . Entweder ist das Element der Poesie etwas specifisch Verschiedenes von den Elementen der sinnlichen Künste, so daß kein Eintheilungsprincip zwischen ihnen existirt — und dann müßte ‚Sinnlichkeit‘ und ‚Vorstellung‘, d. h. äußere und innere Anschauung als Gegensatz, zur Basis der Eintheilung gemacht werden, so daß der Begriff Anschauung das Höhere zu beiden wäre —, oder aber die Sinne sind ebenfalls schon als innere gemeint — dann fallen sie mit der Vorstellung zusammen (indem sie ihr den Stoff liefern), und die Poesie hätte überhaupt (den andern Künsten gegenüber) kein specielles Element. Aus diesem Dilemma ist nicht herauszukommen, es ist sowohl bei Hegel wie bei Vischer der Grundirrtum, aus welchem alle ihre einseitigen und schiefen Ansichten über die Stellung der einzelnen Künste zu einander sowie über ihr specifisches Wesen entspringen.“

nun die Frage nahe, warum, wenn das Princip ein so schlechtes war, er überhaupt einen Versuch damit gemacht hat? Offenbar liegt darin eine Concession an die populäre Ansicht von der „bekannten Eintheilung“, zu der sich Hegel nie herbeigelassen hätte, wenn er der unbedingten Geltungskraft des (sogleich zu erwähnenden) besseren Princip's völlig sicher gewesen wäre. „Wir haben uns deshalb“ — fährt er fort — „nach der tiefer greifenden Eintheilungsweise wieder umzusehen, die bereits in der Einleitung als die wahre systematische Gliederung dieses dritten Theils ist gegeben worden“: nämlich die symbolische, klassische und romantische Kunstform. Der ersten Kunstform soll nun die Architektur, der zweiten die Plastik, der dritten die Malerei, Musik und Poesie zusammen zuertheilt werden. Durch diese Eintheilung wird nun die erste völlig über den Haufen geworfen, da beide in jeder Beziehung einander widersprechen. Während z. B. die Malerei, als sinnliche Kunst, dort einen Gegensatz zur Poesie, als der Kunst der Vorstellung, bildete, tritt sie hier, im Bunde mit der Poesie, als romantische, der Plastik, ihrer früheren Schwester, gegenüber. Daß nicht beide Eintheilungen richtig sein können, liegt auf der Hand; es bleibt aber die Möglichkeit übrig, daß sie beide falsch sind.

Da Hegel selbst die Eintheilung nach den angeblichen Anschauungsorganen (Auge, Ohr und Vorstellung) fallen ließ, um sich der andern als der tiefer gefaßten zuzuwenden, so haben wir jetzt nur mit der letzteren zu thun, um so mehr als bei Erwähnung Vischers, welcher die erste wieder aufgenommen hat, diese ohnehin zu prüfen sein wird. Nun kann ja zugegeben werden, daß in der obigen Unterscheidung der geschichtlichen Kunstformen insofern eine Wahrheit enthalten ist, als die Beziehung derselben auf die vorantike (altorientalische), die antike (hellenische) und die nachantike (christliche)

Kunstanschauung unverkennbar ist. In diesem Sinne kann man sagen, daß die altorientalische Kunst einen wesentlich „symbolischen“, die hellenische einen „klassischen“, die christliche einen „romantischen“ Charakter besitze. Allein diese Bezeichnungen haben doch nur eine Beziehung auf die rein geistige Form des betreffenden Anschauungsinhalts, nicht auf die spezifische künstlerische Form desselben. Fassen wir diese aber, wie dies ja für eine Entheilung der Künste nothwendig ist, in's Auge, so ist vielmehr zu sagen, daß die altorientalische Kunst einen wesentlich „architektonischen“, die hellenische einen wesentlich „plastischen“, die christliche einen wesentlich „malerischen“ Charakter hat. Selbstverständlich ist damit nicht ausgesprochen, daß in der ersten nur Baukunst, in der zweiten nur Skulptur, in der dritten nur Malerei existirte, wohl aber, daß alle Künste im Orientalismus das Gepräge des Architektonischen, im Hellenismus alle das des Plastischen, in der christlichen Epoche das des Malerischen an sich tragen*) und daß es daher begreiflich ist, wie die gleichnamigen bestimmten Kunstgattungen, weil eben ihr Wesen bestimmend war, zugleich die Hauptkünste in den betreffenden Anschauungsepochen bildeten. So war allerdings im Orientalismus die Architektur Hauptkunst, deren Formprincip sich auch auf Plastik und Malerei übertrug; in gleicher Weise war die Plastik im Hellenismus, die Malerei in der christlichen Epoche Hauptkunst.

*) Die Ausdrücke „Architektonisch“, „Plastisch“, „Malerisch“ decken sich nämlich nicht mit den analogen Architektur, Plastik, Malerei, sondern greifen, da sie einen viel weiteren Umfang haben, über sie hinaus; so zwar daß der architektonische Charakter auch der Plastik und der Malerei (z. B. in der ägyptischen Kunst), der malerische auch der Architektur und Plastik (z. B. in der mittelalterlichen Kunst) u. s. f. aufgeprägt sein kann. Der Fehler bei Hegel liegt also in der mißverständlichen Identificirung solches allgemein-künstlerischen Formgepräges mit der betreffenden Kunstgattung.

Beispielsweise kann man so den Styl der griechischen Tempel-Architektur geradezu einen „plastischen“, im Unterschiede vom Styl des gothischen Doms als einem „malerischen“ bezeichnen.

Wenn nun aber Hegel, ohne auf die allgemeineren Charaktermerkmale des Architektonischen, Plastischen, Malerischen zurückzugehen (die sich übrigens ebenso auch in der Musik und Poesie nachweisen lassen), die besonderen Kunstgattungen selbst unmittelbar dem „Symbolischen“, „Klassischen“ und „Romantischen“ unterordnet und sich dabei genötigt sieht die Malerei mit der Musik und Poesie in einen Topf, nämlich, in's Romantische, zu werfen, so geht das dieser Eintheilung zu Grunde liegende Mißverständniß des wahren Sachverhalts schon daraus hervor, daß man ihm einfach die scheinbar triviale Frage entgegenstellen könnte, ob es denn in der Antike keine Poesie gegeben habe oder ob Homer, Sophokles und Pindar etwa keine Dichter gewesen seien und ob umgekehrt keine gothische Baukunst existirt habe? Dies aber würde nothwendig aus der ausschließlichen Ueberweisung der Malerei, Musik und Poesie an die romantische Kunstform folgen.

Dennoch liegt, trotz aller falschen Konsequenzen, dieser Unterscheidung ein richtiger und selbst tiefer Gedanke zu Grunde, den Hegel bei der geschichtlichen Entwicklung des „Ideals“ ausspricht, indem er bemerkt, „im Orientalismus werde das Ideal der Schönheit erst erstrebt, in der Antike sei es erreicht und in der christlichen Kunst sei es überschritten“. Wir werden später erkennen, warum in diesem Gedanken eine große Wahrheit enthalten ist, sofern man den Fortschritt in dieser Entwicklung als einen Kampf der Materie mit der Idee, oder allgemeiner ausgedrückt: der Natur mit dem Geiste, auffaßt, indem zuerst (im Orientalismus) die Natur das Uebergewicht hat, im Hellenismus eine Ausgleichung und Versöhnung beider Elemente stattfindet, bis im Christenthum der Geist sich die

Materie zu unterwerfen beginnt. Von diesem Gesichtspunkt aus nennt Hegel mit Recht die Plastik, als die Hauptkunst des Hellenismus, vorzugsweise die „das Ideal verwirklichende Kunst“.

Was endlich Vischer betrifft, dessen großes Werk, wie ich hier ausdrücklich bemerken will, nicht nur durch den außerordentlichen Reichthum an positiven Bemerkungen über alle Details im Bereich des Schönen und der Kunst, sondern auch durch die echt spekulative Tiefe der Gedanken die volle und aufrichtige Bewunderung jedes Sachkenners verdient, so ist die Gliederung der Künste, im Zusammenhang mit seinem fundamentalen Irrthum in Betreff des sich aus dem absoluten Schönen angeblich entwickelnden Gegensatzes des „Erhabenen“ und „Komischen“ (statt des Erhabenen und Anmuthigen, als der Schönheit der Ruhe und der Bewegung), entschieden der schwächste Punkt seiner Aesthetik, so daß ich leider genöthigt bin, gerade hier eine negative Kritik zu üben. Wäre Visschers Spaltung des absoluten Schönen in das „Erhabene“, „Komische“ und deren Einheit, das „konkrete Schöne“, richtig, so wäre es für ihn konsequent gewesen sein, diese Eintheilung auch als Gliederungsprincip der Künste zu verwerthen; oder er hätte wenigstens ein Princip aufstellen müssen, das sich aus diesem obersten Eintheilungsprincip direkt ableiten ließ. Hegel war in dieser Beziehung wenigstens konsequent, indem er die Charaktere der Kunstformen (das Symbolische, Klassische, Romantische) als spezifische Unterschiede der Künste selbst nachzuweisen suchte, wenn auch — wie wir sahen — auf falscher Basis. Vielmehr nimmt Vischer, indem er jene von ihm behaupteten Grunddifferenzen in der Erscheinung des Schönen gänzlich ignorirt, das bereits von Hegel als ungenügend verlassene Princip der Anschauungsorgane (Auge, Ohr und Vorstellung) wieder auf, indem er sie nur in einer den Mangel

an Koordination möglichst verdeckenden Modifikation wieder giebt, und verbindet damit dann noch ein anderes Princip, nämlich den Gegensatz der „Subjektivität“ und „Objektivität“. Indem er nämlich die Kunstthätigkeit auf deren Quelle, die Phantasie, zurückbezieht, findet er in dieser — behufs der Eintheilung — eine dreifache Thätigkeitsform, welche er als „bildende Phantasie“, „empfindende Phantasie“ und „dichtende Phantasie“ bezeichnet. Die Künste nun, welche aus der ersten hervorgehen, entsprechen zugleich der objektiven Kunstform (bildende Künste), diejenige Kunst, welche sich aus der zweiten entwickelt, entspricht der subjektiven Kunstform (Musik), die endlich auf die dritte sich gründende (Poesie) entspricht der objektiv-subjektiven Kunstform. Man könnte nun zunächst fragen, woher es komme, daß sich in der ersten Klasse drei (Architektur, Plastik, Malerei) vorfinden, während die andern beiden nur je eine aufzuweisen haben? Aber dies bei Seite gesetzt, so ist offenbar, daß Vischer seine drei Arten von Phantasie erst aus der Natur der betreffenden Künste, nicht aber diese aus jenen abgeleitet, d. h. abstrahirt hat. Ich kann mich hier auf die sehr weitläufigen, aber — es thut mir leid, diesen Ausdruck gebrauchen zu müssen — spitzfindigen, ja sophistischen Erörterungen, womit Vischer seine Eintheilung zu begründen versucht, nicht näher einlassen. Nur hinsichtlich seiner Bemerkung, daß „die bildende Phantasie auf das Auge, die empfindende auf das Ohr, die dichtende auf die ganze ideal gesetzte Sinnlichkeit organisiert“ sei, ist zu sagen, daß die Verwandtschaft, ja Gleichheit dieser Theilung mit der ersten Hegel'schen, nur einfacher ausgedrückten Unterscheidung zu klar am Tage liegt, als daß man darin ein neues Princip erkennen könnte; nur daß hier, bei Vischer, der Mangel an richtiger Koordination noch auffallender ist: „Auge“, „Ohr“ und „ideal gesetzte Sinnlichkeit“

können ebensowenig gleichartige Kriterien abgeben wie „Auge“, „Ohr“ und „Vorstellung“. Hätte er „Anschauung“, „Empfindung“ und „Vorstellung“ gesagt, so läge wenigstens ein gewisser Fortgang, eine Werthsteigerung in diesen Begriffen, oder hätte er die „real-gesetzte“ Sinnlichkeit der „ideal-gesetzten“ gegenübergestellt und der ersten die bildenden Künste, der zweiten die Poesie subsumirt, die Musik dagegen als Uebergangsstufe von der Realität zur Idealität (d. h. von der realen Raum- zur idealen Zeitanschauung) gefaßt, so wäre doch annäherungsweise eine Art Koordination erreicht worden. Doch genug.

„Diese Dreitheilung der Phantasie erweitert sich nun“ — dies ist nothwendig, weil es einmal fünf Künste giebt — „ohne darum ihre grundgesetzliche Geltung zu verlieren, zu einer Fünfteilung durch die reich gegliederte Organisation der bildenden Phantasie“; wobei nur zu verwundern ist, daß, wenn überhaupt eine Art der Phantasie reicher gegliedert sein könnte als die andere, dies gerade bei der niedrigsten, nämlich bei der auf das Auge organisirten, statt, wie man vermuthen sollte, bei der auf die ganze, idealgesetzte Sinnlichkeit organisirten, Statt hat. Dnehin — da wir uns auf dialektischem Gebiete befinden, ist diese Reflexion gerechtfertigt — ist zu sagen, daß, wenn diese Phantasie den geringsten dialektischen Instinkt besäße, es ihre verdammte Schuldigkeit wäre, sich nicht in fünf, sondern in drei mal drei, d. h. in neun Stufen zu zerlegen, damit doch jede Art gleich gut wegkomme. Aber das thut sie einmal nicht, sondern es „liegt im Wesen der objektiven Kunstform die Nothwendigkeit, der verschiedenen Materialien halber“ (ein schöner philosophischer Grund!), „sich wieder in drei selbständige Künste zu theilen“. Das ist nun in Wahrheit um so verdrießlicher, als z. B. zwischen der Architektur und der Skulptur gar kein so

besonderer Unterschied im Material zu bemerken ist: dort Stein und hier Stein. Da muß denn schon wieder ein anderes Kriterium herhalten, und dies wird glücklich gefunden im Sehen, das sich nämlich in „messendes“, „tastendes“ und „eigentliches“ (!) Sehen zerlegen muß, womit wir dann in bequemer Weise zur Architektur, Plastik und Malerei gelangen. Hier drängt sich nun wieder die unbescheidene Frage auf, was denn diese angebliche Verschiedenheit des Sehens mit dem Material zu thun habe, das vorhin den Grund zur weiteren Theilung der bildenden Künste abgeben sollte?

Ich muß hier mit Vischer abschließen*). Obgleich der bedeutendste und umfassendste unter allen Aesthetikern älterer und neuerer Zeit, ist es doch auch ihm nicht gelungen, ein klares und einfaches Gliederungsprincip aufzustellen und durchzuführen, und so hat es denn fast den Anschein, als ob die Hoffnung, ein solches zu finden, überhaupt gänzlich aufgegeben werden müsse. Es ist deshalb durchaus nicht zu verwundern, wenn die Aesthetiker neuesten Datums, auf Grund dieses allgemeinen Fiascos, die Platte geradezu in's Korn werfen, d. h. an der Möglichkeit des Gelingens solcher Versuche überhaupt verzweifeln, indem sie dabei den Schein annehmen, als ob an der ganzen Sache im Grunde wenig gelegen sei und man es getrost dem Belieben jedes Einzelnen anheimstellen könne, welche Künste er überhaupt in das System aufnehmen und wie er sie ordnen wolle.

Am unverhohlensten spricht sich dieser geistige Bankerott in Lohe's „Geschichte der Aesthetik in Deutschland“ aus, wo dem Leser auf S. 459 bei Erwähnung der Eintheilungs- oder

*) Vergl. die ausführliche Darstellung und Kritik des Vischer'schen Gliederungsprinzips in meiner Krit. Geschichte der Aesthetik II. S. 1072 ff.

Klassifikationsversuche der an die „sauren Trauben“ erinnernde Trost gegeben wird, daß dieselben eigentlich ganz zwecklos seien, da ja „im Leben und in der Wirklichkeit die Künste zwar zu mannigfaltigem Zusammenwirken bestimmt“ seien, „nirgendß aber dazu, in einer systematischen Reihenfolge sich zu gruppiren“. (Als ob hiervon bei der Gliederung, wodurch nur ihr specifisches Wesen und ihre ideellen Beziehungen zu einander bestimmt werden sollen, überhaupt die Rede wäre!). Die sicherste Probe für die Stichhaltigkeit einer solchen Begründung ist die, wenn man das Princip davon auf eine andere Sphäre anwendet, z. B. auf die Naturkunde. Hier würde der entsprechende Satz lauten: Weil im Leben und in der Wirklichkeit alle Thiere durch einander laufen, alle Pflanzen durch einander stehen, alle Steine und Metalle durch einander liegen, d. h. eben nicht schon durch die Natur selbst „in einer systematischen Reihenfolge gruppiert“ sind, so ist ein Zoologisches, Botanisches, Mineralogisches System derselben, was die Wissenschaft zu liefern hat, zwecklos!*) —

*) Was sich eigentlich Løge unter einer Gruppierung der Künste in einer systematischen Reihenfolge im Leben und in der Wirklichkeit vorstellt, ist schwer zu sagen. Offenbar kann dabei nur an eine räumliche Anordnung gedacht werden, wie sie etwa auf künstliche Weise in einem Museum hergestellt werden mag. Durch solche Vorstellung erscheint aber der angeführte Grund für die Zwecklosigkeit einer systematischen Eintheilung vollends absurd. Mit demselben Rechte, wie hier der Mangel einer räumlichen Anordnung, in welcher sich die Künste von selbst gruppiren müßten, als Grund gegen einen inneren (begrifflichen) Zusammenhang behauptet wird, könnte auch der Mangel einer zeitlichen (geschichtlichen) Systematisirung aufgestellt und gesagt werden: Weil überall — wenigstens bei allen Kulturvölkern — ziemlich die sämtlichen Künste gleichzeitig geübt werden, ist eine systematische Eintheilung derselben zwecklos. Allein, abgesehen davon, daß in der zeitlichen

Nach diesem Princip macht sich denn der Verfasser die Sache der Klassifikation, da er sie einmal nicht umgehen kann, weil sie eine geschichtliche Thatsache ist, so bequem wie möglich, indem er bemerkt: „Indem ich jetzt der einzelnen Kunsttheorien zu gedenken habe, folge ich einer dieser **möglichen** Anordnungen, die meiner Absicht (?) bequem ist“.

Dies nennt man also heutzutage die Aesthetik wissenschaftlich betreiben: Alles gleichgültig in der Schwebe und schließlich die „Bequemlichkeit“ als Kriterium der Entscheidung gelten zu lassen! — Gegenüber einer solchen saloppen Methode muß hier mit aller Entschiedenheit und festester Ueberszeugung ausgesprochen werden, daß gerade die Gliederung der Künste als der wahre Prüfstein und Gradmesser für den wissenschaftlichen Werth eines ästhetischen Systems zu betrachten ist, da in ihr sich alle theoretischen Fragen zu einer konkreten Lösung zusammendrängen.

Alle „feinen Bemerkungen“ und „genialen Gedankenblitze“ auf ästhetischem Gebiet haben lediglich den Wert von schimmernden Phrasen, wenn sich aus ihnen nicht ein klares und mit der substantziellen Lebendigkeit der Kunstercheinungen völlig übereinstimmendes, ja diese Gestaltungen erst in ihrer wahren Bedeutung verständlich machen =

Genesis der einzelnen Künste (bei demselben Volk) sich sehr verschiedene Phasen nachweisen lassen, die durch die verschiedene Gefügigkeit des Materials bedingt ist — die Volkspoesie, der Tanz, der Gesang werden daher am frühesten auftreten, weil hier das Material, die menschliche Stimme und die menschliche Gestalt, ohne Weiteres gegeben ist —, haben wir schon oben gesehen, daß in der That die geschichtliche Entwicklung der Kunstanschauung auf einem im Wesen der Kunst selbst tief begründeten Gesetze beruht, welches — beiläufig gesagt — durchaus identisch ist mit unserem Princip ihrer begrifflichen Genesis. Später wird dies näher erläutert werden.

des Resultat ziehen läßt. Darum lege ich meinerseits einen hohen, ja den höchsten Werth auf die Lösung dieser eminent praktischen Frage nach der systematischen Gliederung der Künste und darf versichern, daß ich derselben schon seit zwanzig Jahren meine besondere Aufmerksamkeit und ihrer Lösung den regsten Eifer zugewendet habe.

Was in den folgenden Blättern darüber vorgebracht wird, kann mithin als das wohlervogenste Resultat meiner darauf gerichteten Studien betrachtet werden. Treten wir daher nunmehr diesen Versuch der Lösung an.

Kapitel I.

Der Gegensatz des Simultanen und Successiven als Princip der allgemeinen Theilung der Kunst.

In der Einleitung wurde bereits bemerkt, daß, wenn es überhaupt ein „System der Künste“ giebt, dasselbe nur aus dem Wesen der Kunst als dieser besondern Thätigkeits- und Manifestationsform des menschlichen Geistes entwickelt werden könne. Wenn nun, nach Aristoteles, das Wesen der Kunst in der „Nachahmung,“ d. h. in der Darstellung von Ideen in den Anschauungsformen der Wirklichkeit, beruht, — denn dies bedeutet sein Gedanke, daß das Kunstwerk das gereinigte Bild der Wirklichkeit sei —, so folgt, daß die Kunst sowohl (nämlich nach Seite der Anschauung) an die Wirklichkeit gebunden und dann (nach Seite der Idee) frei schaffende Gestaltung ist, als auch umgekehrt, indem sie die Wirklichkeit ihrem ideellen Inhalt nach auffaßt, an die Idee derselben gebunden, der zufälligen Erscheinung des Wirklichen gegenüber aber freies Gestalten ist.

Diese Umkehrung des Verhältnisses zwischen Idee und Wirklichkeit oder vielmehr die Doppelseitigkeit desselben erklärt sich einfach daraus, daß die Begriffe „Idee“ und „Wirklichkeit“ in den beiden Fällen verschiedenen Umfang haben. Im

ersteren Falle nämlich bedeutet „Wirklichkeit“ die gesamten Anschauungsgebiete der Natur und des Geistes, „Idee“ dagegen das der Phantasie des Künstlers angehörige Darstellungsobjekt, im zweiten aber bedeutet „Wirklichkeit“ die in jenen genannten Gebieten auftretende Einzelerrscheinung, „Idee“ dagegen aber den in solcher Einzelerrscheinung realisirten Begriff derselben.

Fassen wir zunächst die eine Seite in's Auge: die Kunst ist an die Wirklichkeit gebunden. Hier ist also unter „Wirklichkeit“ zu verstehen das gesamte Reich der Anschauungsobjekte, sofern dieselben einen ideellen Inhalt haben; trivial ausgedrückt: Alles, was wir sehen und hören können, Denn nur diese Sinne richten sich auf die Ideen der Dinge. d. h.: nur sie sind ideeller Perceptionen*) fähig, da sie nicht, wie der Tasts-, Geschmacks- und Geruchssinn, eine unmittelbare Berührung der Materie erfordern, sondern nur deren gleichsam immateriellen Reflex als ästhetischen Schein (Form, Farbe, Ton) in sich aufnehmen. In das Reich der ideellen Anschauungsobjekte gehört also nicht nur Das, was wir „Natur“ nennen, in ihrer Beziehung zum menschlichen Geist, sondern auch der „Geist“ selbst, sofern er sich eben für die Anschauung manifestirt.

Diesen beiden Sphären, „Natur“ und „Geist“, als Anschauungsobjekte gefaßt, entsprechen aber, wie leicht einzusehen, nicht nur die beiden Sinne des Auges und Ohres, sofern das erstere zunächst das Organ für die Perception der Natur=

*) Dieser Ausdruck ist korrekter als „Anschauung“, welche ihrer etymologischen Bedeutung nach sich ausschließlich auf das Auge bezieht. Wenn daher im Verfolg der Untersuchung dennoch, um möglichst Fremdwörter zu vermeiden, im Allgemeinen von Anschauung die Rede ist, so ist die Perception der Zeit mit darunter zu verstehen.

wirklichkeit, das Ohr das specifische Organ für die Perception der Geisteswirklichkeit ist, sondern auch die korrespondirenden Anschauungsformen Raum und Zeit. Mit diesem Unterschied der Raum- und Zeitanschauung nähern wir uns nun bereits dem wahren Gliederungsprincip, und in der That wird, wie man sich erinnert, derselbe öfters als solches in Anwendung gebracht. Aber bei genauerer Prüfung drängt sich doch sogleich die Reflexion auf, daß zwar einerseits die sogen. bildenden Künste unbedingt dem Anschauungsgebiet des Auges zufallen, andererseits die Musik speciell dem Anschauungsgebiet des Ohres angehört, dagegen aber (von der Mimik als bewegter Plastik vorläufig zu schweigen) gerade die höchste Kunstform, nämlich die Poesie (im Drama) beide Sinne in fast gleichberechtigter Ausdehnung in Anspruch nimmt. Es folgt hieraus also, daß die Anschauungsorgane (Auge und Ohr) und darum auch die Anschauungsformen (Raum und Zeit) nicht die letzten Kriterien für eine durchgreifende systematische Gliederung abgeben können, sondern daß, wie schon in dem Fortgang von den Organen zu den Formen der Anschauung ein Schritt vom Besonderen zum Allgemeinen oder, wenn man will, vom Konkreten zum Abstrakten zu erkennen ist, noch ein weiterer Schritt zu einer noch allgemeineren und abstrakteren Kategorie gethan werden muß, um das wahre Eintheilungsprincip zu finden.

Welches ist nun dieser allgemeinere Gegensatz, unter welchen sich sowohl die Raum- wie die Zeitanschauung subsumiren läßt? Offenbar der Gegensatz des Simultanen und des Successiven*), d. h. des Neben- und des Nach-

*) Bei Gelegenheit der Besprechung des Herbart'schen Eintheilungsversuchs, wo dieser Gegensatz zuerst erwähnt wird, wurde bereits auf die Wichtigkeit desselben aufmerksam gemacht. Herbart selbst

einander, denn dies finden wir Beides sowohl auf Seiten der Raum- wie auf Seiten der Zeitanschauung, nur daß es in jener eine andere Bedeutung annimmt als in dieser. Zunächst allerdings entspricht das Nebeneinander dem Raum, das Nacheinander der Zeit; aber demungeachtet besitzt die Raumanschauung auch ein „Nacheinander“, sofern ein Ganzes nur durch successive Anschauung der Theile, deren Summe es ist, percipirt werden kann; die Zeitanschauung ebenso ein „Nebeneinander“ in der Gleichzeitigkeit.

Hiermit haben wir also das höhere und darum schon verwendbarere Princip für eine einfache Zweitheilung der Künste gefunden, sofern jene Einwürfe, die der Anwendung des beschränkteren Gegensatzes, sei es der Organe sei es der Formen der Anschauung, mit Recht entgegengestellt wurden, nun nicht mehr Platz greifen können; und zwar findet die Anwendung dieses höheren Princip's in der Art statt, daß die sämtlichen Künste zunächst in eine doppelte Reihe auseinander fallen, von denen die eine (die der bildenden Künste) in erster Linie sich auf die simultane Anschauung bezieht, während die andere der successiven angehört, so zwar daß in zweiter Linie jede Anschauungsweise die andere als sekundäres Element in sich schließt. Primär mithin ist der ersten Klasse der simultane, der zweiten der successive Charakter, sekundär umgekehrt der ersten der successive, der zweiten der simultane Charakter eigen. Wir haben also zunächst zwei Hauptgruppen von Künsten zu unterscheiden, von denen die eine (simultane) die Architektur, die Plastik, und die

freilich hat ihn, wie wir sahen, nicht auf die richtige Weise verwerthet und keine Ahnung von seiner durchgreifenden principiellen Bedeutung gehabt.

Malerei, und zwar gerade in der hier angegebenen Reihenfolge, die zweite (successive) — und zwar hinsichtlich ihrer genetischen Entwicklung und Aufeinanderfolge, wie nachgewiesen werden wird, in strengster Paralleltät mit den oben genannten — die Musik, die Mimik und die Poesie umfassen. Wenn übrigens diese Künste bereits hier namentlich — statt nur in ihrer allgemeinen Eigenschaft als Künste der simultanen und der successiven Perception — angeführt sind, so soll damit selbstverständlich der erforderlichen genetischen Entwicklung ihrer Formen nicht vorgegriffen werden, deren Nothwendigkeit sich erst später ergeben kann.

Um aber vorläufig eine konkrete Andeutung zu geben über die Verbindung des simultanen mit dem successiven Element in den Künsten sowohl der Raum- wie der Zeitanschauung — wie wir sie, ohne ein Mißverständniß zu befürchten, jetzt wohl der Kürze halber nennen können —, so ist zwar, was die erstere Gruppe betrifft, einleuchtend, daß ihr wesentlicher Charakter in der Simultaneität besteht, d. h. daß in ihnen das Simultane das primäre Element bildet. Nichtsdestoweniger werden wir sehen, daß — und zwar in stetig wachsendem Maße — das Successive, wenn auch stets nur in sekundärer Weise, darin zur Geltung gelangt; nämlich als Moment der Bewegung, d. h. der innerlichen Entwicklung der Theile aus einem ideellen Centrum. Dieser wichtige Punkt kann indeß hier nur angedeutet werden, weil zu seiner Begründung noch andere, ihn bedingende Momente zu erörtern sind.

Noch deutlicher zeigt sich die Verbindung beider Elemente, aber immer im Verhältniß der Unterordnung des einen unter das andere, hier also des simultanen unter das successive, in der zweiten Hauptgruppe: es mag in dieser Beziehung beispielsweise an das Verhältniß des Melodischen und Harmonischen in der Musik erinnert werden, wovon offenbar nur

das erstere, aber darum auch wesentlichere Moment der successiven, das zweite, als gleichzeitiges, der simultanen Anschauung angehört. Beschränkte man sich hinsichtlich der Gliederung der Künste lediglich auf den Unterschied von Auge und Ohr als Organen der Anschauung oder auch auf den Gegensatz von Raum- und Zeitanschauung, so könnte man davon keine Anwendung auf diese Differenz des Melodischen und Harmonischen machen, da beide sowohl nur vom Ohr percipirt werden, als auch nur der Zeitanschauung angehören.

In der Mimik scheint zwar, im Widerspruch mit dem obigen Princip, das Auge hauptsächlich, ja ausschließlich theiligt zu sein, und ist es in der That auch; aber gerade dieses Verhältniß liefert den deutlichsten Beweis für die Richtigkeit des obigen Principis. Denn offenbar macht nicht dies das Wesen der Mimik aus, daß ihre Productionen gesehen und nicht gehört werden, sondern daß, was gesehen wird, in der Form der successiven Anschauung in die Erscheinung tritt und als solche percipirt wird, während das Simultane hier, gleich dem Harmonischen in der Musik, in der gleichzeitigen Bewegung mehrerer, mit einander in Beziehung gesetzter Personen beruht. Beweis liefert die Thatsache, daß die (unveränderliche) Charaktermaske, wie sie auf der antiken Bühne als typischer Ausdruck einer bestimmten Rolle üblich war, nicht minder wie eine fixirte Stellung des Körpers (Positur) nicht mehr mimisch, sondern nur plastisch zu wirken vermag, weil in beiden Fällen das nothwendige Moment einer Entwicklung des Stimmungsausdrucks, d. h. der Successivität, mangelt.

Was endlich die Poesie betrifft, so zeigt sich in allen ihren Arten, dem Lyrischen, Epischen und Dramatischen, der successive Charakter deutlich genug; in der ersteren Form als Manifestation einer sich entwickelnden Stimmung des Subjekts, in der epischen als objektive Schilderung einer Folge

von Ereignissen, in der dramatischen als Entwicklung der dargestellten Charaktere und Handlungen. Denn selbst Das, was im Epischen, z. B. im Roman, und in dem Drama für die Vorstellung als gleichzeitig aufzufassen ist (man erinnere sich z. B. an die korrespondirende Schilderung der beiderseitigen Traumscenen vor der Schlacht in „Richard III.“), kann doch nur als nacheinander geschehend dargestellt und folglich auch nur so percipirt werden. Trotzdem kommt auch hier das simultane Element zur Geltung; namentlich zeigt sich dies in der höchsten Form der Poesie, im Drama, in welchem, als der Einheit des Lyrischen mit dem Epischen, sich das Successive beider Formen, durch Umwandlung der bloßen Schilderung, sei es der Empfindungen sei es der Handlungen, in die Gegenwärtigkeit des unmittelbaren Geschehens, so innig mit dem Simultanen zu einer Totalität verbindet, daß hier — vollends unter Zuhilfenahme der anderweitigen Wirkungselemente, welche die übrigen Künste liefern — gerade durch diese Verbindung die höchste und lebensvollste Kunstwirkung erreicht wird.

Gleichwohl bietet der Unterschied des Simultanen und Successiven zunächst nur dasjenige Princip, aus welchem sich, durch diese Doppelseitigkeit in der Anschauung selbst bedingt, ein einfacher Gegensatz zwischen den besonderen Künsten ergibt, indem die eine Gruppe derselben, wie bemerkt, sich wesentlich auf die simultane Anschauung bezieht: „Architektur“, „Blastik“, „Malerei“, während die zweite Gruppe sich zunächst und wesentlich auf die successive Anschauung gründet: „Musik“, „Mimetik“, „Poesie“. Da aber aus jenem Princip nur diese einfache Teilung in zwei Hauptgruppen hervorgeht, während die in jeder Gruppe vereinigten Künste dadurch noch zu keiner Besonderung, geschweige denn organischen Gliederung gebracht werden können, so tritt nunmehr die weitere wichtige Frage an uns heran, aus welchem Sonderungsprincip inner-

halb dieses allgemeinen Gegensatzes die einzelnen Künste jeder Gruppe genetisch zu entwickeln sind.

Diese Frage führt uns nun zur Erörterung des zweiten Moments, welches oben als im Wesen der Kunst begründet nachgewiesen wurde, nämlich daß sie, wenn sie an die Wirklichkeit gebunden ist, nach der ideellen Seite hin als freischaffende Gestaltung erscheint. Wenn dort gezeigt wurde, daß die Wirklichkeit, an welche die Anschauung und darum auch die Kunstdarstellung gebunden ist, die beiden Gebiete der Natur und des Geistes umfaßt, so ist dies nicht so zu verstehen, als ob dieselben als Gegensätze einander ausschlossen. Vielmehr, da — wie ausdrücklich zu betonen ist — das Kunstwerk selber eben in der vollkommen gegenseitigen Durchdringung von Idee und sinnlicher Gestaltung, d. h. allgemein gesprochen: von Geist und Natur, besteht, so daß es nichts Geistiges enthält, was sich nicht für die Anschauung sinnlich verkörpert zeigte, und nichts Sinnliches, was nicht ideell beseelt wäre, so folgt, daß jene objektiven Darstellungsgebiete, „Natur“ und „Geist“, auch für die künstlerische Anschauung in unzerreißbarer organischer Verbindung stehen müssen; mit anderen Worten, daß nur die Naturwirklichkeit, welche ideell beseelt ist, und nur die Geisteswirklichkeit, welche sich unmittelbar in konkreter Gestaltung der Anschauung offenbart, als künstlerische Objekte*) zu betrachten sind.

*) Denn auch in der Poesie ist es immerhin das gehörte Wort, als verkörperter Gedanke, in der Musik der gehörte Ton, als verkörperte Empfindung, was unmittelbar für die Perception da ist. Es wurde schon früher bei Gelegenheit der Klassifikation Hegels auf das Verkennen dieses Umstandes aufmerksam gemacht, welcher aus der Thatfache, daß man Gedichte auch lesen könne, folgern zu müssen glaubte, daß die Poesie nicht nur für die Anschauung, sondern auch für die Vorstellung sei; ein Irrthum, in den auch Bisher verfallen ist. Widerlegt ist derselbe bereits an der betreffenden Stelle.

In dieser Hinsicht verhält sich die Kunst zur Wirklichkeit in dem erwähnten umgekehrten Verhältniß, d. h. als freies Schaffen, während sie zugleich an die Idee gebunden ist. Dies bedeutet aber nichts Anderes, als daß die Kunst ebensowohl die Wirklichkeit der Natur nach Maaßgabe des in ihr enthaltenen ideellen Elements modelt, wie sie die des Geistes nach, Maaßgabe des ihn verkörpernden sinnlichen Elements auf die Anschaulichkeit beschränkt, indem sie das Unadäquate nach beiden Seiten hin eliminirt. — In ersterer Beziehung richtet sich diese negative Thätigkeit des künstlerischen Schaffens auf die Ausmerzung alles der natürlichen Erscheinung anhaftenden Zufälligen, d. h. Uncharakteristischen, weil dieses nicht Träger eines ideellen Inhalts ist, in zweiter Beziehung auf die Beseitigung aller bloß abstrakt geistigen Formelemente, weil diese keine organische Verbindung mit der naturstofflichen Gestaltung eingehen, d. h. sich der unmittelbaren Anschauung entziehen und nur für das verständige Begreifen da sind. Ein in wissenschaftlicher Form ausgedrückter Gedanke ist daher so lange künstlerisch werthlos, als er nicht unter Abthun dieser Form, seinen Inhalt zu anschaulicher Gestalt konkretisirt.

Neben dieser negativen Seite hat aber diese Thätigkeit des künstlerischen Gestaltens auch eine positive; oder vielmehr dieselbe Thätigkeit erscheint, in ihrem konkreten Resultat gefaßt, wesentlich positiv: es ist dies diejenige Seite des künstlerischen Schaffens, welche man als „Idealisiren“ zu bezeichnen pflegt. Man darf jedoch bei diesem vielfach gemißbrauchten Ausdruck nicht an jenes leichte und abstrakte — nämlich gerade vom Charakteristischen abstrahirende — „Verschönern“ denken, welches nichts als ein konventionelles Verflachen des konkreten geistigen Inhalts ist; vielmehr ist es gerade das Charakteristische oder, wie Goethe es nennt: das „Bedeutende“,

das heißt das in seiner Reinheit und Ungetrübtheit herzustellen-
de Ideelle, welches, durch die Purifikation von allen un-
adäquaten und darum bedeutungslosen Elementen, vom bloß
Zufälligen der Erscheinung befreit wird, worauf sich die idea-
listische Thätigkeit zu richten hat.

Wenn nun Natur und Geist, oder konkret: sinnliche
Erscheinung und Idee, die beiden organisch mit einander
verbundenen Elemente des Kunstwerks sind, so folgt weiter,
daß auch die Mittel des künstlerischen Gestaltens an
diesen Elementen seines Organismus, der ja nur mit ihrer
Hilfe hervorgebracht werden kann, participiren, also ebenso-
wohl materieller wie ideeller Art sein müssen,
d. h. — um dies genauer auszudrücken — solcher Art, daß
sie ebensowohl geeignet sind, die sinnliche Erscheinung zur An-
schauung wie die Idee als deren Inhalt zum Ausdruck durch
dieselbe zu bringen. — Dies ist nun der Punkt, worin sich
— da es sich nun um das konkrete (d. h. einer bestimmten
Kunst angehörige) Kunstwerk und dessen Herstellungsart han-
delt — das Sonderungsprincip für die weitere Glie-
derung der Künste, falls ein solches überhaupt zu entdecken
ist, finden lassen muß.

Aus dem eben Gesagten ist zugleich der Grund ersicht-
lich, sowohl warum ein doppeltes Eintheilungsprincip für die
organische Gliederung erforderlich ist, als auch warum es nur
zwei solche Principien geben kann. Denn sofern Idee und
Wirklichkeit als die beiden Hauptfactoren des künstlerischen
Produkts zu betrachten sind, durch die Idee aber nur der zu
gestaltende Inhalt, durch die Wirklichkeit nur die Anschau-
ungsform bestimmt ist, so kann sich ein Unterschied zwischen
den Künsten nur gründen: einerseits auf die Verschiedenheit
der Anschauungsform — diese führt, wie wir gesehen, zu dem
allgemeinen Gegensatz des Simultanen und Success-

siven —, andrerseits auf die Verschiedenheit des zu gestaltenden Ideeninhalts — diese führt innerhalb jeder der beiden Gruppen zu einer Stufenfolge im Gewichtsverhältniß zwischen Idee und Material der Darstellung; ein Punkt, auf den nunmehr näher einzugehen ist.

Kapitel II.

Material, Mittel und Objekt der künstlerischen Darstellung. — Die Bewegung in dem Gewichtsverhältniß von Idee und Material, als Princip der besonderen Gliederung.

Ehe wir den am Schluß des vorigen Kapitels bezeichneten Punkt, das eigentliche punctum saliens der principiellen Gliederung der Künste, näher in's Auge fassen, ist zuvor noch ein Mißverständniß zu beseitigen, welches noch vielfach auch bei Aesthetikern von Fach verbreitet ist, und das gleichfalls als eine Hauptquelle der in den bisherigen Eintheilungsversuchen herrschenden Begriffsverwirrung zu betrachten ist: ich meine die Verwechslung des Darstellungsmittels einerseits mit dem Darstellungsmaterial, andrerseits mit dem Darstellungsobjekt. Man erkennt dabei, daß das „Material“ nur der stofflichen Seite, das „Objekt“ dagegen nur der ideellen Seite der Darstellung angehört, während die „Mittel“ eben an beiden Seiten participiren, folglich sowohl stofflicher wie ideeller

Natur sind. Von der bloßen Stofflichkeit ist nämlich die künstlerische Darstellung in dem Grade unabhängig, daß sie, nach dem Gesetze des künstlerischen Scheins die Stoffe gerade nicht in demselben Sinne, den sie in der Natur haben, verwenden darf (darauf beruht auch die Nothwendigkeit einer Ausschließung der sog. Gartenkunst aus der Reihe der reinen Künste). Als Naturmaterial ist z. B. der Marmor ein mit einer gewissen Textur begabter Kalkstein, als Kunstmateriale ist er ein durch seine Transparenz für ideale Versinnlichung der menschlichen Gestalt sich eignender Rohstoff; die Form mithin, welche er als Naturstoff besitzt, nämlich sein äußerliches Geschiebe und innerliches Gefüge (Textur), hat mit der ihm durch die Plastik verliehenen Form nichts zu thun. Diese letztere, die Form, aber enthält allein die Bedeutung des „Mittels“, während jene — mit Einschluß der Transparenz — lediglich stofflicher Art ist, d. h. dem Material als solchem angehört. So bilden in der Malerei die Leinwand oder Holz- und Kupferplatten, auch Kalkwände, ferner die (physikalischen) Farbstoffe, Pinsel u. s. w. das Material, die Farbenzusammenstellung dagegen (Kolorit, Inkarnat u. s. w.) sowie die lineare Komposition die Mittel der malerischen Darstellung. Da nun, wie wir sehen werden, in der Entwicklungsreihe der Künste das Gesetz herrscht, daß das Material in konstanter Weise leichter und flüssiger wird, sich gleichsam mehr und mehr entmaterialisirt (schon das Material der Malerei bietet gegen das der Plastik gehalten diesen Fortgang zur Entmaterialisirung dar), wodurch es sich der ideellen Seite des Mittels mehr und mehr nähert, so kommen wir schließlich an einen Punkt, wo sie beide in gewisser Beziehung fast zusammenfallen. Dies ist schon merklich bei dem musikalischen Ton im Gesange, am entschiedensten bei dem artikulirten Laut der Fall, der sowohl Material wie Mittel der poeti-

sehen Darstellung ist.*) Größenverhältniß, Form, Farbe, Ton, Gebärde, artikulirter Laut bilden so in ideell aufsteigender Reihenfolge die Mittel der Darstellung, aber nur in dem letzteren, welcher der an sich idealeren Zeitanschauung angehört, identificiren sie sich bis auf einen gewissen Grad mit dem Material, ohne daß indeß die Differenz gänzlich verschwindet.

Hinsichtlich der zweiten Verwechslung (von „Mittel“ und „Objekt“ der Darstellung), welche sich ein rohes Kunstverständniß nur zu oft zu Schulden kommen läßt, ist darauf hinzuweisen, daß die Objekte der Darstellung stets und ausschließlich in Ideen bestehen, welche durch die Mittel (Gestalt, Colorit, Melodie, Sprache) zur sinnlichen Perception gebracht werden. Nicht also ist z. B. in der Plastik die Darstellung der schönen Menschengestalt letzter Zweck, d. h. Objekt der Darstellung, sondern die besondere (individualisirte) Idee, welche grade durch diese Gestalt in Haltung, Ausdruck u. s. f.

*) Diese strenge Unterscheidung zwischen Mittel und Material ist auch bereits beim Aristoteles zu finden, was aber die modernen Aesthetiker nicht verhindert, immer wieder in dieselbe unlogische Begriffswirrung zu verfallen. In der Rhetorik (I, 11) führt er beispielsweise die Bildhauerkunst, die Malerei und die Dichtkunst an, denen er dann in der Poetik (I im Anfange, 2 und 3) noch die Tanzkunst (Mimik) und die Musik hinzufügt. Von allen diesen sagt er, „ihre gemeinsame Eigenschaft sei Nachahmung (Mimesis = Gestaltung, Darstellung) und zwar Nachahmung von Gemüthsstimmungen oder Handlungen“ — hiermit sind also die Objekte bezeichnet —; verschieden seien sie aber hinsichtlich der Wirkungsmittel, „indem die Poesie zunächst durch das Wort, außerdem auch durch Melodie und Rhythmus, die Musik durch die beiden letzteren, die Tanzkunst aber nur durch das letztere Element, nämlich durch den Rhythmus der körperlichen Form, nachahmen.“ — „Malerei und Plastik dagegen wirken, jene durch das Mittel des Colorits (χρῶμα), diese durch die Körperform (σχήμα).“ — Vergl. Krit. Gesch. d. Aesth. I. 151 ff.

zur Anschauung gebracht werden soll; ebenso ist in der Musik nicht der Rhythmus der melodischen und harmonischen Gestaltung des Tones der letzte Zweck, sondern die Veranschaulichung der charakteristischen Seelenstimmungen, welche durch diese Darstellungsmittel versinnlicht werden sollen. Dies bedarf wohl keiner weiteren Erörterung. Es ist also daran festzuhalten, daß die „Mittel“ im eigentlichen Sinne des Wortes die Vermittelung zwischen dem Material und dem Objekt der Darstellung bilden und deshalb, weil sie so inkommenfurable Sphären, wie Materie und Idee zu sein scheinen, zu verbinden bestimmt sind, nach beiden Seiten hin eine Verwandtschaft zeigen müssen.

Nach dieser nothwendigen Zwischenbemerkung wenden wir uns zu der Frage nach dem oben erwähnten Sonderungsprincip für die Gliederung der Künste zurück.

Es ist gefordert, daß, wie im künstlerischen Anschauungsobjekt selbst, so auch in dem dasselbe für die Anschauung darstellenden Kunstwerk sinnliche Erscheinung und geistiger Inhalt in gegenseitiger Durchdringung sich verschmelzen; aber an dieser Verschmelzung haben beide Elemente nicht nothwendig gleichen Antheil, oder mit anderen Worten: die Mischung kann bald das eine, bald das andere Element als das herrschende, gewichtvollere in die Erscheinung treten lassen, ohne daß dadurch die organische Verbindung zwischen ihnen alterirt wird; vielmehr erscheint der geistige Gehalt, der die sinnliche Erscheinung gleichsam als belebender Spiritus durchtränkt, bald in verdünnterem bald in gesättigterem Grade darin vertheilt. Im Kunstwerk wird sich dies Gradverhältniß zwischen seinem geistigen Inhalt und seiner sinnlichen Erscheinung als verschiedenes Gewicht der künstlerischen Idee und des äußerlichen Darstellungsmaterials abspiegeln müssen; und zwar aus dem Grunde, weil in der Wirklichkeit selbst

die einzelnen Erscheinungen nicht in gleichwerthiger Weise Träger von Ideen sind, sondern in dieser Hinsicht sehr verschiedene Werthe repräsentiren, das Kunstwerk aber, wie wir wissen, nichts anderes sein soll als — wie Aristoteles sagt — „das gereinigte Bild der Wirklichkeit“. Diese Gewichts-differenz findet sich übrigens schon in dem bereits gefundenen allgemeinen Gegensatz der Künste der Raumanschauung überhaupt gegen die Künste der Zeitanschauung ausgedrückt, insofern in der letzteren, wegen der höheren Idealität der Zeit im Vergleich zum Raum, das ideelle Element entschieden überwiegt. Man vergleiche z. B. das Gewicht des gesammten Ideengehalts eines Shakespear'schen Dramas oder auch einer Beethoven'schen Symphonie einerseits und den eines gothischen Doms oder auch einer antiken Statue andererseits mit der Verschiedenheit des Gewichts des auf beiden Seiten angewendeten Darstellungsmaterials!

Wie nun zwischen den beiden Hauptgruppen überhaupt, so muß auch — aus dem angegebenen Grunde — auf jeder Seite, d. h. in den jede Gruppe bildenden Künsten, eine bestimmte Stufenfolge in diesem Gewichtsverhältniß zwischen Idee und sinnlichem Material zu erkennen sein. Wir werden finden, daß von der Architektur, als der mit dem schwersten und räumlich umfangreichsten Material, aber mit den ärmsten Ideen arbeitenden Kunst, angefangen bis hinauf zur Poesie, als der ideenreichsten und zugleich mit dem leichtesten Material, dem artikulirten Laut, arbeitenden Kunst, eine kontinuierliche Zunahme an Ideengehalt, verbunden mit einer ebenso stetigen Abnahme an Gewicht des Darstellungsmaterials, d. h. das Gesetz eines stufenweisen Fortschritts in diesem Verhältniß sich offenbart.

Sehen wir nun genauer zu, worin das eigentliche Princip dieses Gesetzes zu suchen sei, so erkennen wir sogleich, daß es nur das der wachsenden Bewegung sein kann. Denn die Materie ist das Träge, Starre, an sich Unlebendige, was erst durch den Geist, dessen Wesen ja eben in der Selbstbewegung besteht, in Fluß gebracht und verlebendigt wird. Eine Zunahme an Ideengehalt kann mithin nur aus einer Intensitätssteigerung der Bewegung als des die Materie beseelenden geistigen Elements entspringen und muß umgekehrt aus demselben Grunde zugleich eine Abnahme an materiellem Gewicht bewirken, in welchem sich die Trägheit und Schwere des Stofflichen ausdrückt, bis dieses durch den mehr und mehr erstarkenden Geist allmählich zu einem Minimum depotenzirt erscheint.

Aber dies Moment der in dem Entwicklungsproceß der Künste sich offenbarende Gesetz der stetig zunehmenden Bewegung bildet nicht bloß den wesentlichen Inhalt des gegensätzlichen Verhältnisses von Idee und Material, d. h. der sich stetig ändernden Gewichtsdivergenz zwischen beiden Elementen, sondern auch, wie leicht zu ersehen, den wesentlichen Inhalt des Gegensatzes der simultanen und successiven Anschauung; oder mit andern Worten: beide Principien, sowohl das allgemeine der Gegenüberstellung der beiden einander parallelen Hauptgruppen, wie das besondere der Entwicklung der einzelnen Künste innerhalb jeder Hauptgruppe, lassen sich auf diesen allgemeinsten Gegensatz der Ruhe und Bewegung zurückführen. Was die Identität dieses Principis mit dem ersten (allgemeinen) Eintheilungsprincip betrifft, so bedarf es keiner näheren Erläuterung des Gedankens, daß, wie das zeitlose Sein im Raum ein schlechtthin ruhendes ist, so das unräumliche Sein in der Zeit sich schlechtthin als Bewegung zeigen muß. Von diesem Gesichtspunkt aus kann man daher die Künste der ersten Hauptgruppe hinsichtlich ihrer Erschei-

nungsform geradezu „Künste der Ruhe“, die der zweiten „Künste der Bewegung“ nennen; und ihre Stellung als Künste der „simultanen“ und der „successiven Anschauung“ befaßt im Grunde ganz dasselbe: denn was gegeneinander in Ruhe ist, heißt eben simultan, was gegeneinander in Bewegung, successiv.

Andererseits zeigt sich die Identität des Gegensatzes von Ruhe und Bewegung mit dem zweiten (besonderen) Eintheilungsprincip, d. h. mit dem Gesetz des Fortschritts in der Gewichts Differenz zwischen Material und Idee, sowohl in der dem Material (d. h. dem Naturstoff) innewohnenden Trägheit und Starrheit, wie in der der Idee (d. h. dem Geiste) als solcher innewohnenden Bewegtheit und Flüssigkeit, so daß wir nunmehr in der That die anfänglich als aus zwei verschiedenen Principien sich ergebenden Gegensätze in einem höheren, nämlich in dem Gegensatz von Ruhe und Bewegung, als allgemeinstem Princip der Gliederung, vereinigt finden.

Hiermit ist aber die bisher noch störende Duplicität der Eintheilungsprincipien überwunden und das letzte und höchste Princip für die Gliederung der Künste zu einem in sich abgeschlossenen organischen System gefunden; und es bleibt nur noch der eine Punkt unerklärt, ob und welche verschiedene Bedeutung dies höchste Princip des Gegensatzes von Ruhe und Bewegung als Inhalt des einen (allgemeinen) und als Inhalt des zweiten (besonderen) Gliederungsprincips etwa haben könnte. Auch diese Differenz ist leicht nachzuweisen, indem es sich zeigen läßt, daß in dem ersten Falle der Gegensatz von Ruhe und Bewegung schlechthin als ein solcher, d. h. abstrakt, im zweiten Falle jedoch als konkret, d. h. als ein solcher zu fassen ist, in welchem jedes der beiden Momente das andere als sekundär in sich einschließt. Der Gegensatz von Raum- und Zeitanschauung oder, was dasselbe ist der Simultaneität und Successivität der Erscheinung ist, sofern sich darauf

nur der Gegensatz der beiden Hauptgruppen gründet, nothwendig ein abstrakter, d. h. die gegensätzlichen Momente absolut ausschließender; oder: was nur dem Raum angehört, gehört eben deshalb nicht der Zeit an und umgekehrt. Ein Gebäude, ein Skulpturwerk, ein Gemälde unterliegen zwar als materielle Objekte der zeitlichen Veränderung, aber nicht dies ist ihnen wesentlich, sondern im Gegentheil: diese Veränderung verändert, ja vernichtet zuletzt gerade Das, was sie als Kunstwerke bedeuten. Umgekehrt ist es für eine musikalische Production, für eine mimische Darstellung, für ein Gedicht u. ganz irrelevant, daß sie in räumlicher Umgebung zur Perception gebracht werden; im Gegentheil liegt hierin ihre Beschränktheit, d. h. das ihrem Wesen Fremde und Unadäquate.

Ganz anders, nämlich durchaus konkret, gestaltet sich jener Gegensatz, wenn es sich nicht um die bloße Gegenüberstellung der beiden Hauptgruppen, sondern um die Entwicklung der einzelnen Künste selber handelt. Denn hier tritt sogleich neben dem Hauptmoment das ihm gegensätzliche Moment, wenn auch nur sekundär, in Wirksamkeit. Denn insofern der Fortschritt in der Entwicklung der Künste, deren Anfang zunächst zu suchen ist, in einem Kampfe der Materie mit der Idee besteht, so geht ja schon hieraus das Vorhandensein beider Elemente mit Nothwendigkeit hervor; und wenn ferner dieser Kampf nur dadurch als ein Fortschritt vom Niederen zum Höheren sich erweist, daß die Idee von Stufe zu Stufe an Macht und Bedeutung gegenüber der Materie gewinnt — es ist dies, wie man sich erinnert, das Princip der zunehmenden Gewichts-differenz zwischen Idee und Material —, so folgt mit Nothwendigkeit, daß die niedrigste Stufe, mit welcher der Entwicklungsproceß seinen Anfang nimmt, diejenige ist, in welcher das Material gegenüber der

Idee nicht nur an Macht, sondern auch an Umfang entschieden überwiegt.

Daß wir diese erste Stufe in der Gruppe der Künste der Raumanschauung zu suchen haben werden, liegt von vornherein auf der Hand, weil, wie schon bemerkt, die Raumanschauung überhaupt dem Element der Ruhe angehört; und es wäre folglich jetzt nur zu fragen, welche von den Künsten der Ruhe jener niedersten Stufe am meisten entspricht, d. h. in welcher sich das umfangreichste und an Bedeutung überwiegendste Material mit dem verhältnißmäßig umfangärmsten und an Bedeutung geringsten IDeengehalt verbindet. Hier kann es nun wohl keinem Zweifel unterliegen, daß diese Stufe von keiner andern Kunst eingenommen werden kann als von der Architektur, welche offenbar das schwerwiegendste und umfanglichste Material neben dem relativ kleinsten IDeeinhalt besitzt.

Damit haben wir aber nunmehr den festen Punkt gefunden, von dem aus wir an dem Ariadnesfaden des Princips uns in dem Labyrinth der verschiedenen Künste werden zu orientiren vermögen. Es kann aber schon jetzt — unter Vorbehalt des begrifflichen Nachweises — der von diesem Punkte aus einzuschlagende Weg mit ziemlicher Sicherheit überschaut werden; d. h. wir dürfen schon jetzt — unter Hinweis auf das Entwicklungsgesetz des stetigen Fortschritts in dem Verhältniß der Gewichts-differenz zwischen Material und Idee — vermuthen, daß unter den Künsten der Ruhe (oder Raumanschauung) sich an die Architektur zunächst die Plastik und an diese die Malerei anreihet. An diesem Punkte tritt nun ein Umschlag ein, sofern die Reihe der räumlichen Künste überhaupt verlassen und der Uebergang zu denen der zeitlichen gefordert wird.

Daß ein solcher Umschlag nothwendig an einem Punkte der Entwicklungsreihe eintreten muß, geht einfach daraus

hervor, daß in dem Kampfe der Idee mit dem Material ein Moment erreicht werden muß, wo die Idee, d. h. das Element der Bewegung, allmählich bis zu dem Grade an Energie zugenommen hat, daß es aus seiner bloß sekundären Stellung plötzlich zur herrschenden Macht über das Material, d. h. zum primären Element wird und dadurch seinerseits das Material zum sekundären Element herabsetzt. Dies geschieht in dem Uebergange von der Malerei zur Musik, welche letztere nunmehr, sofern sie eine neue Entwicklungsreihe beginnt, zu den folgenden Künsten (Mimik und Poesie) in dieselbe Stellung kommt, wie sie die Architektur zu den ihr folgenden (Plastik und Malerei) einnimmt. Der Entwicklungshegometer (Architektur, Plastik, Malerei; Musik, Mimik, Poesie) zeigt so in der Mitte gleichsam eine Cäsur, welche die Gradlinigkeit des Fortschritts — ohne Beeinträchtigung des Principes der Entwicklung — unterbricht, indem sie den zweiten Trimeter (der successiven Künste) zu dem ersten (der simultanen) in einem bestimmten und bis in's Einzelste nachweisbaren Parallelismus bringt. Dieser Fortgang, der uns zunächst beschäftigen wird, mag hier der Anschaulichkeit halber in folgendem Schema dargestellt werden:

- | | |
|-----------------|------------|
| 1. Architektur, | 4. Musik, |
| 2. Plastik, | 5. Mimik, |
| 3. Malerei; | 6. Poesie. |

Der interessanteste, aber auch schwierigste Punkt in diesem Fortgang ist der durch die Linie bezeichnete Uebergang der Malerei zur Musik. — Gehen wir jetzt zur Entwicklung des obigen Schemas über.

Kapitel III.

Erste Hauptgruppe: die Künste der Raumanschauung (Architektur — Plastik — Malerei).

Indem ich nunmehr in die durch das vorläufige Schema am Schluß des vorigen Kapitels bereits angedeutete Entwicklung der besonderen Künste eintrete, ist im Voraus zu bemerken, daß es sich dabei selbstverständlich nicht um eine alle Seiten der einzelnen Gattungen und Arten der Kunst erschöpfende „Theorie der Künste“, sondern lediglich um die aus dem Wesen der Kunst, wie ich es zu bestimmen versucht habe, sich ergebende folgerichtige, d. h. principiell begründete Gliederung der Künste handelt. Nur mit dem Drama werde ich mich etwas eingehender zu beschäftigen haben, weil sich in dieser letzten und höchsten Kunstform alle übrigen Vorstufen, wenn auch nur durch Darreichung ihrer elementaren Mittel, zu einer lebendigen Totalität zusammenschließen, wodurch es gleichsam als die edelste und reifste Frucht des ganzen Entwicklungsprocesses erscheint.

1. Die Architektur.

Es kann hier unmittelbar an das Schlüssergebnat unsers vorigen Kapitels angeknüpft werden, welches in dem Nachweise bestand, daß die Architektur, weil in ihr die größte Gewichtsdifferenz zwischen Idee und Darstellungsmaterial, und zwar zu Gunsten des letzteren, herrscht, die erste, d. h. nie-

drigste Kunstgattung ist, welche mithin den Anfang in der Entwicklungsreihe der Künste bildet.

Die Architektur ist aber nicht nur die erste, sondern auch die abstrakteste aller Künste, und zwar letzteres gerade deshalb, weil sich in ihr der leichteste und beschränkteste Ideen-gehalt mit dem schwersten und umfangreichsten Darstellungsmaterial verbindet. Man pflegt unter „abstrakt“ irrthümlicher Weise meist gerade das rein Gedankliche, unter „konkret“ dagegen das materiell Greifbare zu verstehen. Allein es kommt darauf an, wovon abstrahirt wird und was sich konkretisirt. Wenn man z. B. bei dem Begriff der Materie von aller Bestimmtheit durch Form, Farbe u. s. f. abstrahirt, so erscheint er als das Allerabstrakteste, was sich denken läßt; denn solch' Begriff bietet selbst der Vorstellung nichts dar, woran sie ihn fassen kann. Da nun aber solche Bestimmungsmomente wie Form, Farbe, Schwere u. s. f. gegen das rein Stoffliche gehalten ideeller Natur sind, so sind sie gerade darum auch an der Materie das wahrhaft Konkrete, weil diese nur durch sie Bestimmtheit erhält; mit andern Worten: was wir an der Materie wahrnehmen — und dies ist doch das Konkrete an ihr — ist nicht das Stoffliche als solches (dies ist gar nicht wahrzunehmen, ist folglich ein ganz abstrakter Begriff), sondern sind allein ihre ideellen Eigenschaften.

Was nun die Architektur betrifft, so handelt es sich dabei zunächst nicht sowohl um ihre Stoffe als solche, wie Eisen, Stein, Holz u. s. f., als vielmehr einerseits um die räumliche Ausdehnung, welche dieselben behufs Versinnlichung der architektonischen Ideen einnehmen, andererseits um rein ideelle Momente wie Form und Schwere, sowie um deren Wirkungsgesetze. Sofern nun in der Architektur die Materie: Stein, Eisen, Holz u. s. f., eine unverhältnißmäßige Ausdehnung, gegen die dadurch versinnlichten Ideen gehalten, beansprucht, die Ideen

aber, wie erwähnt, das eigentliche Object der künstlerischen Darstellung bilden, so muß diese Kunst nothwendig als die abstrakteste sich darstellen. Dies und nicht bloß der Umstand, daß sie, wie Aristoteles schon bemerkte, nicht „mimetisch“ ist, d. h. daß sie für ihre Formen kein Vorbild in der Wirklichkeit findet, weist ihr einen so exceptionellen Platz in der Reihe der Künste an, daß Aristoteles, der das „Mimetische“ als die Bedingung für den Begriff der Kunst betrachtete, sie bekanntlich gar nicht zu den Künsten im engeren Sinne rechnete. *)

Diese Abstraktivität drückt sich nun in der Architektur nicht nur in ihrer Ideenarmuth im Vergleich zu der Massenhaftigkeit ihrer Gestaltungsformen aus, sondern, in Verbindung damit, auch in ihren Darstellungsmitteln, die mehr oder weniger auf mathematisch bestimmbare Verhältnisse sich zurückführen lassen. Auf das Proportionale, Symmetrische u. s. f., überhaupt auf die durch Zahlen ausdrückbare Regelnmäßigkeit beschränkt sich, gerade wie bei gewissen Gebilden der unorganischen Natur, z. B. bei der Bildung von Krystallen, Schneeflocken u. s. f., das Gesetz ihrer Schönheitselemente, **) und wo sie — nach ihrer ornamentalen Seite hin —

*) Siehe oben S. 16 ff.

**) Dies wird auch von philosophisch gebildeten Architekten in vollem Maße anerkannt. E. Wulff z. B., Verfasser eines „Versuchs zur Begründung einer architektonischen Harmonielehre“, worin es sich darum handelt, die „Gestaltungsgesetze auf den Gebieten der Architectonik und Tectonik in bestimmte mathematische Formeln zusammenzufassen“, stellt für seine Erörterung der Frage den fundamentalen Satz auf, daß „die geometrische Gesetzmäßigkeit das ordnende Princip aller in der Architektur vorkommenden Linien und Verhältnisse“ ist. Er nennt dies Princip — sehr gut — das geometrische Vibrations- und Krystallisationsgesetz und verlangt — unter Hinweis auf die Analogie mit der Harmonielehre in der Musik — die Aufstellung einer auf diesem Grundgesetz beruhenden

darüber hinausgeht, ist sie genöthigt, bei der Plastik und Malerei eine Anleihe zu machen.

Nach der ideellen Seite hin offenbart sich der abstrakte und gleichsam unorganische Charakter der Architektur zunächst darin, daß sie, besonders in ihrer ursprünglichen Gestaltung, d. h. in der altorientalischen Baukunst (man denke nur an die ägyptischen Pyramiden, Labyrinth, indischen Felsentempel und Aehnliches), wesentlich symbolischer Natur ist, was, wie wir sahen, schon Hegel hervorgehoben hat. Denn das Wesen des „Symbols“ besteht eben darin, daß es nur eine äußerliche Beziehung auf eine Idee, nicht diese selbst ausdrücken will. Hinsichtlich der Darstellungsmittel ist sodann zunächst auf das Moment der Massenhaftigkeit, welche als räumliche Großheit imponirt und als Erhabenheit (also noch nicht in dem höheren Sinne reiner Schönheit) wirkt, ferner auf die damit in Zusammenhang stehende Ruhe und Sichselbstgleichheit der ästhetischen Wirkung hinzuweisen. Zwar enthält diese Ruhe bereits ein Bewegungselement, weil, wenn dies fehlte, überhaupt von einem geistigen Inhalt bei ihr nicht die Rede sein könnte, sondern sich ihr Wesen auf die regellose Massenhaftigkeit beschränken müßte. Dies Bewegungselement spricht sich in dem aus dem Centrum der architektonischen Gestaltung sich entwickelnden und bis in die fernsten Ausladungen hin symmetrisch ausklingenden Rhythmus der konstruktiven und ornamentalen Formen aus; aber da dieser Rhythmus nicht, wie der musikalische, sich successiv entwickelt, sondern simultan in die Erscheinung tritt, d. h. mit einem Blicke zu übersehen ist, wenn er harmonisch wirken soll, so

architektonischen Kunstgrammatik. — Wir werden bei der Charakteristik der Musik noch einmal auf das interessante Werk zurückkommen.

bleibt ihm doch das Gepräge einer gewissen Starrheit anhaften, das Fr. v. Schlegel in der bekannten paradoxalen Bezeichnung der Architektur als „gefrorener Musik“ ausgedrückt hat. Wir werden übrigens später sehen, daß allerdings eine große Analogie zwischen Architektur und Musik herrscht, so daß man umgekehrt mit derselben Berechtigung die Musik als aufgethaute, d. h. in Fluß gebrachte Architektonik charakterisiren könnte.

Vielleicht findet der Leser, etwa im Hinblick auf den wunderbaren Reichthum lebendiger Formengestaltung, deren gewisse Baustyle fähig sind und wie er sich z. B. in dem gothischen Tempelbau zeigt, daß der oben gebrauchte Ausdruck „Starrheit“ als Bezeichnung der architektonischen Wirkung ein Mißkennen dieser Kunst dokumentirt. Zur Widerlegung dieses Vorwurfs ist aber an die schon früher gemachte Bemerkung zu erinnern, daß hier nicht sowohl von den in der Geschichte auftretenden Baustylen die Rede ist, als vielmehr nur von dem Princip des Architektonischen schlechthin, welches der gesammten Kunstanschauung einer bestimmten (nämlich der altorientalischen) Epoche diesen specifischen Charakter aufdrückt. Es wurde schon in der Einleitung darauf hingewiesen, daß, wie der altorientalischen Kunst überhaupt der „architektonische“ Charakter aufgeprägt ist, so der antiken der „plastische“, so der christlichen der „malerische“. Man betrachte z. B. die altägyptischen Göttergestalten, sowohl die skulptorischen wie die gemalten, und frage sich, ob ihnen nicht dieses Gepräge architektonischer Starrheit, welches sich in der bewegungslosen Ruhe der Haltung, der symmetrischen Gliederstellung und der physiognomischen Ausdruckslosigkeit offenbart, anhaftet; nur daß hier — in der Skulptur und Malerei, als Künsten einer eigentlich schon auf Befreiung von der mathematischen Regelmäßigkeit des Architektonischen ten-

direnden und daher bewegungsvolleren Schönheit — diese Starrheit als unabäquates Element mehr auffällt. Umgekehrt nimmt die Baukunst in der wesentlich in plastischen Anschauungsformen wurzelnden hellenischen Kunstepoche ebenfalls einen plastischen, in der christlichen dagegen, deren Anschauungsformen wesentlich malerischer Natur sind, wie auch die Skulptur, einen malerischen Charakter an. Der gothische Dom kann von diesem Gesichtspunkt aus geradegu als malerische Architektur*), der griechische Tempel als plastische Architektur bezeichnet werden. — Nach dieser Verständigung wird der früher angedeutete Vorwurf gegen die obige Auffassungsweise des Architektonischen hoffentlich als ungerechtfertigt zurückgenommen werden.

Die Kunstanschauung einer kulturgeschichtlichen Epoche hängt selbstverständlich aufs Innigste mit der gesammten geistigen Entwicklung derselben zusammen, da sie nur eine, und zwar sehr wesentliche, Seite der letzteren ist. Daher muß das Wesen des Architektonischen, das wir in dem Ueberwiegen des Darstellungsmaterials über die durch dasselbe ausgedrückte Idee gefunden haben, in dem geistigen Gesamtcharakter des Orientalismus überhaupt begründet sein. Wenn man den Fortschritt in der geistigen Entwicklung der Menschheit schlechthin als den Kampf von zwei, nothwendig miteinander verbundenen und doch einander feindseligen Elementen, nämlich von Natur und Geist, auffaßt, so erkennt man, daß im Orientalismus in entschiedener Weise noch die Natur den

*) Noch mehr fällt dies im modernen Villenbau, im Vergleich mit dem antiken Wohnhause, in's Auge. Der Villenstyl sucht sich mit Bewußtsein von den monumental-architektonischen Gesetzen der Symmetrie, Proportionalität u. s. f., zu Gunsten einer gewissen konstruktiv-ornamentalen Unregelmäßigkeit, zu befreien, nur um einen malerischen Eindruck hervorzurufen.

Geist beherrscht, d. h. daß die Schwere des Stofflichen den nach Befreiung ringenden Geist niederdrückt: daher das Gepräge tiefer Melancholie, das wie ein Alp auf dem Geiste des alten Aegyptens liegt. Aber der Geist hört nicht auf, gegen diesen Druck zu reagiren, er ringt sich endlich zu einer Gleichberechtigung mit der Natur empor und versöhnt sich mit derselben: dies ist der Charakter des Hellenismus und der hellenischen Kunst insbesondere. Die dritte Phase des Kampfes bezeichnet die Erhebung des Geistes über die Natur: dies ist der Charakter der christlichen Entwicklungsepöche. In diesem Kampfe bilden die beiden miteinander streitenden Elemente denselben Gegensatz, wie ihn die gleichnamigen Elemente der Kunstanschauung, deren Einheit das Kunstwerk ist, zeigen. Es wird also auch hier, im Gebiete der Kunst, der Fortschritt sich darin manifestiren, daß die Gewichts-differenz zwischen Idee und Material, welche in der Architektur noch als Ueberwiegen des Stofflichen über das Geistige sich kund gab, zunächst zu einem Gleichgewicht sich beruhigt: die Plastik.

2. Die Plastik.

Die Plastik wird, wie bereits erwähnt wurde, von Hegel*) sehr schön als diejenige Kunst bezeichnet, in welcher das Ideal der Schönheit, das in der „symbolischen“ Kunst des Orientalismus erst erstrebt wird, in der Malerei aber, als der (wie er sie nennt) „romantischen“ Kunst schon überschritten ist, in der „klassischen“ Kunst durch vollkommene Versöhnung der beiden nunmehr gleichwerthigen Elemente (Idee und sinnliche Gestaltung) gerade erreicht erscheint. In der That zeigt die

*) Siehe oben S. 41.

hellenische Kunstanschauung diese jugendliche Freude und Heiterkeit das von dem Druck der Materie befreiten, mit der Natur, d. h. der Sinnlichkeit, versöhnten Geistes, welche nur einmal in der Kulturentwicklung der Menschheit eine geschichtliche Möglichkeit war.

Wie aber ist nun dieser Fortschritt von der Architektur zur Plastik, oder genauer gesprochen: von der architektonischen zur plastischen Kunstanschauung, genetisch zu erklären? Dies ist die Frage, welche uns zunächst zu beschäftigen hat, weil damit überhaupt dasjenige allgemeine Gesetz zur Sprache kommen muß, welches den Fortgang auch weiterhin zu allen übrigen Künsten bedingt. Es muß dies aber dasselbe Gesetz sein, welches sich in dem oben angedeuteten Kampf von Natur und Geist als Fortgang der kulturgeschichtlichen Entwicklung überhaupt wirksam zeigt, da, wie schon bemerkt, der Fortgang in der Kunstanschauung in der That sich nur als eine besondere Seite im Gesamtfortgang der kulturgeschichtlichen Entwicklung darstellt; das Princip also, aus welchem derselbe als aus seiner wahren Quelle entspringt, ist das dem Geiste als solchem — im Gegensatz zum trägen und gleichsam todten Naturstoff — immanente Element der Bewegung.

Dies Princip der immanenten Bewegung ist, wie wir sehen werden, für die Entwicklung der Kunstanschauung, also auch für die Gliederung der Künste, von der allergrößten Wichtigkeit. Der Geist, gleichviel, ob er als bewußter oder als unbewußter Geist gefaßt wird, ist „Bewegung“, d. h. konkret ausgedrückt: Kraft, Energie, Thätigkeit: dies ist sein eigentliches Wesen. Fassen wir nun den Gegensatz von Natur und Geist in dem früheren specifischen Sinne als die Einheit der im Kunstwerk miteinander verschmolzenen gegensätzlichen Elemente des Materials und der Idee der Darstellung, so erkannten wir schon bei der Architektur, obschon in ihr das

Material durch Schwere und räumliche Ausdehnung die Idee noch bedeutend überwiegt, dieses Moment der Bewegung als sichtbares Symptom einer geistigen Thätigkeit in dem Rhythmus der Formen, die vom Centrum, als ihrem ästhetischen Schwerpunkt, ausgehend, nach beiden Seiten hin symmetrisch ausklingen.

Dieses Moment der „Bewegung“ nimmt nun bereits in der Plastik in so bemerkbarem Maaße an Intensität und Bedeutung zu, daß es jenen noch mathematisch bestimmbaren Rhythmus der bloß symmetrischen Regelmäßigkeit als eine niedere Stufe harmonischer Gestaltung überwindet und sich zu der bedeutungsvolleren Curhythmie organischer Formen = Schönheit erhebt. Dies ist der Plastik aber nur dadurch möglich, daß sie sich von dem Gesetz der gleichsam krystallinisch-starren Regelmäßigkeit, d. h. von der unorganischen Natur*) überhaupt, abwendet, um die Schönheit der organischen Natur, deren höchste Gestaltung sich im menschlichen Körper offenbart, zur Darstellung zu bringen. Zwar verwendet die Plastik noch das schwere Material der Architektur (Stein, außerdem Bronze u. s. f.), aber sie zieht es nicht nur in den durch die Bestimmtheit der organischen Natur geforderten geringeren Raum zusammen,**) sondern bringt auch

*) Denn sind z. B. die ägyptischen Pyramiden, formell betrachtet, im Grunde etwas Anderes als in einfache mathematische (stereometrische) Formen gebrachte Berge; sind Labyrinth und Fesstempel (von ihrer Ornamentik abgesehen) umgekehrt etwas Anderes als in solche Formen gebrachte Höhlen? Die Ideen, die (nur nebensächlich) damit verbunden werden, z. B. daß in der berg hohen Pyramide ein ganz kleines Grabgewölbe angebracht ist, sind dagegen verschwindend klein.

**) Die Hellenen haben zwar auch kolossale Göttergestalten geschaffen, z. B. die einige 40 Fuß hohe Gryselephantine sitzende Statue des olympischen Zeus von Phidias, den Kolos von Rhodus u. a. m. aber

andrerseits, entsprechend dem Inhalt der organischen Natur selbst, darin einen unverhältnißmäßig größeren Ideengehalt zum Ausdruck. Der menschliche Körper hat zwar ebenfalls symmetrische Glieder, aber eben darin besteht die höhere Eurythmie der Plastik, daß sie diese Symmetrie, welche (wie in der architektonisch-starren, zum großen Theil noch kolossalen Plastik des Orientalismus) nur dem unbewegten Naturdasein entspricht, aufhebt, indem sie die Gestalt als bewegt darstellt, um so deren inneres Leben — und Leben ist ja Bewegung — zum sinnlich-schönen Ausdruck zu bringen.

Dennoch haftet auch der Plastik noch eine gewisse Ruhe an, die aber weit entfernt davon ist, den Eindruck der Starrheit hervorzubringen. Uebrigens bedarf es für den Kenner der griechischen Kunstgeschichte keiner Erinnerung daran, daß selbst in der griechischen Skulptur, nämlich in der Aufeinanderfolge der verschiedenen Perioden (von der archaischen Periode, durch die Phidias'sche Kunstblüthe hindurch, bis zu jener späteren Zeit, aus der der „Laakon“ und der „Farnesische Stier“ stammen) ein sichtbarer Fortgang von einer fast noch an die ägyptische Bewegungslosigkeit gemahnenden Ruhe bis zu einer fast malerischen Bewegtheit der Formen deutlich erkennbar ist. So sehen wir also das Princip der wachsenden Bewegung sogar in der Entwicklungsgeschichte einer und derselben Kunstgattung wirksam.

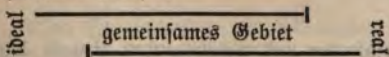
Diese der Plastik eigenthümliche Ruhe der Gestaltung, welche der Bewegtheit der realen Welt gegenüber den idealen Eindruck einer festen In-sich-Abgeschlossenheit macht, wie sie

theils hatten diese, z. B. das erstgenannte Werk, wie schon die statt des edleren Marmors gewählten kostbaren Materialien (Gold und Eisenbein) beweisen, eine religiöse Bedeutung, theils dienten sie praktisch-ornamentalen Zwecken.

der Vorstellung von der erhabenen Natur der Götter und Heroen entspricht,*) enthält sogar das Moment einer gewissen Abstraktivität, die sich auch in der der Plastik eigenthümlichen Farblosigkeit des Materials ausdrückt. Denn die reale Welt offenbart sich als solche dem Auge wesentlich farbig; beschränkt sich also die künstlerische Darstellung auf die reine Form, d. h. abstrahirt sie von der Farbigkeit der realen Erscheinung, so ist sie eben darum abstrakter als diejenige Kunst, welche ihr Hauptmittel gerade in der Farbe erkennt. Von einem oberflächlichen Standpunkt aus ist man leicht geneigt, die Skulptur deshalb für konkreter als die Malerei zu halten, weil jene die volle Körperhaftigkeit darstellt, während diese nur den Schein derselben auf der Fläche

*) Plastik und Malerei haben allerdings, da beiderseits der Mensch und seine Empfindungswelt ihr Hauptobjekt bilbet, ein großes Darstellungsgebiet gemeinsam; aber hinsichtlich der Verwerthung und Behandlungsweise desselben gehen sie doch wesentlich auseinander, und zwar die Plastik nach der idealen (oder wenn man will abstrakten) Seite über die Malerei, diese über jene nach der realen (konkreten) Seite hinaus. Während daher der Plastik z. B. die Gebiete der „Allegorie“, des „Mythus“, überhaupt des Symbolischen durchaus adäquat sind, der Malerei aber nicht, stehen der letzteren wieder die realeren Sphären der „Landschaft“, des „Stillebens“, der „Frucht- und Blumen Darstellung“ offen, die der Plastik versagt sind. Ja, selbst das „Genre“, wie es heute vielfach plastisch verwerthet wird, repräsentirt nur eine niedere Stufe der plastischen Gestaltung, während es gerade für die Malerei das dankbarste Feld darbietet. Man kann, um die gegenseitige Stellung der beiden Künste hinsichtlich der Motivgebiete zu veranschaulichen, dieselben als zwei parallele Linien sich vorstellen, welche je nach einer Seite übereinander hinausragen, also etwa folgendermaßen:

(Symbolik) Plastik



Malerei (Stilleben, Landschaft)

wiebergiebt. Allein man vergißt dabei, daß das Kunstwerk nicht für den Tastsinn, sondern für das Auge da ist, dieses aber die reale Welt ebenfalls nur als farbigen Schein wahrnimmt, d. h. im Grunde alles flächenhaft,*) aber — und hierin liegt eben die größere Realität der malerischen Wirkung — zugleich farbig erblickt. Die Plastik mithin, indem sie, ihrer idealeren Natur gemäß, von diesem realen Erscheinungsmoment abstrahirt, ist eben deshalb abstrakter als die Malerei.

Alle diese Momente zusammengenommen bedingen nur für die Plastik, als Zwischenstufe zwischen Architektur und Malerei, eine Gewichtsausgleichung zwischen Idee und Material, die freilich geschichtlich nur in der Kulminationsepoch der griechischen Skulptur zur vollkommenen Verwirklichung gelangt. Wird nun diese Gewichtsgleichheit, aber nummehr zu Gunsten der Idee, wieder gestört, d. h. gelangt die steigende Kraftentwicklung der Idee dem Material gegenüber zu solcher Intensität, daß letzteres durchaus hinsichtlich der Schwere und Ausdehnung gegen die Idee herabgesetzt erscheint, so tritt an die Kunstanschauung die Forderung einer neuen Kunstgattung heran: die Malerei.

3. Die Malerei.

Die Malerei verhält sich, hinsichtlich der sich in der Veränderung des Gewichtsverhältnisses von Idee und Material manifestirenden Bewegung, ebenso zur Plastik wie diese zur Architektur. Warum spricht man nur von malerischer Unordnung, aber nicht von plastischer? Nur aus dem in-

*) Einen einfachen und naheliegenden Beweis dafür liefert das Spiegelbild.

stinktiv richtigen Gefühl, daß die malerische Anschauung eine stärkere Intensität der Bewegung, geradezu gesagt: eine noch größere Unregelmäßigkeit in der Anordnung der Formen verlangt. Gerade wie die Plastik darin einen Fortgang gegen die Architektur enthält, daß sie die Starrheit des architektonischen Rhythmus bricht, um durch die Befreiung der Glieder des menschlichen Körpers von dem Bann der mathematischen Symmetrie die Bewegtheit des inneren organischen Lebens zum Ausdruck zu bringen, so bricht in noch höherem Maße die Malerei jene durch die reine Form ausgedrückte ideale Ruhe der plastischen Abgeschlossenheit durch einem freieren Rhythmus der Formen, um schließlich vermittelt des Kolorits den vollen Schein konkreter Lebensbewegtheit zu erzeugen. Hiermit aber eröffnet sich für die Malerei, in Verbindung mit der weiteren Reduktion des Materials auf ein Minimum seines Gewichts, eine unendlich größere Ideensphäre künstlerischer Darstellung, nämlich nicht nur (in der Landschaftsmalerei) die äußere Natur in ihrer das Gemüth fesselnden Schönheit, sondern auch (in der Historienmalerei und im Genre) die Realität des gesammten Menschenlebens in seiner geschichtlichen und individuellen Lebendigkeit. Es ist dies ein Punkt, der für die Bestimmung des Wesens des Malerischen — auch hinsichtlich seines Uebergangs zum Musikalischen — von der größten principiellen Bedeutung sich erweist.

Hierin nämlich beruht in ideeller Hinsicht der tiefste Unterschied der Malerei gegen die Plastik, daß sie nicht, wie diese, absolute, d. h. aus der realen Welt des zeitlichen Werdens losgelöste Idealgestalten*) schafft, sondern

*) Die reinen Idealgestalten der hellenischen Plastik zeigen deshalb, bei aller typischen Verschiedenheit, selbst hinsichtlich des Alters (z. B. Zeus und Ganymed, Juno und Hebe, Mars und Amor u. s. f.)

reale, der wirklichen Erscheinungswelt angehörige Gebilde, die schon durch die Farbigkeit das entschiedene Gepräge des geschichtlichen Gewordenseins an sich tragen. Dies ist auch der Grund des ästhetischen Gesetzes, daß die Plastik in ihrer Reinheit sich des Genrehaften und Malerischen — denn beides involvirt das Moment des Gewordenseins — zu enthalten und wesentlich auf das Unveränderliche, repräsentativ Ideelle, symbolisch Allgemeine zu beschränken hat, während umgekehrt die Malerei, wenn sie auf dies Gebiet, z. B. in die Allegorie, sich verirrt, mit sich selbst vielmehr in Widerspruch geräth, da sie eben durch das Kolorit auf die reale Erscheinungswelt angewiesen ist.

Gegenüber dem außerirdischen oder wenigstens außerzeitlichen Charakter der Plastik hat also die Malerei die Gegenstände ihrer Darstellung gerade als solche aufzufassen, die dem Entstehen und Vergehen unterworfen sind, d. h. als zeitliche. — Dies ist so unbedingt zutreffend, daß wir selbst da, wo von Malerei gar nicht die Rede ist, den Ausdruck „malerisch“ anwenden, sobald der Gegenstand dieses Gepräge der zeitlichen Veränderung zeigt. Ein neues Haus z. B., etwa in eine Landschaft hineingebaut, ist unmalerisch, weil es noch keine Spuren der Zeiteinwirkung zeigt: es ist gleichsam noch, wie das plastische Gebilde, das unmittelbar verkörperte

stets den Charakter ewiger Jugendlichkeit. Kinder als solche darzustellen war deshalb dem griechischen Bildhauer schwierig; er stellte sie meist nur als verkleinerte Jünglinge und Jungfrauen dar (z. B. in der Niobidengruppe). Greise wurden, wenigstens in der Blütheperode der griechischen Kunst, überhaupt gar nicht dargestellt. Ohnehin ist ja die „ewige Jugend der Götter“ eine stehende Redensart. — Vergl. die vortreffliche Stelle bei Feuerbach („Der vaticanische Apollo“) über „die Zeitlosigkeit der Plastik“ (S. 115) und über die „Blutlosigkeit der Götter“ (S. 117).

Abbild der Idee des Baumeisters. In dieser idealen Zeitlosigkeit widerspricht das neue Gebäude dem Charakter der Landschaft mit ihrer wechselnden Morgen- und Abendstimmung; nicht aber thut dies die Ruine, weil diese, bereits von der Natur überwuchert und als architektonisches Werk vom „Zahn der Zeit“ benagt, d. h. zerstört, eben jenen Stempel zeitlicher Veränderung trägt, der das Wesen des „Pittoresken“ (d. h. wörtlich Malerischen) ausmacht.

Wenn nun darauf hingewiesen wurde, daß dieses Gepräge des zeitlichen Gewordenseins sich bei der Malerei hauptsächlich in der Farbe ausdrückt, so ist dies nicht nur in dem naheliegenden Sinne zu verstehen, daß allein durch das Kolorit der Widerschein der realen Welt in dem Wechsel ihrer Erscheinungen versinnlicht wird, sondern in einem noch viel bedeutungsvolleren, den wichtigen Fortgang der Malerei zur Musik vermittelnden Sinne.

Der Umstand schon, daß wir bei der Entwicklung des Wesens des Malerischen — im Gegensatz zum Plastischen — überhaupt auf den Begriff der „Zeitlichkeit“ hingeführt wurden, während doch die Malerei noch der Gruppe der auf die Raumanschauung sich beziehenden Künste angehört, deutet darauf hin, daß wir uns dem Punkte nähern, wo die bisher nur ideell gefaßte „Bewegung“, deren stetige Intensitätssteigerung wir durch die Stufenfolge der drei bildenden Künste verfolgt haben, in die reelle Bewegung sich umsetzen, d. h. daß das Princip der Raumanschauung, sobald es dieses Moment des „Zeitlichen“ in dem erforderlichen Intensitätsgrade in sich aufgenommen hat, in das der Zeitanschauung überhaupt umschlagen muß. Dieser Proceß — der wichtigste, aber auch am schwierigsten zu veranschaulichende in dem ganzen Entwicklungsverlauf der Künste — ist nun in's Auge zu fassen.

Bisher wurde die Farbe nur in dem objektiven Sinne eines Erscheinungsmoments der realen Welt, als Trägerin der zeitlichen Natur der Dinge, betrachtet; sie enthält aber auch noch in einem andern, subjektiven Sinne ein Moment der Bewegung, nämlich in ihrer Beziehung auf das Sehen selbst. Nach jener ersten Seite hin beschränkt sie sich auf jene Art der farbigen Wirkung, die man bei ihrer Wiedergabe im Gemälde als „Lokalfarbe“ zu bezeichnen pflegt. Diese Lokalfarbe, welche je nach der Art der Beleuchtung, sei es hinsichtlich der Qualität oder der Intensität des Lichts, bez. des Schattens, einer unendlichen Verschiedenheit von Abstufungen und Modifikationen fähig ist, bleibt doch innerhalb dieser Verschiedenheit sich selbst gleich, d. h. Blau bleibt Blau, ob es hell oder dunkel erscheint, ob es durch irgend einen Reflex einen Stich in's Violette oder in's Grünliche u. s. f. erhält; denn die Vorstellung trennt diese Reflexwirkung um so leichter von der darunter liegenden Lokalfarbe, als der Reflex auch die benachbarten anderen Lokalfarben trifft und ebenfalls modificirt, wodurch das ursprüngliche Farbenverhältniß der Flächen für das innere Sehen restituirt wird. Die Malerei freilich, welche nur diesen Schein der Reflexwirkung oder des Helligkeitsgrades festzuhalten hat, wird, wenn sie dieselbe nicht durch eine entsprechende Lasur über die Lokalfarbe hervorbringt, jene durch beide Momente (Lokalfarbe und Reflex oder auch bloß Helligkeitsgrad) bewirkte Mischung direkt durch eine entsprechende Farbenmischung reproduciren müssen.

In Wahrheit stellt sich aber für das Sehen der Umstand heraus, daß, obschon die Lokalfarbe eigentlich die wirkliche (oder wirklich die eigentliche) Farbe der Dinge ist, wir sie selbst doch niemals, sondern thatsächlich immer nur eine Modifikation derselben sehen. Es ist nämlich gar nicht zu

zeigen, was die Lokalfarbe eines Dinges ist, schon deshalb nicht, weil sie nothwendig Jedem, der Verschiedenheit des Standpunkts halber, der auch eine Verschiedenheit der Beleuchtung involvirt, anders erscheinen muß. Was wir sehen, ist mithin nicht die wirkliche Farbe oder, wenn der Ausdruck gestattet ist, die Farbe an sich, sondern die durch die Art der wechselnden Beleuchtung in Fluß gebrachte Farbe, d. h. — wie man sich in der Malerei ausdrückt — der Farberton. — Es ist gar nicht schwer zu beweisen, daß das Sehen der reinen Lokalfarbe geradezu eine physikalische Unmöglichkeit enthält. Denn wenn unter den unendlich verschiedenen Standpunkten, von denen aus man die Farbe betrachten kann und von denen jeder eine andere Beleuchtung, also auch eine andere Farbenwirkung involvirt, etwa einer denkbar wäre, welcher die Farbe in ihrer „Wahrheit“ erscheinen ließe, so könnte es nur der sein, in welchem die Strahlen nicht in einem bestimmten Winkel reflektirt würden, sondern senkrecht auffielen: diesen Standpunkt nimmt aber das Auge selbst ein, folglich kann er nicht zugleich die Lichtquelle darstellen; abgesehen davon, daß eine so beleuchtete Farbenfläche, falls sie selbst möglich wäre, überhaupt nicht mehr farbig erscheinen könnte, da sie das Licht nur spiegeln würde.

Wenn man daher unter „Lokalfarbe“ einen festen, sich selbst gleichen, unbewegten Farbeneindruck versteht, so hat man damit in Wahrheit nur ein reines Gedankending gemeint, eine Abstraction aus der wechselnden Tonstala, welche letztere allein dem Auge wirklich erscheint. Zu sagen, eine Wiese sei grün, ein gekochter Krebs roth u. s. f., und dies sei ihre Lokalfarbe, besagt im Grunde nichts anderes, als daß Grün und Roth einer unendlichen Menge von Modifikationen unterworfen seien, von denen wir in jedem Augenblick bei Wechsel des Standpunkts eine andere wahrnehmen; mit andern Worten:

der Begriff der Lokalfarbe hat nur relativen Werth, da er nur zu bestimmen ist als das sich gleichbleibende Verhältniß des einen Farbentons zu allen andern, die mit ihm dieselbe Basis haben. Ein anderer Beweis für die relative Bedeutung der Lokalfarbe liegt auch darin, daß nur durch ihre Auflösung in eine unendliche Menge von verschiedenen, unmerklich ineinander übergehenden Tönen das körperhafte Sehen möglich ist, d. h. daß ohne diese Auflösung dem Auge Alles als Fläche erscheinen würde.*) Wenn es z. B. möglich wäre, eine einfarbige Kugel durch ein Arrangement von einer großen Anzahl von Lichtern so zu beleuchten, daß das Auge von jedem Punkte der sichtbaren Halbkugel einen gleich intensiven Reflex erhielte, so müßte dieselbe uns durchaus als ebene Fläche erscheinen. Dies ist auch der Grund, warum uns der Mond als Fläche erscheint, weil durch die große Entfernung die Differenz in der Intensität der reflektirten Sonnenstrahlen annäherungsweise auf Null reducirt wird. Wir sehen daher die Kugel nur deshalb körperhaft, weil alle Punkte vom Centrum ab eine verschiedene Beleuchtung, folglich auch eine andere Tönung zeigen, woraus wir auf die verschiedene Entfernung derselben, d. h. auf die Körperhaftigkeit des Gegenstandes schließen.

Hiezu kommt noch, hinsichtlich des im Begriff der Tönung liegenden Moments der Bewegung, daß neben der Richtung des Lichts und der Intensität desselben auch die Abstandsweite des ganzen Gegenstandes von unserm Auge einen wesentlichen Faktor in der Modifikation der Farbe bildet: die

*) Unterstützt wird dieses durch die Verschiedenheit der Tönung bewirkte körperliche Sehen durch das auf die verschiedene Stellung der Augenachsen zum gesehenen Gegenstande sich gründende stereoskopische Sehen, welches zwei verschiedene, einander nur theilweise deckende Bilder schafft. Dieses hat mit der Farbe überhaupt nichts zu schaffen, sonderu ist wirklich plastisches Sehen.

Tonperspektive. Ob ich 200 Schritt von einem Höhenzuge oder einer Baumgruppe entfernt stehe oder 2000, macht für die relative Tonwirkung einen großen Unterschied, der bekanntlich durch die dazwischen liegende Luftschicht hervorgebracht wird. Deshalb sehen Berge in der Ferne blau oder violett aus, während sie in der Nähe grün oder braun gefärbt erscheinen. Daß dieser Unterschied der Tönung, wenn er auch erst bei größerer Entfernung auffällt, doch schon in jedem einzelnen Abstandspunkte vorhanden ist, liegt auf der Hand. Diese durchaus kontinuierliche Abtönung der Farbe ist aber nichts Anderes als ihre Bewegung in die Ferne.

Wenn also schon die Farbe überhaupt die Wirklichkeit als gewordene, d. h. als Produkt einer zeitlichen Bewegung zur Anschauung bringt, so ruft sie als Tonbewegung zugleich die Vorstellung der räumlichen Ausdehnung in die Tiefe hervor: sie fügt mithin der bloßen Anschauung des simultanen Nebeneinander (auf der Fläche) die des Hintereinander, d. h. des Successiven, hinzu. Die Tonperspektive stellt sich somit in zwiefachem Sinne als die in Fluß gebrachte Lokalfarbe dar. Gegen die Lokalfarbe gehalten, ist zwar der Ton nur ein „Schein“, aber sofern die Lokalfarbe nur als solcher Ton scheint, d. h. in die Erscheinung tritt, ist dieses Scheinen des Tons für das Auge die eigentliche Wirklichkeit.

Diese Aufhebung der starren Selbstgleichheit der Lokalfarbe zur inneren Bewegtheit im realen Scheinen des Tons, worin das eigentliche Wesen des Sehens und folglich auch der Malerei hinsichtlich der Mittel ihres Darstellens beruht, führt nun nach dem Gesetze der Intensitätssteigerung der Bewegung nothwendig dazu, daß der bisher noch an das Räumliche gebundene Ton sich gänzlich davon frei macht und zum realen Klange wird: der Ton, welcher in der Farbenwelt nur schein, wird nunmehr die Wirklichkeit selbst, zum wirklichen Tönen: die Musik.

Kapitel IV.

Zweite Hauptgruppe: Die Künste der Zeitanschauung*) (Musik — Mimik — Poesie).

Der malerische Ton, als die in Fluß sich setzende Farbe, bildet die äußerste Grenze, bis zu welcher die Bewegung innerhalb der Raumanschauung sich intensiv zu entwickeln vermag, und eben darum auch den Moment des Uebergangs zu einer andern Anschauungssphäre. Dieser tritt daher nothwendig ein, sobald die Bewegung noch weiter an Intensität zunimmt: so geht die Malerei, als letzte und bewegungsvollste der räumlichen Künste, nothwendig zur Musik, als erster und bewegungsärmster der zeitlichen Künste, über. Hierbei ist jedoch zu bemerken, daß in dem Ausdruck „bewegungsreichster“ der Begriff der Bewegung in bloß idealem, in dem „bewegungsärmster“ in realem Sinne gefaßt ist, und daß der geringste Intensitätsgrad der realen Bewegung immernoch ein höherer ist als der höchste der idealen. Hierin liegt der Fortschritt von der Malerei zur Musik. Es handelt sich bei diesem Fortschritt aber nicht bloß um diese beiden besonderen Kunstgattungen, Malerei und Musik, sondern zugleich um den Uebergang der ganzen ersten Hauptgruppe in die zweite. In dieser letzten Hinsicht sind die beiden Künste, in deren Stellung zu einander sich jener Gesamtübergang concentrirt, noch näher in's Auge zu fassen.

*) Wiederholentlich ist daran zu erinnern, daß auch hier unter dem den Begriff nicht völlig deckenden Ausdruck „Zeitanschauung“ der weitere und darum korrektere Begriff der successiven Perception zu verstehen ist.

Karl Rosenkranz äußert in seinem viel zu wenig bekannten geistvollen Buche „Die Aesthetik des Häßlichen“ gelegentlich, daß die Malerei die Wärme des individuellen Lebens schon mit solcher Macht ausdrücke, daß der Ton nur noch zufällig zu fehlen scheine“. Es liegt hierin der sehr richtige Gedanke, daß das Kolorit als unmittelbarer Widerschein der konkreten Wirklichkeit — im Gegensatz zu der abstrakten und darum kalten Idealität der plastischen Form*) — zugleich Ausdruck einer inneren Lebendigkeit ist, deren spontane Aeußerung sich, wenigstens in den höheren Sphären des organischen Lebens, in der Thierwelt, als Laut realisiert. Erinuert also schon die Farbe — wenngleich nur erst in gewissermaßen noch symbolischer, also äußerlicher Weise — an das Vorhandensein einer inneren Lebendigkeit, so kommt im Laut die Seele selbst, als Centrum dieser Lebendigkeit, zur direkten Aeußerung ihres Lebensinhalts; d. h. die im Farbenton erst nur ideal gesetzte Bewegung wird zunächst im thierischen Lautton, weiterhin als Kunstmittel im musikalischen Ton, vollkommen reale Bewegung: Vibration, und damit hörbar.

In seiner „Vorschule zur Aesthetik“ bemerkt Jean Paul, es falle der Phantasie sehr schwer, die Anschauungsweisen des Auges und Ohrs, „der zwei unähnlichsten Sinne“, aufeinander

*) Hierin liegt auch der Grund, warum naturalistisch behandelte oder gar in Naturfarben bemalte Statuen einen mehr gespenstigen als lebenswahren, geschweige denn künstlerischen Eindruck machen, weil Kolorit und reine Form in Verbindung gebracht völlig inkommensurable Elemente darstellen, die in ihrer Wirkung einander aufheben. Es ist dies einer derjenigen Punkte, welcher für die Frage der Vermischung der Kunstgattungen von Bedeutung ist. Was die Kälte betrifft, so erinnere ich an das schon erwähnte Dictum Fenerbach's von der „Blutlosigkeit der Götter“.

zu übertragen, indem er hinzusetzt, daß „Tief nicht nur die Farben klingen — was noch kühn angehe, da vom Sichtbaren überall der unsichtbare Geist der Wirkung ausgeht — sondern auch die Töne glänzen*) lasse, was noch einen kühneren Sprung anfinne“. Ein „Sprung“ ist nun allerdings von der Farbe zum Ton, d. h. von der Raum- zur Zeitanschauung, aber nicht weil die eine Anschauungsweise auf die andere übertragen wird, sondern weil in der ersteren bereits das Moment der Bewegung eine Intensität gewonnen hat, deren noch weitere Steigerung nothwendig die Welt der farbigen Erscheinung überhaupt über sich selbst hinaus in die höhere Sphäre des tönenden Seelenausdrucks forttreibt. Auch im Gebiet des Kolorits haben wir zwar bereits Spuren solchen Seelenausdrucks, z. B. im Erröthen, Erblassen (d. h. im Wechsel des Inkarnats), im erhöhten Glanz des Auges u. s. f. Zur vollen Wirklichkeit aber gelangt derselbe erst im Ton.

Zwischen keinem Paar der übrigen Künste existirt daher ein ähnliches Verhältniß wie zwischen Malerei und Musik, da der Punkt, in welchem sich dieselben berühren, zugleich wie bemerkt, den Uebergang zwischen den beiden Hauptgruppen selbst bildet. Indem nun mit der Musik eine neue, specifisch von der ersten verschiedene Reihe beginnt, das Gesetz der Entwicklung aber für alle Künste ein einheitliches, weil aus demselben Princip stammendes ist, so wird der weitere Fortgang nothwendig in Analogie mit dem zwischen Architektur, Plastik, Malerei beobachteten stehen, d. h. es wird sich ein

*) „Glänzen“ ist übrigens, im Vergleich zum „Klingen“, ein unpassender Ausdruck. Die Farbe als solche glänzt nicht, im Gegentheil geht im Glanz ihre specifische Wirkung verloren. Der Gegensatz ist also falsch. Aber auch „klingende Farben“ ist unpassend. Tief ahnt wohl die Doppelsinnigkeit des Wortes „Ton“, aber er geht nicht bis zu ihrer wahren Quelle, der Bewegung, zurück.

bestimmter Parallelismus zwischen der Musik und Architektur einerseits, der Mimik und Plastik andererseits, der Poesie und Malerei dritterseits herausstellen müssen; ein Parallelismus, der sich darauf gründet, daß auch in dem Fortgang von der Musik zur Mimik, sowie von dieser zur Poesie dasselbe Gesetz der Veränderung des Gewichtsverhältnisses von Idee und Darstellungsmaterial herrscht wie in dem Fortgang der räumlichen Künste. Nur wird jetzt der Anfang mit einer Kunst gemacht, in welcher das Material überhaupt schon zu einem so minimalen Gewicht herabgesetzt erscheint, daß dadurch der früher urgirte Unterschied desselben vom Mittel der Darstellung allmählich fast gänzlich verschwindet.

Eine zweite Eigenthümlichkeit, welche, ausschließlich in ihrer successiven Natur begründet, die zweite Hauptgruppe von der ersteren specifisch unterscheidet, ist die, daß die in ihr auftretenden Künste für die wirkliche Ausführung ihrer Werke einer zweiten Reihe von Künsten bedürfen, welche ihrer bloß auxiliaren und reproduktiven Stellung halber eine nur sekundäre Bedeutung haben. So bedarf beispielsweise die vom Lieddichter komponirte Musik des ausführenden Virtuosen oder des Orchesters, das Drama des Schauspielers *) u.

*) Zwar scheint es, als ob auch bei den bildenden Künsten solche hilfeleistenden Nebenkünste zur Ausführung nöthig oder doch möglich seien. Der Baumeister z. B. bedarf des Maurers, Zimmermanns, Schlossers u., selbst der Bildhauer braucht Gehülfen, die das Punktfiren (Ausarbeiten des Marmorblocks nach dem Modell bis zur rohen Form), Gypsgießen u. besorgen; aber es genügt eine oberflächliche Vergleichung beider Arten, um zu erkennen, daß es sich bei diesen wesentlich um handwerkliche, mehr mechanische Thätigkeit handelt, bei dem Virtuosen und Schauspieler dagegen um künstlerisches Verständniß des ideellen Gehalts des zu reproducirenden Werkes selbst. Von einer anderen Art der künstlerischen Reproduction, welche sich auf Seiten der Künste der Raumanschauung findet, wird später die Rede sein.

Wenn es aber scheint, als ob die Nothwendigkeit solcher Reproduktion sich nur auf die beiden eben genannten Gattungen beschränke, insofern z. B. die Mimik, ja auch die Lyrik und Epik derselben entweder ganz entbehre oder wenigstens nicht bedürfe, so beruht solch Irrthum auf dem ganz äußerlichen und mit dem Wesen der betreffenden Künste durchaus nicht im Zusammenhange stehenden Umstande, daß die künstliche (und nicht etwa künstlerische) Erfindung der Noten- und Buchstabenchrift die Musik und Poesie, der Mimik gegenüber, in eine außerordentlich günstige Stellung gebracht hat, indem die musikalische wie die poetische Komposition durch diese künstliche Fixirung, die sich bis ins kleinste Detail des gesammten Idengehalts erstreckt, überhaupt nur in solcher Weise reproduktionsfähig wird. Naturgemäß dagegen ist den zeitlichen Künsten jene ursprüngliche Form ihrer Darstellung, welche man als Improvisation zu bezeichnen pflegt, d. h. die durch die augenblickliche Stimmung und poetische Begeisterung bedingte freie Gestaltung eines künstlerischen Inhalts, und daneben — wo eine Fixirung Bedürfniß wird — die Tradition. Dies kann auch geschichtlich nachgewiesen werden: alle echten Volksmelodien, Volkstänze, Volksdichtungen (hier haben wir also alle drei Gattungen) sind aus Improvisation entsprungen und haben sich traditionell von Generation zu Generation durch persönliche Mittheilung erhalten. Es ist bekannt, daß selbst die homerischen großen Epopöen lange Zeit hindurch nur durch das Gedächtniß der Rhapsoden bewahrt wurden, ehe sie gesammelt und niedergeschrieben wurden.

Diese vorläufige Andeutung über die Bedeutung der Fixirung vermittelt der Schrift mag genügen, um die auffallend ungünstige Stellung der Mimik, deren Platz zwischen Musik und Poesie durch das Entwicklungsgesetz mit logischer

Nothwendigkeit gefordert ist, zu erklären; denn nur durch diesen Mangel künstlicher Fixirung, der ein Studium der Leistungen der Vorgänger (wie die Partituren dem Musiker, die gedruckten Dramen und deren Aufführungen dem Dichter) unmöglich macht, ist die Mimetik nicht nur in ihrer Ausbildung als Kunstgattung zurückgeblieben, sondern auch sozusagen bis auf das Niveau der reproductiven, d. h. bloß sekundären Künste, ja fast unter dasselbe herabgesunken. Daher theilt sie auch deren Geschick; denn nicht nur dem Musikvirtuosen und dem Schauspieler, sondern auch bekanntlich dem Mimen *) „flieht die Zukunft keine Kränze“. — Bei der Betrachtung der Mimetik wird auf diesen wichtigen Punkt zurückzukommen sein.

Als das Resultat der Betrachtung des Uebergangs von der Gruppe der räumlichen zu der Gruppe der zeitlichen Künste, der sich als Fortgang der Malerei zur Musik manifestirt, können wir — nach Seite der Darstellungsmittel — also dies bezeichnen, daß der „Ton“, der in der Farbewelt nur erst (für das Auge) ein Schein war, nunmehr zur Wirklichkeit sich konkretisirt, wirklicher Laut, d. h. hörbar wird; nach Seite des ideellen Inhalts dies, daß die Farbe, welche in Verbindung mit der formalen Komposition die innere Lebenshätigkeit nur erst symbolisch andeutete, im (hörbaren) Ton zum direkten Ausdruck dieser inneren Lebenshätigkeit, d. h. zur unmittelbaren Sprache der Seelenbewegung wird: die Musik.

*) Es muß hiebei übrigens gegen die durchaus fehlerhafte Identificirung von „Mimetik“ und Schauspielkunst, die man sogar bei Aesthetikern findet, Einspruch erhoben werden. Die Mimetik liefert (in der Geberdensprache) wie ja auch die Musik (in der Deklamation) dem Schauspieler nur die elementaren Darstellungsmittel, während sie als selbständige Kunst z. B. in ihren Sonderarten als Charaktertanz und Pantomime, weit über die dramatische Darstellung hinausgreift.

4. Die Musik.

Die Musik hat, als erste in der Reihe der zeitlichen Künste, die besondere Stellung, daß sie — wie die Architektur hinsichtlich der räumlichen Künste — das spezifische Entwicklungsprincip der ganzen Gruppe in seiner abstraktesten Gestaltung realisirt. Da in der Musik das Moment der Bewegung nicht mehr bloß scheint, sondern ist, und zwar nicht, wie in der Malerei, an den Dingen erscheint, sondern aus ihnen als Ausdruck ihrer Innerlichkeit heraustritt, so ist eben diese reine Innerlichkeit, d. h. die Sphäre der subjektiven Seelenbewegungen, ihr eigentliches Gebiet. Hierin liegt aber eben ihre abstrakte Bedeutung; sie abstrahirt nämlich ihrer Natur nach gerade von Dem, was den Hauptinhalt der räumlichen Künste, auch der höchsten derselben, der Malerei, ausmacht, von der objektiven Anschaulichkeit, und beschränkt sich — wenigstens ihrem reinen Begriff, d. h. ihrem wahren Wesen nach — durchaus auf die Versinnbildlichung der subjektiven, in ihrer Allgemeinheit unbestimmten d. h. abstrakten oder (wenn man will) „unendlichen“ Gefühle, welche den Inhalt der Seelenregungen ausmachen.

Wenn daher die Musik trotzdem sich der objektiven Sphäre zu bemächtigen versucht, so vermag sie das nur in Verbindung mit den konkreteren Darstellungsmitteln ihrer Schwesterkünste, nämlich entweder mit der mimischen Bewegung, welche die Objektivirung der Seelenbewegung wenigstens in symbolischer Form (z. B. im Nationaltanz und im künstlerischen Charaktertanz) auszudrücken vermag, oder mit dem poetischen Worte, das — obwohl ursprünglich ebenfalls aus Symbolisirung durch Nachahmung von Naturlauten (Onomatopöien) entstanden — doch allein einen objektiv = anschau-

lichen (d. h. immerhin nur für die Vorstellung, also innerlich anschaulichen) Inhalt in der Form gedanklicher Bestimmtheit auszudrücken im Stande ist.

Aber es muß dabei sogleich betont werden, daß bei der Verbindung mit solchen, einer anderen Kunst angehörigen Elementen niemals von einer Gleichberechtigung der beiden miteinander verbundenen Künste die Rede sein kann, sondern daß die eine Kunst stets das primäre, herrschende Element, die andere das sekundäre, dienende darstellen muß. Im gesungenen Liede z. B. kommt es in der That blutwenig auf die Worte an, welche der Melodie untergelegt sind — wie wäre es sonst auch möglich, daß ganz verschiedene, nicht bloß in den Gedanken, sondern auch in der besonderen Stimmung differente Lieder „nach“ einer und derselben bekannten Melodie gesungen werden könnten, ohne den geringsten Zwiespalt zwischen Ton- und Wortsinne fühlbar werden zu lassen. Wäre der Wortlaut des Liedes mit seiner Melodie ein untrennbares organisches Ganze, so müßten die gedankenvollsten Gedichte den reichsten Melobienstoff darbieten, während thatsächlich das Umgekehrte stattfindet, d. h. das einfachste, eine ganz allgemeine Empfindung aussprechende Lied bietet dem Musiker gerade den dankbarsten Stoff zur Entfaltung einer reichen, d. h. inhaltsvollen Melodie dar.

Die Besorgniß, einer musikalischen Kezerei bezichtigt zu werden, kann mich nicht abhalten, aus obigen, ästhetisch schwerlich zu bezweifelnden Grundsätzen die allerdings folgenschwere Konsequenz zu ziehen, daß außer dem einfachen gesungenen Liede, das schon durch die wesentlich lyrische Natur seines poetischen Wortsinns eine Differenz zwischen Melodie und Gedankeninhalt ausschließt oder wenigstens unfühlbar macht, die reine Instrumentalmusik (Symphonie) dem abstrakten, weil rein subjektiven, Charakter der Musik am adäquatesten ist und

die wahre und eigentliche Musikdichtung repräsentirt, während die Opernmusik, und zwar je mehr sie von ihrer lyrischen Natur ausgiebt, um sich einem objektiv-schildernden Wortinhalt äußerlich anzuschließen, desto mehr mit dem ursprünglichen Wesen der Musik in Widerspruch geräth. Es zeigt sich dies besonders auch darin, daß die sog. romantische Oper — auch wenn sie ihren Inhalt selbst aus dem abstrakten Zauber=spuk des Märchens herholt — die Differenz zwischen dem melodischen und dem episch=dramatischen (poetischen Wort=) Inhalt viel weniger fühlbar werden läßt als die sog. histo=rische Oper, in welcher solche Differenz — sei es nach Seiten des episch=dramatischen Inhalts (Schilderung von Charakteren und Handlungen), sei es nach der musikalischen Seite hin — für jeden Unbefangenen (z. B. für Jemand, der zwar musikalisch und poetisch gebildet wäre, aber noch niemals eine historische Oper gesehen und gehört hätte) derart als ein absoluter Widerspruch zweier ihrer Natur nach unversöhnlichen Elemente erscheinen müßte, daß das Ganze ihm einfach als das Produkt eines Tollhäuslers, d. h. als völlig vernunftwidriger Nonsens vorkäme. — Glücklicher Weise hat, soviel auch die Komponisten solcher Opern durch äußerliche Zuthat von scenischen Hilfsmitteln das dramatische Element zu einer möglichst hohen Geltung zu bringen bemüht sind, der poetische Wortinhalt, d. h. die dramatische Handlung, darin im Grunde selten viel zu bedeuten*), so daß der Musik immerhin noch ein großer Spielraum für die freie Entfaltung des rein

*) Dies ist besonders auffallend bei denjenigen Opern, welche wie „Wilhelm Tell“, „Romeo und Julie“ und viele andere ihre Stoffe aus bereits vorhandenen Dramen entnehmen. Man braucht — um sich davon zu überzeugen — nur die betreffenden Textbücher mit den gleichnamigen Dramen zu vergleichen.

Musikalischen verbleibt, das dann allerdings isolirt, d. h. unmotivirt erscheint. Sollte aber ein Komponist, aus irgend welchem Mißverständniß eines nicht ganz verdauten philosophisch-ästhetischen Princips, auf die wunderliche Idee kommen, Musik und Wortpoesie in eine völlige Gleichberechtigung hineinzuzwängen, in der Meinung, damit etwa eine „Universal-kunst“ schaffen zu können, so kann die Folge nur die sein, daß — wie in einer Ehe, in welcher Mann und Frau, auf Grund einer vorgeblichen Gleichheit der menschlichen Natur, gleiche Rechte beanspruchen — Eins das Andere mundtot macht, ja schließlich überhaupt todtschlägt. Musik und Poesie verhalten sich (gerade wie auch die Frau zum Manne) wie Seele und Geist. Wo die Seele herrscht (in der Musik), hat der Geist nur eine dienende Rolle; wo der Geist herrscht (in der Poesie), muß diese dienende Rolle die Seele übernehmen.

Es giebt allerdings eine „Universal-kunst“, d. h. eine Kunst, welche alle Künste miteinander zu einer Gesamtwirkung vereinigt, aber diese ist nicht das sog. „musikalische Drama“ der Zukunftsmusik, sondern das eigentliche Drama; jedoch nicht deshalb, weil es eine unnatürliche Kombination gleichwerthiger Kunstelemente bildet — das würde nur zu einem künstlichen Konglomerat, zu Deutsch: Simmelsammelsurium führen —, sondern weil hier der poetische Gedanke das Scepter unbedingter Herrschaft in Händen hält, unter dem alle andern Künste, zunächst die Musik und Mimik in den Elementen der „Deklamation“ und „Gestikulation“, sodann die bildenden Künste zur lebendigen Veranschaulichung und Vergegenwärtigung der dramatischen Handlung in der „Scenerie“, sich lediglich zu der bescheidenen Rolle von helfenden Dienerinnen zu bequemen haben.*)

*) Wirklich gründliche und nicht durch einseitige Vorurtheile befangene Musikgelehrte, wie der geistvolle E. Naumann, betonen

Schäzler, Das System der Künste.

Es wurde vorhin darauf hingewiesen, daß die Musik, sofern die Sphäre der subjektiven Seelenbewegungen ihr eigentliches Gebiet ist, als die abstrakteste in der Reihe der zeit-

daher mit Recht ausdrücklich die ästhetische Nothwendigkeit des Dominirens einer Kunst bei Verbindung verschiedener Künste miteinander und stellen geradezu den Grundsatz auf, daß der Versuch, dieselben zu einer Gleichberechtigung hinaufzuschrauben, nothwendig „zum Monströsen führen muß“ (S. den Aufsatz Raumann's „Ein paar Proben des modernen musikalischen Popses“ in der „Deutschen Revue“ 1878 Septemberheft). So unbedingt ich daher seiner entschiedenen Verurtheilung der „Programm Musik“ und des „Leitmotivs“, sowie auch im Uebrigen seinem ästhetischen Standpunkt hinsichtlich des Wesens der Musik zustimme, so kann ich ihm, gemäß der oben ausgesprochenen principiellen Ansicht über das eigentliche Darstellungsgebiet der Musik, doch in einem Punkte nicht beipflichten. Er bemerkt nämlich, daß Mozart darin einen „bedeutenden Schritt über Gluck hinausgegangen sei, daß er nicht mehr wie dieser seine dramatischen Personen meist noch in der Form eines nur abwechselnden sich-Aussprechens sich äußern läßt, sondern die verschiedenen dramatischen Persönlichkeiten gleichzeitig in Kontakt setzt und sie sich daher auch gleichzeitig äußern läßt“. Daß Mozart durch das von ihm eingeführte „große Ensemble, in welchem die verschiedensten Personen die entgegengesetztesten Empfindungen in einem und demselben Moment ausdrücken, ohne daß der betreffende Tonfall als künstlerisches Ganze darunter litte, die Oper bereichert“ habe, kann gewiß zugegeben werden, daß aber „der Meister das dramatische Leben hiedurch auf einen Gipfel gesteigert“ habe, welcher „der Musik auf diesem Gebiet“ (d. h. auf dem dramatischen) „sogar einen Vorzug vor der Poesie einräumt“, dürfte doch sehr zu bestreiten sein. „Ein dramatisch-musikalisches Zueinander, das uns nicht nur das, was sie“ (die Personen) „gleichzeitig sagen, sondern auch das, was sie gleichzeitig fühlen, empfinden und denken, verräth, so daß wir ihnen gleichsam bis in's Herz hinein zu schauen glauben“, ist hinsichtlich des letzteren Resultats aus dem einfachen Grunde eine Unmöglichkeit, weil wir zwar die harmonisch verbundenen Theile des Ensembles eben als musikalisch-harmonisch percipiren können, aber in keiner Weise die

lichen Künste sich darstelle. Diese Abstraktivität, welche sie mit der ihr parallelen Architektur theilt, drückt sich nach Seite des Darstellungsinhalts zunächst darin aus, daß sie, wie schon bemerkt, nur ganz allgemeine, unbestimmte Empfindungen, wie Sehnsucht, Schmerz, Freude, Wehmuth, Verlangen, Zorn*) u. s. f., allerdings in verschiedenen Intensitätsgraden,

gleichzeitig ausgedrückten Gedanken und Empfindungen mehrerer Personen. Ich halte es für eine Selbsttäuschung, zu glauben, daß man zu dem poetischen, d. h. gedanklichen Ausdruck gleichzeitig sich äußernder Personen sich anders als höchstens mit getheilte, bald der einen bald der andern Person zugewandter, also alternirender Aufmerksamkeit verhalten könne. Gerade das inhaltlich Empfindungsgemäße (auch in der Musik, wo es durch die Melodie repräsentirt wird) ist nicht gleichzeitig zu percipiren, sondern nur das Harmonische. Weit entfernt davon also, daß solches Ensemble (außer wenn man die Einzelstimmen in der Partitur studirt, was ja auch ein Nacheinander involviren würde) einen Einblick in die Herzen sämtlicher einzelnen Charaktere zu gewähren vermöchte, droht vielmehr nach dieser Seite hin, sofern wir unsere Aufmerksamkeit nicht ungetheilt nur einer Hauptperson zuwenden und von den übrigen uns nur harmonisch berühren lassen, die Gefahr, daß die verschiedenartigen Empfindungsausdrücke einander auslöschen oder doch zum Mindesten sehr abschwächen.

*) Ob die „Sehnsucht“ sich auf eine Zusammenkunft mit der Geliebten beziehe oder das Heimweh einer jugendlichen Pensionärin ausdrücken solle, — es werden hier absichtlich zwei grundverschiedene Inhalte gewählt —, dürfte durch den musikalischen Ausdruck ebenso schwer zu unterscheiden sein, wie der „Schmerz“ über den Tod eines Kanarienvogels von dem über die Trennung vom Vaterhause, oder die „Freude“ über die Vollendung eines gelungenen Kunstwerks von der über die Versöhnung mit einem Freunde u. s. f. Ja, selbst Gefühle, die, ohne gerade objektiv bestimmt zu sein, sich doch über das Niveau einer bloßen Stimmung erheben, z. B. Liebe, Eifersucht, Hoffnung u. s. f., werden sich schon als solche, geschweige denn hinsichtlich ihrer besonderen Richtung, schwierig durch den musikalischen Ton charakterisiren lassen. Solche Qualitätsbestimmtheiten werden bei allen Stimmungsbildungen durch den musikalischen

zu versinnlichen vermag, während die konkrete Bestimmtheit dieser Empfindungen, d. h. ihre Quelle und ihr besonderes Objekt, ganz außerhalb der Grenze des musikalischen Ausdrucks liegt; sodann auch, was damit im Zusammenhange steht, darin, daß der musikalische Ausdruck der Empfindungen lediglich symbolischer Natur ist. Auch in dieser Hinsicht zeigt die Musik also einen Berührungspunkt mit der Architektur. Symbolischer Natur aber ist er insofern, als Ton und Empfindung nicht in dem Grade und Umfange wie Wort und Gedanke einander decken, weil der Ton nur den Werth eines Zeichens, d. h. einer äußerlichen Beziehung auf die Empfindung besitzt, während das Wort mit dem konkreten Gedanken identisch ist.

Aber gerade in dieser Unabhängigkeit von der eigentlichen Empfindungssubstanz liegt andererseits die Hauptquelle für den Umfang und den Grad der Wirkung, also für die Machtstellung der Musik als selbständiger Kunst: der musikalische Ton kann, sowohl nach seiner melodischen wie nach seiner harmonischen Qualität, als freies Darstellungsmittel von Ideen, die sich ebensowohl dem konkreten Anschauen wie dem begrifflichen Denken völlig entziehen*), zur höchsten, ja, um das Wort zu

Ton sich höchstens mittelst der (ebenfalls abstrakten) Form von Intensitätsunterschieden andeuten lassen. Alle diese positiven, oder richtiger: objektiv-individualisirten Inhalte entziehen sich also gerade durch ihre konkrete Bestimmtheit den musikalischen Ausdrucksmitteln. In der reinen Instrumentalmusik vollends, d. h. in der Symphonie, bilden die organischen Theile des „Allegro“, „Adagio“, „Scherzo“, „Rondo“ u. s. f. ohnehin, was auch darin für besondere Empfindungen zum Ausdruck kommen mögen, ganz abstrakte, auf keine konkreten Perceptionsobjekte bezügliche Einrahmungen des musikalischen Ausdrucks.

*) Dies mag auch Schopenhauer vorgeschwebt haben, als er, die Musik aus der Reihe aller übrigen Künste, als bloßer Objektivationen von Ideen, heraushebend, sie als „Objektivierung des Willens

brauchen, sublimsten Verwerthung gelangen und gewährt erst in dieser abstraktesten Verwendung die reinste ästhetische Befriedigung. Deshalb stellt die reine Instrumentalmusik in der Symphonie, eben wegen dieser Selbständigkeit gegenüber der substanziellen Empfindungssphäre, zugleich die höchste und reinste Form des musikalischen Ausdrucks dar; sie hat am meisten — um eine naheliegende architektonische Bezeichnung anzuwenden — monumentalen Charakter.

Aber nicht nur hinsichtlich des Darstellungsinhalts, sondern auch nach Seite der Darstellungsmittel spricht sich die abstrakte Natur der Musik in deutlicher Weise aus. Hier tritt uns nun die Analogie zur Architektur noch unmittelbarer entgegen; zunächst in dem Gegensatz des Melodischen und Harmonischen, welcher wesentlich dem in der Architektur auftretenden Gegensatz des Konstruktiven und Ornamentalen entspricht, sodann in dem beiderseits durch mathematische Verhältnisse bestimmbaren Rhythmus der Bewegung. Wenn der bereits erwähnte Architekt Wulff in seinem „Entwurf einer architektonischen Harmonielehre“ die geometrische Gesetzmäßigkeit als „ordnendes Princip aller in der Architektur vorkommenden Linien und Verhältnisse auch an den sogenannten Gefühlslinien (z. B. der Schinuslinien, der Hohlkehlen, Schneckelinien u. s. f., welche die analytische Geometrie als Parabeln, Ellipsen, Evolventen u. s. f. erkannt habe)“ nachweist, so gilt dies in noch höherem Grade von den musikalischen Gefühls-Figurationen. Wulff wird daher unwillkür-

selbst“, der sich ja auch in den Ideen objectivire, definirte. Auch hierin zeigt sich übrigens der Parallelismus zwischen der Musik und der Architektur, sofern aus demselben Grunde, wie bemerkt, Aristoteles die Architektur ihrer nicht mimetischen Natur wegen aus der Reihe der eigentlichen Künste ausschloß.

lich ebenfalls zu einer Vergleichung mit der Musik geführt, indem er die fein geschwungenen Gefühlslinien in der Baukunst mit den „zarten Uebergängen in der Musik“ in Parallele stellt, welche „durch die Bezeichnung als gebogene Töne die Analogie sogar im sprachlichen Ausdruck kund geben.“

Der Unterschied zwischen der architektonischen und musikalischen Rhythmik beruht, bei gleicher mathematisch bestimmbarer Gesetzmäßigkeit, im Grunde nur auf der verschiedenen Natur der Künste selbst, d. h. darin, daß die eine auf die simultane, die andere auf die successive Perception bezogen erscheint; mit andern Worten: dort, wie schon bei der Betrachtung der Architektur bemerkt wurde, entwickelt sich das System der rhythmischen Bewegungselemente, von einem Centrum ausgehend, bis in die fernsten Ausladungen hin symmetrisch, stellt sich aber zugleich als mit einem Blick überschaubar dar, hier in der Musik entwickelt sich das rhythmische System in seinen Einzelmomenten nacheinander und wird auch so percipirt. In diesem Sinne wurde früher, der bekannten Schlegel'schen Definition der Architektur als „gefrorener Musik“ die analoge Bezeichnung der Musik als „aufgethaueter, d. h. hin Fluß gebrachter Architektur“ gegenübergestellt. Schon Leibniz hat übrigens die Bemerkung gemacht, daß die Wahrnehmung schöner geometrischer Verhältnisse dem Auge einen analogen Genuß gewähre wie dem Ohr die Wahrnehmung von harmonisch sich zu einander verhaltenden Tönen. *)

*) Diese übrigens allgemein anerkannte Analogie der Architektur mit der Musik ist unsers Wissens erst neuerdings, und zwar von Gerbinius („Händel und Shakespeare. Zur Aesthetik der Tonkunst“) bestritten worden. Der gelehrte Literaturhistoriker, welcher sich in diesem Buche als zum „Standpunkt des allerbescheidensten Laienthums“ hinsichtlich seiner Kenntnisse in der Musik (er hätte auch hinzufügen können: Architektur und Malerei) ausdrücklich bekennt, nennt die Vergleichung

Da es sich für mich bei dieser Betrachtung nur um die nähere Bestimmung der Stellung handelt, welche die einzelnen Künste in dem allgemeinen Gliederungssystem einnehmen, nicht aber um eine erschöpfende inhaltliche Charakteristik ihrer besonderen Darstellungsgebiete, so muß ich mich mit diesen allgemeinen Andeutungen von rein principieller Bedeutung begnügen, um nunmehr den Uebergang der Musik zur Mimik in's Auge zu fassen. Derselbe muß sich nach dem aus dem Wesen der Kunst selbst entwickelten und bisher überall bewahrheiteten Entwicklungsgezet dadurch vollziehen, daß auch hier, durch die konstante Intensitätssteigerung des Elements der Bewegung, die Idee ebensoviel an Gewicht (Tiefe) und Umfang gewinnt, als das Material daran Einbuße erleidet. Was nun die Musik betrifft, so beschränken sich, wie nachgewiesen, ihre Ideen auf die unbestimmte und darum abstrakte Sphäre der seelischen Empfindung. Der Fortgang über sie hinaus wird mithin darin sich manifestiren müssen, daß die in dieser Unbestimmtheit der Empfindungen, welche das Objekt der musikalischen Darstellung bilden, liegende Abstraktivität bis zu einem gewissen Grade — denn gänzlich geschieht dies

der Tonkunst mit der Architektur eine „frohtige“ (wohl eine witzige Anspielung auf das Schlegel'sche Paradox), indem er hinzufügt, es sei „an sich klar, daß auch diese einem halb klaren Halbgedanken entsprungene Vergleichung nur von solchen angestellt werden konnte, die für den geistigen Gehalt aller Künste den Sinn verloren haben“. Wenn wir noch hinzufügen, daß Gervinus mit seinen ästhetischen Ansichten dazu gelangt, die gesammte Instrumentalmusik entschieden zu verwerfen und sie gar nicht als eigentliche Kunstmusik — was sie nämlich vorzugsweise ist — anzuerkennen, so bedarf es wohl keiner weiteren kritischen Widerlegung seiner Behauptung. Noch Tolleres bringt er freilich über Malerei, in ihrem Verhältniß zur Musik, vor.

erst in der Poesie — aufgehoben wird und zu schärferer Bestimmtheit sich konfrescirt; diese Konfrescirung besteht aber eben darin, daß der noch rein der inneren Seelenbewegung als deren symbolischer Ausdruck angehörige „Ton“ sich zu plastisch bewegter Gestaltung veräußert: die Mimit.

5. Die Mimit.

Die Mimit scheint zunächst dadurch, daß sie die menschliche Gestalt, also etwas Körperhaftes, statt des gewissermaßen ätherischen, musikalischen Tons als Darstellungsmittel in Anwendung bringt, jenem Gesetze zu widersprechen, also nicht diejenige Kunst zu sein, welche — von anderen Gründen abgesehen — in dieser Hinsicht einen Fortgang über die Musik hinaus repräsentire. Allein dieser Einwurf beruht lediglich, wie leicht zu zeigen ist, auf der oft gerügten Verwechslung von „Material“ und Mittel der Darstellung. Man kann vielmehr umgekehrt mit mehr Recht behaupten, daß das Material der Musik, was gerade bei der reinsten Gattung derselben, der Instrumentalmusik, am auffallendsten ist, sich noch als roher, schwerer und tochter Naturstoff darstelle, nämlich als Holz, Metall, Kalbsfell, Thierdärme zc. — man denke nur an die Bassgeigen, Pauken, Blasinstrumente zc. —; sämmtlich Stoffe, denen gegenüber das Material der Mimit, nämlich der organisch gestaltete und belebte menschliche Körper, doch unzweifelhaft als ein sowohl feinerer wie specifisch leichter Naturstoff erscheint. Will man aber den Gesang der menschlichen Stimme zum Vergleich heranziehen, so ist zunächst daran zu erinnern, daß diese doch gleichfalls den menschlichen Körper zum Träger hat, sodann, daß auch die Stimmritze, durch deren

Stimmbänder vermittelt Vibration der Ton erzeugt wird, eine materiellere und gleichsam unorganischere Bedeutung hat als das menschliche Antlitz und die menschlichen Gliedmaßen, mit denen die Mimik als dem specifischen Material für den physiognomischen Ausdruck arbeitet. Wenn man auf diese Weise die richtigen, d. h. einander entsprechenden Momente in Vergleich bringt, statt, wie bei der obigen Vergleichung des Tons mit dem menschlichen Körper geschieht, das musikalische Mittel mit dem mimischen Material zusammenzustellen, so kann es nicht zweifelhaft sein, daß im Princip die Mimik nicht nur überhaupt weniger abstrakt als die Musik ist, sondern auch eine größere Gewichts Differenz zwischen Idee und Darstellungsmaterial zu Gunsten der Idee zeigt. Beide verleihen ihr aber auch nothwendig eine größere Leistungsfähigkeit als Kunst.

Ich höre hierbei im Geiste den Schrei der Entrüstung, womit die ganze musikalische Welt, im Verein mit den theoretischen Aesthetikern, gegen solche „Rezerei“ energisch protestiren wird; aber dies kann mich nicht abhalten, meine auf das logische Gesetz der ästhetischen Nothwendigkeit und auf die Thatsächlichkeit des geschilderten Verhältnisses basirte Ueberzeugung zu verhehlen. Ich will sogar offen gestehen, daß mich diese aus dem Wesen der Künste selbst geschöpften Konsequenzen, wegen des zu auffallenden Widerspruchs mit der thatsächlichen Stellung, welche diese Künste in dem Stadium ihrer gegenwärtigen Entwicklung einnehmen, selber anfangs stutzig gemacht haben, daß aber ein vorurtheilsloses Nachdenken über die Ursachen dieses Widerspruchs mich um so mehr in meiner Ueberzeugung befestigt hat.

Ich bin nämlich der Ansicht, daß es nur einer kurzen Verständigung mit meinen etwaigen musikalischen Gegnern, wenn sie sich nicht absichtlich gegen alle Gründe verschließen

wollen, bedarf, um den Schein von Ungereimtheit, welcher der obigen Auffassung hinsichtlich der ideellen Bedeutung und Machtsstellung der Musik anhaftet, zu zerstreuen. Selbstverständlich kann es mir nicht in den Sinn kommen, die Musik und die Mimik, wie sie sich *thatsächlich*, d. h. geschichtlich und praktisch, zu diesen bestimmten Kunstgattungen entwickelt haben, als gleichwerthig bezeichnen, geschweige denn erstere gegen letztere herabsetzen zu wollen: dies würde höchstens jenem „Standpunkt des bescheidensten Laienthums“, auf den sich Gervinus so viel zu Gute thut, nachzusehen sein. Es wäre ja geradezu kindisch, leugnen zu wollen, daß die Mimik auf dem Entwicklungspunkte, wie sie sich faktisch heute der Kritik darstellt, der hochentwickelten Musik gegenüber eine so klägliche und untergeordnete Rolle spielt, daß in dieser Beziehung ein Vergleich mit der letzteren gar nicht angestellt werden kann; höchstens etwa mit der Seiltänzerei und Akrobatik, d. h. „Künsten“, die man überhaupt gar nicht zur Kunst im höheren Sinne des Wortes rechnen darf.

Kann man sich aber entschließen, diese *thatsächliche* Position der beiden Künste, für deren Erklärung ich bereits oben eine gelegentliche Andeutung gemacht habe*), zu ver-

*) Nämlich durch den Hinweis auf den Mangel künstlicher Fixirung des Darstellungsinhalts durch Schrift und Druck, deren sich sowohl die Musik wie die Poesie erfreut und welche von viel größerer Tragweite ist, als man gewöhnlich anzunehmen geneigt ist. Hat man doch neuerdings — ein weiterer Fortschritt in der Fixirung — selbst den Mangel, welcher immer mit der bloß schriftlichen Fixirung sowohl der musikalischen wie der poetischen Komposition verbunden war, nämlich daß man die individuelle Auffassung des Komponisten entweder gar nicht oder nur sehr andeutungsweise (z. B. bei der Musik durch solche Notizen wie *piano*, *forte*, *fortissimo*, *accelerando* u. s. f.) aus den Schriftzeichen zu erkennen vermochte, durch die Erfindung des

geßen, um seine Aufmerksamkeit nur auf die in dem beiderseitigen Wesen begründeten Elemente künstlerischer Gestaltung zu richten, so wird man, wenn man gerecht und ohne Vor-
eingenommenheit urtheilen will, zugeben müssen, daß die ungünstige Stellung der Mimik lediglich in der ihr fehlenden höheren Entwicklung und praktischen Ausbildung gesucht werden muß, nicht aber in ihrer principiellen Leistungsfähigkeit, d. h. in ihrer künstlerischen Natur an sich.

Erkennt man die Berechtigung dieses Beurtheilungsstandpunktes an, so ist zunächst als Beweis für die Richtigkeit der Stellung, welche ich der Mimik einräumen muß, darauf hin-

Phonographen zu überwinden gewußt; eine Erfindung, die allerdings vorläufig nur den reproducirenden Künstlern zu Gute kommt. Versuche ähnlicher Art sind allerdings auch im Gebiete der Mimik gemacht worden, aber die sogenannte Choreographie, d. h. die Methode, die Tanzfiguren durch Zeichen auszudrücken, eine Erfindung des Franzosen Thoinet Arbeau aus dem Jahre 1588 (er nannte sie übrigens „Orchesiographie“, da der obige Name von dem ebenfalls französischen Tanzmeister Le Feuillet [1700] herrührt) läßt sich, abgesehen davon, daß sie sich nur auf den sog. Kunstanz, ein ziemlich ausdrucksloses Figurensystem, bezieht, in keiner Weise mit der Notenschrift oder gar mit der Buchstabenschrift in Vergleich stellen. Jedenfalls aber geht aus diesen Versuchen hervor, daß man schon früh das Bedürfniß gefühlt hat, diesem Mangel der Fixirung zu Gunsten einer höheren Ausbildung der Mimik abzuhelpen. — Daß wir von der antiken Musik eine nur sehr vage Vorstellung haben, hat seinen Grund lediglich darin, daß damals die Notenschrift noch nicht erfunden war; und was die Poesie betrifft, so will ich hier nur auf eine Thatfache hinweisen, nämlich darauf, daß, wenn uns nicht durch einen glücklichen Zufall unter den Hunderten von antiken „Sathyrdramen“, von denen bekanntlich stets eins nach der Trilogie der ersten Tragödien zur Aufführung kam, wenigstens eins, der „Cyclops“ des Euripides, erhalten wäre, uns diese ganze Gattung der dramatischen Poesie des Alterthums nach Inhalt und Form ein vollkommenes Räthsel sein würde.

zuweisen, daß der Fortgang des Tons zur plastisch bewegten Gestaltung genau dem analogen Fortgang von der Architektur zur Plastik entspricht, indem dort wie hier die bloß auf mathematischer Gesetzmäßigkeit beruhende (architektonische wie musikalische) Rhythmik in die wesentlich freiere Eurythmie der belebten Menschengestalt (in der Plastik wie in der Mimik) sich verwandelt. Dies charakterisirt das Verhältniß der genannten Künste nach der Seite der Darstellungsmittel hin; hinsichtlich des inhaltlichen Objekts, d. h. der durch die Darstellungsmittel versinnlichten Idee derselben, zeigt sich ein ganz analoger Fortgang. Denn wenn auch die Mimik zunächst darin mit der Musik kollidirt, daß in ihr ebenfalls ein lyrisches Element zur Geltung kommt, insofern sie sich auf die Einzeldarstellung beschränkt — denn diese hat, wie der „Monolog“ im Drama, wesentlich lyrische Bedeutung —, so geht sie doch darüber hinaus zu der epischen Form des choreographischen Dialogs und Ensembles; ja in dieser Form entwickelt sie erst ihre wahre Wirkungskraft. Hier begrenzt sich die Unbestimmtheit der musikalischen Empfindung in der Mimik zu einer wesentlich konkreteren Ausdrucksform; mit anderen Worten: die lyrisch-musikalische Schilderung solcher abstrakten Seelenregungen wie „Schmerz“, „Freude“, „Wehmuth“, „Sehnsucht“, die ziellos, wie Hegel sich ausdrückt, ein bloßes „Linienziehen des Gefühls in sich selbst“ darstellen, konkretisirt sich in der epischen Form der Mimik, d. h. im choreographischen Dialog, zur Darstellung von thatsächlichen Wechselbeziehungen zweier Subjekte, von denen jedes in dem anderen das bestimmte Objekt und Richtungsziel für seine Empfindung findet.

Besonders aber stellt sich die mimische Darstellung, gegenüber der musikalischen, darin als eine konkretere dar, daß auch der Inhalt dieser Wechselbeziehung der Empfin-

dungen in einen konkreten Gegensatz auseinander tritt, welcher die Wirklichkeit der socialen Verhältnisse im menschlichen Leben widerspiegelt: Liebe und Streit. So entwickelt sich die Mimik durch die künstlerische Verwerthung dieser beiden konkreten Empfindungssphären in ganz naturgemäßer Weise einerseits zum „Charaktertanz“, als der in bewegter Plastik verfinnlichten Darstellung des konkreten Verhältnisses zwischen den verschiedenen Geschlechtern*), andererseits zur „Gymnastik“, als der Darstellung des nicht minder konkreten Verhältnisses zwischen den Gliedern eines und desselben (des männlichen) Geschlechts; ein Verhältniß, welches wesentlich in dem ehrgeizigen Wettstreit, aus dem Kampfe als Sieger hervorzugehen, wurzelt.

Und noch weiter erstreckt sich, innerhalb jeder dieser beiden Sphären, der Fortgang zu immer größerer Bestimmtheit; namentlich wird dies an dem erstgenannten Verhältniß deutlich. Denn die Liebe, wie sie als Inhalt der mimischen Darstellung erscheint, beschränkt sich nicht bloß auf jene unbestimmten, dem musikalischen Ausdrucksmittel allein zugänglichen Empfindungen, sondern enthält auch die diesem verlagten bestimmteren Formen der „Schüchternheit“, der „Scham“, der „Sprödigkeit“, der „Eifersucht“, der „Verachtung“, der „Hingebung“ u. s. f. So trägt die Mimik, wenn auch die Action sich immerhin innerhalb der Empfindungssphäre hält, doch — im Unterschiede von dem wesentlich lyrischen Charakter des

*) Alle ursprünglichen Nationaltänze, die sich namentlich bei den südlichen Völkern erhalten haben, beruhen auf dieser Verfinnlichung des Liebesverhältnisses, indem sie die Entwicklung desselben von der ersten schüchternen Annäherung durch mancherlei Phasen hindurch bis zur völligen Hingebung symbolisirend schildern; der sog. Kriegeranz, wie er sich auch bei wilden Völkern findet, gehört dagegen in die zweite Kategorie.

musikalischen Ausdrucks — bereits das Gepräge einer epischen Formengestaltung, die selbst schon einen Anflug an die dramatische Action fühlbar macht.

Endlich möchte auch ein weiterer Beweis für die Korrektheit dieser Stellung der Mimik zur Musik in dem qualitativen Verhältniß der formalen Elemente zu finden sein, welche sie beiderseits der dramatischen Poesie behufs künstlerischer Vergewärtigung ihres Inhalts durch die Schauspielfunst gewähren: die Musik nämlich in der metrischen Recitation und Deklamation, d. h. durch den lauten, vermitteltst Modulation, Metrum, Tempo, Tonhöhe u. s. f. dem poetischen Inhalt sich affomobirenden Vortrag, die Mimik durch die diesen Inhalt in entschieden konkreter, d. h. ausdrucksvollerer Weise versinnlichende Gestikulation und Geberdung*); zugleich offenbart sich in diesem elementaren Verhältniß wieder deutlich die Natur der beiden Künste, nämlich der Musik als einer wesentlich lyrischen, der Mimik als einer außer dem actionsmäßigen, d. h. epischen. Wie daher das Drama

*) Man darf hiebei nicht den recitatorischen Vortrag von (gelesenen) Dramen, worin bekanntlich Tieck ein großer Meister war, als Gegenbeweis citiren und die Sache etwa so wenden wollen, als ob ein Drama wohl (ohne Gestikulation) recitirt, nicht aber (ohne Deklamation) bloß durch mimische Mittel zum Verständniß gebracht werden könnte; denn hiebei übersieht man — abgesehen von der Einmischung des Lesens als Reproduction einer durch künstliche Mittel bewirkten Fixirung des Inhalts —, daß der Vergleich nicht analoge Momente trifft. Eine solche Vergleichung würde nur dann korrekt sein, wenn man der Gestikulation ausschließlich die Modulation der Stimme (denn nur diese leiht die Musik dar), d. h. ohne den durch den artikulierten Laut ausgedrückten Gedankeninhalt, gegenüberstellen wollte. Daß aber durch die bloße Modulation der Stimme der dramatische Inhalt gar nicht, durch die Gestikulation dagegen wenigstens andeutungsweise verständlich gemacht werden kann, ergibt sich schon aus der als „Pantomime“ bekannten Form derselben.

selbst aus der organischen Verbindung der lyrischen mit der epischen Poesie nicht nur begrifflich, sondern auch geschichtlich hervorgegangen ist, so nimmt auch die ihr zugehörige Auxiliar-kunst, nämlich die Schauspielkunst, an dieser Verbindung der beiden Elemente Theil, indem sie dieselben den beiden vorangehenden Künsten, der Musik und der Mimik, entlehnt.

Mit der epischen Natur der Mimik hängt ferner zusammen, daß, da sie sich ihrem Inhalt nach auf Verhältnisse und That-sachen der äußeren Wirklichkeit bezieht, damit nicht, wie die Musik, bloß an die zeitliche Perception, sondern auch an die räumliche, das Auge, sich wendet. Wenn man hiegegen geltend machen wollte, daß die Mimik ja ebenfalls nur für einen Sinn, nämlich eben für das Auge (wie die Musik für das Ohr) da sei, so ist daran zu erinnern, daß ich ausdrücklich den Unterschied der Sinne als nicht ausreichend für ein Erklärungs-princip betont habe: nicht Auge und Ohr, ja nicht einmal Raum- und Zeitanschauung bilden den vollen begrifflichen Gegensatz zwischen den beiden Hauptgruppen der Künste, sondern allein die simultane und die successive Perception.*) Daß aber die Mimik, trotzdem sie für das Auge da

*) Es sei mir gestattet, hier eine Bemerkung einzuschieben, die eigentlich schon früher — bei der ersten Anwendung der obigen fremdwörterischen Ausdrücke, die für meine ganze Entwicklung des Systems der Künste von so entscheidender Bedeutung sind — hätte gemacht werden müssen. Wenn auch kein Purist, bin ich doch noch weit weniger ein Freund von Fremdwörtern, sofern die betreffenden Begriffe durch unsere Muttersprache genau wiedergegeben werden können. Dies ist nun leider mit den Begriffen „simultan“ und „successiv“ nicht der Fall. Denn, wenn man etwa dafür „gleichzeitig“ und „nachzeitig“ setzen wollte, so würde sofort der Einwurf gerechtfertigt sein, daß die darin liegende Beschränkung auf die Zeit den im Gebiet des Raums ja ebenfalls vorkommenden Gegensatz des „Neben“- und „Nacheinander“-aushöbe. Umgekehrt beziehen sich die letzteren wiederum zunächst nur

ist, wesentlich auf die successive Perception, d. h. auf die Anschauung einer kontinuierlichen Aufeinanderfolge von Gesten und Geberden, als den Ausdrucksmitteln einer entsprechenden Folge von sich auseinander entwickelnden Seelenzuständen, sich bezieht, liegt schon darum auf der Hand, weil eben in dieser Successivität allein ihr spezifischer Gegensatz zu der bloß auf die simultane Perception bezogenen Plastik begründet ist.

Sezen wir — wie wir billiger Weise thun müssen, wenn wir die ursprüngliche Natur der betreffenden Künste, ihre Dynamis so zu sagen, erkennen wollen — den Fall, weder die Buchstabenschrift noch die Notenschrift sei erfunden worden, und es hätte folglich niemals manuskriptlich oder durch den Druck fixirte Musik und Poesie gegeben, d. h. beide Künste seien von jeher, wie die Mimik, auf Improvisation und persönliche Tradition angewiesen gewesen, und fragen wir uns dann, was wir heute an der Musik und Poesie haben würden!*) Wahrlich nichts Besseres als an der Mimik. Denn nur aus dem Gewordenen, als Muster und Vorbild Bleibenden, entwickelt sich erst die höhere Stufe des Schaffens;

auf den Raum; was denselben Fehler einschloße, abgesehen davon, daß sich von diesen Abverbien keine Substantiva und Adjektiva bilden lassen. Passender wäre der ebenfalls schon in Frage gekommene Gegensatz der „Ruhe“ und „Bewegung“, der aber dennoch seiner abstrakten Bedeutung wegen ebenfalls dem obigen konkreten Gegensatz nicht völlig entspricht. Es muß also schon bei „simultan“ und „successive“ verbleiben.

*) Nur das Eine will ich erwähnen, daß damit die Orchestermusik, überhaupt die polyphone Instrumental- wie Gesangsmusik — also gerade die reinsten und höchsten Formen der Tondichtung —, da hier aus nahe liegenden Gründen eine Improvisation undenkbar wäre, ganz ausgeschlossen oder doch nur auf die immerhin in sehr enge Grenzen eingeschlossene Tradition, wie etwa die Zigeunermusik und das vielstimmige Volkslied, beschränkt wäre.

wo aber solche Entwicklung gänzlich abgeschnitten ist, da ist überhaupt der Lebenspuls unterbunden: es tritt nothwendig Stagnation, ja schließlich Entartung und Verderbniß ein *) Dies ist der unverdiente Fluch gewesen, welcher auf der Entwicklung der edlen und so ausdrucksfähigen Kunst der Mimik geruht hat und wohl stets ruhen wird. Aber wie darum aus

*) Uebrigens sollten die Herren Musiker und Poeten, besonders aber die Aesthetiker, falls ihnen meine Auffassung der Mimik nur aus einer unbegründeten Vorliebe für dieselbe zu stammen scheinen möchte, wohl bedenken, daß das Bereich sowohl der Musik wie der Poesie — trotz der erhabnen Vorbilder, welche das Studium derselben in den unsterblichen Meisterwerken des klassischen Alterthums und der Neuzeit besitzt — noch heutzutage Erscheinungen aufzuweisen hat, welche (wenn jene Vorbilder überhaupt nicht existirten) einem etwa von einem fremdem Planeten herüberkommenden unbefangenen Kunstkenner schwerlich eine bessere Ansicht von diesen Künsten beibringen würden, als man gegenwärtig von der Mimik haben zu dürfen glaubt. Wenn es überhaupt möglich war, daß auf einen Gluck, Mozart, Beethoven u. s. f. ein Offenbach mit seiner Cancanmusik folgen konnte, und wenn nach den großartigen Schöpfungen eines Sophokles, Shakespeare, Schiller u. s. f. das heutige Theaterpublikum an den in jeder Beziehung elendesten Possenreißereien Gefallen finden kann, da sollte man füglich die bürlestesten „Pantomimen“ der Italiener und ähnliche Erscheinungen im Bereich der Mimik — die sich wenigstens vor den heutigen musikalischen Cancaniaden und ebenso frivolen wie gehaltlosen Possen durch einen gesunden, wenn auch mitunter derben Volkshumor auszeichnen — mit milderem Auge betrachten. Freilich können diese nicht, wegen Mangels an mimischer Schrift, sich so erhabener Vorbilder rühmen, wie die erwähnten musikalischen und dramatischen Fabrikate! — Was im Besondern die Aesthetiker betrifft, so scheint die Frage nicht ungerechtfertigt, ob jener zufällige Mangel eines künstlichen Fixierungsmittels, welcher allein den niederen Entwicklungsstandpunkt, ja die allmähliche Depravation dieser edeln Kunst bewirkt hat und erklärt, für die wissenschaftliche Aesthetik ein genügender Grund sei, um die Untersuchung ihrer künstlerischen Leistungsfähigkeit, im Verhältnis

der Reihe der echten Künste auch in dem Falle streichen wollen, wo es sich um die principielle Bestimmung ihres eigentlichen Wesens handelt, wäre ebenso ungerecht wie unwissenschaftlich. *)

zu den übrigen Künsten, gänzlich abzulehnen, d. h. sie lediglich nach ihrem thatsächlichen Entwicklungsstadium abzuschätzen und sie in Folge dessen aus der Reihe der echten Künste ohne Weiteres zu streichen, statt ihr vielmehr durch eine in ihr substantielles Wesen eindringende Untersuchung zu ihrem Rechte zu verhelfen und dadurch möglicher Weise zu ihrer Regeneration mitzuwirken?

*) Unwissenschaftlich! ein harter Vorwurf wahrlich; daß er aber kein ungerechter ist, hat, denke ich, die richtige Uebersicht über die Resultate der mannigfachen Versuche satzhaft bewiesen, welche seit Aristoteles die „wissenschaftliche Aesthetik“ mit der Auffindung eines korrekten Eintheilungsprincips und der darauf begründeten Aufstellung einer systematischen Gliederung der Künste angestellt hat. In der That sucht man in den Lehrbüchern der Aesthetik vergeblich nach einem Verständniß der Bedeutung, welche der Mimik als echter Kunst gebührt. Um so mehr sehe ich mich veranlaßt, auf einen kurzen Artikel von Albert Czerwinski hinzuweisen, der das Mißverhältniß in der Entwicklung dieser Kunst zu ihren Schwesterkünsten in beredten Worten anerkennt. Derselbe befindet sich in den Westermann'schen „Illustrirten Monatsheften“. 1875 Septemberheft. S. 692 f. Ich fand diesen Artikel zufällig erst, nachdem meine ganze vorliegende Arbeit längst vollendet war, und konnte, erfreut über diese unerwartete Zustimmung zu meiner Ansicht von der Sache, nicht umhin, das unten Folgende daraus mitzutheilen. Daß der Verfasser immer nur von der „Tanzkunst“, statt von der Mimik, von welcher jene nur eine Sonderart ist, spricht, soll hier nicht weiter urgirt werden. Schwerer fällt für seine Auffassung in's Gewicht, daß er den eigentlichen Grund jenes Mißverhältnisses, nämlich den Mangel an Figürung, verkennt und die Schuld der Vernachlässigung der Wissenschaft aufbürdet, die nichts damit zu thun hat. Die betreffende Stelle lautet:

„Wir alle fußen mit unserm Wissen und Können auf den Erfahrungen früherer Geschlechter, und es wäre eine Vervollkommenung überhaupt nicht denkbar, wenn wir als bloße Empiriker die Künste und Wissenschaften behandelten. Welcher Musiker und Maler“

Schließlich habe ich noch ein Moment hervorzuheben, was den principiellen Fortgang von der Musik zur Mimik bestätigt, nämlich, daß sie — ähnlich wie die dramatische Kunst die Elemente der Musik und Mimik in Form von

(wohl noch mehr der Poet!) „kann sich auch nur über das Niveau des Gewöhnlichen erheben, ohne die großen Meister der Vergangenheit zu studiren, an ihren Vorzügen sich zu schulen und ihre Fehler zu vermeiden? Welcher Bildhauer oder Architekt wird das reiche Material unbeachtet lassen, an dem er sich bilden kann, und dem bloßen Empirismus huldigen.“ Diese Einmischung der bildenden Künste verschiebt die Frage etwas, daher der unrichtige Ausdruck „Empirismus“ statt Tradition. „In allen Zweigen menschlichen Wissens und Könnens wird sich ein so einseitiges Vorgehen und Nichtbeachten der Erfahrungen früherer Meister furchtbar rächen. Jeder Kunst ist die Wissenschaft zu Hülfe gekommen, die den Jüngern derselben die Wege weist und ihnen das Studium erleichtert. Nur eine Kunst und zwar die älteste und populärste, die Tanzkunst, kann sich nicht der auf sie einwirkenden Begleitung der Wissenschaft rühmen.“ Es ist schade, daß der Verfasser durch Einmischung der Wissenschaft, die gar nicht hieher gehört, vom Ziele abgelenkt wird. Was würde uns — um gerade ein Beispiel aus der Geschichte der bildenden Künste zu wählen — Vitruv's Architectonik, was eine Geschichte und Theorie der Musik und der andern Künste für die Production nützen, wenn nicht die Bauwerke des Alterthums, der Gothik, der klassischen Meisterwerke der großen Komponisten und Dichter selber erhalten wären? Die Erhaltung verdanken wir aber nicht der Wissenschaft, sondern in der Musik und Poesie einer rein technischen Erfindung, der Buchstaben- und Notenschrift. „Deshalb erstreckt aber auch auf keinem andern Gebiet der Kunst so viel Unwissenheit und Willkür wie in dem der Tanzkunst. Schon ist die Wissenschaft an diesem Felde vorbeigegangen, und nur beiläufige Worterklärungen und ästhetische Bemerkungen sind die kärgliche Ausbeute, die uns gewährt. Obgleich längst erklärt und anerkannt ist, daß der Charakter jedes Volkes sich in seinen Tänzen spiegelt und diese zu einer tieferen Kenntniß desselben unentbehrlich sind, ja die Volkstänze außerdem noch den hohen Werth haben, die letzten Reste naiver Kunst“

Modulation der Stimme und von Geberdung verwerthet — ihrerseits rückwärts greifend, z. B. im Charaktertanz, die Musik als Hülfskunst benutzen kann, während der umgekehrte Fall nicht stattfindet. Aber der reine mimische Tanz, wie er sich noch in einigen charakteristischen Nationaltänzen erhalten hat, entnimmt der Musik ebenfalls nicht das eigentliche melodisch-harmonische Element, sondern nur das den äußerlichen Rhythmus markirende. Es ist für dies Verhältniß charakteristisch, daß die Castagnette und das Tamburin, welche der Tänzer und die Tänzerin entweder selbst handhaben oder womit sie sich, bei traditionellen Figurationen, begleiten lassen, als rhythmische Hülfsmittel der mimischen Darstellung umso mehr genügen, je weniger sie Anspruch auf musikalische Bedeutung erheben. Jeder, der einem solchen Originaltanz — ich meine nicht seine karikirte Kopie, wie sie sich zeitweise auf unseren Bühnen producirt, beigewohnt hat, wird an sich die eigenthümlich aufregende Wirkung dieser bloß rhythmischen

(doch wohl die Volkslieder und Volksdichtungen ebenfalls!), „die Kunst vor der Kunst zu sein, hat sich die Wissenschaft für diese Seite des menschlichen Kulturlebens bisher wenig interessirt und so gut wie gar nichts zu Tage gefördert“ u. s. f. Der Verfasser — so sehr ich sonst mit seiner Ansicht übereinstimme, muß ich dies doch bemerken — thut der „Wissenschaft“, eben aus der obengedachten Verwechslung mit der technischen Fixirung, offenbar Unrecht. Eben weil der Mimik diese letztere gefehlt hat, konnte sie der Wissenschaft kein Objekt des Studiums darbieten. Denn die bloßen Beschreibungen von Tänzen, wie wir sie in zahlreichen compendiosen Werken seit dem 16. Jahrhundert besitzen, reichen ebensovienig hin zur Kenntniß des wirklichen Details und seiner Bedeutung, als es zur Kenntniß der Leistungen in der Musik genügen würde, wenn wir statt der in Noten gesetzten Werke der Tonbildner selbst nur allgemeine Beschreibungen über ihre Art zu komponiren besäßen.

Begleitung, welche im Grunde doch aus weiter nichts als aus einem unmelodischen Knacken und Schellengeklingel besteht, erfahren haben; eine Wirkung, die durch eine musikalische Begleitung im eigentlichen Sinn oder durch Gesang schwerlich erreicht werden würde.*)

Die eigenthümliche, gewissermaßen seitens der Kunst stiefmütterlich vernachlässigte Stellung**) der Mimik bringt es nun mit sich, daß bei ihr die Trennung von produktiven (primären) und reproduktiven (sekundären) Kunstgattungen, wie bei

*) Eine ähnliche Wirkung kann man bei dem Marschiren von Soldaten beobachten, wenn, statt des bloß den Rhythmus markirenden, höchstens von dem Gequiel der Päckelflöte begleiteten Trommelschlags, auf das Zeichen des Tambourmajors plötzlich die klangvolle polyphone Hornmusik mit einem melodischen Marsch einsetzt. Unwillkürlich verwandelt sich dann der bis dahin scharf accentuirte Schritt des Bataillons in eine mehr wiegende, wellenförmige Bewegung.

**) Auf die Ursachen dieser Vernachlässigung kann ich hier weder eingehen, noch viel weniger einen Fingerzeig für eine etwaige Abhilfe geben, sondern nur die Thatsache konstatiren. Uebrigens, was die Formen der Tradition und der Improvisation betrifft, so wurde schon hinsichtlich der ersteren bemerkt, daß sie früher — auch in den Gebieten der Volksdichtung und des Volksliedes — eine viel bedeutendere Rolle spielten; hinsichtlich der zweiten aber ist daran zu erinnern, daß sich selbst auf dramatischem Gebiet in Italien eine eigenthümliche, wesentlich auf Improvisation beruhende Kunstgattung, die sog. *commedia del' arte* ausgebildet hat, welche später in Frankreich unter dem bezeichnenden Titel *comédie à canévas* nachgebildet wurde. Die auftretenden Personen waren freilich meist typisch, wie der *Dottore*, *Arlecchino*, *Pantaleone*, *Pulcinello*, *Capitano*, *Duenna* und *Colombina*, und der allgemeine Gang der Scene, der „*Canévas*“ für die Stückerlei der individuellen Improvisation, vorgegeschrieben. Diese Ausfüllung mit individuellem Detail war eben der freien augenblicklichen Erfindung der Schauspieler überlassen.

der Musik und Poesie keine wesentliche Bedeutung hat. Zwar ist der musikalische Komponist natürlich ebenfalls im Stande — freilich nur auf einem einzelnen Instrument — zugleich ausführender Musiker zu sein, und in der musikalischen Improvisation, dem sog. „Phantasiren“, muß er es sogar sein; ebenso mag auch der dramatische Dichter die Hauptrolle in seinem Werke selber agiren (wie ja auch Shakespeare gethan hat); principiell aber trennt sich der musikalische Virtuose vom Komponisten ebenso bestimmt wie der Schauspieler vom dramatischen Dichter; nur in der Mimik fällt — eben aus dem Mangel an Fixirung ihres Inhalts — beides, der producirende und der reproducirende Künstler, (leider!) meistens zusammen.

Wie nun der musikalische Ton zur mimischen Geberde einen Fortgang sowohl in der ideellen Ausdrucksfähigkeit wie in der Gewichtserleichterung des Materials und der Darstellungsmittel offenbart, so wird der Uebergang von der Mimik zur Poesie durch den weiteren Fortgang von der Geberde zum artikulirten Laut gebildet. Die Musik war noch auf die Sphäre der reinen (subjektiven) Seelenbewegung beschränkt und daher wesentlich lyrischer Natur; in der Mimik konfrescirte sich die Unbestimmtheit der Empfindung zu einer die thatsächlichen Empfindungsbeziehungen des Menschenlebens widerspiegelnden epischen Wirkung: in der Poesie tritt uns — aber in der Form noch höherer und darum konkreterer geistiger Bestimmtheit, d. h. in der Form des Gedankens, dessen Bezeichnungsmittel eben der artikulirte Laut ist — zuerst in der „Lyrik“ wiederum die Subjektivität der Empfindung entgegen, die also der Musik entspricht, während die Objektivität der thatsächlichen Beziehungen, analog dem Charakter der Mimik, sich in der „Epik“ ausprägt. Die organische Verbindung beider Seiten, auf deren besonderen Natur hier

nicht eingegangen werden kann, vollzieht sich im Drama, als der höchsten und vollendetsten Form nicht nur der poetischen, sondern der künstlerischen Darstellung überhaupt.

6. Die Poesie.

Obgleich ich, getreu meinem Plane, die Künste nur vom Gesichtspunkt ihrer principiell nachweisbaren Gliederung zu betrachten, auf alle einzelnen Arten der Poesie nicht näher eingehen kann, so habe ich doch noch die Pflicht, nach dem Parallelismus zu fragen, der ebenso wie er zwischen der Musik und Mimik einerseits mit der Architektur und der Plastik andererseits herrscht — auch zwischen der Poesie und Malerei sich nachweisen lassen muß, falls das von mir aufgestellte Eintheilungsprincip überhaupt das richtige ist. Uebrigens ist bekanntlich die Parallelisirung von Malerei und Poesie keineswegs neu. Schon der alte Simonides soll die Malerei eine „stumme Poesie“ genannt haben, was Jean Paul dazu geführt haben mag, umgekehrt die Poesie als „Bildersprache“, d. h. als redende Malerei zu bezeichnen, indem er beklagt, daß sie aufhöre dies zu sein, „weil sie sich dann der Musik (?) nähere“. Was Lessing betrifft, der in seinem „Laokoon“, indem er „die Grenzen der Poesie und Malerei“ zu bestimmen unternahm, viel mehr die Verschiedenheit als die Ähnlichkeit der beiden Kunstgattungen im Auge hatte, so ist zu bemerken, daß er im Grunde weder unter „Malerei“ diese besondere Kunst verstand, sondern vielmehr die bildenden Künste überhaupt, und jedenfalls die Plastik mit einbegriff, noch unter „Poesie“ diese im Allgemeinen, sondern wesentlich das „Drama“ und etwa noch das „Epos“. Er beging also den doppelten Fehler, daß er das eine der beiden

in Vergleich gestellten Gebiete über seine Grenzen hinaus erweiterte und zugleich das andere verengerte, wodurch die Koordination und damit das wahre tertium comparationis aufgehoben wurde. Wenn er also in seiner Untersuchung zu dem Resultat kam, daß „die Malerei es mit Körpern, die Poesie mit Handlungen zu thun habe“, so ist nicht nur der erste Theil dieses Satzes, wenn „Malerei“ im specifischen Sinne genommen wird, falsch, weil damit alle übrigen Arten außer der Figurenmalerei (Landschaftsmalerei, Stilleben, Fruchtstück u.^{*)} ausgeschlossen würden, sondern auch, unter derselben Bedingung, der zweite, weil dann ebenfalls bestimmte Arten der Poesie, z. B. die gesammte Lyrik, auszuschließen wären. Aber auch, wenn man in seinem Sinne unter „Malerei“ die bildenden Künste überhaupt und unter „Poesie“ speciell das Drama und das Epos versteht, so ist der Satz doch schon deshalb falsch, einmal weil die Begriffe „Körper“ und „Handlungen“ gar keinen koordinirten Gegensatz bilden, da „Körper“, oder genauer gesprochen: die menschliche Gestalt, zu den Mitteln, „Handlungen“ dagegen zu den Objecten der Darstellung gehören. Da die Handlungen ohnehin, ohne von „Körpern“ getragen zu werden, undenkbar sind, so ist es zweitens gar nicht einmal wahr, daß die Poesie nicht auch Körper darstelle. Aristoteles sagt: Charaktere und Handlungen, d. h. die Person (nicht der Körper) und deren Thätigkeit, sind Gegenstand der dramatischen Darstellung. Will man aber

*) Zu welchen absonderlichen Konsequenzen übrigens Lessing durch jenen Satz geführt wurde, das zeigt seine Verwerfung nicht nur der Landschaftsmalerei, die er nur als äußerliche Naturkopirung betrachtet, und des „Stillebens“, sondern auch des „Portraits“ und der „Historienmalerei“. Das einseitige Princip der plastischen Schönheitsform mußte bei unbedingter Anwendung auf die Malerei nothwendig zu Irrthum und Widerspruch führen.

unter „Person“ etwas Höheres als bloß die körperhafte Erscheinung verstehen, so kann man diesem Einwurf die Frage entgegenstellen, ob man etwa bei der bildenden Kunst eben nur mit dem Körperhaften als solchem und nicht ebenfalls mit der durch dasselbe getragenen Persönlichkeit zu thun habe. Wie man den Satz also auch betrachten mag, so stellt er sich als entschieden schief und unklar heraus. Das Wahre an der Sache ist lediglich der Unterschied des Simultanen und Successiven; Lessing verwechselt bloß diesen Gegensatz mit dem der Raum- und Zeitanschauung und kommt so zu dem unlogischen Gegensatz von Körpern und Handlungen. Beide, Malerei wie Poesie (in der Lessing'schen Bedeutung der Wörter) stellen persönliche Charaktere und Handlungen dar, aber erstere in Form der Simultaneität, die zweite in der der Successivität.

Ich habe deshalb auf eine Kritik des Lessing'schen Satzes näher eingehen zu müssen geglaubt, weil es mir vor Allem darum zu thun sein mußte, für den Zweck der Parallelisirung die richtigen, d. h. gleichwerthig abgegrenzten Darstellungsgebiete in Vergleich zu bringen, da sonst der Mangel an Koordination und folglich auch eines tertium comparationis nothwendig zu Konfusion führen muß. Als analoge Gebiete sind aber nur entweder Kunstgattungen oder aber Kunstarten in Vergleich zu stellen, also zunächst „Malerei“ und „Poesie“ in der korrekten Fassung der Begriffe, wonach jede die letzte und höchste Kunstgattung in der betreffenden Hauptgruppe bildet. Faßt man diese Ausdrücke also in diesem festgesetzten Sinne, dann ist nun leicht zu zeigen, daß ein Parallelismus nirgends schlagender sich herausstellt als gerade bei diesen beiden Künsten; der Art, daß er sich nicht bloß auf die Gattungen im Ganzen erstreckt, sondern ebensosehr in ihren Unterarten sich wiederholt. Denn nicht nur in der allgemeinen Beziehung, daß Malerei und Poesie, jene unter

den Künsten der Raumanschauung, diese unter denen der Zeitanschauung, den weitesten Umfang hinsichtlich ihrer ideellen Darstellungsgebiete, die größte Intensität der Bewegung hinsichtlich der Mittel und das leichteste Gewicht hinsichtlich ihres Materials zeigen, zeichnen sie sich auch — und dies gründet sich eben auf ihren Umfang — vor den übrigen parallelen Paaren beiderseits dadurch aus, daß sie sich ihrer innersten Natur nach in je drei Hauptformen gliedern, die ebenfalls in durchgehender Analogie zu einander stehen. Bestimmt werden diese drei Hauptformen (denn alle übrigen Arten der Malerei sowohl wie der Poesie haben lediglich den Werth von Zwischen- oder Mischformen) durch die bereits im Wesen der künstlerischen Anschauung überhaupt liegende Momente des Subjektiven und Objectiven, d. h. des „Lyrischen“ und „Epischen“, welche in ihrer organischen Verbindung die subjektiv-objective Form des „Dramatischen“ erzeugen. In der Poesie ist diese Untergliederung ohne Weiteres klar, da ja hier die betreffenden Arten eben diese Bezeichnungen tragen; in der Malerei entspricht der Lyrik die „Landschaftsmalerei“, welche, weit entfernt davon, wie Lessing will, ihr wahres Wesen in der rohen Naturkopirung zu finden, als eigentliches Object der Darstellung den Reflex der subjectiven Stimmung des die Natur poetisch anschauenden Künstlers zu versinnlichen hat; der Epik entspricht die die thatsächlichen Verhältnisse des Menschendaseins in ihrer socialen Bedeutung schildernde „Genremalerei“, dem Drama endlich die, beide Momente, Stimmung und thatsächliche Verhältnisse, d. h. die subjektive und objective Seite des Menschendaseins, in größtem Maasstabe, nämlich in historischer Form, zur künstlerischen Darstellung bringende „Historienmalerei“. Selbstverständlich entwickeln sich diese parallelen Sonderformen, in Gemäßheit der specifisch-verschiedenen Anschauungs-

sphären, in selbstständig konkreter Weise weiter, und es wäre thöricht zu verlangen, daß nun auch dieser lediglich principielle Parallelismus bis in die einzelnen Details ihrer von kulturgeschichtlichen Bedingungen abhängigen Fortbildungsformen nachgewiesen werden müßte. Es wäre nur eine Spielerei, z. B. auf die Analogie des „Stillebens“ mit der Idylle und Ähnliches hinzuweisen. Aber die Quelle, aus welcher jener Parallelismus der Hauptarten fließt, liegt nichts desto weniger im Wesen der Sache selbst. Dagegen lassen sich in der weiteren Gliederung der genannten Arten zu Unterarten, wie wir später sehen werden, sowie auch hinsichtlich der besonderen Kunstformen die deutlichsten Analogien nachweisen. In letzterer Beziehung ist es z. B. höchst interessant, zu bemerken, wie die Form der poetischen „Satyre“ sich in der malerischen Karikatur, die groteske Bewegung in gewissen mimischen Darstellungen sich auch in ähnlichen plastischen widerspiegelt, während sowohl der Musik wie der Architektur, ihres abstrakten und zu solchen hypertokreten Bildungen ganz unfähigen Charakters wegen, diese Formen in gleicher Weise versagt sind. Denn wo die letzteren, z. B. in den „Wasserspeiern“ und andern Groteskbildungen der mittelalterlichen Architektur, vorkommen, gehören sie eben der plastischen Ornamentation an.

Als Abschluß der bisherigen Entwicklung mag hier*) noch eine schematische Uebersicht über die Gliederung der Künste stehen. Ich bemerke zu diesem Schema, daß der Grund, weshalb die Künste der Raumanschauung der sekundären (Hilfs- oder reproduktiven) Künste nicht bedürfen, lediglich eben in ihrer simultanen Natur liegt: das Werk ist hier nicht nur in seinen Einzelheiten zugleich da, sondern auch bleibend, während

*) S. folgende Seite.

I. Hauptgruppe:

Künste der „simultanen“ Perception:

1. Architektur

2. Plastik

3. Malerei {

Landschaftsmalerei . subjektiv

Genremalerei

Historienmalerei . . subjektiv-objektiv

II. Hauptgruppe:

Künste der „successiven“ Perception:

a) Produktive: b) Reproduktive

(Gef.-)Künste:

1. Musik — Virtuosenhumor,

2. Mimik — Mimische Darstellung.

Lyrik — Deklamation,

Epik — Rhapso-
die

Dramatik — Schauspielkunst.

im Gebiet der Zeitanschauung das Werk nicht nur nacheinander sich entwickelt, sondern auch in dieser Entwicklung verschwindet und daher auf Reproduction angewiesen ist. Letztere begründet ihrerseits wieder die Nothwendigkeit einer künstlichen Fixirung, während eine solche bei den Künsten der ersten Hauptgruppe durch die Darstellung selbst gegeben, also eine natürliche oder — was hier dasselbe bedeutet — eine künstlerische (nicht künstliche) d. h. durch die Natur der Künste selbst bedingte ist. Dagegen steht den Künsten der Raumanschauung eine andere Art reproduktiver Hilfskünste zur Seite, die wieder denen der Zeitanschauung mangelt, und zwar gründet sich dieselbe auf ein ähnliches Fixierungsmittel, wie das, was die Reproduction bei den Künsten der Zeitanschauung ermöglicht: die Graphik, d. h. die durch Druck (Kupferstich, Lithographie, Holzschnitt) bewirkte Vervielfältigung der Zeichnung auf Gemälden, Skulpturwerken, Architekturen. Allein die graphische Reproduction bildet keineswegs, wie die entsprechenden Hilfskünste der andern Hauptgruppe, eine nothwendige Ergänzung, als Verlebendigung ihres Inhalts, sondern lediglich ein Surrogat zur Kenntnißnahme desselben für diejenigen, denen die Originale unzugänglich sind. Daß es auch Originalzeichnungen giebt, hebt dies Verhältniß keineswegs auf; höchstens könnten architektonische Entwürfe mit der musikalischen Partitur in Vergleich gestellt werden; aber wie weit ist dennoch die Kluft zwischen ihnen!

Hiermit ist nun das System der Gliederung der Künste vollendet, und es bleibt nunmehr noch die Aufgabe, die besondere Stellung in's Auge zu fassen, welche das Drama in diesem System einnimmt, weil sich in dieser höchsten Kunstform alle Elemente der übrigen Künste wiederfinden, so daß es die wahrhafte Totalität derselben darstellt, als Universalkunst.

Kapitel V.

Das Drama als „Universalkunst“ in seiner Stellung zu den andern Künsten.

Falls der freundliche Leser, wie ich hoffe, der bisherigen Erörterung mit dem der Wichtigkeit der Frage entsprechenden Interesse gefolgt ist, und — wie ich wenigstens wünsche — meine Ueberzeugung von der begrifflichen Korrektheit des aus dem Wesen der Kunst selbst entwickelten Gliederungssystems theilt, so möchte ich ihn bitten, für die weitere Erörterung unseres Themas sich dieses System in den Hauptpunkten seines organischen Zusammenhangs — etwa wie dieselben in der am Schluß des vorigen Kapitels skizzirten schematischen Uebersicht angedeutet sind — vergegenwärtigt zu halten, da eine stetige Rückbeziehung auf dasselbe für das Verständniß des Folgenden unvermeidlich ist. Der begriffliche Zusammenhang zwischen den einzelnen Künsten ist nämlich, wie wir gesehen haben, ein so inniger und im strengsten Wortsinne organischer, daß es ganz unmöglich ist, das Wesen einer besonderen Kunst nach ihrer Eigenthümlichkeit und in allen ihren Detailformen zu verstehen und also auch genauer zu charakterisiren, ohne sie in ihren begrifflichen Bezügen zu, und Unterschieden von sämtlichen andern Künsten zu betrachten.

In eminenter Weise gilt dies vom Drama, als derjenigen Kunstgattung, welche für ihre Darstellung auf der Bühne nicht nur auf die elementaren Hilfsmittel der mit ihr verwandten und derselben Anschauungssphäre angehörigen Künste, der Musik und Mimik, sondern auch behufs sinnlich lebendiger Vergegenwärtigung der Handlung auf die Beihilfe der räum-

lichen Künste angewiesen ist, so daß wir in ihm (dem Drama), wie bereits bemerkt wurde, in Wahrheit eine „Universalkunst“ d. h. eine Kunst, welche sämtliche Kunstformen zu einer großen und einheitlichen Totalwirkung verbindet, zu erblicken haben.

Hiebei ist nur das Mißverständniß zu vermeiden, als ob die übrigen Künste in dieser Zusammenwirkung einen dem poetischen Inhalt gleichberechtigte Stellung einnehmen, d. h. zu ihm in einem andern Verhältniß stehen könnten, als in dem von bloß sekundären Auxiliarkünsten. Nur was die Lyrik und Epik betrifft, die ja mit dem Drama zusammen die drei Unterarten der „Poesie“, als der sechsten in der Entwicklungsreihe der Künste, bilden, so nehmen diese dem Drama gegenüber in sofern eine höhere Stellung als die übrigen Kunstgattungen ein, als sie inhaltlich den Stoff für die organische Gestaltung des Dramas abgeben; aber insofern das Drama eben beide Elemente in sich vereinigt, so stellt es sich eben damit auch wieder als die höhere Kunstform über sie.

Wenn wir nun diese Stellung des Dramas zu den übrigen Künsten in's Auge fassen, so scheint es zunächst, als ob damit das von uns für den begrifflichen Fortgang der einen Kunst zur andern gefundene Entwicklungsgesetz der „zunehmenden Gewichtsdivergenz von Idee und Material“ umgestoßen werde, weil gerade hier durch die Betheiligung der andern Künste an der dramatischen Darstellung, worin sich doch erst die eigentliche künstlerische Verwirklichung desselben vollzieht, vielmehr eine Steigerung sowohl des materiellen Gewichts wie der Darstellungsmittel eintritt. Aber selbst wenn eine solche Steigerung sich nachweisen ließe — was, wie wir sehen werden, keineswegs der Fall ist, so lange das Drama seinen wahren Charakter bewahrt und nicht dem frivolen Bedürfniß einer bloßen, auf Naturillusion berechneten Schaulust zu ge-

nügen sucht —, so wäre es immer noch fraglich, ob nicht in dem durch das Drama zur künstlerischen Verwirklichung gelangenden IDeengehalt in noch viel höherem Intensitätsgrade und Umfang eine Zunahme, also ebenfalls eine Steigerung der Gewichts-differenz zu Gunsten der Idee zu konstatiren wäre.

Entschieden kann diese Frage, welche für die Charakteristik des Dramas hinsichtlich seiner ideellen Stellung und folglich auch hinsichtlich seiner idealen Aufgabe von Wichtigkeit ist, nur dadurch werden, daß die Untersuchung sich nach beiden Seiten hin richtet, d. h. sowohl das Material und die Mittel wie den IDeengehalt auf sein spezifisches Gewicht hin prüft.

Was das erste Element, das Material, betrifft, so läßt sich leicht zeigen, daß der Schein von Gewichtssteigerung, der dasselbe durch die Betheiligung der übrigen Künste an der Verwirklichung des Dramas, d. h. an der dramatischen Ausführung, gewinnt, lediglich auf dem Irrthum beruht, als ob diese Künste als solche, d. h. als diese bestimmten substantziellen Darstellungsformen, sich betheiligen.

Wäre dies der Fall, träte z. B. die Mimik oder die Architektur, oder irgend eine andere Kunst, zu dem Inhalt des Dramas bei seiner Aufführung in eine solche Stellung, daß sie als selbständige Künste darin fungirten, dann würde allerdings das Drama, indem es das Material und die Mittel dieser andern Künste mit den seinigen vereinigte, schon durch die Akkumulation derselben eine Steigerung der Gewichts-differenzen sowohl überhaupt, als wahrscheinlich auch zum Nachtheil der Idee erleiden, wie sehr auch die letztere ebenfalls an dieser Steigerung theilnähme. Dieser Fall findet aber gar nicht statt. Die andern Künste — und zwar in erster Linie Musik und Mimik — treten bei ihrer Betheiligung an

der dramatischen Aufführung durchaus nicht als selbständige Künste in eine Verbindung mit dem Drama, leihen ihm also auch nicht ihre substantziellen Mittel (musikalischen Ton und plastische Bewegung), sondern werden selber darin zu Mitteln herabgesetzt, indem sie nur die Elemente der Färbung (Modulation der Stimme und Geberde) darleihen.

Hinsichtlich der genannten zeitlichen Künste, die zunächst am vorzugsweise theilhaftig sind — da die andern wesentlich nur an der scenischen Ausstattung mitwirken — ist dies leicht einzusehen. Denn weder die Musik, indem sie der dramatischen Darstellung die elementaren Mittel für die Deklamation in der Recitation und Rhythmik darleiht, noch die Mimik, indem sie die Haltung und Geberde als Mittel für die Geberde darleiht, leisten dem Drama irgend einen substantziellen Beitrag an spezifischem Kunstmaterial. Es ist klar, daß bei der Verwendung dieser elementaren Mittel einerseits die Musik, sowohl in Bezug auf ihre spezifische Substanz, die in dem melodischen und harmonischen Moment beruht, wie in Bezug auf ihr Material (Instrumente), andererseits die Mimik in Bezug auf ihre plastische Bewegung ganz aus dem Spiel bleiben; obschon die letztere Kunst, da sie dem Drama in der Reihe der Künste an sich näher steht als die Musik, auch schon verwandtere Anklänge an dasselbe zeigt. Immerhin findet aber in beiden Beziehungen eine entschiedene Herabminderung des materiellen Gewichts statt; was trivial dadurch ausgedrückt werden kann, daß das Drama als solches weder „gesungen“ noch „getanzt“ wird.

Der eine Umstand, daß nach der materialen Seite hin aus der Sphäre der Musik die menschliche Stimme, aus der der Mimik der menschliche Körper (also nicht bloße Mittel) es sind, deren sich das Drama bei der Aufführung ebenfalls in vollem Umfange zu bedienen hat, könnte vielleicht

einen Einwurf gegen die durchgängige Depotenzirung des Gewichts begründen. Aber sind etwa die Functionen, welche jene Künste für sich durch diese Materialien ausüben, identisch mit denen, welche ihnen bei der dramatischen Aufführung zufallen? Keineswegs. Sondern, indem die Stimme sich über die Sphäre des musikalischen Tons, als Ausdrucksmittels einer unbestimmten seelischen Empfindung, in die Sphäre der „Artikulation“ und damit zur Trägerin eines gedanklichen Inhalts, der menschliche Körper aber über die Sphäre der bloß mimischen Geberdung als ebenfalls bloßen, wenn auch bestimmteren Empfindungsausdruck, in die Sphäre der nicht minder einen Gedankeninhalt versinnlichenden „Action“ erhebt, erhalten die betreffenden Organe hinsichtlich ihrer neuen Functionen offenbar eine ätherischere und geistig bewegtere, d. h. immateriellere Bedeutung, als sie in der Musik und Mimik, als diesen in sich abgeschlossenen Kunstgattungen, besitzen. Zugleich aber ist leicht zu erkennen, daß die Mimik auch in dieser Beziehung dem Drama näher steht als die Musik.

Einer gleichen Herabminderung müssen sich auch die bildenden Künste bei ihrer Betheiligung an der dramatischen Darstellung unterziehen; und damit berühren wir abermals ein wichtiges Princip, das bei der gegenwärtigen Tendenz unserer Theater auf Erreichung einer möglichst hohen Naturillusion, sowie auf glänzende Ausstattung durch Maschinerie u. s. f. mit besonderer Schärfe betont werden muß, weil in dieser Tendenz ein die Würde des Dramas wesentlich beeinträchtigendes falsches Streben sich kundgiebt, das nur geeignet ist, den wahren Inhalt des Dramas, nämlich den poetischen Gedankengehalt, das geistige Element überhaupt, dem äußerlichen Schein einer rohen Sinnlichkeit zum Opfer zu bringen. Bei der Architektur und Plastik verbietet es schon die schwerfällige Natur des Materials dieser Künste, daß sie

als substantielle Kunstgattungen sich betheiligen. Im Grunde reducirt sich Das, was sie darbieten, auf den bloß malerischen Schein einer wirklichen Betheiligung, so daß es wesentlich nur die Malerei (als Dekorationsmalerei) ist, bei welcher von einer eigentlichen Betheiligung die Rede sein kann. Dieser Punkt kann hier aber nicht näher erläutert werden, sondern kann erst am Schluß der Betrachtung über das Drama, wo von den Mitteln der dramatischen Darstellung die Rede sein wird, zur Sprache kommen. Jedenfalls kann es keinem Zweifel unterliegen, daß die bildenden Künste, mit Einschluß der Malerei, nicht nur überhaupt in bloß sekundärer Weise — da sie nur an dem Außenwerk der dramatischen Darstellung participiren und gleichsam bloß den Rahmen für das lebensvolle Bild derselben abgeben —, sondern auch in noch geringerem Grade als die Musik und Mimik, welche immerhin wesentliche Momente für die Reproduction des dramatischen Gedanken- und Empfindungs-inhalts bilden, an der dramatischen Darstellung betheiligt sind oder doch betheiligt sein sollten.

Hiermit wäre also die oben aufgestellte Frage über die ideelle Stellung des Dramas hinsichtlich des Materials und der Mittel der Darstellung entschieden, sofern sich herausgestellt hat, daß, wenn auch die dramatische Darstellung sich der betreffenden Elemente der andern Künste bedient, diese doch in einer sozusagen entmaterialisirten, d. h. abstrakteren Form als bloß sekundäre Hilfsmittel zur Verwendung kommen, also an Gewicht entschieden verlieren müssen.

Was nun die zweite Seite, den Ideengehalt des Dramas, betrifft, so kann ohnehin kein Zweifel darüber existiren, daß darin, sowohl in Rücksicht auf Tiefe und Umfang der Gedanken als auf Intensität, Bestimmtheit und Mannigfaltigkeit der Empfindungen, keine andere Kunstgattung mit ihm

in Vergleich zu stellen ist. Aber wenn ich mir auch hiefür eine Beweisführung ersparen kann, so liegt mir doch hinsichtlich der besondern Aufgabe, die specielle Stellung des Dramas im System der Künste zu bestimmen, die Pflicht ob, diesen Ideengehalt im Verhältniß zu dem der andern Künste genauer zu prüfen; eine Prüfung, die für uns um so wichtiger ist, als dieselbe aufs Neue eine Probe — und zwar die letzte, aber auch entscheidendste — für die durchgreifende Gesetzmäßigkeit des für die Gliederung der Künste aufgestellten Princip's liefern wird.

Da das Drama nicht bloß die höchste Form der künstlerischen Production überhaupt darstellt, sondern auch, wie wir sahen, die Elemente aller andern Künste für eine vollkommene Realisation in der dramatischen Darstellung in sich vereinigt — daher es in diesem Sinne als „Universalkunst“ gelten kann —, so müssen die mannigfaltigen Beziehungen, die bei der Betrachtung der einzelnen Künste gleichsam sporadisch zu Tage treten, z. B. die Intensitätssteigerung in der Bewegung, die zunehmende Gewichtsdivergenz von Material und Idee, der Fortschritt von der lyrischen zur epischen Ausdrucksform und weiter bis zur Verbindung beider in der dramatischen u. s. f., ebenfalls in ihrem innerlichen Zusammenhange begriffen, d. h. aus einem noch allgemeineren, tiefer gefaßten Princip erklärt werden.

Als dieses allgemeinere Princip bietet sich zunächst der eben erwähnte Fortgang vom Lyrischen zum Epischen und von diesem zum Dramatischen selbst dar, weil, wenn die Poesie die höchste Form der Kunstanschauung überhaupt ist, in ihr das der gesammten Kunstentwicklung zu Grunde liegende Gesetz zum konkretesten Ausdruck gelangen muß. In der That deutet darauf schon der Gebrauch hin, welcher von der Bezeichnung „poetisch“ gemacht wird, indem man darunter

nicht bloß die „dichterischen“, d. h. dieser bestimmten Kunst angehörigen Eigenschaften versteht, sondern ganz allgemein das spezifische Wesen, welches die Kunst überhaupt vom Handwerk unterscheidet und das alle Künste als solche als immanente Eigenschaft charakterisiert. Dies gilt negativ von seinem Gegensatz, dem „Prosaïschen“, ebenfalls.*) In solchem

*) Die Sprache macht hier mit ihrem stets instinktiv-richtigen Gefühl einen wesentlichen Unterschied zwischen „künstlerisch“ und „poetisch“, ja sogar zwischen „Kunst“ (einschließlich „Dichtkunst“) und „Poesie“, indem sie unter dem ersteren Ausdruck speciell die Seite der realen Gestaltung eines ideellen Inhalts, unter dem zweiten die Seite des ideellen Inhalts in der künstlerischen Gestaltung begreift. Es ist darum erklärlich, warum, wenn man von „Kunst“ und von „Künsten“ spricht, dabei zunächst und vorzugsweise an die bildenden Künste gedacht wird, weil bei diesen die reale Gestaltung, als auf das Organ der Raumanschauung, das Auge, bezogen, eine materiell gewichtvollere Rolle spielt als bei den Künsten der (idealeren) Zeitanschauung; ferner auch, warum, wenn von diesen letzteren die Rede ist, man sich der Ausdrücke „künstlerisch“ und „Kunst“ hauptsächlich nur dann bedient, wenn ihre technische Seite, d. h. also auch hier die Seite ihrer Gestaltung in Frage steht. Dies begründet auch für den Sprachgebrauch den oben erwähnten Unterschied zwischen den doch eigentlich gleichbedeutenden Ausdrücken „Poesie“ und „Dichtkunst“, sowie ferner, daß man im Gebiete der Künste der Zeitanschauung unter „Künstler“ speciell die reproduzierenden Künstler versteht. Es klinge ungewohnt in unsern Ohren, wenn man Schiller und Mozart, Goethe und Beethoven, Shakespeare u. s. f. „Künstler“ nennen wollte; nicht aber, wenn man Ludwig Devrient, Joachim, die Sonntag, die Elsler u. s. f. mit diesem Ehrentitel bezeichnet. Daß im Gebiete der räumlichen Künste der Ausdruck „Künstler“ selbstverständlich ist, liegt darin, daß hier die Production selbst in der realen Ausführung beruht. Diese reale Ausführung ist aber auch andererseits das spezifische Merkmal der zeitlichen Hilfskünste gegenüber ihren primären Künsten. Der umgekehrte Fall findet z. B. bei dem Ausdruck „Komponist“ statt, welcher — obwohl bei allen, auch den räumlichen, Künsten die „Komposition“ eine

Sinne spricht man z. B. von einer „poetischen“, bezw. „prosaïschen“ Auffassung der Natur in einer Landschaft, womit durchaus nicht die technische Seite des Bildes gemeint ist. Im Gegentheil offenbart sich das Vorhandensein oder Nicht-Vorhandensein des Genius, dieser einzigen Quelle des wahrhaft Poetischen, viel eher in einer einfachen, ja rohen Skizze, während das mit größtem Fleiß, ja mit Virtuosität ausgeführte Werk den Stempel der nüchternsten Prosa an der Stirn tragen kann.*) In gleicher Weise findet diese Bezeichnung Anwendung auch auf die andern Künste, ja auf die Dichtkunst selbst. Schon der alte Aristoteles bemerkt in seiner „Poetik“, daß „das Vermaß“ — und er hätte hinzufügen können: überhaupt die technische Virtuosität im Versificiren — „noch nicht das Gedicht mache, sondern allein der dichterische

wesentliche Rolle spielt — doch speciell vom musikalischen Componisten gebraucht wird, um diesen vom reproducirenden Musiker als ausführendem „Künstler“ zu unterscheiden. Im Französischen wird dieser Unterschied zwischen der Production und der Reproduction in der Reihe der zeitlichen Künste noch schärfer dadurch betont, daß für die Künstler ersterer Art, ohne Unterschied des Geschlechts, nur das Masculinum gebräuchlich ist, während für die der zweiten Art auch ein Femininum gebildet wird: so sagt man, auch wenn von Frauen die Rede ist, nur „poète“, „auteur“, „compositeur“ (nicht *autrice*, *compositrice*), wohl aber „cantatrice“, „danseuse“, „actrice“ neben *chanteur*, *danseur*, *acteur*; womit offenbar schon sprachlich auf die männliche, d. h. wesentlich spontane Natur der Production, im Gegensatz zu der weiblichen Natur der mehr receptiven Reproduction hingedeutet werden soll.

*) Es giebt allerdings auch eine falsche Genialität, welche durch beabsichtigte Skizzenhaftigkeit den Schein von poetischer Schöpfungskraft hervorrufen möchte, und welche die innerliche Rohheit des Werkes, die nichts ist als entweder Mangel an technischem Können oder bloße Ueberlichkeit, mit der aus dem enthusiastischen Drange des Schaffens entspringenden äußerlichen Flüchtigkeit des Entwurfs verwechselt.

Inhalt, sonst wären Homer und Empedokles“ (der eine Naturgeschichte in Versen geschrieben hatte) „in gleicher Weise Dichter zu nennen.“ Für das Gebiet des Dramas ist dieser Unterschied vorzugsweise zu betonen, da sich hier nicht nur die elegante Prosa des Lebens, sondern geradezu die Trivialität, ja Frivolität, diese Erbfeinde des echt Poetischen, behaglich breit zu machen keinen Anstand nehmen; und das im Gebiete der höchsten und edelsten aller Kunstgattungen!

Wenn also die Poesie als diese allgemeine Kunst gelten muß, die allen übrigen Künsten gleichsam erst das Diplom darüber auszustellen berufen ist, daß sie auf den Namen einer echten Kunst Anspruch machen dürfen, so folgt von selbst, daß die aus ihrem allgemeinen Wesen sich entwickelnden Formen des „Lyrischen“, „Epischen“ und „Dramatischen“ zugleich den spezifischen Charakter der anderen Künste bezeichnen oder ihm wenigstens analog sein müssen. In der That haben wir bereits in der Reihe der zeitlichen Künste gefunden, daß die Musik im Vergleich zur Mimik einen wesentlich Lyrischen, diese im Vergleich zu jener einen wesentlich epischen Charakter zeigt. Was die Poesie, als die dritte in der Reihe, betrifft, dem also das Prädikat des Dramatischen zufallen würde, so realisiert sie diese Eigenschaft dadurch, daß sie zunächst in sich selber die Theilung wiederholt und so in der „Lyrik“ eine Analogie mit der Musik (daher auch der Name „Lyrik“), in der „Epik“ eine Analogie mit der Mimik zeigt und erst in der „Dramatik“ die organische Verbindung beider Elemente zur konkreten Totalwirkung vollzieht.

In ganz ähnlicher Weise finden wir diesen Fortgang auf Seiten der räumlichen Künste. Die Architektur hat insofern einen Lyrischen Charakter (obschon diese Bezeichnung vielleicht ungewöhnlich ist, so wird sie sich doch ihrem Wesen nach später rechtfertigen), als ihr formaler Rhythmus, gerade wie

der Musik, der reinen Subjektivität angehört; schon aus dem Grunde, weil sie kein Vorbild in der äußeren Natur hat, sondern vollkommen frei und abstrakt die Gesetze ihrer schönheitlichen Wirkung aus dem subjektiven Geist schöpft. Dieser Mangel des Mimetischen (ein interessanter Anklang an die Mimik als bewegte Plastik) wird nun in der Plastik aufgehoben, indem hier die gegebene menschliche Gestalt ein Reich der objektiven Gestaltung geistigen Lebens, d. h. des Epischen aufdeckt. Endlich findet in der Malerei — in vollkommener Parallelisirung mit der Poesie — zunächst eine Theilung der beiden formalen Elemente statt, indem die „Landschaftsmalerei“, wie schon mehrmals bemerkt, die lyrische oder, wenn man will, die musikalische Stimmung der Natur gegenüber darstellt, während das „Genre“, als Schilderung des Volks- und Familienlebens, dem Epos, die „Historienmalerei“, als Verbindung des lyrischen und epischen Elements, der Dramatik entspricht.

Ja, wenn ich noch weiter in der Gliederung herabsteigen wollte, würde es nicht schwer sein, diesen Fortgang selbst in den Unterarten nachzuweisen: in der Landschaft z. B. durch die Gliederung in die (specifisch lyrische) Stimmungslandschaft, die (epische) sog. stylisirte Landschaft, die (dramatische) Genrelandschaft, im Genre als das naive, das sociale und das historische Genre, in der Historienmalerei als religiöse Malerei, Mythen- und Geschichtsmalerei.

Indessen fühlt man doch, daß, je weiter man dieses Gliederungsgesetz durchführt, um so mehr eine gewisse Inkongruenz zwischen den betreffenden substantziellen Gebieten und den darauf angewandten formalen Typen sich bemerkbar macht. Schon bei der Architektur schien die Anwendung des Lyrischen den Gattungscharakter nicht völlig zu decken: und wir müssen daraus schließen, daß diese Typen des „Lyrischen“, „Epischen“, „Drama-

tischen“, weil sie zugleich als Bezeichnungen für die besonderen Arten einer bestimmten, wenn auch der höchsten, Kunstgattung, der Poesie, dienen, immerhin nur den Werth von symbolischen Typen, d. h. von solchen besitzen können, deren Inhalt zwar — in ihrer Anwendung auf die besonderen Arten der andern Kunstgattungen — in innigster Beziehung zu den entsprechenden Kunstformen stehen (da sie ja demselben einheitlichen Entwicklungsgesetz entspringen), ohne indeß den Inhalt der letzteren so völlig zu decken, daß eine korrekte Subsumtion sich darin nachweisen ließe. Anders würde sich die Sache verhalten, wenn wir diejenigen höheren, d. h. allgemeineren, Begriffe finden könnten, denen die genannten Typen selbst sich subsumiren ließen; diese würden dann die wahrhaften Typen für die gesammten durch das Entwicklungsgesetz geforderten Kunstformen darstellen.

Und diese Aufgabe ist durchaus nicht schwierig; denn in Wahrheit haben wir sie bereits gefunden, da unwillkürlich bei dem „Lyrischen“ auf den ihm zu Grunde liegenden Charakter der Subjektivität, bei dem „Epischen“ auf den der Objektivität, beim „Dramatischen“ folglich, als der Einheit beider, auf den der Subjekt-Objektivität oder, um einen einfachen Ausdruck zu brauchen, der Absolutheit*) (was hier das Nämliche bedeutet, als wenn das „Drama“ als die „Univiersalkunst“ bezeichnet wurde) hingewiesen werden mußte.

Ohne den Leser mit einer nochmaligen Anwendung auch dieser allgemeineren Typen auf die sich gliedernden Kunstformen ermüden zu wollen — er kann dieselbe ja sehr leicht selber nach dem mitgetheilten Schema vollziehen — will ich

*) Selbstverständlich wird hier, sowie im Verlauf, die Bezeichnung „Absolut“ ausschließlich nur in dem oben angedeuteten Sinne einer Begriffseinheit des „Subjektiven“ und „Objektiven“ gebraucht.

nur, zum Beweise der Korrektheit derselben, noch auf einen Parallelismus aufmerksam machen, den ich bis jetzt hervorzuheben keine Gelegenheit hatte; um so mehr, als uns derselbe nunmehr — unter fernerer Beseitelfassung der andern in Vergleich gezogenen Künste und Kunstformen — unmittelbar zur näheren Betrachtung des Dramas hinsichtlich seiner äußeren (technischen) und inneren (poetischen) Gestaltung führen wird: dieser Parallelismus betrifft noch einmal die Malerei und Poesie in Hinsicht des in ihnen sich auf durchaus analoge Weise vollziehenden Fortgangs vom „Subjektiven“ zum „Objektiven“ und zum „Absoluten“, und zwar insofern, als sich in diesem Fortgange die Elemente der ihnen beiderseits in der Entwicklung vorausgehenden Kunstgattungen: dort der „Architektur“ und der „Plastik“, hier der „Musik“ und der „Mimik“, wiederfinden. Wie man sieht, vereinigt dieser Parallelismus die sämtlichen anderen als parallel nachgewiesenen Analogien in sich, indem er das denselben zu Grunde liegende allgemeine Princip (um schematisch zu sprechen) sowohl in horizontaler wie in vertikaler Richtung als durchgreifend erkennen läßt. Für die Poesie zwar habe ich diesen Nachweis, nämlich sowohl dafür, daß sich in der Gliederung des „Lyrischen“, „Epischen“ und „Dramatischen“ der Fortgang von der Subjektivität zur Objektivität und von dieser zur Absolutheit manifestirt, als auch dafür, daß die Elemente des „Musikalischen“ und „Mimischen“ im Lyrischen und Epischen und folglich auch im Dramatischen, als deren organischer Einheit (nämlich als Deklamation und Gestikulation), sich wiederfinden, nicht mehr nöthig, da derselbe bereits geführt ist; wohl aber für die Malerei. Gelingt derselbe auch in diesem Gebiet, d. h. läßt sich nicht nur darthun, daß der Fortgang von der „Landschaft“ zum „Genre“ und von diesem zur „Historie“ demselben Entwicklungsgesetz

unterliegt, sondern auch, daß sich, ebenso wie auf Seiten der zeitlichen Künste die Elemente des „Musikalischen“ und „Mimischen“ in der Poesie, so auf Seiten der räumlichen Künste die Elemente des „Architektonischen“ und „Plastischen“ in der Malerei aufzeigen lassen, so würde damit der letzte Zweifel an der Korrektheit und inneren Nothwendigkeit des von mir aufgestellten Gliederungssystems als beseitigt zu betrachten sein.

Nun ist aber zunächst einleuchtend, daß der Fortgang von der „Subjektivität“ zur „Objektivität“ und von dieser zur „Absolutheit“ das selbstverständliche Entwicklungsgeß des menschlichen Geistes überhaupt, also auch des Kunstschaffens bildet. Betrachten wir den einzelnen Menschen oder die gesamte Menschheit, so werden wir als die erste Entwicklungsform immer die der Subjektivität vorfinden: das Alter der Kindheit wie die Epoche der altorientalischen Weltanschauung ist mehr oder weniger in unbewußter Subjektivität befangen; dies gründet sich auf die früher angedeutete Herrschaft, welche, in dem Kampfe des Geistes mit der Materie, in dieser Epoche das Natürliche noch besitzt. Erst in dem jugendlichen Mannesalter, d. h. auf der Höhe der Entwicklung, sofern man darunter das allmählich erreichte harmonische Gleichgewicht zwischen dem Natürlichen und Geistigen versteht (man erinnere sich an die hellenische Kunstepoche), tritt die Objektivität in ihr Recht: die Schönheit der Welt tritt in's Bewußtsein und wird dadurch zu einer versöhnenden Macht gegenüber der Erhabenheit mit ihrer die Subjektivität bloß niederdrückenden feindseligen Größe. Die dritte Stufe ist dann die einer stets wachsenden Befreiung des Geistes von der Natur und damit die Erhebung desselben zu der absoluten Erkenntniß, daß er selbst, wie die ganze übrige Natur, ebenfalls nur den Werth eines Objekts habe: das Subjekt macht sich und seine Welt selber zum Objekt. Dieser Fortgang, dessen tiefere Begründung

ich der Philosophie im spezifischen Sinne überlassen muß, ist also an sich ein begrifflich nothwendiger, der sich mithin in allen Gebieten des geistigen Lebens wiederholen muß, in dem der Kunst nicht minder wie in dem der Sittlichkeit und der Erkenntniß (in der Sittlichkeit z. B. als der Fortgang vom naiven Gefühls-Egoismus zum antiken Ethos und endlich zu der höheren Sittlichkeit des modernen Bewußtseins u. s. w.).

Was nun die Kunst und namentlich die bildenden Künste, wovon hier speciell die Rede ist, betrifft, so zeigt sich der Fortgang (selbst geschichtlich, wie wir gesehen haben) als die Stufenfolge der architektonischen, der plastischen und der malerischen Anschauung — dies ist früher bereits genügend erörtert worden*) —, und es wäre also nur zu fragen, inwiefern im „Architektonischen“ ein subjektives Element, im „Plastischen“ ein objektives, im „Malerischen“ ein abso-
lutes liege.

Daß sich mit dem Wesen der architektonischen Gestaltung ein subjektives Element verbindet, haben wir vorhin schon angedeutet, als wir dasselbe als „lyrisches“ bezeichneten. Wenn nun auch letzterer Ausdruck, aus den eben angegebenen Gründen, offenbar eine zu spezifische Bedeutung dafür besitzt, so enthält er doch selber den Begriff der Subjektivität in sich, wodurch sich die frühere Parallelisirung rechtfertigt. Subjektiv aber ist die Architektur, überhaupt die architektonische Gestaltung, die sich ja nicht bloß auf die Baukunst beschränkt, (außer aus dem bereits angeführten Grunde, daß ihre Anschauungsformen kein Vorbild in der Natur haben, sondern auf abstrakte, nur mathematisch bestimmbare Verhältnisse zurückzuführen sind), auch deshalb, weil der rhythmische Zusammenhang, in welchem sie erscheint, durchaus dem subjektiven Geiste

*) Siehe oben Seite 73.

als dessen eigenstes Produkt angehört.*) Wo daher dieser subjektive Geist selber noch in den Banden einer unfreien, abstrakten Anschauung befangen ist, wie in der altorientalischen Kunstpoche, da tritt auch dieser rhythmische Zusammenhang bei allem Reichthum phantastischer Erfindung, die nicht selten in's Ungeheuerliche und Maaßlose geht, in unbeholfener Steifheit und unharmonischer Rohheit auf, welche Eigenschaften sich dann, weil eben in dieser Entwicklungs-epoche die architektonische Anschauung überhaupt maaßgebend ist, auch auf die andern Künste übertragen. In diesen fällt dann der Mangel an Objektivität doppelt auf, und wir begreifen heute nicht, wie die alten Aegypter, da sie doch die lebenden Menschen als die objektiven Vorbilder ihrer skulptirten und gemalten Figuren vor sich hatten, denselben gegen allen Schein der Lebenswahrheit, sowohl hinsichtlich der Einzelgestaltung (in der Stellung der Gliedmaassen zu einander) als in der figürlichen Komposition, eine ganz äußerliche, abstrakte, weil durch keine objektive Anschauung bedingte symmetrische Regelmäßigkeit verleihen konnten, die sich bis auf die kleinsten Details, z. B. auf die penible Architektonik in der Lockenzeichnung des Bartes u. s. f., erstreckte. Zur harmonischen Gestaltung gelangt daher die Architektur erst dann, wenn sie unter dem reinigenden Einfluß der plastischen Anschauung auch in der Lineatur zu dem Gefühl des schönen Maaßes, d. h. der maaßvollen Schönheit, erwacht: diese Stufe erreicht sie aber erst im antiken Hellenismus, dessen Gesamtanschauung überhaupt von dieser Ein-

*) Durch diesen subjektiv-rhythmischen Zusammenhang in der architektonischen Formengestaltung unterscheidet sich die mathematische Gesetzmäßigkeit derselben wesentlich von der der unorganischen Natur, z. B. der Krystallisation, der Bienenzellen-Konstruktion und ähnlichen Gebilden, die sich zur Baukunst etwa verhalten, wie das Farbenspiel im Vogelfieder oder auch im Regenbogen zur Malerei.

pfindung für das Maafsvolle und darum Harmonische, d. h. für die plastische Schönheitsform, beseelt und getragen wurde.

Dieser Fortschritt aber vom Architektonischen zum Plastischen stellt sich lediglich als ein solcher von der abstrakten Subjektivität zur konkreteren, weil auf ein konkretes Objekt, die Schönheit der menschlichen Gestalt, bezogenen Objektivität dar. Dies liegt so sehr auf der flachen Hand, daß ich mich einer weiteren Ausführung dieses Gedankens füglich entschlagen kann, um nunmehr zu dem Hauptpunkte, nämlich zu dem Nachweise zu gelangen, daß in der Malerei als allgemeiner Kunstgattung nicht nur ein weiterer Fortschritt von der Objektivität zur Absolutheit der Gestaltung innerhalb des räumlichen Anschauungsgebiets stattfindet, sondern daß auch in ihrer weiteren Gliederung zunächst die Elemente des Architektonischen und Plastischen zur Geltung gelangen, um dann in ihrer höchsten Gestaltungsphäre, der Historienmalerei, zur organischen Verbindung gebracht, d. h. in absoluter Form realisirt zu werden.

Als allgemeine Kunstgattung, d. h. in ihrem Gegensatz zur Plastik und Architektur, verhält sich die Malerei schon darum als die absolute unter den bildenden Künsten, weil sie die konkreteste ist, d. h. weil sie die lebendige Wirklichkeit, als Trägerin einer ideellen Innerlichkeit, nach allen Richtungen hin, also in ihrer Totalität zum Darstellungsobjekt hat. Zeigte sich die Plastik bereits konkreter als die Architektur, so stellt sich die Malerei wieder der Plastik gegenüber in noch viel höherer Konkretion dar; sie ist im doppelten Sinne die konkreteste der bildenden Künste: einmal, indem sie durch das Kolorit allein im Stande ist, die volle Realität der Erscheinung zu veranschaulichen, während die Plastik auf die reine, d. h. abstrakte Form angewiesen ist; sodann, nach der ideellen Seite hin, indem sie an Bestimmtheit und Reichthum des

poetischen Gedankeninhalts die Schwesterkünste (Architektur und Plastik) genau in demselben Grade überragt wie die Poesie die ihrigen (Musik und Mimik). Sie ist mithin in der Reihe der räumlichen Künste mit demselben Recht als absolute zu bezeichnen wie die Poesie in der Reihe der zeitlichen Künste.

Und wie in der weiteren Gliederung der Poesie zur „Lyrik“, „Epik“ und „Dramatik“ — aber allerdings hier in höher gefasster Abstufung — sich derselbe Fortgang der Subjektivität zur Objektivität und von dieser zur Absolutheit offenbart, so in der Gliederung der Malerei zur „Landschafts-“, „Genre-“ und „Historienmalerei“, und wie sich in der Poesie dieser Fortgang durch die Analogie mit dem „Musikalischen“ und „Mimischen“ in den ersten beiden Gestaltungsformen darstellt, so in der Malerei durch die Analogie mit dem „Architektonischen“ und „Plastischen“, bis dort im Drama, hier in der Historienmalerei die organische Verbindung der heiderseitigen Elemente zur absoluten Gestaltungsform führt. Wir haben jetzt nur noch mit der Historienmalerei, in Parallelisirung mit dem Drama, zu thun, da die anderen Analogien bereits erörtert sind.

In dem Historiengemälde zeigt sich nun zunächst das architektonische Element in dem rhythmischen Aufbau der gesamten Komposition, der allerdings, da er dem allgemeinen Gesetz des Malerischen als der freiesten Bewegung gehorchen muß, von jeder bloß symmetrischen Anordnung der Figuren sich frei zu halten, dennoch aber der Forderung eines linearisch-bedeut samen Zusammenhangs, d. h. einer Sammlung der Einzelheiten je nach ihrer Bedeutsamkeit um einen idealen Mittelpunkt, zu genügen hat. Daß dies architektonische Bedürfnis für die historische Komposition tief gefühlt wird, ergibt sich sogar aus der falschen, weil pedantischen Anwendung, welche öfters diesem Gesetze gegeben worden ist, z. B. daß der kompositionelle

Aufbau des Historiengemäldes im Allgemeinen eine pyramidale Form haben müsse, wobei man die zufällig dieser Forderung entsprechenden alten Meisterwerke als Beweis zu citiren pflegt. Allein es kommt dabei wesentlich auf den ideellen Inhalt des gegebenen historischen Stoffes an, ob derselbe z. B. in mehrere Gruppen episodentartig zerfällt, in welchem Falle nicht nur diese Gruppen unter sich, sondern die jede Gruppe bildenden Figuren einen besonderen architektonischen Aufbau erfordern, um sämmtlich einem idealen Centrum stufenweise untergeordnet zu werden. Dasselbe findet auch in der dramatischen Poesie statt, nur daß hier die auf- und absteigende oder (wenn man will) pyramidale Gruppierung in Form der successiven Entwicklung (nicht nebeneinander) sich gestaltet. Was im Historiengemälde das ideale Centrum, d. h. der Kulminationspunkt des architektonischen Aufbaues ist, kommt im Drama als „Peripetie“, d. h. als der Punkt, in welchem die dramatische Bewegung ihre höchste Spitze erreicht, um dann in absteigender Linie bis zur Katastrophe zu verlaufen, zur Geltung.

Dies mag genügen, um die Art der Betheiligung des architektonischen Elements am Historiengemälde zu charakterisiren. — Uebrigens bedarf es wohl kaum der Erinnerung, daß, wie dem Drama die Musik und die Mimik, als diese bestimmten Kunstgattungen, nur die formalen Elemente der Deklamation und der Gestikulation liefern, so der Historienmalerei die Architektur und Plastik, als bestimmte Künste, sich ebenfalls nur in formaler Beziehung betheiligen können; die erstere, wie gezeigt, durch den harmonisch gegliederten Aufbau der Composition und dessen Gruppierung um ein ideales Centrum, die zweite durch die figürliche Gestaltung, oder mit andern Worten: durch die Darstellung der Persönlichkeit.

Denn diese Art der Betheiligung der plastischen Ge-

staltung tritt, der konkreteren Natur dieser Kunst halber, noch viel deutlicher zu Tage als die der Architektur: es ist eben die Darstellung des Menschen als Trägers eines bestimmten ideellen Inhalts, d. h. die Schilderung von Charakteren und Handlungen im Konflikt mit, oder doch in Beziehung zu dem allgemeinen sittlichen Weltzusammenhang: genau dasselbe wie im Drama, nur daß hier, gemäß der successiven Natur des letzteren, diese Charaktere und Handlungen sich genetisch entwickeln, während sie im Historiengemälde als genetisch gewordene in demjenigen Moment zusammengefaßt zur Darstellung gelangen, welcher entweder den Kulminationspunkt der Entwicklung (die Peripetie im Drama) oder den Schlußakt derselben (die Katastrophe) repräsentirt. Beiläufig gesagt, ist das Erstere die künstlerisch wirksamere Form, weil sie der Phantasie nicht bloß wie die Katastrophe nach rückwärts, sondern auch nach vorwärts eine poetisch anregende Perspektive eröffnet.

In dieser Betheiligung einerseits der Architektur und Plastik an der formalen Durchführung des Historiengemäldes, andererseits der Musik und der Mimik an der formalen Verwirklichung des Dramas in der dramatischen Darstellung offenbart sich mithin beiderseits der absolute Charakter der beiden Kunstformen, der Historienmalerei als der die gesammten Formen der die erste Hauptgruppe bildenden Künste zusammenfassenden höchsten Form innerhalb der Raumanschauung, des Dramas als der die sämtlichen Formen der in der zweiten Hauptgruppe vereinigten Künste zusammenfassenden höchsten Form innerhalb der Zeitanschauung. Nur darin steht das Drama ohne Vergleich noch höher als die Historienmalerei, daß es nicht nur inhaltlich eine größere Tiefe und einen größeren Umfang an Ideen besitzt, sondern auch außer den ihm verwandten Künsten noch die bil-

benden Künste selbst zu Dienerinnen seiner künstlerischen Wirkung heranzieht und so im eminenten Sinne des Worts als die absolute Kunst überhaupt oder, wie es oben bezeichnet wurde, als „Universalkunst“ betrachtet werden muß.

Hiermit glaube ich meine Aufgabe einer durchgreifenden Parallelisirung des Dramas mit der Historienmalerei gelöst und damit die letzte Forderung erfüllt zu haben, welche mir die Verpflichtung auferlegte, das von mir aus dem Wesen der Kunst geschöpfte Entwicklungsgezet als widerspruchsfreies Princip der systematischen Gliederung aller realen Kunstformen sowie ihrer gegenseitigen Beziehungen aufzuzeigen.

Die Untersuchung könnte hiemit als beendet angesehen werden. Sie ist keineswegs so einfach und leicht gewesen, wie sich die meisten Aesthetiker (von den praktischen Künstlern zu schweigen) die Sache vorzustellen und sie deshalb auch zu nehmen pflegen; letzteres deshalb, weil ihnen das klare Bewußtsein darüber mangelt, daß nur aus der organischen Gliederung der Künste, da sie auf einem substantziellen, aus dem Wesen der Kunst selbst geschöpften Princip beruht, das spezifische Wesen jeder einzelnen Kunst selber zu erklären ist, und daß folglich — da die Bestimmung des spezifischen Wesens der Künste denn schließlich doch die Hauptaufgabe der Aesthetik ist — die richtige und möglichst vollständige Beantwortung der Gliederungsfrage als die *conditio sine qua non* und als der wahre Probirstein für die Geltungskraft jedes ästhetischen Systems betrachtet werden muß. Ja, meine Aufgabe hatte auch, und zwar nach zwei Seiten hin, ihr Bedenkliches: Einerseits nämlich werden die Künstler, die sich selten die Mühe nehmen und auch wohl meistens nicht das Zeug dazu haben, das innere Wesen selbst der von ihnen geübten besonderen Kunst,

Geschweige denn der übrigen Künste, genauer kennen zu lernen — Sie würden sonst nicht so viele Fehler (z. B. in der Wahl falscher, d. h. nur für eine andere Kunstgattung als die ihrige geeigneter Motive, in der maasslosen Verherrlichung des Machwerks und, damit in Zusammenhang, in der entsprechenden Nichtachtung des ideellen Gehalts u. s. f.) begehen — die Künstler also werden vermuthlich, wenn sie diese Untersuchung überhaupt des Durchblätterns würdigen, in der Selbstgenügsamkeit ihres das klare Denken überhaupt als bloßen Wortkram perhorrescirenden Künstlerbewußtseins, die ganze Sache mit den üblichen Phrasen von „pedantischem Schematismus“ und „nutzloser Systematisirung“, die zu weiter nichts führe, als „den lebendigen Funken des Genius zu ertöbten“ und den „Pegasus in's Joch zu spannen“, von sich abweisen. Darauf bin ich vollkommen gefaßt, auch berührt mich dies nicht gerade wesentlich*). Andererseits werden aber auch die Aesthetiker — und dies fällt für mich mehr in's Gewicht — nicht verfehlen, heftigen Widerspruch zu erheben, da, falls mein Entwicklungsgeß die Wahrheit enthält, ihre auf falsche Eintheilungsprincipien basirten Systeme dadurch einen harten Stoß erfahren und jedenfalls als wesentlicher Modifikationen bedürftig sich erweisen dürften. Ich habe hiebei selbstverständlich vor Allem den von mir hochverehrten, wahrhaft genialen Vischer im Auge, der — wenn irgend Einer — tief in den substantziellen Inhalt des gesammten Kunstgebiets eingedrungen ist und gleichwohl, befangen in die abstrakte

*) Die wenigen Künstler, welche eine rühmliche Ausnahme von der allgemeinen Regel machen — und deren sind mir, wie ich mit Freuden bekenne, doch auch einige im Leben begegnet — werden am ehesten bereit sein, meine Charakteristik der künstlerischen Indolenz naturgetreu zu finden.

Hegelsche Dialektik, zu entschieden irrigen Aufstellungen — z. B. dem falschen Gegensatz von „Erhaben“ und „Komisch“ der die Grundlage seines ganzen Systems bildet — gelangt ist, und zwar, wie ich fest überzeugt bin, lediglich oder doch hauptsächlich durch Wiederaufnahme des irrigen Hegelschen Gliederungsprinzips (der angeblich dreifachen Art von Phantasie, bezüglich deren ich den Mangel an Koordination zwischen diesen willkürlich konstruirten Anschauungsorganen seines Orts nachgewiesen habe*). Sollten aber wider Vermuthen die Aesthetiker meine Untersuchung mit Schweigen beantworten, so würde ich darin eben nur das stillschweigende Bekenntniß erblicken können, daß sie darauf nichts zu antworten wissen. Mit bloßem vornehmem Achselzucken läßt sich heute auch dem Publikum nicht mehr imponiren.

Da nun, wie gesagt, diese Untersuchung weder mühelos noch unbedenklich war, so wird man es begreiflich finden, wenn ich auf die eigentliche Frucht derselben nicht Verzicht leisten möchte: diese aber besteht darin, daß ich in einer kurzen Schlußbetrachtung noch auf einige praktische Konsequenzen hinweise, welche, aus den bisherigen Erörterungen mit logischer Nothwendigkeit folgend, auf mancherlei in neuerer Zeit aufgestellte Fragen eine Antwort geben, die nur auf diesem Wege dem subjektiven Belieben oder, was dasselbe ist, dem genialen Einfall berühmter Autoritäten entzogen und zur objektiven, d. h. aus dem Wesen der Sache selbst geschöpften Lösung des Problems erhoben werden kann; z. B. die Frage der „Ueberschreitung der Grenzen einer Kunstgattung“, der „Inkongruenz zwischen Motiv und Darstellungsform“, der „unzulässigen Vermischung zweier und mehrerer Künste“, namentlich aber die Frage, ob eine „Verbindung von Poesie

*) S. Seite 44.

und Musik als gleichwerthigen Wirkungselementen der dramatischen Darstellung“ ästhetisch sich rechtfertigen lasse. Da in diesem letzten Punkte sich im Grunde alle durch die anderweitigen Fragen angedeuteten Verirrungen concentriren, so werden wir den sichersten Weg einschlagen, wenn wir zunächst das Drama selbst in Betrachtung nehmen; wobei nicht ausgeschlossen ist, daß wir gelegentlich einen Seitenblick auf die eine oder andere Kunst werfen.

Kapitel VI.

Das Drama.

Da es sich in dieser ganzen Untersuchung, wie schon öfter bemerkt, nicht darum handelt, eine „Theorie der Künste“ in der umfassenden Bedeutung des Wortes zu geben, weil dann nicht bloß die einzelnen Künste in ihrer principiellen Stellung zu einander betrachtet, sondern auch jede für sich nach ihren geschichtlich gewordenen und deshalb sehr verschiedenwerthig entwickelten Erscheinungsformen, auch in technischer Hinsicht, zum Gegenstande derselben gemacht werden müßten — was nur Sache eines in sich abgeschlossenen ästhetischen Systems wäre —, so kann ich auch bei der Betrachtung des Dramas nur diejenigen Hauptpunkte hervorheben, die, im Anschluß an die aus dem Entwicklungsprincip sich ergebenden Gesetze, in Hinsicht der praktischen Behandlung des Dramas und der dramatischen Darstellung maasgebend sein müssen. Die Zusammenfassung dieser beiden Seiten, von denen die erstere

als die „primäre“ (die poetische Konception und Komposition), die zweite als die „sekundäre“ (die Realisation des dramatischen Inhalts vermittelt der bühnenmäßigen Darstellung) zu bezeichnen sind, findet ihre Berechtigung in der Forderung, daß bei aller sonstigen Gediegenheit des Inhalts doch nur dasjenige Drama als wahrhaft vollendetes Kunstwerk betrachtet werden darf, dessen organische Gestaltung der Leistungsfähigkeit der Bühnendarstellung volle Rechnung trägt. Ebenso fehlerhaft, wie es seitens eines musikalischen Komponisten wäre, wenn er bei der Komposition einer Oper auf den natürlichen Umfang der menschlichen Stimme — sei es für die Baß- oder Tenor-, sei es für die Alt- oder Sopranpartien — zu wenig Rücksicht nähme, wäre es auch seitens eines dramatischen Dichters, wenn er bei der Entwerfung und Ausführung des Dramas sich weder um den Umfang der mimischen Darstellungsmittel, noch um die sonstige praktische Einrichtung des Theaters*) bis in's Detail

*) Wenn man hierin eine Verurtheilung der sogenannten „Lese-dramen“ finden will, so möchte ich dazu bemerken, daß diese Verurtheilung in dem Ausdruck Lese-dramen selbst schon ausgesprochen ist, sofern — worauf schon früher hingewiesen wurde — das „Lesen“, als aus einem bloß künstlichen (nicht künstlerischen) Fixierungsmittel hervorgehend, mit dem Wesen des Dramas als solchem, d. h. als Kunstwerk, nicht das Geringste zu thun hat (ebensowenig wie die Partitur mit dem Wesen der Musik); woraus folgt, daß die Bezeichnung „Lese-drama“ eben nur besagt, daß das Werk sich selbst als ein in wesentlicher Beziehung unvollendetes betrachtet wissen wolle. Mit einem Worte: das echte Drama muß — darin konzentriert sich die Forderung an dasselbe — aufführungsfähig sein; der zweite Theil des „Faust“, um sogleich ein berühmtes Werk anzuführen, ist es zum Beispiel nicht, und darum ist er auch kein wahres Drama. Auch Aristoteles betrachtet die dramatische Aufführung als wesentliches Erforderniß für die vollständige Wirkung des Dramas als Kunstwerks.

hinein kümmern wollte. Dieser gegenseitigen und stetigen Wechselbeziehung wegen, welche zwischen dem Drama als solchem und seiner theatralischen Aufführung herrscht, und die wesentlich bestimmend von der einen auf die andere Seite zurückwirkt, wäre eine Trennung der beiden Seiten für unsere Untersuchung zweckwidrig.

Allerdings wird in erster Linie die primäre Seite, d. h. der Inhalt des Dramas, in's Auge zu fassen sein, weil er die substantielle Grundlage für alle übrigen Momente darstellt; namentlich für die besonderen Formen (d. h. für die Eintheilung in „Schauspiel“ oder Drama im speciellen Sinne, „Tragödie“ und „Komödie“), sodann für die durch die Natur der dramatischen Idee bedingte innerliche Entwicklung der Handlung, ferner für die ökonomische Gliederung derselben („Acte“ und „Scenen“), endlich für die Mittel der Darstellung („Schauspielkunst“ und „Inszenirung“). In dieser Auseinanderlegung der hier in Betracht kommenden vier Hauptmomente ist bereits der allgemeine Gang angedeutet, den die folgende Betrachtung zu nehmen haben wird.

1. Inhalt und Eintheilung des Dramas.

Hier erkennt man sogleich den Vortheil, den uns die Stellung des Dramas im System der Künste, wie wir sie innerhalb der principiellen Gliederung des ganzen Gebiets der Kunst gefunden haben, gewährt. Da das Drama (in Parallele mit dem Historiengemälde) in der organischen Verbindung des Lyrischen und Epischen, d. h. der poetischen Gestaltung der menschlichen Empfindungs- und der menschlichen Actionssphäre, besteht, diese beiden Sphären aber überhaupt gleichsam die substantiellen Grundstoffe des

gesamten Geistesdaseins des Menschen repräsentiren; da ferner es im Wesen des Kunstwerks als eines solchen liegt, daß es — um mit Aristoteles zu reden — das „gereinigte Bild der Wirklichkeit“ darstelle: so ist der Inhalt des Dramas von vornherein dahin zu bestimmen, daß es ein gereinigtes Bild von irgend einer substantziellen Seite des menschlichen Lebens aus der Empfindungs- und Actionssphäre zur Darstellung bringe. In dieser Definition sind in der That alle Elemente des Dramas enthalten. Zunächst ergibt sich, daß, da die Empfindungen sowohl wie die Handlungen nur an den Trägern derselben als deren in die Anschauung fallende Aeußerungsweisen dargestellt werden können, eben der Mensch als „empfindender“ und „handelnder“ zunächst Object der dramatischen Gestaltung ist, und zwar der Mensch nicht schlechthin als solcher, sondern als konkrete, lebensfähige Individualität, d. h. als bestimmter, aber sich innerhalb dieser Bestimmtheit entwickelnder Charakter. Die Forderung der Charakterentwicklung gründet sich, zum Unterschiede von der Historienmalerei, die im Uebrigen denselben Inhalt hat, auf die successive Natur des Dramas.

Für die nähere Bestimmung dieses Inhalts haben wir uns also an das wirkliche Leben selbst, dessen Spiegelbild das Drama sein soll, zu wenden. Der Inhalt des Lebens aber beruht, wie jeder andere der Erscheinungswelt angehörige Inhalt, in der Verbindung jener beiden Elemente, auf die schon früher (bei der Bestimmung des künstlerischen Objects, sowie in unserem Einleitungsartikel*) hingewiesen wurde, nämlich: Idee und Wirklichkeit, welche, da sie einander nicht völlig decken, in einen mehr oder weniger fühlbaren Widerspruch zueinander gerathen. Man betrachte den Menschen und

*) S. Seite 7 ff., 11, 17, 49 ff.

sein Leben von der individuellen oder von der kulturgeschichtlichen Seite: stets wird sich eine Differenz zwischen jenen beiden Elementen herausstellen, welche sich in der Form eines Kampfes zwischen ihnen manifestirt. Dies und nichts Anderes ist nun eben auch der Inhalt des Dramas: Der Kampf zwischen Idee und Wirklichkeit, versinnlicht an einer oder an mehreren bestimmten Individualitäten, welche durch hervorragende Eigenschaften oder durch bedeutende Lebensstellung unser Interesse zu erregen geeignet sind.

Dieser Kampf kann nun, wie es in der Natur jedes Kampfes liegt, durch die verschiedene Werthstellung der beiden beteiligten Elemente einen verschiedenartigen Charakter zeigen. Halten sich die beiden Elemente mehr oder weniger das Gleichgewicht, so daß schließlich eine Ausgleichung ermöglicht wird, so ist damit — falls sonst nur die Entwicklung des Kampfes und der daran beteiligten Charaktere hinlängliches Interesse gewährt — der Stoff zum Drama im engeren Sinne, dem sog. ernststen Schauspiel gegeben; gewinnt die Wirklichkeit — und zwar nicht bloß die äußerliche, sondern auch diejenige Wirklichkeit, welche sich in der immerhin beschränkten Natur des Charakters selbst in der Form von Leidenschaft, Irrthum u. s. f. ausdrückt — die Uebermacht über die Idee, so ist der Stoff für die Tragödie gegeben: der dramatische Held als Träger der Idee, geht an solcher Wirklichkeit zu Grunde; gelangt dagegen die Idee, d. h. hier die Macht der sittlichen Weltordnung, zum schließlichen Siege über die Wirklichkeit, als deren Träger dann andrerseits der dramatische Charakter erscheint, so ist der Stoff für die Komödie gegeben. Diese Gliederung ergiebt sich also ganz von selbst und mit logischer Nothwendigkeit aus der Definition des Dramas als Spiegelbildes des menschlichen Lebens.

Diese inhaltliche Bestimmung des in sich differenten Be-

sens des Dramas ist auch bereits von Aristoteles sehr richtig erkannt worden. Denn obgleich dem antiken Drama (wenigstens der ernstern Form desselben: der Tragödie) aus Gründen, die in seiner Entstehung aus den Bacchuschören lagen, sowohl nach der kompositionellen Seite hin — durch die obligate Betheiligung des Chorgefangs — wie nach der technischen — durch die typische Charaktermaske — eine unübersteigliche Schranke gegen eine freiere und umfassendere Entwicklung, wie sie das moderne Drama zeigt, gesetzt war, und Aristoteles natürlich bei seiner Bestimmung des Wesens des Dramas hierauf Rücksicht zu nehmen hatte, so ist doch, mit schuldiger Bewunderung vor seinem genialen Tiefblick, ausdrücklich zu konstatiren, daß er, trotz dieser doch auch für ihn als antiken Denker selbstverständlichen Schranke, das wahre Wesen des Dramas in so scharfer und klarer Weise präcisirt hat, daß selbst Lessing gesteht, das Beste, was er über das Drama geschrieben, dem Studium des alten Stagiriten zu verdanken. Aristoteles nämlich definirt das Drama als die „Darstellung von Handlungen und Gemüthsstimmungen durch die Nachahmung (Mimesis) der Handelnden selbst“ (letzteres im Unterschied vom Epos), „welche, als Ganzes Anfang, Mitte und Ende“ (d. h. Introduction, Peripetie und Katastrophe) „umfassend, die Gesamthandlung innerhalb eines Sonnenlaufs*) sich entwickeln lasse und abschließe“. Diese Definition umfaßt das Drama überhaupt, d. h. sowohl Tragödie wie Komödie (das ernste Schauspiel ohne tragischen Ausgang war der Antike unbekannt). Den Unterschied zwischen beiden

*) Wir wollen den Leser mit dem Streit über die Bedeutung der Worte „innerhalb eines Sonnenlaufs“, nämlich ob dieselben auf den dargestellten Handlungskomplex selbst oder nur auf die Zeit der scenischen Darstellung zu beziehen seien, verschonen, weil derselbe für unsere Untersuchung ziemlich indifferent ist.

Arten begründet er dann weiter auf den Gegensatz der Idealität und Realität der Charaktere, welche nachzuahmen seien; modern gesprochen fordert er für die Tragödie erhabene (er sagt „tüchtige“, also gefinnungsvolle, von einer objektiven Idee erfüllte) Charaktere, für die Komödie gemeine (nach seinem Ausdrucke „nichtsnußige“, d. h. bloß von subjektiven Interessen erfüllte) Charaktere. Da aber weder alles Erhabene „tragisch“ noch alles Gemeine „komisch“ wirkt, so muß noch ein weiteres Moment hinzukommen, um die Charaktere zu dramatischen zu machen. Dieses Moment ist aber eben jene oben erwähnte Differenz zwischen Idee und Wirklichkeit; und man kann demgemäß den Unterschied der tragischen und der komischen Charaktere populär dahin bestimmen, daß die ersteren, als ideelle, an der Wirklichkeit, die zweiten, als reelle, an der Idee sich den Kopf stoßen, beziehungsweise einrennen. Das Erstere wirkt nothwendig „tragisch“, durch die Reflexion, daß die schlechte Wirklichkeit über die Idee triumphirt, das Zweite „komisch“, weil wir es dem selbstsüchtigen Streben gönnen und uns darüber freuen, wenn es als Vertreter der schlechten Wirklichkeit von der höheren Macht der Idee zu Boden geworfen wird.

Aber ganz so einfach ist die Sache denn doch nicht, obwohl — namentlich in neueren Tragödien — mit einer gewissen pessimistischen Absichtlichkeit der ganze dramatische Handlungskomplex darauf angelegt zu werden pflegt, daß der ideelle Charakter lediglich an der miserablen Einrichtung unsrer socialen Verhältnisse zu Grunde geht. Ein solcher Ausgang ist aber nur niederschlagend, traurig, schrecklich, aber nicht poetisch, also auch nicht tragisch. Man hat vielfach über die sog. „poetische Gerechtigkeit“ gespöttelt und sie als einen überwundenen Standpunkt für die moderne Tragödie erklärt. Aber aller Spott kann die Wahrheit nicht beseitigen,

daß ein solcher Konflikt, in welchem auf der einen Seite nur ideales Streben, auf der andern nur schlechte Wirklichkeit stehen, weder, wenn das erstere unterliegt, eine tragische, noch, wo die zweite besiegt wird, eine komische Wirkung hervorbringt; und zwar aus dem einfachen Grunde, weil jeder ästhetische Genuß eines Kunstwerks als eines solchen unmöglich ist, wenn es dem Zuschauer nicht eine poetische Befriedigung gewährt. Das bloß Schreckliche ist daher ebenso unkünstlerisch wie das bloß Triviale und Nichtswürdige. Der Justizmord eines notorisch Unschuldigen z. B. (etwa durch Verwechslung der Person oder falsches Zeugniß) ist nimmermehr Gegenstand einer tragischen Entwicklung, und alle Schilderungen des Gemüthszustandes solches Unglücklichen können nur Entsetzen, aber keinen poetischen Genuß gewähren.

Der alte Aristoteles wußte dies auch sehr gut, indem er in seiner einfachen, aber stets den Nagel auf den Kopf treffenden Weise an den dramatischen Dichter die Forderung stellte, daß er „den tragischen Helden zwar in der Hauptsache als einen würdigen und tüchtigen Charakter, aber doch als einen solchen darstelle, der nicht frei von Fehlern sei, so daß er durch die Mitwirkung dieser Fehler, nicht aber durch reine Schlechtigkeit in's Unglück gerathe und daher, zwar in Hinsicht auf sein ideelles Streben unverdient, aber in Hinsicht auf seine durch die Fehler beeinflusste Handlungsweise“ (z. B. Heftigkeit des Temperaments, Leichtgläubigkeit, Vergreifen in den Mitteln zur Realisirung der Idee, irrige Vorstellung von den Verhältnissen und Personen u. s. f.) „nicht schuldlos leide“.

Bekanntlich stellte Aristoteles als poetischen Zweck der Tragödie „die Erregung von Furcht und Mitleid behufs Reinigung der Leidenschaften, welche allein eine ideale Befriedigung gewähre“, auf. Man hat viel über die

Bedeutung dieser Worte, namentlich über die berühmte „Katharsis“ (ob „Reinigung“ der oder von Leidenschaften, und ob diese Reinigung sich auf den Helden oder auf den Zuschauer beziehe) gestritten; mir scheint jedoch die Sache ziemlich einfach. Im Sinne des Aristoteles erscheinen nämlich die erhabenen Charaktere nur dadurch tragisch, daß sie durch ihre Handlungen, welche das Produkt ihres Charakters, d. h. ihrer Reflexion und ihres Temperaments sind, mit der Wirklichkeit in Konflikt gebracht werden, wodurch sie in Unglück gerathen und leiden, und eben durch dieses Leiden unsere Furcht (vor dem Ausgang) und unser Mitleid (mit dem Ausgang) erregen. Indem aber die Tragödie auf solche Weise unsere Theilnahme hervorrufen, reagirt sie dadurch zugleich auf uns selbst mittelst der Reflexion, daß auch ein ideales Streben, wenn es nicht ungetrübt von Leidenschaften ist, zur Schuld und folglich zu dem die Schuld sühnenden Unglück führen muß: diese Reaction aber involvirt wieder — und darin allein liegt die für den Genuß jedes Kunstwerks nothwendige ästhetische Befriedigung, welche sonst bei der Tragödie ganz unmöglich wäre — eine Befreiung unseres eignen Innern von der Macht der Leidenschaften, wenn auch nur als momentane Wirkung, d. h. eben solange als der Eindruck der Tragödie in uns lebendig ist.

Dieser wahrhaft tiefen und den eigentlichen Kern der tragischen Wirkung treffenden Auffassungsweise des Aristoteles gegenüber macht es einen fast peinlichen Eindruck, wenn neuere Dramaturgen, z. B. Gustav Freytag in seinem sonst verdienstvollen Buche „Die Technik des Dramas“, in ziemlich nonchalanter Weise darüber absprechen, ohne deshalb etwas Besseres an die Stelle zu setzen. Er wirft gelegentlich auch die Fragen auf, „was dramatisch“ und „was tragisch“ sei, und beantwortet die erstere zunächst allgemein so: „dramatisch

sind diejenigen Seelenbewegungen, welche sich bis zum Willen und Thun verhärten — und diejenigen Seelenbewegungen, welche durch ein Thun aufgeregt werden“, und erklärt dies weiter durch den Satz: „Nicht die Darstellung einer Leidenschaft an sich“ — (ist eine solche möglich, ohne daß der Inhalt derselben, d. h. die Beziehung auf ein actionelles Motiv angegeben wird?) —, „sondern der Leidenschaft, die zu einem Thun leitet“ (im „Hamlet“ ist gerade das Gegentheil als dramatisches Problem behandelt, und ist „Hamlet“ etwa kein Drama?) „ist Aufgabe der dramatischen Kunst; und nicht die Darstellung einer Begebenheit an sich (auch hier ist der Einwurf zu machen, daß eine solche, selbst in der rein geschichtlichen Darstellung, geschweige denn, woran nämlich Freytag denkt, im Epos, ohne Hinweis auf ein Empfindungsmotiv, unmöglich ist) —, „sondern ihr Reflex auf die Menschenseele ist Aufgabe der dramatischen Kunst.“ — Darstellung einer „Leidenschaft an sich“ wie einer „Begebenheit an sich“ sind durchaus leere Abstractionen, und wenn Freytag die erstere der Lyrik, die zweite dem Epos zuweist, so verkennt er auch die Natur dieser Kunstformen gänzlich. Es sähe mit dem poetischen Inhalt des Epos und folglich auch mit dem ästhetischen Interesse an seinem Inhalt sehr übel aus, wenn es sich darin lediglich um die nackte Schilderung rein äußerlicher Begebenheiten — denn innerlich werden sie eben nur durch den „Reflex auf die Menschenseele“ — handelte. Nun liegt aber das Wesentliche des Dramatischen eben in der organischen Verbindung eines lyrischen und epischen Inhalts, welche als solche die Unmittelbarkeit der lyrischen Empfindung in die epische Schilderung und umgekehrt diese in jene hineinträgt, d. h. in der lebendigen Vergewärtigung der Handlung mit ihren Empfindungsmotiven, mit einem Wort: in der „Vorführung des handelnden

Charakters als empfindenden und handelnden selbst. — Diese Reflexion läßt sich aber Freytag, obgleich er Lyrik und Epös erwähnt, entgehen.

Wenn die Beantwortung der Frage, was „dramatisch“ sei, bei Freytag nur an gedanklicher Unklarheit leidet, so frappirt die der anderen, was „tragisch“ sei, durch ihre — geradeheraus gesagt — fast philisterhafte Einseitigkeit. Denn falls man es auch einem Praktiker, wie Freytag es als ausgezeichneten Romanschriftsteller und dramatischer Dichter ohne Zweifel ist, allenfalls noch nachsehen wollte, wenn er „die Ausdrücke tragische Schuld, innere Reinigung, poetische Gerechtigkeit“ u. s. f. als „bequeme Schlagwörter der Kritik, bei denen man so Verschiedenes denken könne“, bezeichnet (obgleich doch auch dergleichen für einen Schriftsteller, der über die Technik des Dramas eine wissenschaftliche Arbeit veröffentlicht, ziemlich unwissenschaftlich klingt), so enthält seine Ansicht, daß „offenbar derjenige am besten das Schicksal seines Helden leiten werde, der in seinem eigenen Leben hohe Bildung, umfassende Menschenkenntniß und einen männlichen Charakter entwickelt hat“, seinerseits eine so auffallende Unkenntniß der Menschennatur, daß man füglich darüber erstaunt sein muß. Dramatische Dichter, wie er sie schildert, mögen wohl — um mit Shakespeare zu reden — „gute Leute“ sein, aber sicherlich, wenn sie sich auf diese ehrenwerthen Eigenschaften beschränken, auch „schlechte Musikanten“. Dieser philiströsen (wir finden kein bezeichnenderes Wort dafür) Auffassung gemäß giebt dann Freytag dem Dichter den bedenklichen Rath, daß er „darum, wie eine Handlung tragisch zu gestalten sei, wenig sorgen“ solle; er möge „sich nur selbst zu einem tüchtigen Manne“ (das kann man auch dem Holzhacker anrathen!) „machen, dann mit fröhlichem Herzen an einen“ (tragischen!) „Stoff

gehen, welcher kräftige Charaktere in großem Kampfe darbietet“, (also darum muß er sich doch wohl kümmern, wie es scheint, oder findet man dergleichen auf der Straße?) „und soll die wohlklingenden Worte Schuld und Reinigung, Läuterung und Erhebung Anderen überlassen“. — Nun, die Worte kann er schon Anderen überlassen, aber auch die Sache? Daß ein dramatischer Dichter in seinem Drama nicht von „Schuld“ und „Läuterung“ u. s. f. sprechen wird, ist ja selbstverständlich; daß er ihre Bedeutung aber bei der Gestaltung der dramatischen Handlung und der Schilderung des dramatischen Charakters unberücksichtigt lassen dürfe — wenn dies Freytag meint, so dokumentirt dies seinerseits eine vollständige Verkenntung der Aufgabe des dramatischen Dichters. — Er sagt weiter: „Was in Wahrheit dramatisch ist“ — aber das ist ja eben die Frage! — „das wirkt in ernster, starkbewegter Handlung tragisch, wenn der ein Mann war, der es schrieb; wo nicht, zuverlässig nicht.“ — Und wirkt, was in Wahrheit dramatisch ist, in „ernster, starkbewegter Handlung“ etwa nicht tragisch, wenn der, der es schrieb, in dem Freytag'schen Sinne „kein Mann“, d. h. kein tüchtiger Charakter war? Was besagt im Grunde diese so brav und ehrenwerth klingende Phrase? Nichts als die Tautologie, daß „Das, was in Wahrheit dramatisch ist“, auch dramatisch wirkt und, wenn es „in ernster starkbewegter Handlung“ sich darstellt, tragisch. Und darum dieser Aufwand von moralisirenden Gedanken! — Aber glücklicher Weise kommt Freytag über diese beschränkte Ansicht, freilich nicht, ohne daß der Widerspruch sofort dem Leser zum Bewußtsein kommt, später selbst hinaus. Er, der, wie gezeigt, „die poetische Gerechtigkeit“, „Erhebung“ und die andern Kriterien des Dramas mit vornehmlichem Achselzucken als „bloße Schlagwörter der Kritik“ höhnt hatte, stellt schließlich die entschiedene Forderung auf,

daß „über dem Ende des Helden versöhnend und erhebend im Zuschauer die Empfindung von dem Vernünftigen und Nothwendigen solchen Untergangs lebendig werde“. Nun, und was ist dies anders als die Anerkennung der Principien der „poetischen Gerechtigkeit“ und der „Erhebung“, wenn die erstere Bezeichnung auch absichtlich vermieden wird? —

Kehren wir zu Aristoteles zurück. —

Ueber die Komödie spricht sich derselbe nicht in so eingehender Weise aus wie über die Tragödie; ja es ist nicht abzuleugnen, daß er auf dieselbe nicht nur einen relativ niederen, sondern überhaupt wenig Werth legt. Gleichwohl läßt sich aus einzelnen Äußerungen schließen, daß er die ethische Bedeutung der echten Komödie nicht verkannte. Er setzt sie nämlich zu dem bloßen „Spottgedicht“ insofern in einen Gegensatz, als in dem letzteren „wirkliche Personen verspottet würden, während die Komödie schon durch die Namengebung“ (d. h. indem die Charaktere nach ihren verwerflichen Neigungen benannt, also als allgemeine Typen dem Gelächter preisgegeben werden) „auf das Allgemeine sich richte“. Er lobt daher, mit Beziehung auf den „Margites“, als dessen Verfasser er den Homer hält, den Letzteren deshalb, weil er „nicht den Spott, sondern das Lächerliche“ dramatisirt habe. Es ist lebhaft zu bedauern, daß Aristoteles hierauf nicht näher eingegangen ist, er würde sonst ohne Zweifel auch für die tragische Katharsis (Reinigung der Leidenschaften des anschauenden Subjekts durch Furcht und Mitleid, d. h. Befreiung desselben von seiner eigenen Endlichkeit durch Idealisierung seiner Empfindung) in der Komödie ein Analogon in der komischen Katharsis entdeckt haben, die durch das Lachen über den komischen Charakter nicht minder auf eine Befreiung des anschauenden Subjekts von den durch die Schlechtigkeit desselben hervorgerufe-

nen Empfindungen des Hasses und der Verachtung abzielt. Aber auch hier deuten einige seiner Äußerungen darauf hin, daß er — wenn auch nicht in so bestimmter Form — die komische Katharsis als nothwendig anerkennt. Im Lachen liegt nämlich, neben dem negativen Moment der Empfindung für die unfreiwillige Selbstvernichtung des Schlechten und Häßlichen, auch das positive der Anerkennung des Guten und Schönen. Das triumphirende Böse und Häßliche ist nicht lächerlich, sondern nur das an seinem Widerspruch mit der Idee, also an seiner eigenen Unwahrheit, zu Grunde gehende: es ist dies die Dummheit des Bösen (weshalb denn auch der „dumme Teufel“ als komische Figur durch alle Zeit hindurch eine große Rolle spielt), und eben diese Dummheit, durch welche es schließlich der Macht der Idee verfällt, macht es lächerlich. Dies vorausgeschickt, erklärt sich die Bemerkung des Aristoteles, daß „das Lachen gegenüber dem Bösen und Häßlichen nur dann berechtigt sei, wenn letztere ohne zerstörende Kraft erscheinen, wie z. B. eine komische Maske“. Und in dieser Beziehung nennt er das Lachen eine „Erholung“ (analog mit der tragischen Katharsis als „Erhebung“), d. h. eine Wiederherstellung des durch die Erkenntniß des Schlechten und Häßlichen gestörten ästhetischen Gleichgewichts der Empfindung durch einen Umschlag (analog der tragischen „Peripetie“) derselben, welcher auf Kosten jener negativen Mächte erfolgt, indem diese als machtlos gegen das Gute und Schöne sich erweisen, wodurch sie eben lächerlich werden. Wenn dann Aristoteles weiterhin bemerkt, daß „zwar die Komödie die Nachahmung schlechter Charaktere“ sei, daß aber „diese doch nicht absolut nichtswürdig sein dürften“ (ebenso wenig wie die tragischen Charaktere absolut fehlerfrei), „sondern nur so weit, daß das in ihnen zum Vorschein kommende Häßliche noch lächerlich bleibe“, so kann es keinem Zweifel

unterliegen, daß er das wahre Wesen der Komödie sehr wohl erkannt hat.

Was das Drama im engeren Sinne oder das ernste Schauspiel betrifft, dessen Wesen ich vorhin als auf einer annäherungsweise erreichten Ausgleichung des Ideellen und der Mächte der Wirklichkeit beruhend bezeichnete, so kennt diese gleichsam zwischen der Tragödie und Komödie in der Mitte schwebende und darum dramatisch wirkungslosere Form das Alterthum nicht, während in der neueren Zeit — namentlich durch Shakespeare — durch die interessante Detailzeichnung der einzelnen Scenen (z. B. in Heinrich IV.) und — was der antiken Empfindung noch mehr widerspricht — durch die Abwechslung ernster und komischer Scenen innerhalb derselben Gesamtthandlung, darin Bedeutendes geleistet wird. Aristoteles, so unbefangen und groß er als Denker ist, gehört in dieser Beziehung doch ganz seiner Zeit an, indem er andeutet, daß, „im Falle der dramatische Charakter zwar als eine würdige Persönlichkeit erscheine, aber nicht, wie in der Tragödie aus Glück in Unglück, sondern umgekehrt aus Unglück in Glück gerathe“, diese Kombination nicht in das Bereich der Tragödie, sondern in das der Komödie gehöre; was im Grunde nur bedingungsweise richtig ist.*) Shakespeare wendet sogar

*) Für diese Sonderform der Komödie lassen sich viele Beispiele anführen, z. B. das von Schiller übersezte französische Stück „Der Parasit“. Außerdem gehören hieher die meisten feineren Intrigenstücke und überhaupt die sog. Situationsdramen, woran die Franzosen viel reicher sind als an Beispielen des eigentlichen Charakterlustspiels à la Molière. Daher auch die bei ihnen herrschende mehr konventionelle typische Fixirung bestimmter Charaktere, welche eine genetische Entwicklung derselben ausschließt. Was übrigens die obige Kombination betrifft, so mag hier ergänzungsweise bemerkt werden, daß von den vier möglichen Positionen: 1. „Der Würdige kommt aus Glück in Unglück“,

beide der Komödie angehörige Kombinationen, nämlich die, daß der Schlechte in's Unglück und der Würdige aus Unglück in Glück geräth, öfters in demselben Stück mit großem Erfolg an (z. B. im „Kaufmann von Venedig“), ohne daß das Stück als solches, trotz der vielfach komischen Elemente (die ja übrigens auch in seinen Tragödien vorkommen) den spezifischen Charakter der Komödie dadurch erhält.*) — Im Ganzen kann man sagen, daß das ernste Schauspiel eine Art Zwischen- oder Zwittergattung zwischen Tragödie und Komödie ist und, sofern es weder nach der einen noch nach der andern Seite einen Reichthum an starkbewegter Handlung enthalten kann, sich am besten zum sogenannten „Lese-drama“ eignet, weil der Mangel an dramatischer Handlung darin durch Tiefe der Gedanken und Schilderungen lyrischer Empfindungen ersetzt wird, die sich besser für den rhetorischen Vortrag als für actionsmäßige Darstellung eignen.

Das hier über das Drama überhaupt sowie über seine drei Sonderformen Gesagte mag genügen, um Das, was den allgemeinen Inhalt derselben ausmacht, im Wesentlichen festzustellen. Auf diesen allgemeinen Inhalt gründet sich nun

2. „Der Schlechte kommt aus Glück in Unglück“, 3. „Der Würdige kommt aus Unglück in Glück“, und 4. „Der Schlechte kommt aus Unglück in Glück“, Aristoteles nur die erste als Gegenstand der Tragödie, die zweite und dritte als Objekte der Komödie anerkannt, während er die vierte als das „Allerunddramatischste“ gänzlich verwirft, da sie „kein einziges Moment enthalte, was unser Interesse erregen könnte“. (Poetik Cap. XIV.)

*) Daß übrigens solche allgemeine Abstractionen, wie diese logischen Kombinationen immer nur bedingungsweise als maassgebend gelten dürfen, beweist am besten die höchst dramatische Figur des „Chylod“, welche — obwohl der komischen Kombination, daß der Schlechte in's Unglück geräthe, entsprechend — doch nichts weniger als ein komischer, vielmehr ein tragischer Charakter ist.

aber weiter der innere und äußere Organismus des Dramas, zwei Momente, die oben als die durch die Natur der dramatischen Idee bedingte Entwicklung der Handlung (Komposition) und als die ökonomische Gliederung derselben (Akte und Scenen) bezeichnet wurden. Diese beiden Seiten sind mithin noch in Betracht zu ziehen, ehe wir zu dem letzten Punkt, zu der Ausführung des Dramas, d. h. zu den Mitteln, durch welche die dramatische Darstellung den poetischen Inhalt des Dramas verwirklicht, übergehen können.

2. Die Komposition des Dramas als innere Entwicklung der Handlung.

Wenn es auf den ersten Anblick scheinen könnte, als ob die Komposition des Dramas mit der ökonomischen Gliederung zusammenfallen müsse, da die letztere doch jedenfalls durch die erstere bedingt werde, so ist dies abstrakt genommen zwar richtig, für die Praxis erleidet dieser Satz aber insofern eine Modifikation, als die äußerliche Dekonomie des Stücks wesentlich von der thatsächlichen Einrichtung der Bühne abhängig ist, welche im Laufe der Zeit bekanntlich sich sehr verändert hat. So tritt hier das eigentlich umgekehrte Verhältniß zwischen innerer und äußerer Gliederung ein, daß nicht — wie es dem natürlichen Zusammenhang entspräche — das Äußere durch das Innere, sondern vielfach dieses durch jenes bedingt ist, sofern die innere Komposition, falls sie darstellungsfähig bleiben will, sich den äußerlichen Forderungen der Bühnenmäßigkeit zu akkommodiren hat. Gleichwohl giebt es in der Komposition gewisse Punkte, welche so tief im Wesen des Dramas als poetischen Kunstwerks begründet sind, daß

ihre Elimination zu Gunsten der bloßen Bühnenmäßigkeit den geistigen Organismus des Stücks und damit die poetische Wahrheit desselben überhaupt vernichten würde, die also unter allen Umständen zu berücksichtigen sind. Aus diesem Grunde ist es angezeigt, die beiden Seiten zu trennen und zunächst diese Hauptpunkte der inneren Gliederung des Handlungskomplexes in's Auge zu fassen.

Da die Komposition des Dramas ein organisches, d. h. genetisch aus einem einfachen Keim, der poetischen Idee, sich entwickelndes Ganzes darstellt, so muß sich in ihm auch das allgemeine Gesetz aller organischen Entwicklung bewähren, deren nothwendige Phasen als der Fortgang von der unterschiedslosen Einheit zur Differenz und schließlich zur Aufhebung der letzteren in eine höhere, weil vermittelte Einheit sich darstellen. Der Kürze halber können diese drei Stufen als *Thesis*, *Antithesis* und *Synthesis* bezeichnet werden. Sie bilden im Drama den Inhalt dessen, was Aristoteles in äußerlicher Weise durch „Anfang“, „Mitte“ und „Ende“ der Handlung ausdrückt, was er aber näher dadurch erklärt, daß „die Tragödie in zwei Theile zerfalle, von denen der eine die Schürzung, der andere die Lösung des dramatischen Knotens enthalte. Die Schürzung, von welcher Einiges ganz außerhalb“ (vor den Anfang) „des Stücks falle, gehe bis an die Grenze, wo die Schicksalswendung (*Peripetie*) eintrete; von hier beginne die Lösung“. In der That statuirt er also auch drei Theile, indem die „Schicksalswendung“ die Mitte bildet. Aber aus dem ganz richtigen Gefühl, daß die *Peripetie* als der „Umschlag im Geschick des Helden“, im Verhältniß zur Schürzung und Lösung, nur eine mehr punktuelle Bedeutung hat, insofern sie gleichsam den Kulminationspunkt bezeichnet, in welchem die in aufsteigender und in abfallender Linie sich bewegenden Handlungsabschnitte zusammentreffen,

hebt er mit Recht nur diese beiden Abschnitte als „Theile“ der Handlung heraus.

Die oben von mir aufgestellte Disposition weicht nun insofern von der Aristotelischen ab, als sie den Begriff der Komposition nicht in dem subjektiven Sinne des dichterischen Arrangements, sondern in dem objektiven der genetischen Entwicklung der Handlung selbst auffaßt. Hienach aber ist als erstes Moment — um bühnenmäßig zu reden — die Exposition zu betrachten, d. h. die objektive Darlegung der die substanzielle Basis für die ganze Entwicklung bildenden geschichtlichen, socialen und lokalen Verhältnisse, als epische Introduction und zugleich als die eine entsprechende Stimmung vorbereitende Ouverture, welche den sich daran unmittelbar anschließenden Anfang der eigentlichen Handlung sogleich verständlich macht. Hierin ist noch keine wirkliche Schürzung des Knotens enthalten, sondern nur die Möglichkeit, höchstens die Wahrscheinlichkeit einer solchen angedeutet. Was etwa in dieser Exposition die Form von Action zeigt, z. B. Auftreten sekundärer Persönlichkeiten (dies ist besonders schön, mit meisterhafter Steigerung des Interesses, im „Hamlet“ markirt, worin von der Geistererscheinung anfangs nur erzählt wird, bis sie, aber vorerst auch nur für die Nebenpersonen, wirklich auftritt, um schließlich dann auch — und hier beginnt dann erst die eigentliche Schürzung des dramatischen Knotens — dem dazukommenden Hamlet sich zu offenbaren), gehört doch nur zum epischen Außenwerk, d. h. zur Introduction, nicht zum Kern der eigentlichen dramatischen Handlung des Stücks selbst. Diese Introduction, in Verbindung mit dem Beginn der Handlung, bildet nun die Thesıs oder das Thema der Entwicklung, gleichsam das Grundmotiv für den ganzen Rhythmus der dramatischen Bewegung, welches daher auch, da es durch das ganze Stück hindurch dem Zuschauer

in steter Gefühls Erinnerung bleiben muß, von dem dramatischen Dichter mit besonderer Sorgfalt zu behandeln ist.

Unmittelbar hieran, und schon durch den Anfang der Handlung angedeutet, schließt sich nun das in die Handlung eingreifende Gegenspiel, durch dessen Einführung der dramatische Konflikt selbst eingeleitet wird. Es ist dies diejenige Phase der Handlung, welche oben als „Antithese“ bezeichnet wurde. — Spiel und Gegenspiel, ersteres durch den, bezw. die dramatischen Helden, letzteres durch seine Gegner vertreten (in der Tragödie werden letztere die schlechte Wirklichkeit, in der Komödie dagegen die Idee, d. h. die sittliche Ordnung repräsentiren) führen nun in konstanter Zuspitzung des Konfliktes und stets sich steigender Bewegung die Handlung bis zu jenem Punkte, von welchem ab der Held, durch die Beschränktheit seiner eignen Natur in Widerspruch mit der Idee gerathend, in dem sich fortspinnenden Kampfe den Gegnern nicht mehr gewachsen bleibt.

Diesen Kulminationspunkt der Handlung, der zugleich die Scheidegrenze zwischen der auf- und der absteigenden Linie der dramatischen Bewegung, d. h. zwischen der Schürzung und der Lösung des Knotens, bildet, nennt Aristoteles die „Peripetie“ (Schicksalswendung), welche schließlich mit der „Katastrophe“, d. h. mit der völligen Niederlage (Tod des tragischen, Blamage des komischen Charakters) endet. —

Sofern aber in dieser Niederlage — und zwar in beiden Formen des Dramas — das Princip der poetischen Gerechtigkeit zur Geltung zu kommen hat — wie? werden wir sogleich sehen —, so liegt in der Katastrophe zugleich ein Moment der Versöhnung der Idee mit der Wirklichkeit, d. h. die in der Antithese ausgebrochene Differenz wird in dieser Versöhnung, in der Synthese, zu einer höheren Einheit erhoben; solche Erhebung aber ist es allein, welche — und

zwar sowohl in der Tragödie wie in der Komödie — eine ästhetische Befriedigung ermöglicht und gewährt.

Was nun die „poetische Gerechtigkeit“, d. h. die dramatische Synthese betrifft, so hat sich dieselbe nach doppelter Seite hin zu bethätigen; einmal, in Hinsicht der Helden, dadurch, daß er nicht als Vertreter der Idee, sondern trotz dieser seiner idealen Stellung wesentlich auf Grund seiner subjektiven Beschränktheit, woraus seine Fehler und Irrthümer stammen, im Kampfe unterliegen muß; sodann, in Hinsicht seiner Antagonisten, daß auch diese, weil sie sich dem idealen Streben des Helden entgegenstemmen, den Lohn ihrer Bosheit empfangen. Dieser letztere Punkt wird häufig zu wenig berücksichtigt; meistens verläuft sich — wie z. B. im „Don Carlos“ — nach dieser Seite hin die Handlung in eine gewisse Indifferenz oder erhebt sich höchstens zu einer rhetorischen Phrasen. Vorzüglich dagegen ist sie im „Othello“ Shakespeares zur Geltung gebracht, ebenso im „Hamlet“. Der große Britte fühlte sehr wohl, daß die ästhetische Befriedigung einen sehr fühlbaren Stoß erleiden müßte, wenn die großartigen Schurken Iago und der König, deren Intriguengenie der Dichter durch das ganze Stück hindurch ebenso sehr zu verabscheuen wie zu bewundern uns nöthigt, schließlich unentlarvt davon kämen oder gar den beabsichtigten Preis ihrer Machinationen davon trügen. Im „Othello“ bildet ohnehin gerade diese Entlarvung, deren selbstverständliche Folge die Bestrafung des Verräthers Iago ist, gerade das Motiv, welches Othello, behufs Sühnung seines aus Irrthum hervorgegangenen Verbrechens an der edlen Desdemona, zum Selbstmorde treibt; eine Wendung, womit Shakespeare einen seiner höchsten Triumphe als dramatischer Komponist feiert.

Die ideelle Komposition wird natürlich, weil die Action immer die Hauptsache im Drama bleiben muß — da ja auch

der Charakter sich nur in ihr vor unsern Augen entwickeln kann, während das lyrische Element der sich hauptsächlich im Monolog ausdrückenden Stimmung nur den Reflex der actionellen Entwicklungsphasen darstellt — zuerst darauf gerichtet sein müssen, den gesammten Handlungskomplex in die oben angedeutete organische Gliederung zu bringen. Selbstverständlich ist dies nicht in abstrakter Weise, d. h. ohne stete Beziehung auf die Natur des Charakters denkbar; aber wenn Aristoteles so großen Werth auf die Komposition der „Fabel“ legt, daß er geradezu behauptet, es dürfe „eher noch dem dramatischen Charakter an Ethos*) als der Handlung an objectivem Interesse mangeln, das in der richtigen Verknüpfung des Thatsächlichen beruht“, so ist ihm hierin entschieden Recht zu geben.

Was nun das zweite Element der ideellen Komposition, d. h. eben den dramatischen Charakter, betrifft, so verlangt Aristoteles — ich muß immer auf ihn zurückkommen — als unentbehrliche Eigenschaften desselben, außer der relativen Würdigkeit überhaupt, noch innere Wahrscheinlichkeit, Angemessenheit und historische Treue, wobei er jedoch hinsichtlich der letzteren mit großer

*) Hier wohl am besten, wenn auch etwas modernisirt, durch „sittliche Energie“ zu übersetzen; man kann dabei an „Hamlet“ denken. „Denn“ — sagt Aristoteles — „wenn ein Dichter auch noch so viele ethische Phrasen und geistreiche Gedanken aufstiche, so bleibe dies Alles ohne richtige Verknüpfung der Handlung wirkungslos. Im Gegentheil, je sparsamer mit dem Ethos umgegangen werde und je reicher die Handlung sich gestalte, desto bedeutender sei die Wirkung“: goldene Worte, die man manchem tragischen Dichter der Gegenwart in's Gedächtniß rufen möchte. Aristoteles macht dabei die sehr richtige Bemerkung, daß „die Anfänger im Dichten viel leichter mit der Phrase und mit Stimmungen umzuspringen wüßten als mit der richtigen Verknüpfung der Thatfachen“.

Feinheit daran erinnert, daß hierunter keine slavische Nachbildung des von der Geschichte überlieferten Bildes zu verstehen sei; sondern „die Dichter müßten es in der Weise der Maler machen, welche, wenn sie porträtiren, ihre Bilder zwar ähnlich darstellen, aber doch veredeln“, d. h. die bloße Naturwirklichkeit der geistigen Charakteristik unterordnen*). Diese Bestimmungen enthalten in der That nicht nur alle Kriterien für die Werthschätzung eines dramatischen Charakters, sondern sind auch an sich so klar, daß sie einer näheren Erläuterung kaum bedürfen. Ich kann mich daher in dieser Hinsicht mit einigen kurzen Bemerkungen begnügen. Was die „relative Würdigkeit“, d. h. die Verwerfung der abstrakten Idealität des Charakters, die sich nie und nirgends im menschlichen Leben verwirklicht findet, da bekanntlich „Jeder seine Fehler hat“, betrifft, so ist dieselbe bereits oben hinlänglich besprochen. — Von nicht minder großer Bedeutung sind „die innere Wahrscheinlichkeit“ und „die Angemessenheit“, welche beide zusammengehören, da sie nur zwei verschiedene Seiten derselben Eigenschaft ausdrücken. Die erstere enthält die Forderung, daß der Charakter nicht mit sich selbst in Widerspruch gerathe, so daß alle seine Empfindungen, Gedanken und Handlungen, wenn auch während der Entwicklung sich entsprechend modificirend, doch selbst in diesen Modifikationen im strengsten Kausalzusammenhange mit dem Kern seines Wesens bleiben. Denn falls sie dies nicht thun, so geräth eben der Charakter selbst als ihr Träger in einen inneren Widerspruch, der ihm die Möglichkeit der Existenz, d. h. die Wahrscheinlichkeit, raubt.

*) Derselbe Sinn liegt auch in dem tiefen Gedanken des Aristoteles, daß die Poesie (d. h. die poetische Gestaltung eines historischen Charakters) philosophischer sei als die Geschichte (d. h. die chronikalische Erzählung seines Lebens). S. oben S. 18 Anm.

Als „Angemessenheit“ erscheint diese Wahrscheinlichkeit nun durch die Beziehung der Empfindungen und Handlungen auf die Natur des Charakters, d. h. die für den Charakter geforderte innere Wahrscheinlichkeit erscheint nach der anderen Seite hin als Angemessenheit der Empfindungen und Handlungen mit der Natur des Charakters. Gegen diese Forderung wird oft gefehlt, indem sich der Dichter nur zu häufig dazu verleiten läßt, einen an sich interessanten Gedanken als rhetorische Phrase unterzubringen, damit er nicht verloren gehe, ohne darauf hinlänglich zu achten, ob derselbe in dieser Form dem Charakter angemessen ist und als nothwendiger Ausdruck seines inneren Wesens erscheint. In dieser Beziehung ist an die obigen Worte des Aristoteles in Betreff der Unterordnung des ethischen Elements unter die „Fabel“ zu erinnern.

Ueber die letzte Forderung der „historischen Treue“ wird wohl Mancher, trotz der von Aristoteles selbst hinzugefügten Beschränkung, nämlich daß darunter keine slavische Kopirung des von der Geschichte überlieferten Portraits des Charakters zu verstehen sei, zweifelhaft den Kopf schütteln, namentlich wenn er sich daran erinnert, in welcher freien Weise unser größter tragischer Dichter, Schiller, vielfach mit der historischen Treue seiner Helden — man denke nur an „Don Carlos“, „Tell“, „Maria Stuart“, selbst „Wallenstein“, von der „Jungfrau von Orleans“ zu schweigen — umgesprungen ist. Indessen kommt man doch mit allen geistreichen Wendungen, um solche Abweichung (um nicht zu sagen Entstellung) von der historischen Wahrheit zu beschönigen oder gar zu rechtfertigen, nicht über die Alternative hinaus, daß der Dichter entweder einen Charakter, ohne ihn der Geschichte zu entnehmen, überhaupt frei schaffend erfinde, oder aber, wo er ihn der Geschichte entnimmt, auch geschichtlich zu behandeln habe. Denn durch die freie Gestaltung oder vielmehr Umgestaltung eines

historischen Charakters zu einer diesem ganz fremden, fast nur den Namen mit ihr theilenden Persönlichkeit müssen nothwendiger Weise auch die anderweitigen Charaktere des Dramas sowie deren Handlungen eine Verschiebung erleiden, aus welcher nicht nur überhaupt ein falsches, sondern auch ein ungerecht entstellendes Bild derselben resultirt. Aber es kommt dabei noch eine andere, viel wichtigere Erwägung in Betracht. Der in der Geschichte auftretende Charakter hängt mit allen Fasern seines Wesens — abgesehen von ganz zufälligen Eigenthümlichkeiten, die aber eben darum außerhalb des poetischen Zwecks liegen — so innig mit der ganzen Welt- und Lebensanschauung seiner Zeit zusammen und ist so sehr ein Produkt aller diese Lebensanschauung selbst wieder bedingenden Kulturverhältnisse (wie er sich auch sonst zum Theil über dieselben erheben, d. h. wie man zu sagen pflegt „seiner Zeit voraneilen“ mag), daß es ganz unmöglich ist, ihn aus diesen Verhältnissen herauszureißen und ihm eine besondere ungeschichtliche Färbung zu verleihen, ohne die gesammte Kulturlage der Zeit selbst Lügen zu strafen und als ein bloßes, wesenloses Phantasiemälde hinzustellen. Der Beschauer, welcher diese Kulturlage nicht kennt, erhält somit ein gefälschtes Abbild derselben; für denjenigen aber, welcher sie kennt, verliert solcher — um den Ausdruck zu wählen — Phantasiecharakter wesentlich nicht bloß an substantiellem, sondern auch an poetischem Werth: kurz der Mangel an historischer Treue involvirt zugleich das Fehlen aller anderen von Aristoteles geforderten Eigenschaften, die innere Wahrscheinlichkeit und die Angemessenheit, ja im Grunde auch die relative Würdigkeit, die — ohne die innere Wahrscheinlichkeit — zur bloßen Phrase, zum abstrakten unlebendigen Schema sich verflüchtigt. Man kann — mag es auch wie Rederei klingen — geradezu behaupten, daß solche Charaktere wie Don Carlos und Marquis Posa zu jener Zeit und

am Hofe Philipps II. platterdings unmöglich waren. So lebhaft und innig man mit dem Adel der Gesinnung, sowie mit der Tiefe und Schönheit der Empfindungen, wie sie sich in der edlen und gedankenvollen Sprache des Dichters aussprechen, sympathisiren mag: man wird doch das Gefühl nicht los, daß es eben nur der Dichter ist, der uns diese Sympathie einflößt, nicht aber der von ihm geschilderte historische Charakter, der — wenn man in's Extrem gehen will — sich schließlich nur als Sprachrohr für die poetischen Gedanken des Dichters gebrauchen lassen muß. Man komme mir hier nicht mit der abgestandenen Phrase vom „Allgemein-Menschlichen“, das sich in jedem bedeutenden historischen Charakter bis zu einem gewissen Grade manifestire. Das „Allgemein-Menschliche“ ist entweder ein bloßes Abstraktum oder eine leere Tautologie; d. h. es bedeutet im Grunde nur, daß der einzelne Mensch zur Menschheit gehöre*). Fast man es dagegen substantziell, d. h. als spezifische Substanz eines konkreten Individuums, so wird es — und stände dies Individuum noch so hoch — zur Unwahrheit. Selbst die gewiß „allgemein-menschlichsten“ Sphären des Kulturlebens, wie die Sphäre der Sittlichkeit z. B., bewahren innerhalb der geschichtlichen Entwicklung keineswegs jene absolute Festigkeit und Sichselbstgleichheit, welche man mit dem Begriff des Allgemein-Menschlichen zu verbinden pflegt. Was können wir moderne Menschen uns z. B. von dem griechischen Ethos für eine Vorstellung machen? was von dem *καλὸν καγαθόν* des Plato und ähnlichen Begriffen? Umgekehrt war unsre heutige Vorstellung

*) Dahin gehört auch das vielfach mit einer gewissen Emphase citirte *Homo sum, nil humani a me alienum puto*, worin ich niemals etwas Besonderes habe finden können, denn es ist im Grunde eben auch nichts Anderes als eine selbstverständliche Tautologie.

von „Sittlichkeit“ nicht nur dem Alterthum, sondern auch dem Mittelalter, ja selbst der Renaissance gänzlich fremd; und gerade die Anwendung moderner Kriterien auf die Vorstellungs- und Gefühlsweise vergangener Kulturepochen ist ein Fehler, der bei der Abweichung von der „Treue“ in der Schilderung historischer Charaktere gar nicht zu vermeiden ist. Die poetische Wahrheit des historischen Charakters besteht daher gerade in der vom bloß Allgemeinen-Menschlichen abweichenden konkreten Substantialität gerade dieses Individuums; eine Substantialität, die nur innerhalb dieser bestimmten Kulturepoche und durch dieselbe erklärlich, d. h. wahrscheinlich wird. Vergleicht man daher den Eindruck, welchen die Schilderung solcher nur „allgemein-menschlich-schönen“, d. h. historisch unwahrscheinlichen Charaktere hervorbringt, mit dem ungleich tieferen Eindruck, welchen — bei sonst gleicher poetischer Gestaltungskraft — die Schilderungen eines historisch wahren, d. h. wahrhaft historischen Charakters bewirkt, durch das dieselbe begleitende Gefühl, man habe — um mit Aristoteles zu reden — das gereinigte Bild einer Wirklichkeit vor Augen und keine bloße Phantasieschöpfung: so wird man schließlich doch wohl zugeben müssen, daß es schon bei der Aristotelischen Forderung der „historischen Treue“ sein Bewenden haben müsse.*)

*) Die Frage der „historischen Treue“ (richtiger „historischen Wahrheit“, zum Unterschied von der bloßen historischen Wirklichkeit, welche eben Aristoteles nicht darunter verstanden wissen will) berührt abermals ein wichtiges Princip für die praktische Auffassung des dramatischen Charakters. Die Abweichung davon, welche übrigens häufig — namentlich bei jugendlichen Dichtern — aus dem Mangel theils an Verständniß, theils an konkreter Gestaltungskraft stammt, ist darum so verführerisch, weil dadurch der Dichter freien Spielraum für sein Idealisirungsbedürfniß gewinnt; aber es ist dies dann eben, abgesehen von der Wohlfeilheit solchen Resultats, eine Idealisirung, die mit dem

Auch in dieser historischen Koloristik der Charakterschilderung steht Shakespeare unerreicht da, selbst wo er antike Themata behandelt (außer im „Timon“ und „Troilus und Cressida“, die ich eigentlich, falls sie wirklich von Shakespeare herrühren, als Parodien betrachten möchte).

Selbstverständlich ordnen sich in den hier entworfenen allgemeinen Rahmen der ideellen Komposition, sowohl hinsichtlich der Handlung wie hinsichtlich des Charakters, eine unendliche Menge besonderer Gestaltungsformen ein, auf die — selbst wenn nur die markirtesten herausgegriffen würden — an dieser Stelle nicht eingegangen werden kann, weil es sich hier eben nur um die allgemeinen, für alle Formen gültigen Principien handelt; und so mag denn das Gesagte genügen, da ich in der That dem, was Aristoteles als Requisite des dramatischen Charakters aufgestellt hat, nichts Wesentliches hinzuzufügen habe. — Wie nun die ideelle Komposition nach

falschen Verschönern beim malerischen Portraitiren auf einer Linie steht. Was übrigens die damit nothwendig verbundene Verfälschung der Geschichte betrifft, so möchte ich dabei an eine ähnliche, wenn auch nur äußerliche Irreleitung der populären Vorstellung erinnern, welche bei der Denkmalsplastik durch die antikisirende Kostümierungsmanier hervorgebracht wird, und die sich mitunter bei den bedeutendsten Kunstwerken — man denke z. B. an die „Reiterstatue des großen Kurfürsten“ von Schiöter — findet. Was nützt da alle künstlerische Schönheit, wenn die Darstellung mit der geschichtlichen Wahrheit in einem so krassen Widerspruch steht. Und dabei darf man nicht vergessen, daß die Plastik, als viel abstraktere Kunstform, in der äußerlichen Stylisirung viel weiter gehen darf als die dramatische Poesie, welche, wie sie die höchste aller Kunstformen, so auch die konkreteste, d. h. die am entschiedensten an die Wirklichkeit gebundene ist. Ist man doch bei der Aufführung von Dramen so ängstlich besorgt um die „zeitgemäße Kostümierung“, und man sollte die innerliche Zeitgemäßeheit in Gedanken, Empfindungen und Handlungen für unwesentlich erachten dürfen?

beiden Seiten hin sich bühnenmäßig zu formiren habe, dies macht weiter den Gegenstand der ökonomischen Gliederung des Dramas aus.

3. Die Komposition des Dramas als äußere (bühnenmäßige) Entwicklung der Handlung.

Auf Grund der aus dem Wesen des Dramas als eines lebendigen Organismus geschöpften ideellen Gliederung der Handlung, deren drei Phasen als These, Antithese und Synthese bezeichnet wurden, ist von vornherein schon anzunehmen, daß die ökonomische Gliederung sich dieser Regel zu affommodiren habe, d. h. daß in dem Drama, wenn es wirklich eine Entwicklung der Handlung darstellen will — und das muß wenigstens das ernste Drama immer wollen —, diese drei Stufen auch praktisch sich als ebensoviel „Akte“ voneinander trennen müssen. Meistens aber haben diese drei Stufen — wenigstens im modernen Drama — nicht genügt, um den Reichthum des Handlungsstoffs zu bewältigen. Die Ausdehnung auf fünf Akte, welche Zahl die gewöhnliche ist (die Vierzahl ist, wie wir sehen werden, aus inneren Gründen ebenso fehlerhaft wie die Zweizahl), wäre aber eine ganz willkürliche und außerdem den Organismus des Dramas zerstörende, wenn sie sich nicht schließlich doch auf das Princip der Dreistufigkeit zurückführen ließe. Dies ist aber thatsächlich der Fall, sofern sich die allgemeine Gliederung in These, Antithese und Synthese nur in Form der Unterordnung wiederholt.

Hier kommt uns nun die Zweitheilungstheorie des Aristoteles zu statten, durch deren Kombination mit der Dreitheilung sich die fünf Akte als durchaus organische Glieder

eines Ganzen ergeben. Thatsächlich nämlich besteht das Drama aus „Schürzung“ und „Lösung“ des Knotens, also aus zwei Haupttheilen, zwischen denen als Kulminations- und Grenzpunkt die „Peripetie“ liegt. Indem nun beim fünftägigen Drama der erste Akt die Introduction überhaupt (als These), der zweite die Antithese, d. h. das Auftreten der Antagonisten und den Beginn des Konflikts, der dritte die höchste Steigerung desselben, aber immer noch innerhalb der Schürzung des Knotens, darstellt, so wird unmittelbar vor der Peripetie das Resultat dieser Schürzung zusammengefaßt (als Synthese). Es ist hier also ein Ruhepunkt, welcher zugleich den Anfang einer veränderten Bewegung bildet. Für diese veränderte Bewegung oder vielmehr nur veränderte Richtung der Bewegung, die nun nicht mehr eine aufsteigende, sondern eine abfallende Linie bildet, hat jetzt die ganze, bis dahin vorgeschrittene Handlung lediglich den Werth einer neuen These, d. h. es ist durch die vorausgehenden drei Akte, da sie mit einem, wenn auch nur vorläufigen Resultat abschließen, eine einfache Basis für die nunmehr beginnende Lösung des Konflikts gewonnen. —

So gefaßt repräsentirt der dritte Akt nach rückwärts die Synthese der Schürzung des Knotens, nach vorwärts aber, zugleich mit den ersten beiden, eine einheitliche These für die Lösung desselben. Daß danach der vierte Akt eine neue Antithese und schließlich der fünfte, worin sich die Katastrophe vollendet, die Synthese des Ganzen darstellt, bedarf keiner besonderen Ausführung. Nach dieser Auffassung erklärt es sich, warum gerade der dritte Akt von besonderer Wichtigkeit ist und ein erhöhtes Interesse beansprucht, da sich in ihm jener bedeutungsvolle Umschwung in der Bewegung der Handlung sowie in der Entwicklung des Charakters vollzieht, den Aristoteles als „Peripetie“ bezeichnet. Der erste, der dritte und

der fünfte Akt bilden daher als Introduction, Culminiren der Bewegung und Katastrophe die Hauptglieder des dramatischen Organismus, während der zweite und vierte nur mehr sekundäre, vermittelnde Bedeutung haben.

Wo der geringere Reichthum an Handlungselementen zu seiner vollständigen Entwicklung keine fünf Akte erfordert, wie meist in den einfacheren Komödien, da werden mithin drei Akte vollkommen genügen; im ernstesten Drama dagegen, namentlich wenn darin eine größere Zahl von bedeutenden Charakteren auftreten, wird es immer zweckmäßig sein, statt drei längerer, aber in sich nicht weiter gegliederter Akte deren fünf einzurichten, da diese eine bessere organische Gliederung zulassen. Einaktige Stücke dagegen schließen eine Gliederung, d. h. eine Entwicklung der Handlung und des Charakters überhaupt aus und können daher nur den Werth eines, wenn auch in den lebhaftesten Farben ausgeführten Situationsgemäldes beanspruchen. Zwei- und vieraktige sind deshalb sehr schwierig organisch zu gestalten, weil das naturgemäße Verhältniß von These, Antithese und Synthese, sei es nach der Seite der Schürzung oder nach der der Lösung des Knotens, verschoben ist und ein eigentlicher Mittel- und Schwerpunkt für das Gleichgewicht der einzelnen Theile fehlt. Denn entweder fällt die Peripetie schon in das Ende des zweiten Akts: dann gewinnt der dritte und vierte, die ohnehin — da sie der Schlußkatastrophe zustreben — eine lebhaftere Bewegung, entsprechend dem höher gespannten Interesse des Zuschauers, erfordern, eine unverhältnißmäßige Ausdehnung, wodurch die Bewegung, statt beschleunigt zu werden, vielmehr verlangsamt, das Interesse des Zuschauers mithin, statt gesteigert zu werden, abnimmt — was sehr bedenklich ist —; oder sie fällt an das Ende des dritten Akts: dann erhält umgekehrt die durch drei Akte sich ausdehnende Schürzung des Kno-

tens eine unverhältnißmäßige Breite gegen die nur durch einen Akt repräsentirte Lösung. Aus beiden Formen wird sich immer ein Mißverhältniß in der organischen Gestaltung des Dramas ergeben, das auch durch die verschiedene Länge der Akte, behufs Ausgleichs der Gewichtsdivergenz der beiden Theile, niemals ganz beseitigt werden kann, da es aus dem qualitativen und nicht aus dem quantitativen Inhalt der Akte entspringt.

Wenn die Gliederung in Akte noch in engstem Kausalzusammenhang mit den Gesetzen der ideellen Komposition des Dramas steht, obschon selbstverständlich im äußerlichen Arrangement derselben die Rücksicht auf die bühnenmäßige Darstellung*) nicht außer Acht gelassen werden darf, so erhält nun die letztere bei der Gliederung der Akte in einzelne Scenen eine so überwiegende Bedeutung, daß diese weitere Theilung geradezu durch die praktische Leistungsfähigkeit des Theaters bedingt erscheint. Um diese Abhängigkeit der scenischen Theilung von der Bühnenmäßigkeit in's volle Licht zu stellen, ist ein kurzer Rückblick auf frühere Einrichtungsformen des Theaters nicht zu umgehen; schon deshalb nicht, weil wir erkennen werden, daß diese Abhängigkeit des Dramas von seiner Inszenirung eine sehr bedenkliche Seite enthält, aus welcher für die natur- d. h. hier kunstgemäße Entwicklung der Bühne und folglich auch für die der Dramatik selbst eine nicht zu unterschätzende Gefahr entspringen kann, ja zum großen Theil schon entsprungen ist; nämlich die Gefahr, daß der ideelle Gehalt und demgemäß die poetische Wirkung des Dra-

*) Röttcher („Kunst der dram. Darstellung“ S. 4) glaubt aus einer Stelle der „Poetik“ schließen zu dürfen, daß Aristoteles die scenische Darstellung des Dramas für unwesentlich betrachtet habe, während er (Aristoteles) im 6. Kapitel ausdrücklich sagt: „Da handelnde Personen die tragische Mimesis bewirken, so ist die sinnliche Darstellung ein nothwendiger Theil der Tragödie“.

mas als Kunstwerks dem Streben nach möglichst glänzender, auf frappante Naturillusion für die bloße Schaulust berechneter Ausstattung zum Opfer gebracht oder doch untergeordnet wird. Dieser Punkt schlägt in dasselbe Gebiet der praktischen Behandlung der dramatischen Aufführung, wie der früher berührte der Betheiligung der Malerei an der scenischen Ausstattung, und wird derselbe daher später zur Erörterung kommen, wo die scenische Ausstattung als äußerliches Realisationsmittel des dramatischen Inhalts zur Sprache gebracht wird.

Wir sind also durch diese Hinweisung auf die Abhängigkeit der Sceneneintheilung (Gliederung kann man es füglich nicht nennen) von der thatsächlichen Bühneneinrichtung bereits in ein Gebiet gerathen, welches eigentlich erst am Schluß, nämlich da, wo von den materiellen Mitteln der dramatischen Darstellung die Rede ist, zu betrachten wäre. Andererseits hebt diese Abhängigkeit den organischen Zusammenhang zwischen Akttheilung und Scenentheilung in dem Grade auf, daß die letztere aus der ersteren nicht mit logischer Nothwendigkeit zu entwickeln ist. Nur insofern das Auftreten bestimmter Personen in bestimmten Zeitmomenten durch die ideelle Komposition bedingt erscheint, kann von einer Nothwendigkeit einer Scenentheilung gesprochen werden. Aber aus dem Organismus der ideellen Komposition, in welchem die Akttheilung, wie wir gesehen haben, wurzelt, läßt sich die Scenentheilung principiell nicht deduciren, und deshalb lassen sich auch keine bestimmten Regeln für dieselbe geben. Es bleibt demnach nur noch die Verwirklichung des Dramas auf der Bühne, d. h. die dramatische Darstellung durch die Schauspielkunst, zu betrachten übrig; ein Punkt, zu dem die obigen Bemerkungen über die Scenirung bereits hingeleitet haben.

Kapitel VII.

Die dramatische Darstellung.

Daß die Poesie — wie die Musik — durch die Niederschrift oder den Druck den Vortheil einer künstlichen Fixirung genießt, hebt die im Wesen des Dramas begründete Bestimmung, durch die Aufführung auf der Bühne als Kunstwerk realisirt zu werden, so wenig auf, daß, wie wir sahen, die Rücksicht auf diese Aufführung sogar einen wesentlichen Einfluß auf die ideelle Komposition beanspruchen muß. In der That ist erst das gespielte Drama das wirkliche Drama; in dem Grade, daß, selbst wenn wir es nur lesen, wir es in der Phantasie mit allen Details, welche durch die äußere Erscheinung der Persönlichkeiten und der lokalen Umgebung, in die uns der Dichter versetzt, bedingt sind, innerlich sehen und hören müssen, wenn wir den vollen Genuß seines Inhalts erhalten wollen. Dasselbe ist auch in der Musik der Fall. Auch beim Lesen der Partitur muß sich die Note, als das Zeichen für den Ton, in den innerlich gehörten Ton verwandeln, um als Musik und nicht als bloß mathematisches Exempel genossen zu werden.

Sofern also die Aufführung auf der Bühne eine unumgängliche Forderung an das Drama als lebensfähiges Kunstwerk enthält, gehört sie — wenn auch nur in sekundärer Weise — zu seinen Existenzbedingungen und ist als ein ingredientier Theil desselben zu betrachten.*) Von diesem Gesichtspunkt aus soll hier noch kurz die dramatische Darstellung in's Auge gefaßt werden. In derselben bieten sich sogleich zwei

*) S. die Anmerkung auf S. 180.

verschiedene Seiten der Betrachtung dar: die Handlung als solche in ihrer innerlichen Genese, welche den eigentlichen dramatischen Stoff bildet, und die lokale und geschichtliche Basis, auf welcher sie sich entwickelt. Die erste Seite ist Sache der dramatischen Darstellung im engeren Sinne oder der Schauspielkunst, die zweite Sache der scenischen Ausstattung oder der Inszenirung. Sie sind jede zunächst für sich zu betrachten.

A. Die Schauspielkunst.

Diese nimmt für die Realisation, d. h. künstlerische Verlebendigung des Dramas eine wichtige, ja die wichtigste Stellung ein, da sie nicht bloß, wie die scenische Ausstattung, dem Inhalt des Dramas durch die lokale Färbung ein äußeres Leben verleiht, sondern den Inhalt selbst seinem Empfindungs- und Gedankengehalt nach durch die persönliche Vergegenwärtigung der Charaktere als sprechender und handelnder Persönlichkeiten zum vollen Ausdruck bringen soll. Welches Material und welche Mittel nun die Schauspielkunst zu diesem Zweck anwenden kann, und auf welche Weise sie dieselben zu verwerthen hat, um ihn zu erreichen, dies ist also die Hauptfrage, welche uns zu beschäftigen hat.

Die Schauspielkunst ist entweder eine sehr edle und sehr schwierige Kunst, wenn sie nämlich ihre ausschließliche Aufgabe in der verständnißvollen Verlebendigung des von dem Dichter geschaffenen Charakters findet, oder sie ist eine sehr gemeine, d. h. im Grunde genommen gar keine Kunst, sondern bloßes Handwerk, Routine, wenn sie lediglich auf die augenblickliche Wirkung bei dem Zuschauerpublikum spekulirt oder doch die Gestaltung des dramatischen Charakters dieser stets wohlfeilen Wirkung unterordnet. Am sichersten und bequem-

sten ist solche Wirkung bei der Komödie zu erreichen und daher auch am häufigsten zu bemerken, da die Spekulation auf die Lachmuskeln durch gewisse, aus der Erfahrung geschöpfte Grimassen und Tonmodulationen, auch ohne jede Beziehung zum Inhalt des Stücks, schon deshalb selten ohne den gewünschten Erfolg bleiben wird, weil unser Publikum, welches die Komödie ja hauptsächlich „um sich zu amüsiren“ frequenzirt, schon zufrieden ist, wenn es nur überhaupt zum Lachen gebracht wird, ohne sich viel Kopfzerbrechens über die Quelle desselben zu machen. Aber auch in der Tragödie giebt es gewisse Manieren, welche durch eine besondere Tremulation der Stimme und pathetische Geberdung, deren Wirkung auf die Thränenndrüsen des Publikums der Routinier erprobt hat, einen nicht unbedeutenden Erfolg erzielen können, wenn dabei auch der spezifische, durch die Natur des bestimmten Charakters geförderte Ausdruck vollständig verfehlt wird. Es braucht nicht erst gesagt zu werden, daß der überwiegend größte Theil der Schauspieler diesem Laster der Effekthascherei verfallen ist und daß selbst unter den Besseren es nur eine verschwindend kleine Zahl giebt, die mit gutem Gewissen sich als gänzlich frei davon behaupten können. Gleichwohl dürfen wir hier, bei unserer Betrachtung der Schauspielkunst, nur diese wenigen „Ausgewählten“ im Auge haben, weil nur sie den Schauspieler als wahren und echten Künstler repräsentiren.

Wenn die Thätigkeit des Schauspielers nach der Zeitfolge der in ihr auftretenden Einzelmomente betrachtet wird, so muß — ehe von dem Material und den Mitteln der Darstellung die Rede sein kann — in erster Linie die Auffassung des dramatischen Charakters, d. h. das zunächst auf das Studium des ganzen Stücks und dann auf das Studium des bestimmten Charakters sich gründende Eindringen in den geistigen Gehalt der „Rolle“ in Frage

kommen*). Diese Thätigkeit hat aber zwei Seiten: einmal und zunächst das eine hinlängliche geistige Bildung bedingende Verständniß dieses gedanklichen Inhalts überhaupt, sowohl hinsichtlich seiner Grundidee wie hinsichtlich der sich aus dieser entwickelnden Einzel-Gedanken, =Empfindungen und =Handlungen des Charakters; sodann die Intusception aller dieser Momente, d. h. das seelische Ergreifen und Verarbeiten des vom Verständniß erfaßten Inhalts, die Aneignung desselben als persönliches Besizthum. Es ist dieser zweite Akt der Auffassungsthätigkeit keineswegs schon durch den ersten ohne Weiteres gegeben, sondern nur durch ihn bedingt. Vielmehr bildet die Intusception, diese Verwandlung des dichterischen Inhalts in eigenes Fleisch und Blut der Seele, schon den Uebergang zu der actionellen Reproduction: sie ist mit einem Worte innerliche Reproduction im Hinblick auf die Darstellung selbst.

*) Diese erste, die Bedingung für alle weiteren Requisite enthaltende Frage ist bereits von solchem Umfange und solcher Bedeutung, daß ihre vollständige, die sämmtlichen praktischen Konsequenzen in Betracht ziehende Beantwortung allein schon den Stoff eines ganzen Werks bilden dürfte. Hier, wo es sich — wie wiederholentlich bemerkt werden muß — wesentlich nur um Erörterung der Principien handelt, ist eine solche umfassende Beantwortung nicht zulässig; vielmehr sind nur diejenigen elementaren Punkte in's Auge zu fassen, deren Feststellung allerdings vor Allem nothwendig ist. Statt eines vollständigen Gemäldes wird daher hier nur eine skizzierte Umrißzeichnung gegeben. Wer sich den Genuß des ersteren verschaffen will, den kann ich auf das oben erwähnte echt wissenschaftliche Werk des verstorbenen Th. Rößcher „Die Kunst der dramatischen Darstellung“ verweisen, das nur darin eine beklagenswerthe Lücke zeigt, daß der Verfasser meist nur den tragischen Schauspieler, nicht auch den komischen im Auge behält, während doch die Verwerthung der Darstellungsmittel bei beiden eine sehr verschiedenartige ist.

Der intelligente Laie kommt auch zu einem, unter Umständen vielleicht sogar tieferen Verständniß des Inhalts*), aber was ihn specifisch vom Schauspieler unterscheidet, das ist eben das Bedürfniß dieser inneren Reproduction, welche den letzteren befähigt, den Inhalt seiner Rolle mit allen Details als ideales Abbild der wirklichen Darstellung, also mit allen Gesten und allen Modulationen der Stimme u. s. f., vor dem inneren Blick zu gestalten. Man kann diese Thätigkeitsform daher auch potentielle Gestaltungsfähigkeit nennen; und sie ist deswegen von dem bloßen Verständniß zu scheiden, weil gerade sie das specifische Element oder doch die geistige Vorbedingung des schauspielerischen Talents bildet.

Die erste Seite gehört, wie leicht ersichtlich, als „Verständniß“ dem Verstande an; für sie ist also vor Allem geistige Bildung erforderlich; die zweite dagegen gehört der reproductiven Phantasie, d. h. der Einbildungskraft an — ein sehr passender Ausdruck dafür; denn es handelt sich dabei eben um ein Hineinbilden des vom Verstande Erfassten in die Seele —. Diese Thätigkeit, und nicht die erstere schon, giebt dem Schauspieler dann den eigentlichen Stoff für die actionelle

*) Tiefer unter Umständen, oder wenigstens in den Gesamtorganismus des Dramas eindringender wird das Verständniß des Laien — bei gleichem Grade der Bildung — schon deshalb in den meisten Fällen sein können, weil er nicht, wie der Schauspieler, sein Hauptaugenmerk auf einen bestimmten Charakter (der gerade die Rolle des letzteren bildet) zu richten hat, sondern in unbefangener Weise jedem Charakter je nach seiner Bedeutung das entsprechende Maas von Aufmerksamkeit, also auch von Verständniß zuwenden kann. Eine gewisse Verschiebung des Werthverhältnisses in den Charakteren wird daher auch für den besten Schauspieler schwer zu vermeiden sein. Auf diesem richtigen Werthverhältniß beruht aber der Gesamtorganismus des Dramas.

Reproduction, d. h. für die Objectivirung des inneren Bildes durch die dramatische Darstellung auf der Bühne.*)

Nehmen wir nun an, der Schauspieler besäße 1) den Grad geistiger Bildung, welcher für das Verständniß des Dramas im Ganzen wie für das seiner Rolle im Besondern erforderlich ist, 2) die Fähigkeit, diesen Inhalt und namentlich den in seiner Rolle ausgeprägten dramatischen Charakter in sich als inneres Anschauungsbild zu reproduciren, 3) die Fähigkeit, dieses innere Bild in allen seinen Details in Form der dramatischen Darstellung als lebendige Wirklichkeit zu gestalten: so liegt schon in der letzten Forderung die Frage enthalten, welches Material er für diese Gestaltung zu verwenden hat, und welche Mittel ihm zu Gebote stehen müssen, um das theoretische Anschauungsbild in das äußerlich anzuschauende Kunstwerk zu verwandeln, als welches eine in sich vollendete dramatische Darstellung zu betrachten ist.

Was zunächst das Material betrifft, welches hier — auf der höchsten Entwicklungsstufe der Kunstproduction überhaupt —, wie bereits angedeutet, mit den Mitteln der Darstellung in viel engerer Beziehung steht, als dies auf den früheren Stufen, wo die Gewichtsdivergenz zwischen demselben und der Idee eine größere ist, stattfindet, so theilt die Schau-

*) Diese Doppelseitigkeit in der Auffassung des dramatischen Charakters seitens des Schauspielers hebt Röttcher in seiner erwähnten Schrift nicht ausdrücklich genug hervor, und doch bildet gerade die zweite Seite ein wichtiges Element in der specifischen Begabung des Schauspielers als eines solchen. Das andere wichtige Element, für welches aber das hier erwähnte die Vorbedingung bildet, ist dann die Fähigkeit, dieses innere Bild in Form der dramatischen Action auch zu äußerlicher Wirklichkeit zu gestalten. Diese beiden Elemente verhalten sich also wie Theorie (inneres Anschauen) zur Praxis (äußere Verwirklichung).

spiellkunst dasselbe ebenso wie die Mittel einerseits mit der Musik, andererseits mit der Mimik: es ist die menschliche Stimme und die menschliche Gestalt (letzteren Ausdruck im weitesten Sinne, nämlich mit Einschluß des Antlitzes, verstanden). Aber die Art, wie sie diese Materialien verwendet, um ihre Eigenschaften als Mittel der Darstellung zu verwerthen, involvirt zugleich eine höhere Entmaterialisirung des Stofflichen, als im Wesen der Musik und Mimik begründet ist. Denn indem die Stimme nicht mehr als Organ des musikalischen Tons als solchen, sondern als Organ der artikulirten Lautsprache fungirt, so bleiben von dem musikalischen Ton nur die formalen Elemente der Modulation der Stimme in Hebung und Senkung, sowie der Rhythmus übrig, der theils in der metrischen Gliederung des poetischen Wortstoffs, theils in der verschiedenen Accentuirung einzelner Silben oder ganzer Wörter sich ausdrückt, wogegen die eigentliche Substanz des musikalischen Tons, nämlich das im engeren Sinne Musikalische (Melodische und Harmonische), darin verflüchtigt und eliminirt wird.

Eine ähnliche Entmaterialisirung oder richtiger Entsubstantialisirung findet auch bei der Verwendung des Materials und der Mittel, welche die Mimik der Schauspielkunst leiht, statt. Denn auch hier sind es nicht die lebhaft bewegte Gestalt und der wechselnde Ausdruck des Antlitzes als solche, d. h. als diese substantiellen Ausdrucksmittel bloß seelischer Empfindungen, sondern die Bewegung der Gestalt und das Mienenspiel fungiren hier als die den Gedanken- und Empfindungsausdruck des gesprochenen Wortes bloß begleitenden, allerdings ihm zugleich sinnliches Leben und konkrete Wirklichkeit verleihenden Elemente. Um diesen Unterschied deutlich zu machen, bedienen wir uns früher der trivialen Wendung: „Das Drama und speciell der dramatische Charakter werde

von dem Schauspieler weder gesungen noch getanzt.*) Gleichwohl liegt auf der Hand, daß die Mittel, einerseits der Declamation (Modulation und Rhythmus), andererseits der

*) Siehe Seite 129. Wenn daher Freytag (Th. d. D. I. S. 17) sich dahin ausdrückt: „diese Mittel sind Rede, Ton, Geberde“, so ist dies schon keine richtige Koordination, da die Rede bereits den Ton als artikulierten Laut enthält. Meint er aber unter Rede soviel wie Gedanken Ausdruck, also etwas Inhaltliches, so ist, da es sich bei Ton und Geberde nur um die Form handelt, der Mangel an Koordination noch auffallender, namentlich durch den Zusatz: „Sie“ (die dramatische Kunst) „muß den Menschen vorführen als sprechend, singend, in mimischer Thätigkeit“, da hier die Depotenzirung des Musikalischen ganz unberücksichtigt gelassen wird. Die Schlusssphäre: „die Poesie“ (doch wohl nur die dramatische) „gebraucht also zu Gehälfen für ihre Darstellung die Musik und die Schauspielkunst“ enthält denselben Fehler falscher Unterordnung, indem Das, was die Musik für das Drama leistet, in dem Begriff „Schauspielkunst“ schon enthalten ist, wenn man nicht annehmen will, daß Freytag dabei etwa an die dramatische Oper denkt; eine Annahme, die gar keine Berechtigung hat, weil der Verfasser durch das ganz Buch hindurch nur von dem ernstesten Drama im engeren Sinne des Wortes spricht. Uebrigens geht aus der in den beiden letzten, durch „also“ verbundenen Sätzen enthaltenen Parallelisirung von „mimischer Thätigkeit“ und „Schauspielkunst“ hervor, daß auch Freytag von der Nothwendigkeit einer Einordnung der Mimik als selbständiger Kunst in die Reihe der zeitlichen Künste nichts weiß, weil er sie mit der Schauspielkunst identificirt, der sie doch nur einen Theil ihrer Mittel liefert. — Es ist hier abermals deutlich zu erkennen, daß solche und andere logische Fehler, namentlich auch die willkürliche Verwechselung der Kunstformen, wenn nicht ausschließlich, so doch größtentheils aus der bisher üblichen falschen Gliederung des Künste, d. h. aus der Nichteinordnung der Mimik als bewegter Plastik in das System der successiven Kunstgattungen entspringen. Auch Bötscher hält die Begriffe des Mimischen und der Schauspielkunst nicht scharf genug getrennt; Andere, wie z. B. Pabst („Verbindung der Künste auf der Bühne“) mengen sie fortwährend, ebenso wie auch Material und Mittel, ganz unwissenschaftlich durcheinander.

Gestikulation (Bewegung und Mienenspiel) ihrem Ursprung nach dieselben sind wie diejenigen, welche die Musik und die Mimik anwendet, nur daß sie für die dramatische Darstellung in substantieller Beziehung depotenzirt, d. h. zu sekundären Hilfsmitteln herabgesetzt erscheinen, während sie in der Musik und Mimik als Mittel primäre Bedeutung haben.

Deklamation und Gestikulation — wie wir der Kürze halber die einerseits der Musik andererseits der Mimik entnommenen, aber substantiell depotenzirten Mittel nennen wollen — bilden also die zwei mächtigsten Hebel für die Ver-
sinnlichung und Vergegenwärtigung des durch das Drama dem Schauspieler gebotenen poetischen Inhalts. Ich kann auf den großen Reichthum an Sonderformen, welche jede von ihnen umfaßt, nicht näher eingehen, sondern muß, wie schon bemerkt, in dieser Beziehung auf das lehrreiche Buch von Röttscher verweisen, welches diese Momente sehr ausführlich behandelt, ohne indeß ausdrücklich genug auf den direkten Zusammenhang derselben mit den beiden der Poesie voraus-
gehenden Kunstgattungen hinzuweisen. Dies ist also der Punkt, der hier noch näher zur Sprache zu bringen ist.

Wenn nämlich die musikalischen und mimischen Mittel, und zwar depotenzirt, auch erst in der höchsten Art der Poesie, dem Drama, durch ihre organische Verbindung in der Schauspielkunst, zur vollen Wirkung kommen, so waltet zwischen ihnen und den beiden Sonderarten, aus denen das Dramatische selber hervorgeht, nämlich dem Lyrischen und Epischen, doch eine Analogie ob, auf die bereits früher hingewiesen wurde*). Denn wie die Musik in ihrem Grundwesen einen lyrischen Charakter hat, so die Mimik einen epischen, sofern sie durch successive Gestaltung in der Bewegung des Körpers

*) Siehe Seite 135.

und im Mienenspiel die Entstehung, Entwicklung und den Ausgang einer bestimmten leidenschaftlichen Empfindung erzählt. Diese beiden Elemente, das musikalische und mimische, als bloße Elemente gefaßt, bilden also die formalen Requisite des lyrischen und epischen Vortrags und kommen als solche im Drama als konkrete Darstellungsmittel zur Geltung.

Dahin gehören alle die von Rötischer sehr gut entwickelten künstlerischen Mittel der dramatischen Darstellung, nämlich nach der musikalisch=lyrischen Seite Alles, was das künstlerische Wesen der Deklamation bildet, als „dialektfreie Aussprache“, „Modulation des Tons“ (nach Höhe und Tiefe, Stärke und Schwäche, Schärfe und Zartheit u. s. f.), „Portament“, „Volubilität“, „Accentuation“, „Rhythmus“, „Tempo“ u. s. f., nach der mimisch=epischen Seite, welche Rötischer sehr passend als „körperliche Beredsamkeit“ (worin sogar die Grundbedeutung von Epös = Wort enthalten ist) bezeichnet, Alles, was das künstlerische Wesen der Gesticulation bildet: die „Haltung“, der „Gang“, die „Geberde“, das „Mienenspiel“ u. s. f., sowie ferner, wo es sich um konkrete Mimik (im aristotelischen Sinne), d. h. um Nachbildung eines historisch bestimmten Charakters handelt: die „Maske“, das „Kostüm“, das „stumme Spiel“ (zur Vermittlung der unterbrochenen oder als Begleitung einer fremden Rede) u. s. f. — Man erkennt aus diesem gerade nach der mimischen Seite hin großen Reichthum an Sonderformen, deren jede den Stoff zu umfassender Erörterung bildet, von welcher großen Bedeutung die Mimik ist.

Es bleibt uns jetzt nach der obigen Erörterung der elementaren Punkte, welche für die Schauspielkunst als Kunst der dramatischen Darstellung in Frage kommen, noch ein letzter Punkt zu betrachten, welcher zwar nur die Neußerlichkeit der dramatischen Aufführung betrifft,

aber gerade für die neuere Entwicklung der Bühne von großer principieller Bedeutung ist: die scenische Ausstattung.

B. Die scenische Ausstattung in der dramatischen Darstellung.

Wie die Musik und die Mimik für die Realisation des Ideengehalts des Dramas die elementaren Mittel der Schauspielkunst darbieten, so ist die scenische Ausstattung, wechselfüß der konkreten Vergegenwärtigung des Schauplatzes, auf dem sich die Handlung bewegt, naturgemäß auf die Mittel der Künste der Raumanschauung angewiesen. Welchen Antheil die Architektur und Plastik daran beanspruchen können, ist schon früher*) angedeutet worden, indem gezeigt wurde, daß sich Das, was sie darbieten, wesentlich nur auf den malerischen Schein einer Betheiligung beschränkt, oder doch beschränken sollte. Denn so eifrig auch unsere Theaterdirektoren beflissen sind, die höchstmögliche Naturtreue — wohlgemerkt in scenischer Beziehung! — zu erreichen, so wird es doch am Ende keinem einfallen, wirkliche Häuser oder auch Marmorstatuen auf der Bühne als bloße Dekorationsmittel zu verwenden. Freilich wird sogar für letzteren Zweck über das Gebiet der Kunst überhaupt hinausgegriffen zur realen Natur, indem nicht nur wirkliche Blumen u. dergl., sondern auch lebende Thiere verwendet werden: das Exemplar des „Hundes von Aubry“, welches Goethe seine langjährige Wirksamkeit am Weimar'schen Theater aufzugeben veranlaßte, hat noch immer Nachahmung und leider auch ein dankbares Publikum gefunden. Im Princip aber muß entschieden Protest gegen diese durchaus unkünstlerische

*) Siehe Seite 130.

und darum der dramatischen Darstellung unwürdige Verwerthung von Naturprodukten eingelegt werden. Dem feineren Kunstgefühl wird dergleichen schon deshalb unkünstlerisch erscheinen, weil eben dadurch die Wirklichkeit an die Stelle des künstlerischen Scheins gesetzt wird. Denn nichts stört den reinen Kunsteindruck mehr als die Verbindung der Wirklichkeit mit dem künstlerischen Schein zu einer gemeinsamen Wirkung. Ich habe schon einmal den als ausnahmslos richtig zu behauptenden Satz geltend gemacht, daß ein Kunstwerk niemals und in keinem Punkte vergessen lassen darf, daß man sich bei seiner Betrachtung einer Welt idealen Scheins und nicht eines wirklichen Seins gegenüber befindet.*)

Wenn also auch von der Architektur und Plastik als Hilfskünsten für die dramatische Darstellung nicht weiter die Rede zu sein braucht, so scheint doch die Malerei, welcher ja eine vorzugsweise wichtige Rolle bei der scenischen Ausstattung zuertheilt wird, als eigentliche Kunst im vollen Maaße theilhaftig zu sein. Aber auch hier muß mit gleicher Entschiedenheit behauptet werden, daß, wenn ihr diese Theilhaftigkeit gestattet wird, d. h. wenn sie als „Dekorationsmalerei“ in gleichem Grade wie die Staffeleimalerei zu rein künstlerischer Wirkung sich erhebt oder gar, nach Art der Panoramen, die Illusion einer völligen Naturwirklichkeit erstrebt, sie ein ihr nicht zustehendes Gebiet usurpirt und schon deshalb zu verwerfen ist, weil sie, sei es durch ihre reine Kunstwirkung, sei es durch die illusorische Naturwirkung, die Aufmerksamkeit gerade von der Hauptsache, nämlich von dem gedanklichen Inhalt des Dramas, abziehen versucht. Wenn

*) Hierdurch rechtfertigt sich auch der Ausschluß der „Gartenkunst“ aus der Reihe der echten Künste.

der Satz richtig ist, daß für die dramatische Darstellung, sofern der Genuß derselben ein reiner bleiben soll, alle übrigen Künste nur eine sekundäre Rolle als bloße Hilfskünste zu spielen haben, so folgt auch mit Nothwendigkeit, daß die Mitwirkung der Malerei auf ein bescheidenes Maaß reducirt werden muß, indem ihre Wirkung ebenfalls zu einer sekundären herabgestimmt wird. Dieser ästhetischen Forderung wird aber nur dann genügt, wenn die theatralische Dekorationsmalerei sich zur echten Kunst-(Staffelei-)Malerei hinsichtlich ihrer Wirkung etwa verhält wie diese zu ihrem Vorbilde, der landschaftlichen Natur selbst. Es ist dies schon deshalb nothwendig, weil die landschaftliche Staffeileimalerei, wie wir bei der früheren Betrachtung der Malerei gesehen haben, lediglich auf die künstlerische Reproduktion der subjektiven Stimmung, welche in dem Künstler durch die Schönheit der Natur erregt wird, keineswegs aber auf die bloße Naturkopirung gerichtet ist. Beabsichtigt also die Dekorationsmalerei etwas Aehnliches, überhaupt mehr als die bloße Versinnbildlichung der lokalen Umgebung behufs Steigerung der künstlerischen Wahrscheinlichkeit der dramatischen Action, so verfolgt sie einen dem Inhalt der letzteren gänzlich fremden Zweck und zerstört mehr die dramatische Wirkung, als sie dieselbe unterstützt. Für die hieraus zu folgernde Entsagung wird die Dekorationsmalerei aber andererseits dadurch entschädigt, daß ihr insofern ein weiterer Spielraum gewährt wird, als sie Das, was ihre Schwesterkünste, Architektur und Plastik, der dramatischen Darstellung zu leisten versagen, surrogativ durch den malerischen Schein derselben ersetzt, d. h. die Häuser, Treppen, Gefäße, Figuren, welche die Darstellung in bloß ornamentaler Beziehung und nicht als praktische Requisite erfordert, vermittelst bloßer Farbenflächen für die Anschauung realisirt.

Es wurde bereits früher — am Schluß des Abschnitts

über die ökonomische Gliederung des Dramas*) — auf die Abhängigkeit hingedeutet, in welcher die Scenentheilung von der scenischen Ausstattung und der Leistungsfähigkeit der Bühne überhaupt steht. Mit dieser scenischen Ausstattung hängt natürlich die Malerei als Hilfskunst, nämlich als Dekorationsmittel, aufs Engste zusammen, und so können jetzt diese beiden Punkte auch im Zusammenhang betrachtet werden. Es ist hiebei, da es sich um thatsächliche Einrichtungen des Theaters handelt, ein Rückblick auf frühere Zustände desselben nicht zu umgehen. Ich kann mich in dieser Hinsicht, da es sich um positive Daten handelt, auf die Autorität Freytag's beziehen, der in seiner mehrgenannten Schrift gerade diese Seite in ein klares Licht gestellt hat. Es ist dabei nicht nöthig, bis auf die Einrichtung des antiken Theaters zurückzugreifen, da in diesem die ideelle Komposition, bedingt durch die Entstehungsart der dramatischen Vorstellung, einen wesentlich anderen Charakter besaß als die ideelle Komposition des modernen Dramas, so daß in dieser Beziehung eine Vergleichung der beiderseitigen scenischen Behandlungsweisen gegenstands- und zwecklos ist. Erst seit dem Shakespeare'schen Theater ist von einer modernen Bühneneinrichtung zu reden. „Auch ihm“ — so äußert sich Freytag**) — „war die Konstruktion der Stücke abhängig von dem Bau der Bühne. Sein Bühnenraum hatte, selbst in der letzten Zeit, schwerlich Seitencouliissen, und eine einfache stehende Architektur des Hintergrundes. Dieser enthielt eine erhöhte kleinere Bühne, zur Seite Pfeiler, darüber einen Balcon, von welchem Treppen zur Vorderbühne herabführten. Der vordere Spielraum hatte keinen Vorhang, die Einschnitte im Stück konnten nur durch

*) Siehe Seite 180.

**) Technik des Dramas S. 157.

Pausen bezeichnet werden und trennten deshalb weit weniger als bei uns. Es war deshalb nicht ebenso wie auf unserm Theater möglich, in die Mitte einer Situation einzuführen oder dieselbe unvollendet zu lassen; in Shakespeare's Dramen mußten alle Personen auftreten, bevor sie zu dem Publikum sprechen konnten, und alle vor den Augen des Publikums abgehen, sogar die Todten mußten in angemessener Weise hinausgetragen werden. Nur die innere Bühne war durch einen Vorhang verdeckt, welcher im Stück ohne Mühe auf- und gezogen wurde und einen bequemen Wechsel der Scene bezeichnete. Erst war der Vorderraum Straße, auf welchem Romeo und seine Begleiter maskirt auftraten; waren sie abgegangen, dann öffnete sich der Vorhang, man war in den Gastzimmern des Capulet, welche durch aufwartende Diener angedeutet wurden. Capulet trat aus dem Hintergrunde der Mitte hervor und begrüßte die Fremden, seine Gesellschaft quoll auf die Bühne und vertheilte sich im Vordergrunde; hatten die Gäste sich entfernt, so schloß sich der Mittelvortrag hinter Julia und der Amme; dann war die Bühne wieder Straße, von welcher Romeo hinter den Vorhang schlüpfte, um den lustigen Gefährten, welche nach ihm riefen, unsichtbar zu werden; waren diese abgegangen, so erschien Julia auf dem Balcon, die Bühne war Garten, Romeo trat hervor u. s. f. Alles beweglicher und leichter, wechselnde Gruppen, ein rascheres Kommen und Gehen, behenderes Spiel, engerer Zusammenschluß des Totaleindrucks . . . Die Zahl der kleineren Einschnitte konnte größer sein als bei uns, weil sie weniger störten; zumal kleine Scenen waren mühelos einzuschieben; was uns als Zersplitterung der Handlung erscheint, wurde durch die technische Einrichtung weniger empfindlich.“ . . . So „übte die Entbehrlichkeit des Scenenwechsels und die alte Gewöhnung des Publikums, mit rüstiger Phantasie jeden Sprung

durch Ort und Zeit zu machen, auch auf die Eintheilungen Shakespeare's entscheidenden Einfluß" . . . während „für unsere Bühne der Wechsel seiner Scenen zu häufig, vor Allem die kleinen Zwischenscenen störend“ erscheinen. „Wo er ein Bündel von Scenen zusammenschnürt, werden wir den entsprechenden Theil der Handlung in einer einzigen organisiren müssen.“

Ich bin indeß der Ansicht, daß dies nicht der einzige Grund der Differenz ist, sondern daß dieser wesentlich mit in der Richtung seines Publikums auf (d. h. in der Inanspruchnahme desselben für) das Wesentliche, Ideelle der dramatischen Handlung liegt, während heute eben durch die Gewöhnung des Publikums an die möglichste Naturrealität in der dekorativen Erscheinung die Aufmerksamkeit desselben gefesselt und von dem inneren poetischen Gehalt abgezogen wird. Daher kommt es, daß Fehler und Mißgriffe in der scenischen Ausstattung, die das Shakespeare'sche Publikum vermuthlich gar nicht beachtet hätte, dem heutigen Publikum sofort und in viel höherem Maaße unangenehm auffallen und seinen Tadel hervorrufen als Mängel in der poetischen Konception und ideellen Gestaltung der dramatischen Handlung. Freytag erkennt dies auch weiterhin, wo er die heutige Bühne charakterisirt, an. Er sagt: „Die deutsche Bühne, auf welcher seit Lessing unsere Kunst erblühte, faßte die scenischen Wirkungen in größere Gruppen zusammen, welche durch stärkere Einschnitte voneinander getrennt waren . . . der Vorhang unserer Bühne hat einen wesentlichen Einfluß auf den Bau der Dramen gehabt . . .; mit dem Vorhang aber kam auch das Bestreben, die Umgebung der auftretenden Personen nicht nur anzudeuten, sondern in anspruchsvoller Ausführung durch Malerei und Geräth darzustellen. Dadurch wurde die Wirkung des Stücks wesentlich gefärbt, nur zuweilen unterstützt . . . Denn durch

den Wechsel der oft glänzenden Dekorationen werden nicht nur die Akte, auch kleinere Theile der Handlung zu besonderen Bildern, welche sich in Farbe und Stimmung voneinander abheben. Jeder solcher Wechsel zerstreut, jeder macht eine neue Spannung und Steigerung nöthig ... die Situationsschilderung, das Vorführen von Zuständen mit geringer dramatischer Bewegung wurde jetzt leichter“ u. s. f.

Daß sich mit dieser Aenderung der Scenirung auch große Vortheile verknüpfen, ist gewiß, und Freytag hebt dieselben gebührend hervor; auch ich bin daher weit entfernt von der Ansicht, daß die heutige Scenirung auf den kindlichen Standpunkt der Shakespeare'schen Bühne zurückgeschraubt werden müsse, sondern möchte nur gegen die übermäßige Bevorzugung der scenischen Ausstattung zum Nachtheil der künstlerischen Wirkung des dramatischen Idengehalts protestiren. Man braucht aber weder nach der einen noch nach der andern Seite hin ins Extreme zu gehen; daß aber die Kritik mit ihrer Forderung, die scenische Ausstattung dürfe unter keinen Umständen die Hauptsache, d. h. die dramatische Wirkung der Charakterdarstellung und der Handlung, überwuchern, sondern sich lediglich als unterstützende und darum untergeordnete Dienerin derselben in bescheidener Grenze halten, in keinem Falle abzuweisen ist, dies möchte denn doch wohl nur einem gänzlich verdorbenen Geschmac nicht einleuchtend erscheinen. Daß übrigens Shakespeare selbst die allzu große Einfachheit, ja Armseligkeit des dekorativen Elements seiner Bühne sehr wohl fühlte, hat er verschiedene Male, theils in ernsthafter, theils in humoristischer Form, sehr deutlich ausgesprochen*).

*) In erster Hinsicht erinnere ich an den schönen Prolog zu „König Heinrich V., worin Shakespeare im Hinblick auf die Schil-

Nachdem in den obigen Erörterungen die verschiedenartige Bethheiligung der sämtlichen andern Künste an der Aufführung des Dramas dargelegt, indem einerseits die Musik und Mimik der Schauspielkunst ihre elementaren Mittel leihen, andererseits die bildenden Künste, repräsentirt durch die

derung der Schlacht von Azincourt in fast rührender Weise die gewaltige Kluft zwischen der Bühne und der Wirklichkeit charakterisirt. Er beklagt den

„schwunglos matten Geist, der sich erküht,
„Auf dies unwürdige Gerüst zu bringen
Solch' großen Gegenstand. Fast wohl die weiten
Gefilde Frankreichs diese Hahnengrube?
Kann man in dieses Loch von Holz auch nur
Die Helme stopfen, die einst beben machten
Die Luft von Azincourt . . . ?
Da ja in engem Raum ein krummer Strich
Die Million bezeichnen darf, so laßt
Uns, Nullen hier in dieser großen Rechnung,
Bloß wirken auf die Kraft der Phantasie . . .
Füllt unsre Mängel aus durch Euer Denken,
Berlegt in tausend Theile einen Mann
Und schafft durch Phantasie Euch Heeresmacht;
Wenn wir von Rossen sprechen, denkt, Ihr seht,
Wie sie eindrücken ihre stolzen Hufe
Im süßsam Erdreich“ u. s. f.

Und später (im Prolog des 4. Aktes):

„So muß zur Schlacht nun unsre Seele fliegen,
Wo, Gott erbarm's, wir sehr entstellen werden
Mit vier bis fünf gemeinen lump'gen Klingen,
Im lächerlichen Kampfe schlecht geordnet,
Den Namen Azincourt. Doch sitzt und seht,
Denkt Wahrheit, deren Hohnbild nur hier steht.“

Mit ergötlichem Humor ironisirt er über dasselbe Thema in dem bekannten „Intermezzo der Handwerker“ (im „Sommerachtsraum“), indem er die Rehrseite jener Differenz mit den grotesksten Farben

Malerei, in äußerlich dekorativer Beziehung Beihilfe leisten so bleibt nur noch die oft ventilirte Frage einer kurzen Betrachtung zu unterziehen, ob und in welchen Grenzen, statt dieser natur- und kunstgemäßen Verbindung der Künste zu

ausmalt: Die ganze Vorbereitung, das Einstudiren des Stücks, sowie der Prolog, welcher die Rollen und die scenische Einrichtung von „Pyramus und Thisbe“ erklärt, bilden zusammen eine Kette von parodirenden Bildern. So heißt es z. B. im Prolog:

„Der Mann mit Lehm und Mörtel soll bedeuten
Die böse Wand, die die Verliebten trennt,
(indem er nämlich die Spalte durch Ausstrecken zweier Finger markirt)
„Kein Wunder, wenn sie sich zu flüstern freuten
Durch diesen Spalt, wenn man die Liebe kennt;
Der Mann mit Dornbusch, Latern' und Hund
Den Mondschein präsentirt Was überdies
Noch übrig, das machen Mondschein, Löwe, Wand
Und die Geliebten selbst wohl noch bekannt.“

Die Wand fängt dann auch an zu sprechen, worauf der zuschauende Theseus bemerkt, man könne „unmöglich verlangen, daß Haar und Lehm besser reden sollen“. Dann tritt Pyramus auf und apostrophirt die Wand zuletzt mit den Worten „Gottlose Wand! mein Glück zeigt du mir nicht! Verflucht Gestein, das solche Rä n k e f l i c h t“, was den Theseus zu der Bemerkung veranlaßt, daß, „da die Wand Empfindung besäße, sie eigentlich wieder fluchen müßte“.

„Nein, wahrlich Herr“ — fällt Pyramus aus seiner Rolle — „das darf sie nicht. ‚Ränke flicht‘ ist ja Thisbe's Stichwort; sie muß nun auftreten, ich muß sie dann durch die Mauer auslügen. Ihr werdet sehen, es wird gerade so kommen, wie ich Euch sagte: Seht Ihr, da kommt sie schon!“ u. s. f.

Aber bei dieser die dramatische Illusion alles ihres Reizes absichtlich beraubenden Parodie läßt doch Shakespeare einzelne, scheinbar ganz beiläufige Bemerkungen einfließen, die den Ernst der Sache andeuten. So z. B. erwidert Theseus auf die Aeußerung Hippolyts, „das sei das närrischste Zeug, was er jemals gehört habe“, ganz ernsthaft: „Die

einem organischen Gesamteindruck, eine mehr auf Gleichberechtigung derselben beruhende Verbindung principiell, d. h. als auf das Wesen der Künste begründet, gestattet ist.

Kapitel VIII.

Die Verbindung der Künste zu einer künstlerischen Gesamtwirkung.

Es ist von vornherein zwar nicht abzusehen, warum verschiedene Künste sich nicht zu einer künstlerischen Gesamtwirkung oder, objectiv gesprochen, zu einer organischen Einheit sollten verknüpfen lassen, nämlich nicht bloß in der oben erläuterten Art, daß die eine Kunst der anderen ihre Mittel, wenn auch nur in depotenzirter Form, zu größerer Verlebendigung ihres Inhalts darleiht, sondern auch in der substantielleren Weise, daß die zu einer andern hinzutretende Kunst ihren specifischen Charakter bewahrt. Ein Hinderniß scheint weder im Wesen der Kunst überhaupt, noch auch — zum großen Theil wenigstens — in der Natur der einzelnen Künste selber zu liegen. Zwar könnte ein solches in dem Umstande gefunden werden, daß jede Kunst, wie wir gesehen haben, ein anderes Gewichtsverhältniß zwischen Idee und

Besten (nämlich Schauspieler) in dieser Art sind nur Schatten, und die Schlechtesten sind nicht schlechter, wenn die Einbildung nachhilft.“

Material zeigt; aber dieser Punkt, der allerdings eine Gleichwerthigkeit ausschließt, kann höchstens eine Verbindung unmöglich machen, welche solche Gleichwerthigkeit zur Voraussetzung hat, nicht aber die Verbindung überhaupt. In der That concentrirt sich die ganze Frage um diesen Kardinalpunkt der „Gleichwerthigkeit“, da er das eigentliche und einzige Princip enthält, von welchem aus — um sogleich die eigentlich brennende Seite der Frage zu berühren — das Problem des „musikalischen Dramas“ im Sinne der sogenannten Zukunftsmusik allein als ein dem Wesen der Poesie ebensosehr wie dem der Musik durchaus widersprechendes, ja beide Kunstgattungen als solche in ihren höchsten Entwicklungsformen geradezu vernichtendes Paradox sich ergibt, dem auch nicht ein Schatten künstlerischer Berechtigung anhaftet.

Um, wie ich es bisher zu thun bestrebt war, ordnungsmäßig zu verfahren, will ich die letztere Frage vorläufig auf sich beruhen lassen, um, vom Einfachsten zum Zusammengefügten fortschreitend, dieselbe Reihenfolge innezuhalten, die bei der principiellen Gliederung der Künste beobachtet wurde. Demzufolge wird sich, da eine „Verbindung“ von Künsten verschiedenartige Kombinationen zuläßt, die allgemeine Frage in folgende zwei Hauptfragen zerlegen lassen:

1) Läßt sich überhaupt eine Kunst der Raumanschauung mit einer Kunst der Zeitanschauung oder umgekehrt zu einer organischen Einheit verknüpfen?

2) Lassen sich innerhalb derselben Hauptgruppe zwei oder mehrere Kunstgattungen miteinander verknüpfen? —

Man wird schon aus dieser Zwiefachheit der Fragen erkennen, daß die Antwort auf beide keineswegs eine gleiche sein wird, da die Bedingungen der Verknüpfung wesentlich

verschieden sind: im letzteren Falle nämlich ist Gleichheit, im ersteren Ungleichheit der Anschauungsformen die Voraussetzung.

Die erste Frage enthält nun folgende Kombinationen, wobei wir vorläufig nur je eine räumliche Kunst mit einer zeitlichen verbunden denken wollen: a) Architektur mit Musik, b) Architektur mit Mimik, c) Architektur mit Poesie; d) Plastik mit Musik, e) Plastik mit Mimik, f) Plastik mit Poesie; g) Malerei mit Musik, h) Malerei mit Mimik, i) Malerei mit Poesie. Da die Frage der Gleichberechtigung noch als eine offene und folglich die jedesmal zuerst genannte Kunst als dominirend zu betrachten ist, so müssen die Stellungen auch umgekehrt werden; also: k) Musik mit Architektur, l) Musik mit Plastik, m) Musik mit Malerei; n) Mimik mit Architektur, o) Mimik mit Plastik, p) Mimik mit Malerei; q) Poesie mit Architektur, r) Poesie mit Plastik, s) Poesie mit Malerei. — Wollen wir nun vollends die Theilung der Malerei in „Landschafts-“, „Genre-“ und „Historienmalerei“, sowie der Poesie in „Lyrik“, „Poetik“ und „Dramatik“ ebenfalls mit in Rechnung bringen, so dürften — bloß für die durch die erste Hauptfrage gegebenen Kombinationen — die sämtlichen Buchstaben des lateinischen und griechischen Alphabets zusammengenommen nicht hinreichen. Und dennoch werden wir mit der Beantwortung ziemlich rasch zu Ende kommen, da in der That die meisten dieser Kombinationen sich von vornherein als ästhetisch unmöglich ergeben. Von der ganzen Buchstabenreihe a—s) bleiben nämlich höchstens g) „Malerei mit Musik“ oder umgekehrt und r) und s) „Poesie mit Plastik“ und „Poesie mit Malerei“ oder umgekehrt übrig, da sich bei den sämtlichen andern Kombinationen in Wahrheit nichts Bestimmtes oder Vernünftiges überhaupt denken läßt. Für die Musik ist die Architektur z. B. insofern von Wichtigkeit, als diese in akustischer Hinsicht zweckmäßig ein-

gerichtet ist; aber dies ist ein rein praktisches Moment, worin gar keine künstlerisch bedeutsame Verbindung liegt. — Werfen wir also noch einen kurzen Blick auf die wenigen, dem ersten Anschein nach wenigstens nicht unzulässigen Kombinationen.

Was zunächst die beiden letztgenannten, nämlich die Verbindung der Poesie, sei es mit Malerei oder mit Plastik betrifft, so mag man eine solche sich etwa so vorstellen, daß der Inhalt eines angeschauten Gemäldes oder Skulpturwerks durch gleichzeitigen Vortrag eines darauf bezüglichen Gedichts den Beschauer zugleich als Hörer in eine der poetischen Idee jenes Inhalts analoge Stimmung versetzen und dadurch ein innigeres Verständniß desselben bezwecken könnte, als dies durch eine sich an den Verstand wendende Kritik oder auch bloß prosaische Beschreibung zu ermöglichen wäre. Dies klingt nun ziemlich plausibel und ist auch Manchem wirklich so vorgekommen; man vergißt aber bei dieser einigermaßen sentimentalen Ansicht von der Sache, daß es uns schon aus psychologischen Gründen unmöglich ist, die Aufmerksamkeit ungetheilt und gleichzeitig, namentlich aber mit gleicher Kraft (geschweige denn, wie es aus solcher Verbindung, wenn sie organisch berechtigt wäre, folgen müßte: mit gesteigerter Kraft), auf zwei, gänzlich verschiedenen Anschauungsformen angehörige Inhalte gerichtet, zu halten. Ferner aber: das plastische Werk und das Gemälde will mit einem Blick überschaut und in diesem räumlichen Zusammenhang seiner Theile nicht nur begriffen, sondern auch ästhetisch genossen werden. Eine Zerlegung dieses organischen Gesamteindrucks in einzelne Wirkungsmomente läßt sich wohl durch den trennenden Verstand bewerkstelligen, durch dessen Vermittlung dann auch die Schönheit dieser Einzelheiten zum Bewußtsein kommt und schließlich auch empfunden wird: der Gesamteindruck aber — und dieser ist bei allen Kunstwerken der Raum-

anschauung die Hauptsache — wird, weit entfernt, durch das begleitende Wort (und sei dies noch so poetisch) gesteigert zu werden, vielmehr dadurch zerstört. Nun könnte man etwa dagegen einwenden, daß diese Wirkung doch nur dann eintreten müßte, wenn der Inhalt des Gedichts (wenn auch nicht in kritischer Form) sich direkt auf das Werk bezöge, also eine poetische Beschreibung — denn diese kann allerdings nur die Einzelmomente nacheinander in's Auge fassen — lieferte; nicht aber, wenn er nur in ganz allgemeiner Weise eine dem ästhetischen Eindruck des Werks analoge Stimmung hervorzubringen bezweckte. Dasselbe, und zwar in noch berechtigter Weise, könnte man dann auch von einer musikalischen Begleitung (auf die ich sogleich zu sprechen kommen werde) geltend machen. Allein auch dieser Einwand beruht — wenigstens hinsichtlich der Poesie — auf einem Irrthum. Der Inhalt des Gedichts besteht immerhin aus Worten, d. h. aus in Gedanken umgesetzten Empfindungen, wenn es überhaupt einen Inhalt hat; ist derselbe nun stofflich unabhängig von dem Gemälde oder Skulpturwerk, so beansprucht er noch eine besondere, also noch mehr getheilte Aufmerksamkeit, wenn er überhaupt zum Bewußtsein kommen soll: dies aber schadet dem Eindruck, den das Gemälde oder Skulpturwerk macht, noch in viel höherem Maaße, als wenn das Gedicht denselben Inhalt behandelte. Das ganze Mißverständniß solcher Verbindung — die übrigens gar nicht eine solche ist, sondern sich lediglich auf eine gleichzeitige äußerliche Verknüpfung ganz differenter Empfindungselemente beschränkt — kommt auf dasselbe Vorurtheil hinaus, welches jugendliche Poeten, wenn sie dichten wollen, aus der Bodenkammer in die Fliederlaube der Gartens treibt, wo die „Blüthen duften“, die „Vögel singen“ und die „Bienen summen“, weil sie nicht ahnen, daß sie durch diese unmittelbar ihre receptive Empfindung

gefangen nehmenden Eindrücke mehr zerstreut als angeregt werden, während vielmehr die Bodenkammer durch ihre Abgeschlossenheit von allen äußerlichen Eindrücken es ihnen gerade erleichtern würde, ihre produktive Phantasie auf einen bestimmten Gedanken- und Gefühlskreis zu concentriren. Ohnehin, wer solcher äußeren Anregung erst bedarf, um produktiv zu werden, sollte das Dichten überhaupt lieber lassen.

Wie aber steht es nun mit der Verbindung der Plastik oder Malerei mit der Musik? Hier ist offenbar die Differenz nicht so groß wie bei der eben betrachteten Verbindung, weil die Musik sich nicht durch das Wort, als Zeichen des Gedankens, an das sprachliche Verständniß, sondern durch den Ton, sowohl in melodischer wie in harmonischer Beziehung, an die ganz unbestimmte Empfindung, d. h. an die Seelenthätigkeit überhaupt wendet. Indem sie jedoch den Eindruck des räumlichen Bildes in eine zeitliche Stimmung verwandelt, zerstört sie ihn zwar nicht, aber daß sie ihn überhaupt nicht störe, kann gleichwohl — wenn nicht durch diese Verbindung ein beiden Eindrücken fremder dritter Eindruck hervorgebracht werden soll — nicht behauptet werden, weil immerhin die Natur der beiden Wirkungsarten eine verschiedene Seelenthätigkeiten in Anspruch nehmende, also qualitativ differente ist, die Verknüpfung solcher differenten Faktoren aber ebensowenig ein organisches Produkt zu geben vermag, als wenn man Längenmaße mit Körpermaßen (z. B. Meter mit Liter) multipliciren wollte. Nur eine Form dieser Verbindung ist mir bekannt, bei welcher in der That ein, wenn auch nicht vollkommen reiner, ästhetischer Eindruck hervorgebracht werden kann: es ist dies die (früher alljährlich zu Weihnachten in der Akademie der Künste zu Berlin während der Weihnachtswoche veranstaltete) Darstellung religiöser Transparentgemälde unter Beglei-

tung klassischer (Vokal-)Kirchenmusik. Aber die ganze Einrichtung dieser wirklich ergreifenden Doppel-darstellung liefert gerade den Beweis für die Richtigkeit meiner Ansicht von solcher Verbindung. Denn was ist der direkte ästhetische Zweck derselben? Etwa eine spezifisch malerische Wirkung, welche durch die musikalische Begleitung, oder eine spezifisch musikalische, die durch die gleichzeitige Anschauung der Gemälde verwandten Inhalts gesteigert werden solle? Keines von beiden; der Intention nach offenbar eine dritte, nämlich die Hervorrufung einer religiösen Stimmung, für welche die beiden Künste lediglich die Befehle abgeben. Daher die Verdunkelung des Saales, nicht etwa bloß, damit die Transparentwirkung ermöglicht wird — man könnte ja sonst ebensogut Oelgemälde bei Tagesbeleuchtung anwenden —, sondern um die Seele des Beschauers der Umgebung gänzlich zu entrücken, damit ihm das plötzlich vor seinen Blicken auftauchende Transparentbild annäherungsweise den Eindruck der lebendigen Wirklichkeit zu machen im Stande ist; daher die Verborgenseit der Sänger, damit die musikalische Wirkung als eine rein ätherische, gleichsam wie ein aus der Luft herabschwebender Engelsgesang erscheint; daher besonders die successive Abwechslung der Bilder und Gesänge und die Beschränkung der Anschauung jedes einzelnen auf eine kurze Zeit, um in dieser Beziehung wenigstens die sonst störende Differenz zwischen räumlicher und zeitlicher Anschauung möglichst unspürbar zu machen; daher die Wahl von bereits bekannten Werken der klassischen Malerei und Musik um durch diesen nur reproduktiven Genuß die Aufmerksamkeit nicht allzusehr in Anspruch zu nehmen, was bei neuen Kompositionen*), die erst verstanden werden wollen, um ge-

*) Man hat eine Zeitlang den Versuch mit solchen modernen Kompositionen — allerdings mit Zugrundelegung bekannter religiöser

nossen zu werden, nothwendig der Fall wäre. Zu allem diesem kommt noch hinzu, daß die malerische Ausführung der Gemälde in keiner Weise dieselbe Bedeutung beanspruchen will und darf, als dies bei einem unabhängigen, d. h. reinen Kunstwerk der Malerei, bei dem in sich abgeschlossenen Delgemälde, verlangt werden muß; im Gegentheil muß sie, wenn auch nicht vielleicht in gleich depotenzirtem Grade wie bei der scenischen Ausstattung der Bühne, wesentlich einen dekorativen Charakter an sich tragen. Alle diese Momente zusammengekommen liefern aber den deutlichen Beweis, daß solche Verbindung der Malerei mit der Musik weder nach der einen noch der andern Seite hin einen letzten ästhetischen Zweck verfolgt, daß weder der malerische Eindruck, welcher durch die Musik gehoben, noch der musikalische, der durch die Malerei unterstützt werden soll, die Hauptsache bei dieser Verbindung ist, sondern allein der religiöse, dem beide Künste als bloß auxiliare Mittel dienen. Daß ein großer Theil des Publikums allerdings nicht dieses religiösen Eindruckes wegen solche Aufführungen besucht, sondern aus Interesse sei es an den Gemälden, sei es an den Gefängen oder auch an der eigenthümlich mysteriösen Wirkung der Gesamtdarstellung: dies ändert an der eigentlichen Bedeutung derselben selbstverständlich nicht das Geringste. Gehen ja auch viele Leute nur in's Theater, um sich zu zerstreuen und zu amüsiren, nicht aber — was doch der eigentliche Zweck des Theaters ist, — einen ästhetisch erhebenden Genuß zu haben.*)

Motive — gemacht, ist aber mit Recht wieder davon zurückgekommen; freilich nur in der irrigen Meinung, daß die ersichtlich geringere Wirkung derselben auf das Publikum in ihrem „modernen“ Charakter begründet sei, was durchaus nicht der Fall ist.

*) Das Extrem solcher unorganischen Verbindung von Malerei und Musik stellt sich in jenen auf den Jahrmärkten kleiner Städte

Eine ganz ähnliche Stellung wie zur Malerei nimmt nun die Musik auch zur Plastik ein. Mit den Transparentgemälden könnte etwa die Darstellung lebender Bilder unter Musikbegleitung in Vergleich gestellt werden; aber hier drängt sich sogleich die Frage auf, warum man bei solchen Darstellungen statt lebender Personen nicht wirkliche Statuengruppen verwendet? Die materielle Schwierigkeit, dergleichen zu beschaffen, während dieselben Personen, nur anders kostümiert, durch Annahme anderer Stellungen zu verschiedenen Gruppirungen zu verwenden sind, ist wohl nicht das einzige Hinderniß für solches Arrangement, sondern das ganz richtige Gefühl, daß es sich dabei eigentlich gar nicht um plastische, sondern um mimische, wenn auch um fixirte, also dem Wesen der Mimik im Grunde widersprechende, Wirkung handelt. Plastisch würden solche lebenden Bilder nur wirken, wenn wirklich plastische Werke — wie in den Transparentgemälden die Werke der klassischen Meister — reproducirt würden. Dies ist aber nicht etwa deshalb schon unthunlich, weil die Personen nicht ohne Kostüm auftreten können, sondern weil, wenn sie dies (wie es ja in den mit fleischfarbenen Tricots naturhaft kostümirten „plastischen“ Vorstellungen gewisser Theaterunternehmer geschieht) auch thun wollten, die Naturfarbe allein schon den plastischen Eindruck, welcher nur durch die reine Form hervorgebracht werden kann, zerstören würde. Es ist daher auch ganz erklärlich, daß die „lebenden Bilder“ ihrer

beliebten großen Tableaux dar, worauf berühmte „Morithaten“ in ihren einzelnen Phasen der Entwicklung dargestellt sind, und deren allerdings der „poetischen“ Erklärung sehr bedürftiger Inhalt zugleich vermittelt des langathmigen Wankelsängerliedes verbeutlicht zu werden pflegt. Hier haben wir denn auch wirklich eine rührende Vereinigung von Malerei, Musik und Poesie — aber sie ist auch danach.

wahren, d. h. malerischen Natur gemäß, meist Gegenstände der Malerei, d. h. Kompositionen bekannter Gemälde, zur Darstellung bringen, wenn sie sich nicht bis zu der Rebusmanier ver-(oder herab-)steigen, Dichterstellen, sei es in ernsthafter sei es in komisch=allegorischer Weise, zu illustriren. Damit fällt aber diese ganze Darstellungsweise mit oder ohne musikalische Begleitung aus dem Bereich der künstlerischen Production überhaupt heraus und degradirt sich, als bloßes Salonamusementsmittel, auf einen Standpunkt, der es zum würdigen Seitenstück der leblosen, aber eine Art gespenstigen Lebens affektirenden Wachsfigurenkabinette macht.

Diesen Erörterungen dürfte nichts hinzuzufügen sein, um — unter Bezugnahme auf das oben gegebene Verzeichniß der Kombinationen a bis s, dessen passabel langweiliger Schematismus nun doch, wie man sieht, sein Gutes hat — als Resultat derselben die principiell wichtige Behauptung aufstellen zu dürfen, daß Künste der Raumanschauung überhaupt — ihre Gleichwerthigkeit vorausgesetzt — keine organische Verbindung mit Künsten der Zeitananschauung eingehen können, und daß, wo eine solche dem Anschein nach ästhetisch zulässig ist, dies nur darin liegt, daß dadurch ein dritter, den verbundenen Künsten als solchen fremder Eindruck hervorgebracht werden soll. Dies Resultat ist schon deshalb nicht zu unterschätzen, weil es ein ziemlich umfassendes ästhetisches Gesetz ausdrückt.

Wir gehen daher nunmehr zu der zweiten Hauptfrage über: „Lassen sich innerhalb derselben Hauptgruppe der Künste — d. h. einerseits der räumlichen, andererseits der zeitlichen Anschauung — zwei oder mehrere Kunstgattungen miteinander zu einer organischen Einheit verbinden?

Die Kombinationen, welche sich hier ergeben, beschränken sich auf folgende einfachere Verknüpfungen: 1. Architektur a) mit Plastik, b) mit Malerei, c) mit beiden; 2. Plastik a) mit Architektur, b) mit Malerei, c) mit beiden; 3. Malerei a) mit Architektur, b) mit Plastik, c) mit beiden; 4. Musik a) mit Mimik, b) mit Poesie, c) mit beiden; 5. Mimik a) mit Musik, b) mit Poesie, c) mit beiden; endlich 6. Poesie a) mit Musik, b) mit Mimik, c) mit beiden. — In allen diesen Verknüpfungen ist, wie man sieht, eine Kunst immer als Hauptkunst gedacht, während die damit verbundenen nur die Stellung als Hilfskünste einnehmen; denn die etwaigen auf dem angeblichen Princip der Gleichwerthigkeit oder Gleichberechtigung der Künste beruhenden Verknüpfungen können erst dann zur Sprache kommen, wenn sich aus der Betrachtung der ungleichwerthigen Verbindungen ein sicherer Maaßstab für die Beurtheilung der Zulässigkeit solches Principes ergeben hat. Der einfachste Weg nun, um die obigen Kombinationen zu prüfen, wird der sein, zunächst diejenigen aus der möglichen Gesamtzahl (18) zu eliminiren, die sich ohne Weiteres als unzulässig erkennen lassen. Zu diesen gehören offenbar Nr. 2 b und c, Nr. 3 a, b, c, Nr. 4 a und c, Nr. 5 b und c und Nr. 6 a, b, c. Ist diese Eliminirung berechtigt — und wir werden sehen, daß ihre Berechtigung nur durch ein Mißverständniß angezweifelt werden kann —, dann bleiben nur folgende 6 Verbindungen: 1. Architektur mit Plastik, 2. Architektur mit Malerei, 3. Architektur mit Plastik und Malerei, 4. Plastik mit Architektur, 5. Musik mit Poesie, 6. Mimik mit Musik; wobei wiederholt daran zu erinnern, einmal daß die jedesmal voranstehende Kunst die dominirende ist, sodann daß, obgleich die mit der dominirenden in Verbindung gebrachten nur als Hilfskünste Geltung haben sollen, sie doch in ihrer substantiellen

Bedeutung und nicht bloß durch Darleihung ihrer elementaren Mittel als theilhaftig betrachtet werden müssen.

Einer kurzen Rechtfertigung wird freilich — schon zur Aufdeckung des angedeuteten Mißverständnisses — die obige Eliminirung doch bedürfen, indeß wird sich dieselbe passender in der Betrachtung der gesammten Reihenfolge der Kombinationen einfügen lassen.

1. Was nun zunächst die Architektur betrifft, so ist schon bei ihrer speciellen Erörterung im System der Künste bemerkt worden, daß, wo sie über ihre reine Abstraktivität hinausstrebt, um ihre natürliche Starrheit etwas zu erweichen, sie dies nur dadurch erreichen kann, daß sie bei der Plastik und Malerei eine Anleihe macht. Sie, die ärmste und abstrakteste aller Künste gewinnt so durch die — selbstverständlich nur sekundäre — Verwerthung plastischer und malerischer Mittel gewissermaßen ein konkreteres Leben. Daher schmückt sie ihre Innenflächen mit Wandgemälden (figürliche oder landschaftliche Malereien an Außenwänden halte ich, und nicht etwa nur aus klimatischen, sondern aus ästhetischen Gründen für fehlerhaft), ihre Fronten, Vorsprünge, Dachfirsten u. s. f. mit Sculpturen. Dennoch, obchon in dieser Verwerthung sowohl Plastik wie Malerei ihren substantziellen Kunstcharakter bewahren, müssen sie etwas von ihrer vollen künstlerischen Wirkungskraft aufgeben, und zwar aus dem einfachen und zwingenden Grunde, weil sie eben keine selbständige, sondern nur eine auxiliäre, mit einem Worte wesentlich ornamentale Bedeutung haben. Diese Entsagung ihrer künstlerischen Selbstständigkeit drückt sich bei der Plastik durch eine gewisse formale Stylisirung aus, welche sie in Etwas der Starrheit des Architektonischen näher bringt, bei der Malerei durch Verzichtleistung auf tiefere Coloritwirkung, wie sie das Delgemälde anstrebt. Es ist daher ebenso falsch, den zur Ornamentirung

von Architekturen dienenden Skulpturen eine zu lebhafte Bewegung und zu ausdrucksvolle Haltung zu geben, als den die Innenwände der Architektur schmückenden Gemälden eine zu realistische Farbenwirkung zu verleihen; vielmehr müssen die letzteren in einem gewissen Halbfarbenton gehalten sein, wie sie etwa die feinere Aquarellistik zeigt. Der obige Fehler einer zu derben Koloristik, welche das Gemälde — ob groß oder klein — sofort aus dem architektonischen Gesamtcharakter des geschmückten Raumes herausfallen macht, ist z. B. in den Kaulbach'schen Wandgemälden im Treppenhause des neuen Museums in Berlin begangen worden; ja man hat denselben noch dadurch recht bemerkbar gemacht, daß man die einzelnen Gemälde sogar in Goldrahmen eingeschlossen hat. Vollends verkehrt erscheint das naturgemäße Verhältniß von Architektur, als dominirender Kunst, einerseits und der Malerei, als Hilfskunst, andererseits, wenn man — wie es im Camposanto zu Berlin projectirt und im Grunde auch im erwähnten Treppenhause beabsichtigt war — für schon im Voraus bestimmte Gemälde ausdrücklich gewisse Räume in einem Bauwerk einrichtet, weil in solchem Falle die Architektur zur Dienerin der Malerei herabgesetzt erscheint, während doch der Schwerpunkt des ganzen Werks eben in der Architektur liegen soll. Dies bedarf wohl keiner weiteren Erläuterung. Es ist hier also der erste Fall zu konstatiren, in welchem das Princip der Unterordnung bei der Verbindung zweier Künste eine ästhetische Nothwendigkeit ist. Ob dasselbe bei der Verbindung anderer Künste eine Ausnahme erleidet, wird sich ja weiterhin zeigen.

2. Eine Verbindung der Plastik mit der Architektur ist — außer wenn man etwa die symmetrische Form des Piedestals als elementares architektonisches Mittel in Anschlag bringen will — nur in dem einen Falle denkbar, daß die isolirt

stehende Denkmalsstatue eine ausdrücklich für sie bestimmte architektonische Umgebung, sei es in der Form einer halbrunden Säulenhalle als Hintergrund, oder in der eines baldachinartigen leichten Ueberbaues u. s. w. erhält. Diese Art der architektonischen Ornamentation ist meines Erachtens sogar der unvermittelten Placirung der Denkmalsstatue auf den geräuschvollen Plätzen großer Städte entschieden vorzuziehen. Aber wie es hinsichtlich der Malerei als ein Fehler bezeichnet wurde, wenn die Rücksicht auf schon vorher bestimmte Gemälde in einem Bauwerk zu einer Modifikation der konstruktiven, also durch den architektonischen Organismus des Ganzen bedingten Theile verleitet, weil die letzteren dadurch in ein desorganisirtes Verhältniß zum Ganzen gebracht werden, so muß es hier umgekehrt als ein Fehler betrachet werden, wenn für die Skulptur, z. B. für die Aufstellung einer Reihe von Statuen zu einem bestimmten Zweck, ein Bauwerk errichtet wird, welches als solches, d. h. als selbstständiges Kunstwerk, eine Bedeutung erhält, die es weit über seine Stellung hinaushebt. Dieser Fehler, der wesentlich in einer Verwechslung von Mittel und Zweck beruht, ist z. B. in der Regensburger „Walhalla“ begangen worden. Ganz anders verhält es sich mit denjenigen Bauwerken, welche für die Aufstellung von plastischen Denkmälern kunsthistorischer Bedeutung errichtet werden; allein auch hier ist, wenigstens für das Innere, eine weise Zurückhaltung hinsichtlich der architektonischen Wirkung immerhin rathsam, um die Aufmerksamkeit nicht von der Hauptsache, nämlich von den Werken der Plastik, abzuziehen. Ja, es tritt hier sogar der scheinbare Ausnahmefall ein, daß, wie z. B. in den andern Räumen des Neuen Museums in Berlin, Architektur, Plastik und Malerei fast als gleichwerthige Momente der Verbindung erscheinen. Aber auch nur fast: denn einestheils spielt hier die Innenarchitektur, trotz der soli-

den und selbst eleganten Behandlung der Details, z. B. der Säulen u. s. f., eine entschieden untergeordnete Rolle, anderntheils darf man bei den Malereien, so wirkungsvoll sie sind, nicht übersehen, daß sie wesentlich eine instruktive Bedeutung haben, insofern sie die Lokalitäten illustriren sollen, denen die Originale der in den betreffenden Räumen aufgestellten Gypsabgüsse ehemals angehört haben. Also auch in diesem Falle ist principiell eine Unterordnung der mit der dominirenden Kunst in Verbindung gebrachten Hilfskünste zu konstatiren, und zwar — mit Beziehung auf das Neue Museum gesagt — zunächst der Architektur unter die Plastik, sodann der Malerei wieder unter die Architektur als Dekoration derselben. Es soll damit übrigens nicht zugegeben werden, daß die betreffenden Gemälde nicht vielleicht doch eine noch künstlerisch edlere Wirkung gemacht hätten, wenn auch sie in etwas stärkerer Unterordnung vermittelt Abtönung, d. h. weniger koloristisch, behandelt worden wären. Im Uebrigen ist, hinsichtlich der Berechtigung der hier in Frage stehenden Verbindung überhaupt, darauf hinzuweisen, daß dieselbe einen wesentlich praktischen, nämlich instruktiven Zweck verfolgt, welchem der ästhetische (z. B. bei der chronologischen Anordnung der Skulpturen) entschieden und mit Recht untergeordnet ist.

An diesem Punkte ist nun, bevor wir zur folgenden Nummer übergehen, die erste Veranlassung, eine Eliminirung von Kombinationen zu rechtfertigen; dieselbe betrifft eine etwa mögliche Verbindung von Plastik und Malerei mit oder ohne Architektur. Dies ist nämlich nicht dasselbe, als was soeben als im Neuen Museum (und anderswo) stattfindend erwähnt wurde, sondern es handelt sich hier um eine Ausschmückung des plastischen Werkes selbst durch diese Kunst. Was die Betheiligung der Architektur betrifft, so könnte sie höchstens — aber dies hat, wie schon bemerkt, nur ele-

mentare Bedeutung*) — in der symmetrischen Gestaltung des Piedestals als integrierenden Theils der Statue gefunden werden. Die Malerei aber direkt mit der Plastik in der Weise zu verbinden, daß die Naturfarbe des Stoffs (bunter Marmor, Bronze, Holz u. s. f.**) oder die Vergoldung einzelner Theile u. s. f. als Mittel der Wirkung verwerthet werden (obgleich auch dies nur elementare Bedeutung hätte), oder gar indem — was die Spitze künstlerischen Unsinnns wäre — die Statue in Naturfarben gemalt würde: diese Verirrung hebt sofort die reine plastische Wirkung als solche, welche eben in der reinen Form, d. h. negativ ausgedrückt in der Abstraction von der Farbe besteht, gänzlich auf und versetzt das betreffende Werk in die Kategorie der Productionen der Wachsfigurenkabinette.

3. Daß die Malerei — abgesehen von der elementaren Betheiligung der architektonischen und plastischen Momente — in dem rhythmischen Aufbau der Komposition und der figürlichen

*) D. h. das Piedestal ist eben kein Bauwerk im eigentlichen Sinne, sondern die Architektur leiht nur einige elementare Formverhältnisse her.

**) Eins der tollsten Beispiele dieser Art lieferte eine (in einer berliner Kunstausstellung producirte) „Othellobüste“, welche den Mohren mit einem Kopfe aus schwarzem Marmor mit eingelegten weißen Augäpfeln und in diesen wieder mit eingelegter schwarzer Pupille darstellte, wie er das weiße Marmor gemachte, sauber gestickte Taschentuch der Desdemona betrachtet, welches er in seiner schwarzmarmornen Hand hält, die aus einem Ärmel von grünem oder Bronze hervorragte! Und dabei war das Ding nicht einmal schlecht, sondern verrieth einen nicht nur geschickten, sondern auch des Ausdrucks mächtigen Bildhauer; ein Beweis, wohin Mangel an richtigem Gefühl für die ästhetisch berechtigten Forderungen einer in sich abgeschlossenen Kunst führen kann.

Darstellung*) weder die Architektur noch die Skulptur zu einer organischen Verbindung mit sich verwerthen kann, liegt so sehr auf der Hand, daß man sich nicht einmal eine Vorstellung davon machen kann, in welcher Weise es möglich wäre, daß ein Gemälde — außer etwa durch den es als Kunstwerk von der Außenwelt abschließenden Rahmen, der aber als solcher eben nicht zum Gemälde gehört — sich architektonischer oder plastischer Formen, wenn auch nur zur bloßen Ausschmückung bedienen könnte. Und dennoch sind dergleichen Abnormitäten vorgekommen. Ich erinnere nur an gewisse Jagdstücke aus dem vorigen Jahrhundert, in denen aus der Bildfläche in Holz geschnitzte Hirschköpfe mit wirklichen Geweihen hervorragen, und Aehnliches! Ja, selbst in unserer Zeit lassen sich die Spuren solcher Verirrungen nachweisen, z. B. wenn — wie in dem Hasenklever'schen Selbstportrait in der Gallerie Ravens — die Farbenkleeke auf der Palette, welche der Maler in der Linken hält, nicht in Licht und Schatten gemalt, sondern als plastische Klumpen wirklich darauf gesetzt sind; wobei der Maler gar nicht einmal bedacht hat, daß diese Klumpen zwar, so lange sie frisch sind, einen naturwahren Eindruck machen, aber mit der Zeit eintrocknen und einschrumpfen und so selber das Verfahren als unkünstlerisch richten müssen.

Ehe wir die Künste der Raumanschauung verlassen, drängt sich hinsichtlich der Stellung, welche jede dieser drei Künste zu der Verbindungsfrage einnimmt, die Bemerkung auf, daß die Betheiligung auf der ersten Stufe, der architektonischen, am mannigfaltigsten und reichsten, weil sie selber die ärmste, ist, auf der zweiten, der plastischen, sich in schon engere Grenzen zusammenzieht, und auf der dritten gänzlich aufhört. Eine

*) S. Seite 143 ff.

ähnliche, im Wesen des Stufengangs selbst begründete Erscheinung werden wir auch in der Reihenfolge der zeitlichen Künste beobachten.

4. Hier tritt uns zunächst die Musik in ihrer Verbindung — nicht mit der Mimik (denn diese Verknüpfung ist aus dem Grunde sogleich zu eliminiren, weil wir uns keine Art der Verknüpfung denken können, in welcher die Mimik, etwa der Tanz, als dienendes Moment für die rein musikalische Wirkung verwerthet werden könnte*); anders gestaltet sich natürlich das Verhältniß, wo die Mimik selber als die dominirende, die Musik dagegen als die dienende Kunst auftritt (welcher Fall hier aber nicht in Frage steht), sondern — mit der Poesie entgegen. Von den drei Formen der Poesie ist es zunächst die Lyrik, welche als Lied der Vokalmusik, d. h. dem Gesange, dient. Daß bei dem gesungenen Liede das dominirende Moment in der Melodie und nicht etwa in dem Wortinhalt des Gedichts liegt, kann beim ersten Anblick nur deshalb zweifelhaft erscheinen, weil die Musik selbst einen lyrischen Charakter hat und es daher für die Empfindung nicht sogleich einleuchtend ist, auf welcher Seite — der melodischen oder der dichterischen Lyrik — der Schwerpunkt der Wirkung ruht. Aber schon die Reflexion, daß die Melodie mit den Worten oft sehr frei umspringt, sie theils einzeln theils in zusammenhängenden Wendungen wiederholt, versetzt

*) Denn selbst in dem manchen Opern aufgezwungenen, sog. „eingeleiteten“ Balletten ist zwar die Musik für die Gestaltung der Oper als solcher dominirende Kunst, nicht aber als Begleiterin des Tanzes, der sich gerade deshalb als ein aus dem Organismus der Oper herausfallendes oder doch demselben in nur sehr künstlicher, unmotivirter Weise einverleibtes oder vielmehr eingeschachteltes Element erweist, auch wo von dem Komponisten selbst in einer seiner Kunst nicht würdigen Weise der Versuch solcher Einverleibung und Motivirung gemacht ist.

u. s. f., was dem Charakter des gesprochenen Liedes durchaus widerstreben würde, mehr noch das relativ viel geringere Gewicht, welches in dem Totaleindruck des gesungenen Liedes auf den Wortsinne entfällt, liefert den Beweis, daß die lyrische Poesie in ihrer Verknüpfung mit der Musik lediglich eine dienende Rolle zu spielen vermag.

Ähnlich verhält es sich mit der epischen Poesie, falls man den Worttext aller umfangreicheren Ländichtungen, die nicht als Opern zu betrachten sind, wie die „Schöpfung“, die „Jahreszeiten“, die „Glocke“, sowie die großen Oratorien als „episch“ bezeichnen darf (obwohl sie vielfach lyrische Elemente mit enthalten). Auch hier haben die Worte aus demselben, oben bei dem lyrischen Gesang angeführten Gründe, trotz aller etwaigen Schönheit der Dichtung, doch im Verhältnisse zur Musik eine nur sekundäre Bedeutung. Obnehin fällt — was ja auch beim lyrischen Gesange zutrifft — noch der weitere Umstand in's Gewicht, daß zu dem melodiösen Element, durch Betheiligung der Instrumentalmusik und durch die Viestimmigkeit des Gesanges, noch das harmonische für die musikalische Gesamtwirkung hinzutritt, so daß diesen verbundenen mannigfaltigen musikalischen Elementen gegenüber der dichterische Wortinhalt noch mehr depotenzirt erscheint. — Ahermals also haben wir, wie bisher bei jeder organisch-möglichen Verbindung von Künsten, die Nothwendigkeit einer unbedingten Herrschaft der einen über die anderen, selbst wenn diese an sich einer höheren Kunstgattung angehören, zu konstatiren—

Die Verbindung der Musik mit der dritten Art der Poesie, dem Drama, bildet die sogenannte Oper; eine Form, welche dem Drama die ökonomische Eintheilung in Akte und Scenen entnimmt und dadurch der Musik den Schein einer actionsmäßigen Darstellung verleiht, die ihrer Natur als Ausdrucksform bloß feeler Stimmungen nicht adäquat

ist*). Ich sagte: die „ökonomische Eintheilung“, nicht die kompositionelle Gliederung, welche durch die Entwicklung des dramatischen Charakters im Spiel und Gegenspiel der Handlung bedingt ist. Denn in der That kommt es hierauf bei der Oper als musikalischem Kunstwert nicht an, und wo ihr der äußere Schein einer solchen verliehen wird, da liegt der eigentliche Schwerpunkt der Entwicklung nicht in dem musikalischen, sondern in dem poetischen Element. Die Musik ist daher genöthigt, den vom Drama geforderten kontinuierlichen Fluß der Handlung in gesonderte und in sich abgeschlossene Einzelwellen zu zerlegen, die unter dem Titel von Arien, Duetts, Trios, Chören u. s. f. allerdings (z. B. die Arie mit dem Monolog, das Duett mit dem Dialog) mit einzelnen Partien des Dramas eine gewisse Aehnlichkeit besitzen, aber doch immer nur mit solchen, in denen auch im Drama eine lyrische Stimmung zum Ausdruck gebracht wird. Um diese, nicht wie die Glieder einer Kette, sondern nur wie Perlen aneinander gereihten Theile der Oper in eine Art organischer Verbindung zu bringen und zugleich dem für die dramatische Wirkung nothwendigen epischen Element Geltung zu verschaffen, ist das sog. „Recitativ“ erfunden worden, womit die Oper bereits die Grenzen des Musikalischen überschreitet und sich auf halbem Wege der bloß gesprochenen Rede nähert.**)

*) Vergleiche auch das bereits oben (S. 97 ff.) hierüber Gesagte. Müllner, der Verf. der „Schuld“, nennt daher die Oper ein wenig grob „ein Rührei von Kunst und Unsinn“.

**) Daß demnach die Manier, die gesungenen Partien, also das eigentlich lyrische Element, durch wirklich gesprochene (nicht recitative) Reden, worin dem erforderlichen epischen Element Rechnung getragen wird, und noch dazu in gewöhnlichster Prosa, zu unterbrechen, vollends den übrigens in der Sache selbst liegenden Mangel an organischer Einheit offen zu Tage legen muß, ist selbstverständlich; und dennoch be-

einem nothwendigen Aushilfsmittel für die Erhaltung des Scheins einer dramatischen Handlung zu greifen sich genöthigt gesehen hat, ist der beste Beweis für die im Grunde unorganische Natur solcher Verbindung von Musik und Drama; und es will dagegen nichts besagen, wenn man nur deshalb die Oper als ein in sich organisch abgeschlossenes Kunstwerk behaupten will, weil in diesem Gebiet vom musikalischen Gesichtspunkt aus so große Meisterwerke geschaffen sind. Sie sind dies eben nicht durch ihre Verbindung mit dramatischem Inhalt, sondern trotz derselben.

Dieser in der differenten Natur der Musik, als Ausdrucksmittels allgemeiner Seelenstimmungen, und des Dramas, als Darstellung von Charakteren und Handlungen, tiefbegründete qualitative Unterschied kann als klassender Widerspruch nur einigermaßen verhüllt werden, wenn die Oper sich der Prätension auf dramatische Leistungsfähigkeit entschlägt und nur oder doch wesentlich das ja auch im Drama zur Geltung zu bringende lyrische Element als ihre eigentliche Domäne betrachtet. Dies Ziel strebt mehr oder weniger bewußt und in mehr oder weniger gelungenem Grade die romantische Oper an, ich meine die Oper mit specifisch romantischem Inhalt; ja sie mag nach dieser Seite hin eher in das Extrem gehen, z. B. bis in's Dämmerungsgebiet des Zauberhaften und Gespenstigen hinabsteigen, als daß sie sich darauf einlassen sollte, das helle Tageslicht der historischen Begebenheiten musikalisch zu verwerthen, d. h. eigentlich zu entwerthen. Ich habe hiebei besonders die Weber'schen Opern, ferner die

rührt das in den gesprochenen Zwischenreden liegende Eingeständniß dieses Mangels durch die naive Offenheit desselben weniger unangenehm als die im „Recitativ“ liegende Erheuchelung eines Scheins von organischer Verbindung.

„Zauberflöte“, auch die „Weiße Dame“, obschon hier das scheinbar Wunderbare sich in heitere Wirklichkeit auflöst und durch diese Selbstironisirung der Entwicklung einen komischen Charakter verleiht, und ähnliche Werke im Auge. Wer nicht mit Voreingenommenheit, die sich — aus Gründen des Berufs — gerade am häufigsten auf Seiten der eigentlichen Musikkenner vorzufinden pflegt, sondern mit aufrichtiger Unbefangenheit der Wirkung einer Oper hinzugeben vermag und nicht schon durch Gewöhnung an den Widerspruch dagegen abgestumpft ist, wird sich des Eingeständnisses nicht erwehren können, daß der Gesamteindruck einer romantischen Oper, z. B. des „Freischütz“, unendlich wohlthuender, harmonischer und folglich auch ästhetisch befriedigender ist als der, welchen die größten historischen Opern Meyerbeers, z. B. die Hugenotten, je zu erreichen im Stande sind. Denn es liegt etwas Unnatürliches darin, wenn ein historischer, dem wirklichen Leben und seinen Kämpfen angehöriger Charakter — um es mit einem Worte zu sagen — statt zu sprechen, seine Gedanken singt. Man mag solche Ansicht trivial und oberflächlich nennen und darin einen Beweis für Mangel an musikalischem Verständniß finden wollen: aber es ist doch so und läßt sich durch alle wohltonenden Phrasen nicht widerlegen. Gerade jenes Dämmerungsgebiet ist dagegen der Seelenstimmung mit allem ihrem Ahnen, Sehnen und Bangen adäquat und darum in lyrisch-musikalischer Form gestaltungsfähig, während die thatsächliche Wirklichkeit mit ihrem konkreten Anschauungs- und Gedankenreichtum sich einer konformen Gestaltung durch die wesentlich abstrakten lyrisch-musikalischen Mittel unbedingt entzieht.

Die Wichtigkeit des Gegenstandes mag es rechtfertigen, wenn ich auf diesen Punkt noch etwas näher eingehe. Allgemein ausgedrückt, handelt es sich hiebei überhaupt um die

Frage: Existiren zwischen Musik und Poesie hinsichtlich ihrer Darstellungsobjekte spezifische, d. h. unausgleichbare Unterschiede, und worin bestehen dieselben? — Aristoteles drückt in seiner nüchtern-einfachen Weise den Unterschied zwischen der (dramatischen) Poesie — denn auf diese können auch wir uns hinsichtlich des obigen Punktes beschränken — und der Musik durch den Satz aus: „Das Drama ahmt*) vermittelst des Worts und der lebendigen menschlichen Gestalt Charaktere und Handlungen, die Musik dagegen vermittelst der Melodie und des Rhythmus Gemüthsstimnungen nach.“ Dies Wort ist bei aller Einfachheit so inhaltschwer, daß es ganze Bände schönrednerischer Phrasen der Herren Musikgelehrten aufwiegt, welche nach dem Beispiel von Marx noch immer auf dem Princip der objektiven Darstellungsfähigkeit der Musik herumreiten. Vom aristotelischem Standpunkt aus — und wer möchte die unbedingte Berechtigung desselben leugnen? — erscheint also das „Oper“ titulierte musikalische Drama überhaupt als ein unvereinbarer Widerspruch zwischen zwei inkommensurablen Größen: Handlungen und Stimmungen, d. h. zwischen der reinen Außerlichkeit des Geschehens und der reinen Innerlichkeit des Empfindens. Ist zwischen solchen eine andere organische Verbindung denkbar als die zwischen Ursache und Wirkung oder meinethalben die einer Wechselwirkung, wovon hier aber gar nicht die Rede ist? Allerdings ist das Empfinden auch ein Geschehen, aber ein rein innerliches, lediglich dem Subjekt angehöriges. Sobald es sich äußert, d. h. objektiv veräußert durch Geberde und Laut, sind diese Äußerungen als solche zwar wahrnehmbar, aber immer nur als Ausdruck reiner

*) Ueber die Bedeutung der „Nachahmung“ (*μίμησις*) bei Aristoteles s. oben S. 14 ff.

Innerlichkeit, gleichsam als Symbole des Empfindens, niemals als Bezeichnung von Thatfachen an sich mit objektiver Bedeutung. Der Ausdruck des Schmerzes, z. B. in der Verzerrung der Gesichtszüge und im Wehschrei, ist ohne Weiteres seinem subjektiven Grunde nach verständlich; man erkennt eben an dieser Aeußerungsweise die Natur der innerlichen Empfindung, nämlich daß sie Schmerz und nicht etwa Lust sei: welchen speciellen Inhalt aber diese allgemeine Empfindung habe, ob der objektive Grund in einer körperlichen Verwundung oder in der Verzweiflung über verrathene Liebe, oder in dem Jammer über den Verlust eines geliebten Kindes u. s. f. liege, kurz Das, was Thatständliches darin ist, das läßt sich mit unzweifelhafter Deutlichkeit annäherungsweise allenfalls durch die Geberde*), niemals aber durch den bloßen Ton als solchen verständlich machen. Richard Wagner bestimmt in seiner bekannten Analyse der Eroica von Beethoven die Darstellungsobjekte der Musik ganz richtig als „Wonne und Wehe, Lust und Leid, Wehmuth und Sehnsucht, Schmachten und Schwelgen, Zorn und Troß“ u. s. f. — Dies Alles mag sich in Tönen aussprechen; aber woher jene Wonne und Lust, dieses Wehe und Leid stammt, worauf sich die Sehnsucht, das Schmachten, der Zorn richtet — kurz gerade Das, was ihren konkreten, thatsächlichen Inhalt bildet, dies Alles liegt jenseits der musikalischen Ausdrucksmittel und ist für sie absolut unerreichbar.

Aus dem Gefühl, daß hier die Grenze der musikalischen Ausdrucksfähigkeit sei, ist die sogenannte Programm-musik entstanden, d. h. jene im Grunde triviale Manier, die einzelnen Sätze der Komposition in der Partitur mit poetisch

*) Darauf gründet sich der konkretere Charakter der Mimik im Vergleich mit der Musik. (S. Seite 107 ff.)

klingenden Ueberschriften zu versehen, welche den vom Componisten intendirten Gefühlsinhalt im Detail verdeutlichen sollen. Aber gerade darin, daß man solcher Ueberschriften — also des konkreten Worts — zur Verdeutlichung des musikalischen Inhalts bedarf, liegt schon das Eingeständniß, daß dieser an sich selbst nicht ohne Weiteres verständlich sein würde. — Wenn daher die Oper als „musikalisches Drama“ trotzdem auf einer solchen organischen Verbindung von Wort und Ton, d. h. von Handlung und Empfindung, beruht, so ist dies nur dadurch möglich und erklärbar, daß hier nicht — wie es eigentlich sein sollte und wie es in der Symphonie (mit oder ohne Programm) wirklich stattfindet — die Musik das primäre Element ist, zu welchem das erklärende Wort erst nachträglich hinzutrete, sondern daß umgekehrt das Wort und mit ihm der ganze scenische Rahmen, in welchem sich dasselbe zur dramatischen Handlung verdichtet, das primäre Element ist, zu welchem die Musik ihrerseits erst nachträglich als sekundäres hinzutritt, um dem zwar verständlicheren, aber auch nüchterneren Wort gleichsam ein idealeres Gewand zu verleihen. Hiedurch wird aber in keiner Weise die Handlung selbst verständlicher, im Gegentheil unverständlicher, weil das Wort über dem Gesange vielfach verloren geht, d. h. nicht verstanden wird; denn immer kann nur das Wort die Melodie, nicht aber diese jenes verständlich machen. Was übrigens das Bedürfniß betrifft, dem Wort durch den Ton ein idealeres Gewand zu verleihen, so stammt aus demselben ja schon die metrische Behandlung des Gedichts, sowie die Alliteration und der Reim; ja die bloße Modulation der Stimme, womit bei gehobener Empfindung während des Sprechens Interjectionen ausgedrückt werden, spricht dafür. Die melodiöse Behandlung eines gegebenen poetischen Wortinhalts ist im Grunde nur eine noch höhere, nämlich über das

Mittel des bloßen Rhythmus hinausgehende Stufe in dem Bestreben, die äußere Gestaltung des poetischen Inhalts diesem seinem inneren Wesen konform zu machen: und hierin allein liegt die naturgemäße Berechtigung einer Verbindung von Wort und Ton, d. h. des Gesanges überhaupt; zugleich aber auch die Grenze, jenseits deren der Widerspruch zwischen den beiden Elementen fühlbar wird und die Berechtigung ihrer Verbindung erlischt.

Vom unbefangenen und durch keine Gewöhnung an den Widerspruch beeinflussten Standpunkt aus betrachtet, liegt aber offenbar etwas durchaus Unnatürliches darin, Gedanken, die sich naturgemäß in einfache Worte kleiden können, um sich verständlich zu machen — zu singen und, wie das ja der Musik zu Liebe in allen Opern geschieht, nicht einmal, sondern in vielfacher, für den Zweck des Verständnisses ganz überflüssiger, ja ermüdender Wiederholung. Geradegu komisch und dadurch die beabsichtigte Wirkung vernichtend erscheint es, wenn solche Wiederholungen der durch das Wort ausgedrückten Handlung schnurstracks widersprechen, z. B. wenn der Heldentenor in allen möglichen Modulationen seiner Geliebten, die eben von Räubern entführt wird, oder in's Wasser gefallen ist, nachsingt: „Ich eile Dich zu retten, zu retten . . . zu ret ten, ich eile . . . eile“ u. s. f., wobei er aber ruhig auf der Bühne stehen bleibt. — Zu derartigem Konsens muß schließlich der Zwang einer solchen unnatürlichen Verbindung von Wort und Ton führen; und die größten Komponisten haben sich davon nicht frei erhalten können. Ein anderer komischer Widerspruch liegt in der Thatfache, daß in allen Opern außer den wirklich singbaren Empfindungsäußerungen (Arien, Duetten u. s. f.) eine Menge gesungener Worte vorkommen, die gar keine Empfindungen, sondern thatfächliche,

zum Theil sehr nüchterne Mittheilungen enthalten. Um das Unnatürliche solcher Verbindungen des prosaischen Worts mit dem Ton nicht allzufühlbar werden zu lassen, hat man, wie schon bemerkt, das Recitativ erfunden; eine Form, die weder reiner Gesang noch bloße Deklamation ist, sondern zwischen beiden in der Mitte steht, d. h. weder Fleisch noch Fisch ist. Dennoch erscheint das Recitativ für das Gefühl der Zuhörer immer noch nicht so störend wie die Einschlebung ganzer Scenen von bloß gesprochenen Worten, wie z. B. in einigen Weber'schen Opern. Es ist, als ob man plötzlich mit kaltem Wasser übergossen würde, wenn auf den melodiosen Vortrag plötzlich die nüchterne prosaische Rede einsetzt und die Musik ganz schweigt. Der Grund davon liegt darin, daß man aus der realen Welt verständiger Unterhaltung weit entrückten idealen Sphäre — denn das ist die Musik im eminenten Sinne des Worts — plötzlich wieder in die Prosa der trivialen Lebenswirklichkeit zurückgeworfen wird: ein Fall aus einem Luftschiff auf die Erde.

Aber nicht bloß derartige Auswüchse und Abnormitäten bethätigen die Unnatur, d. h. die innere Unwahrheit und unfünftlerische Gestaltung der Oper als musikalischen Dramas; auch was sonst über die Sphäre des reinen Empfindungsausdrucks hinaus dem positiven Gebiet des thatsächlichen Geschehens angehört, involvirt schon im Grunde einen immanenten Widerspruch. Auf Grund der aus dem Begriff der wahren Schönheit, welche wohl übernatürlich, aber nie wideroder unnatürlich sein kann, geschöpften ästhetischen Gesetzmäßigkeit muß ich namentlich die sog. große historische Oper, geschweige denn das Musikdrama der Zukunftsmusik, welches auf einer angeblichen Gleichwerthigkeit von Musik und Poesie beruht, gerade ihrer historischen Bedeutung halber als einen Widerspruch von jener Art erklären,

von dem Goethe sagt, er sei gleich geheimnißvoll für Weise wie für Thoren. Ich wiederhole es, daß phantastische, der Realität des irdischen Geschehens entrückte Themata, — ich erinnere an die „Zauberflöte“, den „Oberon“ u. a. m. — musikalisch viel naturgemäßer erscheinen als dramatische Handlungen, die, der geschichtlichen Wirklichkeit entnommen, mit Gewalt in Töne umgesetzt werden sollen. Die Sage, das Märchen und die „mondbeglänzte Zauberwelt“ überhaupt: das sind die Sphären, durch deren musikalische Schilderung unsere Phantasie in poetische Illusionen sich einwiegen läßt; denn ihr Inhalt ist für das verständige Begreifen eben so unzugänglich wie auch die Welt der Töne, und eben hierin liegt die Konformität beider. Hier decken sich annäherungsweise Ton und Handlung, weil sie dieselbe Unbegrenztheit und Unbestimmtheit besitzen, während diese ganze uns umstrickende Idealwelt, welche die Musik uns erschließt, plötzlich zerrissen und die melodien erfüllte Einbildungskraft aus allen Himmeln gestürzt wird, sobald die nüchterne Tageshelle der historischen Thatsächlichkeit darauf scheint.

Wenn oben behauptet wurde, daß, wenn die Oper als musikalisches Drama auf einer organischen Verbindung von Handlung und Empfindung beruhen soll, dies nur dadurch möglich ist, daß nicht die Musik, sondern der poetisch-dramatische Inhalt als primäres Element zur Geltung gelangt, so ist bekanntlich thatsächlich gerade das Gegentheil der Fall; so sehr, daß dem musikalischen Ton sogar eine den poetisch-dramatischen Inhalt wesentlich beeinflussende, d. h. ihn oft bis zur Bedeutungslosigkeit herabdrückende Macht eingeräumt wird*).

*) Diese Macht zeigt sich auch dem blödesten Auge unverkennbar, wenn man (worauf schon früher hingewiesen wurde) die Textbücher derjenigen Opern, in denen der Inhalt großer und bedeutender Dramen

Es bleibt mithin, da ein Dominiren einer der beiden in Verbindung gebrachten Künste, sei es der Musik oder der Poesie, zu keiner organischen Einheit führt, nur noch der dritte Fall denkbar, daß sie als gleichwerthige Elemente eine gleichberechtigte Stellung einnehmen: dies ist der Standpunkt, von welchem Richard Wagner sein Problem oder richtiger: sein Paradox des „Musikdramas“ aufgestellt hat — ein Geschöpf, das, wie die Vorstellung der Sphinx, ein wahrhaftes Ungeheuer, ein fortpflanzungsunfähiges Zwitterding darstellt, das nie und nimmermehr lebensfähig ist und das dem Vernehmen nach von seinem Erzeuger selber neuerdings desavouirt wird. Eines Beweises der inneren Unwahrheit des Musikdramas der „Zukunftsmusik“ bedarf es nach Dem, was ich früher über die Unzuträglichkeit einer Verbindung von Künsten in gleichwerthiger Stellung gesagt, wohl nicht weiter*).

zu verwerthen versucht worden ist, mit dem Inhalt dieser Dramen selbst vergleicht; z. B. Rossini's „Wilhelm Tell“ mit dem Schiller'schen, den „Othello“ oder „Romeo und Julie“ mit den gleichnamigen Shakespeare'schen Stücken, die Gounod'sche „Margarethe“ mit dem Goethe'schen „Faust“ u. s. f. Denn obschon in letzterer Oper der Wortlaut der Tragödie hin und wieder fast wörtlich überseht ist, so ist von dem Gedankeninhalt des Originals doch kaum eine Spur noch übrig geblieben, sondern aus diesem tiefphilosophischen Gedicht nicht viel mehr als eine einfache Grisettenliebschaft in französischem Stuhl geworden.

*) Oben — bei der Betrachtung der „Musik hinsichtlich ihrer Stellung im System der Künste“ (s. Seite 95 ff.) — habe ich mich in Betreff des zwischen Musik und Poesie herrschenden Verhältnisses des Vergleiches mit der Ehe bedient. Denn diese ist ebenfalls eine organische Verbindung, aber dies nur unter der Bedingung, daß Mann und Weib jedes seine ihm der Natur nach gebührende Stellung behauptet. Nur eine falsche Emancipationsucht kann dies natürliche Verhältniß, welches dem Manne, der den geistigen Inhalt der Ehe repräsentirt, die Herrschaft gegenüber dem den seelischen Inhalt derselben repräsentirenden Weibe zuerkennt, aufheben und es in eine, angeblich von

5. Die Mimik kann sich organisch nur mit der Musik verbinden, und zwar nicht nur in der Weise, daß sie, wie oben bereits bei Betrachtung derselben hinsichtlich ihrer Stellung im System der Künste dargethan wurde, sich ihrer elementaren Darstellungsmittel zur Erhöhung ihrer künstlerischen Wirkung bedient, sondern auch in substantieller Weise, ohne daß indeß die Musik dabei ihre dienende Stellung als Hilfskunst aufgibt. Denn wenn auch unser heutiger Tanz zu

der Vernunft geforderte, weil auf Gleichheit der Eigenschaften begründete (was nämlich nicht wahr ist) Gleichberechtigung beider Theile verwandeln wollen. Wenn solch' naturwidriges Streben wirklich einmal zu seinem Ziele gelangen sollte, so ist es für mich nicht zweifelhaft, was davon die Folge sein wird: nämlich nicht Gleichberechtigung, sondern Herrschaft des Weibes über den Mann, d. h. Pantoffelthum und Amazonenwirthschaft, und dann kann die Welt nur dreist Allen, was es in der Liebe Edles, Reines, Schönes giebt — denn alles dies gründet sich auf das Ehtweibliche — auf so lange „Lebewohl“ sagen, bis das naturgemäße Verhältniß wiederhergestellt ist, wenn nicht inzwischen die sittliche Welt überhaupt untergegangen ist. Glücklicherweise ist solche Eventualität so lange nicht zu befürchten, als es den Frauen nicht gelingen wird, die Männer zum Kindergebären zu zwingen, um, während jene im Wochenbette liegen, an ihrer Statt Recht sprechen und die Kriege führen zu können. — In demselben Verhältniß stehen nun auch Poesie und Musik in jener Ehe zu einander, die man „Oper“ nennt, und diese Parallele läßt sich leicht bis in die kleinsten Einzelheiten durchführen, weil sie in der That auf demselben Princip, nämlich auf der Verbindung des Verstandes mit dem Gefühl beruht; denn es kommt schließlich immer auf die elementare Stellung des artikulirten Lauts zum Ton, als Ausdrucksmittel des Gedankens und der Empfindung, hinaus; und so lange Herr R. Wagner nicht im Stande ist, die Natur dieser Elemente zu verändern, werden ihm alle seine Gleichberechtigungsversuche ebenso wenig helfen wie den sog. emancipirten Weibern die ihrigen. (Vergl. über die Zukunftsmusik auch Seite 97 ff. nebst Anm.)

gänzlicher Bedeutungslosigkeit herabgesunken ist und dadurch die ihn begleitende Musik, auf deren melodische Durcharbeitung man mehr und mehr Mühe und Talent verwendet, in unverhältnißmäßiger Weise Bedeutung gewinnt, so ändert dies an der naturgemäßen Stellung der beiden, in solcher Weise verbundenen Künste nichts. Wo die menschliche Gestalt, durch die Schönheit ihrer Bewegung und die wechselnden Züge des Antlitzes, sich zum Mittel des Ausdrucks bestimmter Empfindungen darbietet, da spielt eben sie und nicht der sie begleitende Ton die erste Rolle, und dieser letztere darf dann nur — ähnlich wie die Plastik bei der Architektur — Anspruch auf ornamentirende und durch solche Ornamentation den künstlerischen Eindruck der herrschenden Kunst verstärkende Bedeutung erheben.

Nur sofern die Musik die durch die mimische Darstellung hervorgerufene Stimmung steigert, indem sie dem stummen mimischen Empfindungsausdruck gleichsam ein noch höheres seelisches Leben durch den Ton verleiht, tritt sie als wahrhaft organisches Element in diese Verbindung ein, welche aber als organische sich sofort auflöst, sobald darin die Musik sich zur herrschenden Kunst aufzuschwingen versucht, so daß die Mimik nur als Begleiterin aufgefaßt werden könnte. Was sie als solche Begleiterin zu leisten vermöchte, ist nicht abzusehen, da die Vorstellung, etwa eine Beethoven'sche Symphonie — und wäre es auch die „Pastorale“ oder etwa seine „Abelaid“, — durch begleitende mimische Bewegungen dem Verständniß näher bringen zu wollen, einfach lächerlich wäre.

Daß die Poesie mit der Mimik, als herrschender Kunst, keine organische Verbindung eingehen kann, liegt schon deshalb auf der Hand, weil — etwa durch gleichzeitigen Vortrag eines Gedichts (statt der musikalischen Begleitung) bei der mimischen Darstellung — der Wortinhalt, um überhaupt ver-

standen zu werden, viel zu große Aufmerksamkeit erfordern würde, als daß der Zuschauer noch einer ungetheilten Hingabe an den mimischen Empfindungsausdruck fähig bliebe. Die Poesie erfordert, weil sie sich speciell an das gedankliche Verständniß und erst durch dessen Vermittlung an die Empfindung wendet, eine andere, nämlich geistig gesteigere Hingabe als der direkt an die Anschauung sich wendende mimische Empfindungsausdruck, und darum kann sie nicht in ein dienendes Verhältniß zur Mimik treten. Daß hiemit auch zugleich die Verbindung der Mimik mit Musik und Poesie als unorganisch beseitigt wird, ist selbstverständlich. Eine Verbindung der Mimik mit der Poesie ist mithin nur in dem Sinne möglich, wie wir sie bei der Betrachtung der Schauspielkunst aufgefaßt haben, nämlich in umgekehrtem Verhältniß, indem die dramatische Poesie bei ihrer Verwirklichung durch die Schauspielkunst (in der Gestikulation) die elementaren Mittel der Mimik ebenso verwendet wie (in der Deklamation) die der Musik.

6. Die Poesie endlich — und zwar in allen ihren drei Formen als Lyrik, Epik und Dramatik — kann weder mit der Musik noch mit der Mimik eine organische Verbindung eingehen, sofern sie in derselben die herrschende Kunst bleiben will. Man muß, um sich ein solches Verhältniß richtig vorzustellen, dabei nur in der Erinnerung behalten, daß es sich hierbei durchaus nicht um die Verwendung der musikalischen und mimischen elementaren Mittel handelt, da ausdrücklich bei allen diesen Verbindungen die Voraussetzung stattfindet, daß die betreffenden Künste, obschon die eine als herrschende die andere als dienende fungirt, doch beiderseits in ihrer substantziellen Bedeutung aufzufassen sind. Hält man dies also fest, so könnte eine Verbindung der Poesie, sei es mit der Musik sei es mit der Mimik oder auch mit beiden,

nur den Sinn haben, daß der rednerische, d. h. gesprochene (nicht etwa gesungene) Vortrag eines Gedichts — gleichgültig, ob eines lyrischen, epischen oder dramatischen — von einer etwa dem Inhalt desselben analogen Musik oder mimischen Production begleitet würde. Daß dies nun in Hinsicht der Musik unmöglich wäre, weil, abgesehen von der Zerstreuung der Aufmerksamkeit, entweder die Rede vor der Musik oder diese vor jener gar nicht ordentlich gehört werden könnte, liegt auf der Hand; daß wir aber auch mit der Vorstellung einer mimischen Begleitung uns wieder in's Gebiet des Lächerlichen begeben, scheint nicht minder klar. Es müßte possierlich aussehen, wenn z. B. der Vortrag des „Faust“ durch wirklich mimische Bewegungen einer zweiten Person*) (nicht etwa bloß durch Gesticulation einer und derselben**))

*) Im antiken Theater — bei den Römern — hat man wirklich dergleichen gehabt, indem der eine Schauspieler nur die Rede sprach, während der andere die Bewegungen dazu machte; aber ich habe, offen gesagt, keine rechte Vorstellung von der Wirkung solcher Theilung, und selbst hiebei handelt es sich doch wahrscheinlich immer nur um Gesticulation, d. h. um die elementaren mimischen Mittel, nicht um eigentliche Pantomime. Im Marionettentheater, wo die Rede hinter den Kulissen gesprochen wird, während die Holzpuppen nur die Gesten dazu machen, ist wenigstens die Illusion bewahrt, weil man den Redenden gar nicht sieht.

**) Denn dies würde ja auf die dramatische Darstellung, d. h. auf die Verwirklichung des dramatischen Gedichts durch die Schauspielkunst hinauskommen, wovon hier nicht die Rede ist. Dann aber handelt es sich nämlich überhaupt nicht mehr um den recitatorischen Vortrag eines Gedichts, der von der mimischen Darstellung in selbständiger Weise begleitet würde, sondern um wirkliche dramatische Darstellung, welche als solche ohnehin mehrere Personen erfordert, und in welcher die Mimit zur bloßen Gesticulation, also zum elementaren Mittel, herabgesetzt erscheint.

oder einer zweiten Person) der Anschauung näher gebracht werden sollte.

Ziehen wir aus dieser zweiten Reihe von Betrachtungen das Resultat, so erkennen wir, daß gerade ebenso, wie wir bei der Malerei es beobachteten, auch hier — im Gebiet der zeitlichen Künste — die interessante Thatsache zu konstatiren ist, daß, je höher eine Kunst auf der Stufenleiter der Entwicklung steht — diesen Ausdruck theoretisch und principiell, nicht praktisch und historisch gefaßt, weil die praktische Entwicklung der Mimik keinen Vergleich mit der der Musik aushält*) —, sie um so weniger im Stande ist, organische Verbindungen mit einer anderen einzugehen, so daß die höchste in dieser Reihe, die Poesie, wie die ihr analog gegenüberstehende Malerei, überhaupt jeder solchen Verbindung widerstrebt. Der Grund davon liegt einfach darin, daß der Ideeninhalt in solcher höchsten Kunstgattung bereits eine so konkrete Gestaltung gewonnen hat, in der Malerei nämlich durch das Kolorit, in der Poesie durch den sprachlichen Ausdruck, daß eine Verbindung mit den anderen beiden, derselben Hauptgruppe angehörigen Künsten, wegen deren unbestimmterer und begrenzterer Ausdrucksfähigkeit, nur in der Form denkbar und möglich ist, daß jene sich der elementaren Mittel der letzteren zur Erhöhung der künstlerischen Wirkung bedienen. So bedient sich, wie gesagt, die Malerei eines architektonischen Elements im rhythmischen Aufbau der Komposition und eines plastischen in der Figurendarstellung, so die Poesie eines musikalischen in der Deklamation und eines mimischen in der Gestikulation. Allein weder die Malerei vermag mit der Architektur oder Plastik, noch die Poesie mit der Musik und Mimik eine organische

*) Die Gründe davon sind bereits mehrfach hervorgehoben worden.

Verbindung einzugehen in dem Sinne, daß die mit ihnen verbundenen Künste, ohne ihre substantielle Bedeutung zu verlieren, als bloß dienende Glieder der Verbindung, geschweige denn als gleichwerthige Faktoren derselben fungiren könnten.

Auch in dieser Betrachtung offenbart sich also jener aus dem Wesen der Kunst und dem Geseß ihrer stufenweisen Entwicklung gefolgerte Parallelismus der beiden Reihen der Künste, nämlich der auf die simultane und der auf die successive Anschauung sich beziehenden Darstellungsformen, in einer durchaus zutreffenden und dadurch überzeugungskräftigen Weise.

Kapitel IX.

Schlußbetrachtung: Zurückführung der verschiedenen principiellen Gegensätze innerhalb des Gliederungssystems auf ein höchstes und letztes Princip.

In den vorstehenden Betrachtungen habe ich den Versuch gemacht, das specifische Wesen der Künste, sowie ihre gegenseitige Stellung, durch welche zugleich ihre verwandtschaftlichen Beziehungen wie ihre Grenzen gegen einander bestimmt werden, und zwar auf Grund von Principien, die aus dem Begriff der Kunst selbst, als dieser bestimmten Thätigkeitssphäre des menschlichen Geistes, geschöpft waren, fest zu begründen. Indessen wäre es nicht unmöglich, ja auf Seiten philosophisch veranlagter Leser sogar wahrscheinlich, daß, selbst im Falle

unbedingter Zustimmung zu meinen Ansichten, doch noch ein gewisses Gefühl von Unvollständigkeit des Resultats, zu dem die Betrachtungen geführt haben, zurückgeblieben wäre; hervorgerufen etwa durch die naheliegende Reflexion, daß das von mir aufgestellte Gliederungssystem, in der parallelen Gegenüberstellung der Künste der Raum- und der Künste der Zeitanschauung, nicht, wie es das Bedürfniß des philosophischen Denkens fordern zu müssen scheint, aus einem einfachen Princip oder wenigstens aus einem einfachen principiellen Gegensatz entwickelt, bezw. auf einen solchen zurückgeführt sei, sondern daß vielmehr eine ganze Reihe solcher Gegensätze im Laufe der Untersuchung zur Erklärung der positiven Erscheinungen und Gestaltungsformen innerhalb der Kunstsphäre herangezogen und verwendet werden mußten, deren innere Beziehungen zwar im Einzelnen wohl angedeutet seien, ohne daß indeß diese Zusammenhänge selbst in ihrer Einheit nachgewiesen wären. Namentlich wird dem philosophischen Leser nicht entgangen sein, daß schon bei der Begründung der Gliederung zwei verschiedene Principien in Anwendung kamen, nämlich, behufs des ersten ganz allgemeinen Gegensatzes zwischen den Künsten der Raum- und Zeitanschauung: der principielle Gegensatz des „Simultanen“ und „Successiven“, sodann, behufs der weiteren Theilung der besonderen Kunstgattungen in jeder der beiden Sphären: das Princip der wachsenden „Gewichtsdifferenz von Material und Idee“. Da nun der Gegensatz von „Material“ und „Idee“ offenbar etwas ganz anderes ist als der des „Simultanen“ und „Successiven“, so wäre zunächst dieser Uebergang aus dem einen Gegensatz zu dem andern als ein an sich nothwendiger zu motiviren. Wenn ich nun zwar nicht unterlassen habe, darauf hinzuweisen, daß die konstante Veränderung der Gewichtsdifferenz, die den Inhalt des zweiten Gegensatzes

bildet, sich in dem ersten allgemeinen Gegensatz der Raum- und Zeitanschauung ebenfalls schon darin kundgiebt, daß die Zeit an sich eine größere Idealität als der Raum besitzt, also das ideelle Moment in den dieser Anschauungsform angehörenden Künsten von vornherein eine höhere Stellung gegen das materielle einnehmen muß, so könnte man vielleicht doch den strengerem Beweis für die Nothwendigkeit dieses Fortgangs von dem ersten zum zweiten Gegensatz, d. h. von dem Princip der allgemeinen Zweitheilung zu dem Sonderungsprincip der Künste innerhalb jeder der beiden Hauptgruppen vermißt haben. Ferner könnte man fragen, wie der Gegensatz von „Wirklichkeit“ und „Idee“, welcher bei der Definition des Kunstwerks, das als deren Einheit sich erwies, in Anwendung kam, zu den früher aufgestellten Gegensätzen sich verhalte; sodann wie sich die anderweitigen, für den Nachweis des Fortgangs von den niederen zu den höheren Kunstformen, sowohl in kulturgeschichtlicher wie in begrifflicher Hinsicht wichtigen Gegensätze von „Natur“ und „Geist“, von „Material“ und „Objekt der Darstellung“, von „Außerem“ und „Innerem“, von „Objektivität“ und „Subjektivität“, von „Stoff“ und „Form“ u. s. f. sowohl zu den obengenannten Gegensätzen wie unter sich verhalten?

Diese und vielleicht noch andere Fragen dürften manchem Leser als ungelöste oder doch nicht genügend beantwortete erscheinen und dadurch den Resultaten der ganzen Untersuchung diejenige Bestimmtheit und Sicherheit entziehen, welche zu einem entscheidenden Abschluß derselben unbedingt erforderlich ist. —

Nun möchte ich zunächst diesen Einwürfen gegenüber Zweierlei zu meiner Rechtfertigung geltend machen: einmal, daß thatsächlich, wie sich zeigen wird, jener vermißte Gesamtzusammenhang aller in Anwendung gekommenen Einzelprin-

cipien der Untersuchung nicht nur nicht gebricht, sondern ihr wesentlich immanent ist, wenn er auch nicht überall explicirt, d. h. als Totalität zum Ausdruck gebracht erscheint; sodann, daß nur deshalb vermieden worden ist, den Nachweis davon während des Laufes der Untersuchung in erschöpfender Weise zu geben, weil ohnehin für die Begründung der Detailprincipien schon ein solcher Aufwand philosophischer Erörterungen erforderlich war, daß ich zuweilen in Besorgniß schwebte, ob nicht dadurch die populäre Verständlichkeit der Darstellung, um die es mir (nächst der Wahrheit des Inhalts) hauptsächlich zu thun war, beeinträchtigt würde. Letzterer Nachtheil aber würde sicher eingetreten sein, wenn ich gleich Anfangs von einem ganz abstrakten, weil höchsten Princip ausgegangen wäre, aus diesem zunächst in Form rein logischer Entwicklung — und ohne irgend welche Beziehung zu dem positiven Stoff der Untersuchung — die betreffenden Gegensätze deducirt und dann erst, unter Berücksichtigung dieses Stoffs, die Anwendung derselben darauf hätte folgen lassen.

Indem ich es vorzog, sogleich in den stofflichen Inhalt des Themas einzutreten und vor Allem durch die geschichtliche Rückschau auf die bisherigen Eintheilungsversuche eine zwar negativ-kritische, aber dennoch feste Basis als Ausgangspunkt für die positive Untersuchung zu gewinnen, vermochte ich dem Leser zugleich ein bestimmtes, der Vorstellung faßbares Substrat auch für die rein gedanklichen Erörterungen darzubieten; ein Vortheil, der hinsichtlich des zu erweckenden Interesses an der Lösung des im Thema ausgedrückten Problems so sehr in's Gewicht fiel, daß dadurch der Nachtheil eines etwaigen Mangels an streng logischer Beweisführung wohl in Etwas aufgewogen wurde. Jetzt aber, wo der Leser den ganzen Inhalt der Untersuchung in seinem organischen Zusammenhang vor Augen hat, dürfte der nachträgliche Nachweis solchen

Zusammenhangs, d. h. des lebendigen Mittelpunkts, aus welchem alle jene Einzelprincipien entspringen, eine ganz andere Ueberzeugungskraft gewinnen, als dies zuvor erwartet werden konnte.

Und dieser Nachweis bietet durchaus keine besonderen Schwierigkeiten dar, da er im Wesentlichen sich darauf beschränken kann, die, wie bemerkt, bereits den einzelnen Entwicklungsstufen der Untersuchung in immanenter Weise zu Grunde liegenden Gedankenzusammenhänge eben als solche zu expliciren und die verschiedenen, oben angeführten Gegensätze als aus einem obersten und darum abstraktesten Gegensatz, als dem höchsten Princip überhaupt, stammend aufzuzeigen. Hiefür bieten sich nun zwei Wege dar: entweder könnte durch eine Vergleichung der in Anwendung gebrachten Gegensätze derjenige herausgegriffen werden, welcher, als der allgemeinste und umfassendste, sich als das gesuchte höchste Princip erweise, und nun demnächst eine Untersuchung darüber angestellt werden, ob derselbe nicht nur überhaupt die Bedingung für den Sonderinhalt der übrigen enthielte, sondern auch als das Centrum zu betrachten wäre, mit welchem die anderen gleichsam als Ausstrahlungen des Grundbegriffs nach verschiedenen Seiten hin zusammenhingen; oder aber es könnte von vornherein von einem als absolutes Princip überhaupt evidenten Grundbegriff ausgegangen und aus diesem die genannten Gegensätze in ihrer Beziehung zum System der Künste mit logischer Nothwendigkeit deducirt werden.

Schlagen wir zunächst den ersten Weg, weil er der nahelegendste und am wenigsten abstraktes Denken erfordernde ist, ein, um zu prüfen, ob wir in ihm diejenige höchste Form finden, aus welcher als aus ihrer höheren Einheit jene Gegensätze sämmtlich hervorgehend sich erweisen. Was vor allen Dingen aufzuzeigen wäre, ist die Nothwendigkeit des doppel-

ten Eintheilungsprincips, nach welchem einmal die sämtlichen Künste in zwei einander parallele Gruppen auseinandergehen und sodann jede Gruppe wieder für sich in besondere, specifisch verschiedene Kunstgattungen sich gliedert. Wie wir sahen, beruht diese doppelte Gliederung auch auf einem zwiefachen Gliederungsprincip; jene in zwei Hauptgruppen nämlich auf der Verschiedenheit der Anschauungsformen — d. h. auf dem Gegensatz des „Simultanen“ und „Successiven“, die andere in je drei Kunstgattungen beiderseits auf der Verschiedenheit des zu gestaltenden Ideeninhalts oder, wie ich mich ausgedrückt habe, auf der Stufenfolge im „Gewichtsverhältniß zwischen Idee und Material“. Es ist nun die Frage, ob diese beiden Kriterien: Anschauungsform und Ideeninhalt, etwa in einer derartigen Beziehung stehen, daß darin eine einheitliche Basis zu erkennen wäre. Die Antwort scheint ziemlich einfach. Indem wir nämlich, wie nothwendig, auf den Begriff des Kunstwerks überhaupt zurückgehen, denselben mit Aristoteles als „das gereinigte Bild der Wirklichkeit“ bestimmend, und uns ferner an Das erinnern, was früher über diese Definition hinsichtlich des darin zu einer Einheit verbundenen Gegensatzes von Idee und Wirklichkeit*) gesagt ist, so ergeben sich die beiden Faktoren des künstlerischen Produkts, nämlich „Wirklichkeit“ und „Idee“, zugleich als mit jenen beiden Kriterien der zwiefachen Gliederung identisch, sofern „Wirklichkeit“ und „Anschauungsform“ thatsächlich nur die beiden Seiten eines und desselben Begriffs darstellen, jene nämlich (die Wirklichkeit) die objektive, diese (die Anschauungsform) die subjektive Seite der Erscheinung. In der „Erscheinung“ hätten wir mithin denjenigen einheitlichen Begriff, auf den die wichtigste Differenzirung in

*) Vergl. S. 7 ff., besonders 11 ff., ferner 49 ff., endlich S. 58.

der Eintheilung der Künste zurückzuführen ist und welcher mithin die Nothwendigkeit einer Doppelgliederung beweist.

Dennoch können wir uns nicht verhehlen, daß aus dem Begriff der „Erscheinung“, so wichtig er für die Lösung des scheinbaren Dualismus der von mir aufgestellten Gliederungsprincipien ist, doch ohne tieferes Eingehen in das Wesen dieses Begriffs nicht alle während unserer Untersuchung auftretenden Gegensätze, namentlich aber nicht jener Fortschritt in der Stufenfolge des Gewichtsverhältnisses von Idee und Material, mit überzeugender Deutlichkeit als nothwendig zu erkennen sind; ohnehin dürfte man mit einer gewissen Berechtigung geltend machen, daß der erste der beiden oben angedeuteten Wege schon deshalb nicht zu unbedingt wahrer Erkenntniß führen könne, weil er von einer selbst noch zu beweisenden Voraussetzung, nämlich von der Richtigkeit der aristotelischen Definition des Kunstwerks, ausgehe. Diese Gründe sind es, weshalb wir uns mit diesem ersten Wege nicht begnügen können, sondern auch den zweiten einschlagen müssen, auf welchem sowohl jener Begriff der „Erscheinung“ wie die aristotelische Definition sich als Konsequenzen eines höheren Principes ergeben müssen; d. h. es ist von einem als absolutes Princip evidenten Grundbegriff auszugehen, aus welchem die genannten Gegensätze mit logischer Nothwendigkeit deducirt werden. Der letztere Weg, obschon vielleicht der abstraktere, dürfte doch hier schon aus dem Grunde als der sicherere und daher auch beweiskräftigere zu betrachten sein, als er mit keinerlei Voraussetzung behaftet, also von jedem Schein einer Willkür befreit erscheint. Denn es ist — hinsichtlich des ersten Weges — ja eben noch die Frage, einmal: ob unter den angeführten Gegensätzen ein allgemeinsten überhaupt existire, sodann: ob, falls er existirte, seine Allgemeinheit nicht etwa bloß eine relative, statt, wie hier gefordert ist, eine absolute

Bedeutung besitze. Schlagen wir deshalb nunmehr den zweiten, sichereren Weg ein.

Wenn nun hier, um einen Anfang für unsere Deduction zu gewinnen, zunächst doch wieder an das Wort des Aristoteles erinnert wird, daß das Kunstwerk das „gereinigte Bild der Wirklichkeit“ sei, so geschieht dies nicht deshalb, um abermals mit einer Voraussetzung zu beginnen, sondern um zur Prüfung dieses Satzes auf die Urquelle beider Sphären: nämlich der Wirklichkeit, als der gegebenen Erscheinungswelt überhaupt, und ihrer Darstellungsweise durch die Kunst, zurückzugehen. Hierbei ist die Frage durchaus irrelevant, ob diese als „gegeben“ bezeichnete Erscheinungswelt wirklich existire, d. h. ob ihr, so wie sie uns erscheint, eine objektive Wirklichkeit (das Kantische unerkennbare „Ding an sich“) entspreche, oder ob dieselbe nach Fichte lediglich ein Hirngespinnst (im eigentlichen Sinne) unsers „Ich“, d. h. bloßes „Nichtich“ sei; irrelevant deswegen, weil wir es in der Kunst eben nur mit der Erscheinung, sowie mit den Anschauungsformen, in denen dieselbe uns zum Bewußtsein kommt, zu thun haben. Das Gegebensein dieser Erscheinungswelt ist mithin die unzweifelhaft objektive Basis, von der wir auszugehen haben.

In dem Begriff der „Erscheinung“ erkennen wir nun sogleich ein doppeltes Moment, nämlich Das, was erscheint — das Objektive der Erscheinung —, und daß es einem Subjekt erscheint. Diese beiden Momente fordern einander mit Nothwendigkeit. Denn fehlte das objektive Moment, so wäre eben nichts, was erscheinen könnte; fehlte das subjektive, so könnte das objektive zwar sein, aber nicht „scheinen“, weil Niemand vorhanden wäre, dem es erschiene. Um ein konkretes Beispiel zur Verdeutlichung anzuführen: das Licht, bezw. die Farben sind so lange nichts als Aetherschwingungen und

deren mathematisch bestimmbare Brechungsformen, als sie nicht, von einem Auge aufgefaßt und in Nervenschwingungen umgesetzt, als subjektive Licht- und Farberempfindungen zur bewußten Perception gelangen; ebenso ist der Ton so lange nichts als Luftvibration, als er nicht von einem Ohr aufgefaßt wird. Die Schwingungen bilden das Sein dieser Phänomene, zu ihrer Erscheinung gehören die percipirenden Organe eines Subjekts. Mit jenem Sein nun, gleichviel in welcher Beziehung es zu seiner Erscheinung stehe, ja ob es überhaupt als Sein oder etwa nur als Erscheinung existire, haben wir, wie gesagt, hier nichts zu thun, sondern lediglich mit der Erscheinung oder, wie Schopenhauer sich ausdrückt, mit der „Welt als Vorstellung“.

Sofern nun im Begriff der „Erscheinung“ unmittelbar die Momente der „Subjektivität“ und „Objektivität“, als einander mit Nothwendigkeit fordernd, mitgesetzt sind, haben wir bereits einen der obigen Gegensätze erhalten. Hierbei ist aber nicht zu übersehen, daß dieser Gegensatz des Subjektiven und Objektiven über den Inhalt der Erscheinung, d. h. über die Natur ihres „Was“, noch nichts besagt; vielmehr bezeichnet er lediglich die modalen Existenzbedingungen der Erscheinung. Selbstverständlich aber muß das Kunstwerk als ideelles Abbild der Wirklichkeit*) ebenfalls jene beiden Momente als nothwendige Bedingungen seiner Existenz als Kunstwerks enthalten.

Wenn nun der Gegensatz der Objektivität und Subjektivität

*) Ausdrücklich ist zu bemerken, daß, wenn hier und später von „Wirklichkeit“ die Rede ist, darunter durchaus nicht die etwa hinter der Erscheinungswelt liegende Wahrheit der Dinge, d. h. ihr Ansichsein oder das „Ding an sich“ verstanden werden darf, sondern nur die Erscheinungswelt selbst, aber von ihrer objektiven Seite betrachtet.

vität lediglich modale Bedeutung hat, so drängt sich uns sofort die Frage auf, was denn nun der Inhalt nicht nur dieser gegensätzlichen Momente der Wirklichkeit, sondern auch der der letzteren selbst in ihrer Totalität sei. Ohne der Bestimmung dieses Inhalts vorzugreifen und in bloß tautologischem Sinne kann man ihn, da es sich eben um die „Erscheinung“ handelt, schlechthin als den Stoff derselben bezeichnen. Denn nur Stoffliches, gleichviel in welcher Weise und wodurch es bestimmt sei, ist erscheinungsfähig, offenbart sich der sinnlichen Wahrnehmung; aber als nur Stoffliches, d. h. ohne daß es überhaupt in irgend einer Weise bestimmt sei, ist es nicht wahrnehmbar, sondern — wie schon früher ausgeführt wurde — ein leeres Gedankending, d. h. ein bloßes Abstraktum, sofern eben von aller Bestimmtheit abstrahirt wird*). Die Bestimmtheit gehört also nothwendig zur Erscheinung selbst, da sie die Bedingung ihrer Wahrnehmbarkeit enthält. Andererseits ist aber auch die reine Bestimmtheit, d. h. solche, wodurch nicht Etwas bestimmt wird, sondern welche von jedem stofflichen Inhalt abstrahirt, ebenfalls abstrakt und folglich ebensowenig wie die abstrakte Stofflichkeit wahrnehmbar. Denn auch die scheinbar von jeder Stofflichkeit abstrahirenden oder doch dagegen gleichgültigen mathematischen Figuren sind als solche wohl vorstellbar, aber nicht wahrnehmbar; denn was wir an einem auf der Tafel gezeichneten Dreieck oder Kreise wahrnehmen, sind zunächst Kreidestriche und Punkte von einer gewissen Dicke, also in einer der mathematischen Form widersprechenden Erscheinungsweise, und erst durch Abstraction von dieser ihrer Stofflichkeit gewinnen wir — aber nur für die Vorstellung — den Begriff der mathematischen Linien und Punkte.

*) Vergl. S. 70.

Wenn also einerseits weder die reine Stofflichkeit (ohne Gestaltungsbestimmtheit), noch andererseits die reine Gestaltung (ohne stoffliches Substrat) wahrnehmbar ist, so folgt mit Nothwendigkeit, daß auch hinsichtlich ihres Inhalts die Erscheinung an zwei einander sowohl entgegengesetzte wie einander fordernde Momente: Stoff und Gestaltung, gebunden ist.

Fassen wir nun diesen neuen Gegensatz in seiner ganz allgemeinen Bedeutung, so scheint es zunächst einleuchtend, daß das rein Stoffliche, als kraft- und bewegungsloses todttes Chaos, wenn man es sich ohne alle äußere sowohl wie innere Differenzirung überhaupt vorzustellen versucht, wahrhaft nur als Substrat für eine — gleichviel welche — bestimmende, d. h. gestaltende Kraft zu denken ist. Andererseits aber ist ebenso einleuchtend, daß diese gestaltende Kraft, als Gestaltungsprincip, ebenfalls so lange nur als ein abstraktes Gedankending, als eine bloße Möglichkeit (Dynamis) existirt, als sie nicht als positiv wirkendes Element an jenem Substrat sich verwirklicht und dadurch überhaupt die „Wirklichkeit“ schafft. Es liegt mithin im Begriff der Wirklichkeit, daß sie nur als Produkt zweier einander entgegengesetzter Elemente*): Stoff

*) Es ist daher die Lehre des Materialismus, welcher — unter der Prätension eines vorgeblichen Monismus — lediglich die „Materie“, d. h. den Stoff, als erstes und einziges Princip annimmt, dem aber die Kraft (als sekundäres Element) immanent, gleichsam ihre Grundeigenschaft sei, ebenso einseitig und falsch wie die Lehre des Spiritualismus, welcher die „Idee“, d. h. die Kraft, als einziges Princip aufstellt und aus ihr die Materie hervorgehen läßt. Die Wahrheit liegt hier — wie immer — nicht „in der Mitte“ zwischen den gegensätzlichen Momenten, sondern in ihrer Vermittlung und Versöhnung. Will man, um etwa einem unabweisbaren „monistischen“ Bedürfniß zu genügen, durchaus ein einfaches höchstes Princip haben,

und Kraft, des ersteren als Substrats für das gestaltende Princip, des letzteren als dieses immanenten Principis selbst, sich verwirklicht, d. h. eben Das wird, was ihr Name besagt: Wirklichkeit.

Ebenso deutlich und eigentlich schon in dieser Auseinandersetzung enthalten erscheint nun aber auch die Stellung, welche die beiden Elemente zu einander einnehmen. Wenn wir nur den Punkt in's Auge fassen, daß sie beide die nothwendigen Faktoren des Produkts sind, welches wir „Wirklichkeit“ nennen, und von ihrer sonstigen Werthstellung hinsichtlich der Entwicklung dieser Wirklichkeit zu dem unendlichen Reichthum der gesammten Erscheinungswelt abstrahiren, so müssen wir erkennen, daß sie durchaus gleichberechtigte, weil gleich nothwendige Elemente derselben sind, also einen einfachen Gegensatz koordinirter Momente bilden. Inhaltlich aber verhalten sie sich so zu einander, daß das eine, der „Stoff“ oder die Materie, die reine Sichselbstgleichheit und todte Unterschiedslosigkeit, d. h. die absolute Ruhe, das andere, die „Kraft“ oder das Gestaltungsprincip, die Aufhebung dieser Sichselbst-

aus dem jener ersten Gegensatz etwa durch Differenzirung sich entwickelt, so erhält man nur einen Namen: das Absolute oder das „reine Sein“, was — da es noch keine Wirklichkeit besitzt (denn diese ist ja erst Folge der Differenzirung und Aufhebung des durch sie ausgedrückten Gegensatzes zur konkreten Einheit) — mit dem „reinen Nichts“ völlig zusammenfällt. Daß sich das „Absolute“ (oder das reine Sein = dem reinen Nichts) der Vorstellung völlig entzieht, so daß wir uns bei diesem Namen weder Etwas noch Nichts denken können, liegt einfach darin, daß unser Denken selbst, als konkrete Thätigkeit des subjektiven Geistes, ja ebenfalls erst durch die Differenzirung jenes „Absoluten“ möglich geworden ist. Hieraus folgt aber, daß es über diese konkrete erste Stufe des wirklich Existirenden rückwärts nicht hinaus kann. Die Einbildung vom „absoluten Denken“ als angeblich dem menschlichen Geiste erreichbar, ist eben nichts als Selbsttäuschung oder Spiegelfechtereie.

gleichheit durch Differenzirung, d. h. die absolute Bewegung repräsentirt.

Demnach können wir diesen ganz allgemeinen Gegensatz der Ruhe und der Bewegung als das wahrhafteste und höchste Princip der Erscheinungswelt überhaupt betrachten; nur dürfen diese Momente nicht in der der Vorstellung geläufigen Form von „Eigenschaften“ oder Existenzweisen — etwa wie man sagt, ein Gegenstand sei in Ruhe oder in Bewegung — sondern durchaus nur als Principien, nämlich als reine Negation und reine Position, aufgefaßt werden: denn die abstrakte Stofflichkeit, die nichts als reine Sichselbstgleichheit und Unterschiedslosigkeit ist, ist in der That etwas rein Negatives, Todtes — letzteres nicht in dem Sinne eines Lebendig gewesenen, sondern eines an sich Unlebendigen, Leblosen; „Ruhe“ in diesem principiellen oder, wenn man will, absoluten (richtiger abstrakten) Sinne ist also das reine Nichts, was (konkret ausgedrückt) soviel bedeutet als: „Nichts ist in absoluter Ruhe.“ Andererseits ist die Bewegung als abstraktes Gestaltungsprincip etwas rein Positives, absolut Lebendiges und Lebensschaffendes. Sofern aber dies Gestaltungsprincip an sein Substrat, den Stoff, gebunden ist und es ohne diesen nicht zur Wirkung, d. h. zur Wirklichkeit gelangen, also auch nicht wirkliches Sein schaffen kann, ist es als abstrakte (d. h. vom Stoff abstrahirende) Bewegung in Wahrheit nur latente Kraft, also ebenfalls noch Nichts, was (konkret ausgedrückt) hier soviel bedeutet: „Nichts ist in absoluter Bewegung.“ Diese beiden Sätze: „Nichts ist in absoluter Ruhe“ und „Nichts ist in absoluter Bewegung“ haben aber nur dann einen wahrhaft konkreten Sinn, wenn man sie dahin versteht, daß weder im Begriff der absoluten Ruhe noch in dem der absoluten Bewegung Etwas, d. h. ein konkreter Inhalt, gedacht werden könne, oder: sie sind beide leere Abstractionen.

Nämlich die Sätze „Nichts ist in absoluter Ruhe“, „Nichts ist in absoluter Bewegung“ enthalten insofern noch immer die Möglichkeit einer falschen Vorstellung, als man unter dem Begriff „Nichts“, weil es eben hier die Stellung eines Subjekts einnimmt, unwillkürlich etwas Substanzielles versteht, was dem Begriff des Nichts widerspricht. Korrekt gedacht bedeuten die beiden Sätze also: „In der absoluten Ruhe ist Nichts“ (nämlich enthalten), d. h. sie ist leer, inhaltslos, kurz eine bloße Abstraction. Dasselbe gilt auch für den andern Satz. — Die obige Verwahrung dagegen, daß man hier die Begriffe „Ruhe“ und „Bewegung“ im Sinne von Eigenschaften oder Existenzweisen auffasse, enthält zugleich die Widerlegung des etwaigen Einwurfs, daß, da Ruhe weiter nichts sei als aufgehobene Bewegung, d. h. die bloße Negation derselben, die beiden Begriffe, als nur kontradiktorisch (nicht konträr) einander entgegengesetzt, keinen wahrhaft substantiellen Gegensatz bildeten. Sondern „Ruhe“, als reine Selbstgleichheit, ist — wenn überhaupt hier von einem früheren Sein die Rede sein könnte — vielmehr das Prius, auf welches die „Bewegung“, als absolute Differenzirungsthätigkeit, wirkt und an welchem sie einen Widerstand findet, den sie erst durch allmälige Kraftsteigerung, und auch dann immer nur gradweise, zu überwinden vermag. Ohnehin würde, wenn Ruhe und Bewegung nichts weiter als — und + desselben Begriffs wären, eine organische Verbindung derselben, die jede konkrete Sphäre darstellt, unmöglich sein, da ihre Summe = 0, ihr Produkt aber etwas bloß Negatives sein würde. Erst durch ihre Ineinwirkung, durch ihre Beziehung aufeinander, also durch Verlassen der abstrakten Gegensätzlichkeit und Eintreten in die Relation konkretesirenden sie sich gegenseitig zu einem wirklichen Dasein; das wirkliche Dasein muß mithin beide Elemente, Ruhe und Bewegung, und zwar in der Weise ver-

binden, daß die Ruhe ebenso sehr in sich das Moment der Bewegung, als diese das Moment der Ruhe enthält; mit andern Worten: in der wahrnehmbaren Erscheinungswelt giebt es weder absolute Ruhe noch absolute Bewegung, sondern beide Momente haben in ihr nur relative Bedeutung und sind in dieser Relativität unlösbar miteinander verknüpft. Wenn also innerhalb der Wirklichkeit Erscheinungen auftreten, denen man als wesentliche Existenzweisen einerseits Ruhe, andererseits Bewegung vindiciren muß, so heißt dies nichts Anderes, als daß in der einen die Ruhe, in der andern die Bewegung als das primäre Element zur Erscheinung kommt während dort die Bewegung, hier die Ruhe als sekundäre aber zugleich für die Wirklichkeit der betreffenden Erscheinung nicht minder nothwendige Elemente fungiren.*)

*) Es dürfte nicht ungeeignet erscheinen, an dieser Stelle ausdrücklich darauf hinzuweisen, daß es überhaupt in der Natur des echten, d. h. wahrhaft konkreten Gegensatzes liegt, daß die Entgegengesetzten nicht nur, als einander koordinirt, unter einem nächsthöheren Begriff subsumirbar sein müssen, sondern daß auch jedes das andere als Moment in sich enthalten muß. Der Mangel der ersten Bedingung hebt eine korrekte logische Verknüpfung, der Mangel der zweiten außerdem jede organische Verbindung auf — und hierin liegt, wie wir gesehen haben, eine der Hauptquellen für die fehlerhaften Eintheilungsversuche der Künste —. Beispielsweise bilden Mann und Weib, deren organische Verbindung die Ehe ist, einen korrekten Gegensatz, da — obschon in dieser Verbindung der Mann wesentlich das verständige, das Weib das empfindende Element repräsentirt — doch eine organische Einheit beider Elemente unmöglich wäre, wenn nicht dem Manne auch, wenn auch nur in sekundärer Weise, Empfindung und dem Weibe Verstand zukäme. Ein Gegensatz, dessen entgegengesetzte Elemente einander ausschließen, ist lediglich Widerspruch; einander widersprechende Elemente lassen sich aber nicht verbinden, da sie einander — nicht, wie korrekt entgegengesetzte, zu einer höheren Einheit, sondern — zu Null aufheben. Der Begriff des Gegensatzes wird aber nicht bloß mit dem des

Dies Gesetz der organischen Gegensätzlichkeit als der Einheit beider entgegengesetzten Momente in verschiedener Werthstellung ist übrigens nicht nur für die Bestimmung des Gliederungsprincips der Künste — sofern nämlich, wie früher nachgewiesen

„Widerspruch“, sondern auch oft mit dem des bloßen „Unterschieds“ verwechselt. Unterschied kann als die allgemeinere der andern beiden logischen Formen gefaßt werden; er ist etwas bloß Negatives, nämlich Aufhebung der Identität, umfaßt also jede Art der Differenz, während der Gegensatz eine ganz bestimmte Form derselben, nämlich die aus einem Indifferenzpunkt hervorgehende Scheidung koordinirter und darum zu organischer Verbindung geeigneter Unterschiedener bezeichnet.

Wenden wir nun diese rein logische Thatsache auf den Gegensatz von Ruhe und Bewegung an, so kommen wir eben zu dem oben ausgesprochenen Satze, daß in der konkreten Erscheinungswelt, die als „Wirklichkeit“ bezeichnet wurde, weder absolute Ruhe noch absolute Bewegung existire, oder (denn dies ist nur negativ gesprochen) positiv ausgedrückt, daß die Ruhe ebensowohl das Moment der Bewegung als diese das der Ruhe nothwendig in sich enthalte, oder, noch bestimmter: daß jedes der Entgegengesetzten — nach der obigen Formel — das Produkt beider Elemente, aber in verschiedener Werthstellung, sei. Daß die eleatische Schule, statt von diesem konkreten Gegensatz von „Ruhe“ und „Bewegung“ auszugehen, ihn vielmehr als abstrakten, d. h. als Widerspruch, faßte, erklärt allein die nicht bloß dem gesunden Menschenverstand, sondern auch der thatsächlichen Erfahrung völlig widersprechende Konsequenz, „daß die Bewegung unmöglich“ sei, nämlich weil sie, als kontinuierlich gedacht, die Möglichkeit eines Geschwindigkeitsunterschieds ausschließe. Diese Möglichkeit beruht aber eben in dem der Bewegung selbst immanenten Elemente der Ruhe. — Dem sich bloß in unwahren Abstractionen bewegendem reflektirenden Verstande ist allerdings der Begriff einer organischen Einheit entgegengesetzter Elemente unerreichbar; er bleibt bei dem ebenso trivialen wie unwahren „Entweder — Oder“ stehen, statt zu dem spekulativen „Sowohl — Als auch“ fortzugehen, worin allein das Princip des Lebens und der Wahrheit beruht.

wurde, von der „ruhigsten“ Kunst, der Architektur, an bis zur „bewegtesten“, der Poesie, ein konstanter Fortschritt in dem Gewichtsverhältniß der beiden Elemente, die dort „Material“ und „Idee“ genannt wurden, sich offenbart —, sondern auch nothwendiger Weise für die Bestimmung der metaphysischen Grundbegriffe des gesammten Systems der Aesthetik, d. h. der Entwicklung des abstrakten Schönheitsbegriffs von der größten Wichtigkeit. — Es kann selbstverständlich auf diesen unserem Thema fern liegenden Punkt hier nicht näher eingegangen werden; nur das Eine will ich hier — gegenüber der entschieden irrigen Darstellung Vischer's, welcher bekanntlich das absolute (abstrakte) Schöne in den Gegensatz des „Erhabenen“ und „Komischen“ sich spalten und aus der Einheit dieser beiden Momente dann das „konkrete Schöne“ hervorgehen läßt — bemerken, daß Erhabenes und Komisch schon deshalb keinen korrekten Gegensatz bilden können, weil das erstere Moment einer allgemeineren Begriffssphäre angehört als das zweite. Den wahren Gegensatz zum Komischen bildet nämlich nicht das „Erhabene“, sondern eine besondere Form desselben, das Tragische: die beiden Begriffe sind also nicht koordinirt und können deshalb auch keinen korrekten Gegensatz bilden. Vielmehr, wenn wir auf das der gesammten Erscheinungswelt und folglich auch dem idealen Spiegelbild derselben, der künstlerischen Darstellung, nothwendig zu Grunde liegende höchste Gestaltungsprincip, nämlich auf den Gegensatz von Ruhe und Bewegung zurückgehen, so ergibt sich — auf das ästhetische Gebiet angewandt — für die Differenzirung des abstrakten Schönheitsbegriffs der ursprünglichste Gegensatz des „ruhig-Schönen“ und des „bewegt-Schönen“. Das ruhig-Schöne, d. h. dasjenige Schöne, welches als solches wesentlich durch die Ruhe wirkt, kann dies nur durch einen dem Begriff der Unendlich-

keit verwandten Inhalt, d. h. durch imponirende Größe; so erhalten wir den Begriff der „Erhabenheit“. Das bewegt=Schöne, d. h. dasjenige, welches wesentlich durch die Bewegung als schön wirkt, vermag dies nur durch den harmonischen Rhythmus der bewegten Gestalt: dieser Begriff aber wird vollständig durch den Ausdruck „Anmuth“ gedeckt. So erhalten wir den korrekten Gegensatz von „Erhaben“ und „Anmuthig“ als die ersten, allgemeinsten Schönheitsformen gegenfälligen Charakters, in den sich der Begriff des abstrakten Schönen auseinanderlegt; und es ließe sich leicht nachweisen, daß auch im Fortgang der besonderen Künste die abstrakten Kategorien von Ruhe und Bewegung sich als diese konkreten Formen: Erhabenheit und Anmuth, darstellen. Die Architektur ist so die abstrakt=erhabenste, die Malerei (in der Reihe der bildenden Künste) die konkret=anmuthigste Kunst; ebenso ist (auf Seiten der successiven Künste) die Musik die erhabenste, die Poesie die anmuthigste Kunst. Selbstverständlich gilt dies nur von den Gattungen im Ganzen, also relativ; und es wäre ein bloßer Sophismus, wenn man als Gegenbeweis dieser Auffassung willkürlich besondere Arten jeder Gattung einander gegenüber stellen wollte, indem man etwa die Tanzmusik für anmuthiger als die Tragödie oder eine Villa für anmuthiger als ein ernstes Historiengemälde anführte. Auf die Widerlegung solcher Kunststückchen einer wohlfeilen Pseudologik kann ich mich hier nicht einlassen.

Dagegen ist auf einen weiteren Vergleichungspunkt dieses Gegensatzes von Erhabenheit und Anmuth mit dem Gliederungsprincip aufmerksam zu machen. Sofern derselbe nämlich nicht nur dem allgemeinen Gegensatz der Künste der Ruhe und der Künste der Bewegung, d. h. dem Gegensatz von „Simultan“ und „Successiv“ analog ist, sondern auch, wie wir sahen, in jeder der beiden Gruppen dem Fortschritt in dem

Gewichtsverhältniß von der ersten zur dritten Kunst jeder Gruppe entspricht, muß nothwendig die mittlere Kunst jeder Gruppe, also dort die Plastik, hier die Mimik, denjenigen Stand des Gewichtsverhältnisses bezeichnen, welcher eine Ausgleichung der entgegengesetzten Elemente darstellt. Wenn wir mit Vischer — aber unter Richtigstellung der Entgegengesetzten — die „Schönheit“ als Einheit von Erhabenheit und Anmuth fassen, so kann man sagen, daß die ersten Stufen jeder Gruppe (Architektur und Musik) den wesentlichen Charakter der Erhabenheit, die zweiten (Plastik und Mimik) der Schönheit im engeren Sinn, die der dritten (Malerei und Poesie) den der Anmuth zeigen. Und so ist auch das schon öfter citirte Wort Hegel's zu verstehen, daß die Architektur die Schönheit noch nicht erreicht, die Malerei sie aber bereits überschreitet*). Selbstverständlich muß man bei jener Parallelisirung der gleichwerthigen Glieder der beiden Gruppen stets den specifischen Gegensatz des Simultanen und Successiven mit in Rechnung bringen und z. B. bei der Parallelisirung von Plastik und Mimik sich daran erinnern, daß die plastische Schönheit eine Schönheit der Ruhe, die mimische eine Schönheit der Bewegung ist, also auch in diesem Unterschied der Gegensatz von Erhaben und Anmuthig sich wiederholt.

Daß nun, um zu Vischer zurückzukehren, das Erhabene zum „Tragischen“ sich ähnlich verhält wie das Anmuthige zum „Komischen“, liegt auf der Hand, denn der Wirkungscharakter der ersteren beiden Begriffe ist wesentlich ernster, der der letzteren beiden wesentlich heiterer Natur.

Schiller hat in seinem interessanten Aufsatz „Anmuth und Würde“ einen ähnlichen Fehler wie Vischer begangen, indem er ebenfalls zwei nicht koordinirte Begriffe einander

*) Siehe Seite 41 und Seite 75.

entgegengesetzt hat; nur daß er statt des allgemeinen des „Erhabenen“ den besonderen („Würde“, d. h. subjektive Erhabenheit) und statt des besonderen des „Romischen“ den allgemeinen („Anmuth“) gesetzt, also in den umgekehrten Irrthum wie Vischer verfallen ist. Denn „Anmuth“ beschränkt sich nicht wie Würde bloß auf die menschliche Sphäre, sondern gehört auch der Natur an (wir sprechen von anmuthigen Bewegungen eines Rehs, ja eines Lehrenfeldes u. s. f.). — Kurz: Nur durch Zugrundelegung des ursprünglichen Gegensatzes von Ruhe und Bewegung, welche Begriffe sich dann weiter zu „Erhaben und Anmuthig“, „Simultan und Successiv“, „Raum- und Zeitanschauung“ konkretisiren, ist ein in sich völlig konsequentes und lichtvoll gegliedertes System der Aesthetik aufzubauen.

Zum Gegensatz von Ruhe und Bewegung waren wir durch die Untersuchung über den wesentlichen Inhalt des Gegensatzes von Stoff und Kraft gekommen. Jetzt nun, nach Erläuterung jenes allgemeineren (und für unseren Zweck allgemeinsten) Gegensatzes, können wir einen weiteren Schritt zu einer noch konkreteren Fassung desselben thun. Stoff und Kraft waren zunächst nur in ihrer Unterschiedenheit gefaßt worden. Sofern nun jedes der Entgegengesetzten das andere nicht nur bedingt und an es gebunden ist, sondern es auch als sekundäres Moment in sich enthält, so können die beiden Momente nun auch nach der Seite dieser ihrer gegenseitigen Beziehung betrachtet werden. Stoff aber, als auf die Kraft bezogener Inhalt, ist nun nichts anderes als „Materie“; denn der Begriff der Materie drückt eben neben der Identität mit dem Stoff noch die Beziehung auf die ihr immanente Kraft aus. Im Grunde zwar ist Stoff und Materie ganz dasselbe; nur daß man bei dem Begriff „Materie“ sogleich an ihre Bestimmung sich zu organisiren denkt, d. h. daß dabei ihre Be-

ziehung auf die Kraft, als Organisationsprincip, der Vorstellung gegenwärtig ist. In dieser konkreteren, weil bestimmteren Fassung des Gegensatzes erhält nun nothwendig auch das andere Moment des Gegensatzes, nämlich die Kraft, eine konkretere Bedeutung, worin ihre Thätigkeit gekennzeichnet wird: Gestaltung schlechthin.

Diese drei auseinander entwickelten Gegensätze: Ruhe und Bewegung — Stoff und Kraft — Materie und Gestaltung, deren entsprechende Glieder (Ruhe, Stoff, Materie — Bewegung, Kraft, Gestaltung) eine konstante Stufenfolge von immer konkreter werdenden Begriffen desselben Inhalts bilden, können nun, auf die gegebene Erscheinungswelt bezogen, noch weiter konkretisirt werden. Fragen wir nämlich, welche Momente in der Erscheinungswelt den obigen Gegensätzen entsprechen, so erkennen wir leicht, daß in ihr dem Moment der Materie Das entspricht, was man „Natur“ zu nennen pflegt. Nun enthält aber der Begriff der Natur in noch viel entschiedenerer Weise, als der der Materie, die Beziehung auf ein ihr immanentes Lebensprincip; und dies der „Natur“, als organisirter Materie, immanente Lebensprincip, aus welchem sich jenes System von Formen innerlicher Nothwendigkeit entwickelt, das man als Komplex von „Naturgesetzen“ zu bezeichnen pflegt, tritt nun als Subjekt der organisatorischen Thätigkeit, mit einem Worte als „Geist“ der Vorstellung gegenüber. Denn der Geist, als reines Bewegungselement gefaßt, ist eben dasjenige Princip in dem hier in Frage stehenden Gegensatz, welches von innen heraus den unterschiedslosen Naturstoff gestaltet und verlebendigt: er ist die Kraft und die Energie schlechthin, aber als Subjekt gefaßt: der Schöpfer alles wirklichen Seins, der Werkmeister und Lebensspender, welcher die träge, unlebendige Materie in Fluß bringt, zur Krystallisation treibt und, nach dem ihm

immanenten Gesetz der Entwicklung, welches sein eigentliches Wesen, seine Substanz ausmacht, zu jener organischen Totalität konkretisiert, die wir „Natur“ im weitesten Sinne des Worts oder „Erscheinungswelt“ nennen*).

Fassen wir schließlich das Resultat dieser Erörterung zusammen, so hat sich nun die oben angegebene Stufenfolge der Gegensätze (oder vielmehr Folge von Formen desselben Gegensatzes) um eine neue, noch konkretere vermehrt: Ruhe und Bewegung — Stoff und Kraft — Materie und Gestaltung — Natur und Geist.

Die Substanz des Geistes, wurde gezeigt, ist Bewegung (denn er ist bewegende Kraft), aber nicht Bewegung schlechthin, sondern gestaltende, organisirende Bewegung, d. h. Entwicklung. In dem Begriff „Entwicklung“ liegt nun Zweierlei, nämlich einmal die Voraussetzung eines entwicklungsfähigen Keims, sodann die Verwirklichung der in diesem Keime enthaltenen Idee des zu gestaltenden Organismus. Wenn gesagt wird, daß der Keim schon die Idee enthalte, so ist dies nicht so zu verstehen, als ob dieser ideelle Inhalt darin bereits als organischer explicirt vorhanden sei, denn dann bedürfte er ja keiner Verwirklichung mehr, weil er schon entwickelt wäre; sondern er ist eben nur dynamisch darin enthalten, etwa wie

*) Wie kläglich und armselig erscheint dieser dem gesetzmäßigen Weltorganismus allein entsprechenden Auffassung des Gegensatzes von Natur und Geist gegenüber jener einseitige sog. „Monismus“ der materialistischen Weltanschauung, wonach die ganze Gesetz- und Zweckmäßigkeit in der Organisation der Materie lediglich auf das zufällige Spiel der im Aether umherschwimmenden Atome, die einander anziehen und abstoßen, hinauskommen soll; wobei gar nicht einmal der Widerspruch urgirt zu werden braucht, daß doch diese Bewegung der Atome, geschweige denn ihre Anziehung und Abstoßung, immerhin eine Kraft voraussetzt, die gänzlich unerklärt bleibt, da sie mit der Materie als solcher nichts gemein hat.

der Eichbaum in der Eichel; und die Entwicklung besteht nur in dieser Explicirung des Keims, d. h. in der Realisation der bis dahin noch abstrakten Idee. Aber der Geist ist nicht bloß diese Thätigkeit des Realisirens der Idee, sondern er ist zugleich, als Subjekt der Thätigkeit, diese Idee selbst, die sich also durch ihre eigene Thätigkeit entwickelt; oder der Geist ist — wie ich bei anderer Gelegenheit mich ausdrückte — wesentlich Selbstbewegung, und dies ist seine wahre Substanz. Hierdurch nun ist die Stellung des Geistes gegenüber der Natur in unzweideutiger Weise bestimmt.

Was nun die besondere Form dieser Thätigkeit betrifft, so könnte ich — um mich nicht zu wiederholen — auf die früher*) gegebene kurze Darstellung des kulturgeschichtlichen Entwicklungsgesetzes verweisen, welches schon dort als ein „Kampf des Geistes mit der Natur“ aufgezeigt wurde, und welches sich im Bereich der Kunst als ein konstanter Fortschritt in dem Gewichtsverhältniß von Material und Idee zu Gunsten der letzteren erwies. Hier aber ist der Begriff der Entwicklung, obschon er den eben genannten besonderen Verhältnissen selber zu Grunde liegt, in seiner Allgemeinheit, nämlich als Princip der organischen Gestaltung der Erscheinungswelt überhaupt gedacht. In jenen besonderen Verhältnissen waren nämlich sowohl der Geist wie die Natur nach ihrer subjektiven Seite, oder bestimmter als „menschliche Natur“ und „menschlicher Geist“, gefaßt, während es sich hier — wenn wir den Begriff der Erscheinungswelt ganz allgemein, d. h. mit Einschluß der menschlichen Entwicklung auffassen — um seine absolute, sodann näher — wenn die Erscheinungswelt als Gegensatz zur menschlichen Welt gefaßt wird — um seine objektive Bedeutung handelt. Alle drei oder (wenn

*) S. Seite 74.

wir in der Entwicklung des subjektiven Geistes noch aus der allgemeinen kulturgeschichtlichen Sphäre die besondere Sphäre der künstlerischen Anschauung herausheben) vier Betrachtungsweisen beruhen schließlich allerdings auf demselben Entwicklungsprincip, daß der Geist, als die immanente Bewegung und energische Gestaltungskraft, in seiner Stellung zur Materie, als der trägen formlosen Stofflichkeit, nothwendiger Weise die drei Phasen der Entwicklung durchläuft, die ich früher als 1. Ueberwiegen des Stofflichen, 2. Gleichgewicht des Geistigen und Stofflichen, 3. Ueberwiegen des Geistigen über das Stoffliche bereits geschildert habe. Diese drei Phasen lassen sich in jeder der Erscheinungswelt angehörigen Sphäre mit Leichtigkeit nachweisen, weil sie eben zum Wesen der Entwicklung selbst gehören. Denn wenn die Entwicklung eben in nichts Anderem besteht, als daß die zunächst bloß als Keim, d. h. als potentielle Kraft, vorhandene Idee — gleichviel welcher besonderen Sphäre dieselbe angehört — sich entfaltet und in dieser Entfaltung verwirklicht, so kann sie dies nur durch fortdauernde Differenzirung und Formgestaltung. Mit jedem Schritt zu dieser Verwirklichung gewinnt aber auch die Wirksamkeit des Bewegungsprincips, folglich auch die Bewegung selbst, nicht nur an Ausdehnung, sondern auch an Intensität, und in demselben Verhältniß verliert der Widerstand, welchen die träge Materie der organisatorischen Thätigkeit des Geistes entgegenstellt, an Macht und Bedeutung. Wenn aber dieser Prozeß seinen Anfang von der zunächst ganz unentwickelten, d. h. abstrakten Idee aus nimmt, in welchem Stadium also die Materie noch als unorganisiert und folglich als stofflich prävalirend zu denken ist, andererseits das Ziel des Processes, d. h. der Zweck der Entwicklung, in der vollendeten Organisation der Materie beruht, diese aber nur durch Aufhebung der reinen Stofflichkeit, d. h. durch das Prä-

valiren des organisatorischen Princip, des Geistes, erreicht werden kann, so liegt es auf der Hand, daß in dem ganzen Prozeß nothwendig jene drei Stufen sich müssen nachweisen lassen;*) d. h. es muß zwischen dem Stadium des Prävalirens der Materie und dem des Prävalirens des Geistes ein Moment eintreten, in welchem die beiden Momente des Prozesses einander das Gleichgewicht halten. Wir haben früher gesehen, daß in dem Prozeß der kulturgeschichtlichen und speciell der kunstgeschichtlichen Entwicklung — also innerhalb der Sphäre des subjektiven Geistes — dieses Gleichgewicht durch die hellenische Kulturepoche repräsentirt wird.

Wir können nunmehr von dieser allgemeinen Begriffsentwicklung der Stufenfolge von Gegensätzen, deren letzte Form — Natur und Geist — bereits eine Anwendung auf das Kunstgebiet findet, zu dieser konkreten Sphäre selbst übergehen, da die noch zu entwickelnden Formen, namentlich der Gegensätze der „Raum- und Zeitanschauung“, sowie des „Simultanen und Successiven“ in der Erscheinung, in unmittelbarer Beziehung zu derselben stehen. Die Nothwendigkeit dieses Fortgangs aber liegt darin, daß — während bisher der Entwicklungsprozeß seinem allgemeinen Charakter nach und in seinen rein begrifflichen Momenten betrachtet wurde — der-

*) Es wäre an dieser Stelle, wenn es sich für uns, statt um die bestimmte Beziehung dieses Prozesses auf das Kunstgebiet, um seine metaphysische Bedeutung handelte, auf den Unterschied hinzuweisen, welchen derselbe als unendlicher Prozeß in der Entwicklung der allgemeinen Sphären der Erscheinungswelt, z. B. in der der Gattungen, gegenüber der Endlichkeit desselben in der Entwicklung der Individuen, aufzeigt. Hier — in der Entwicklung des Individuums — endet der Prozeß in der Vernichtung des Stofflichen als organischer Materie überhaupt, d. h. im Tode und, da dem Geiste nunmehr das für seine Thätigkeit nöthige Substrat fehlt, damit auch in dem Aufhören dieser Thätigkeit selbst.

selbe nunmehr nach den beiden Seiten hin, welche der Begriff der Erscheinung der Betrachtung darbietet und welche wir beim Eintritt in diese Schlußbetrachtung als „objektive“ und „subjektive“ bezeichnet haben, also in konkreterer Fassung erörtert werden muß. Durch diese Trennung und Gegenüberstellung der beiden Seiten verdichtet sich also der Begriff der Erscheinungswelt, der bisher als absolute Totalität alles Daseienden, d. h. mit Einbegriff der Sphäre des subjektiven Geistes, zu fassen war, zu dem engeren Begriff einer objektiven und als solche dem subjektiven Geist entgegengesetzten Totalität. Wenn nun dieser konkretere Gegensatz ebenfalls als der des „Geistes“ und der „Natur“ bezeichnet wird, so darf dabei nicht unbeachtet bleiben, daß diese beiden Ausdrücke jetzt nicht mehr wie oben schlechthin allgemeine oder, wenn man will, absolute (genau gesprochen abstrakte) Bedeutung haben, sondern wesentlich dem Gegensatz von Subjektivität und Objektivität entsprechen.

So gefaßt erhält nun die Natur die Stellung zum Geiste, daß sie Objekt für ihn, d. h., da sie objektive Erscheinungswelt ist, Gegenstand seiner Anschauung wird. Diese Stellung ist indeß keineswegs eine lediglich passive, sondern — wie die Sprache schon in den Ausdrücken „Gegenstand“ und „Objekt“ (von *obicere*), d. h. Entgegenstellung, andeutet — ihr Erscheinen, als Scheinen für die Anschauung, enthält zugleich eine Reaction gegen die Action des Geistes, und aus dieser beiderseitigen Thätigkeit geht die Anschauung ihrem objektiven Inhalt nach als Produkt derselben hervor. Es werden mithin ebensowohl an der Erscheinung, als Objekt und Inhalt der Anschauung, wie an der Anschauung selbst, als subjektiver Form der Erscheinung im Geiste, nothwendiger Weise die beiden Momente des allgemeinen Gegensatzes von Ruhe und Bewegung, aus welchen, als aufeinander bezogenen

Faktoren des Entwicklungsprozesses, die Erscheinungswelt überhaupt hervorging, ebenfalls zu unterscheiden sein, und zwar als ihre Formen. Die Formen der objektiven Erscheinung nun, welche jenem Gegensatz entsprechen, sind Raum und Zeit; ersterer als Form des Moments der Ruhe und Selbstgleichheit, letztere als Form des Moments der Bewegung und Thätigkeit.

Rant leugnet bekanntlich die Objektivität von Raum und Zeit, indem er sie nur als Formen der subjektiven Anschauung betrachtet, aber er thut dies nur in Konsequenz seines Satzes, daß das (etwa hinter der Erscheinung existirende) „Ding an sich“ unerkennbar sei. Hier aber, wo wir die Erscheinungswelt als gegeben vor uns, und uns um Das, was hinter derselben existire, nicht zu kümmern haben, müssen wir „Raum“ und „Zeit“ als Formen der Erscheinung selbst, d. h. im objektiven Sinne, auffassen. Hat Rant Recht darin, daß die Erscheinung selbst nur subjektive Bedeutung habe — wobei wir gar nicht bis zu dem Fichte'schen Extrem fortzugehen brauchen, daß sie selber nur Produkt des Ichs, als subjektiven Geistes, sei — so ist es ja selbstverständlich, daß auch ihre Formen Raum und Zeit nur subjektive Bedeutung haben, d. h. Formen der Anschauung sein müssen. Hier aber, indem die Erscheinung als Objekt der Anschauung aufgefaßt wird, muß ihnen eben deshalb und in diesem Verhältniß objektive Bedeutung beigelegt werden.

Andrerseits sind sie aber auch, da sie ein Korrelat in der Anschauung haben müssen, weil die an diese Formen gebundene Erscheinung sonst nicht zur Perception gelangen könnte, Formen der Anschauung selbst; und in diesem Sinne sprechen wir von Raum- und Zeitanschauung. Genau betrachtet ist es aber nicht Raum und Zeit, was wir anschauen, sondern nur die Erscheinung selbst, welche in diesen beiden

Formen der Anschauung gegenübertritt; objectiv, d. h. als Inhalt gefaßt, ist es vielmehr der Gegensatz des Simultanen und Successiven, was die Anschauung aus der Erscheinung percipirt; oder mit andern Worten: was wir anschauen, hat entweder den Charakter des Nebeneinander oder des Nacheinander. Aber diese beiden Präpositionen „Neben“ und „Nach“ haben, wie die Sprache in ihrem stets richtigen Instinkt es will, nicht denselben abstrakt gegensätzlichen Sinn wie Raum und Zeit, sondern sie finden sich als Anschauungsformen auf beiden Seiten; oder: sowohl im Raum wie in der Zeit existirt für die Anschauung ein Neben- und Nacheinander. Der wahre Gegensatz — gegenüber den Erscheinungsformen Raum und Zeit — ist mithin der des Simultanen und Successiven der Anschauung oder, abstrakt gefaßt: der von Ruhe und Bewegung. Denn das „Simultane“ ist das Verhältniß zweier (gleichgültig ob räumlicher oder zeitlicher) Momente, die zu einander in Ruhe sich befinden. In einer parallelen Bewegung nach derselben Richtung und in gleicher Geschwindigkeit stehen die beiden bewegten Punkte zu einander in Ruhe, d. h. sie verändern ihre Stellung zu einander nicht. Diese Form des Simultanen in der Zeit nennt man ganz richtig „Gleichzeitigkeit“, denn obschon beiderseits bewegt, sind die Momente doch einander gleich, d. h. in gegenseitig unveränderter Stellung; unveränderte Stellung aber ist eben Ruhe. Andererseits gehört das Successive ebenso auch der Raumanschauung an; denn da die Anschauung stets nur die Theile eines sich gleichzeitig ihr darbietenden Ganzen zu percipiren vermag und erst aus diesen nach einander percipirten Theilen das Ganze als Summe derselben in die Vorstellung erhebt, so hat hier die Anschauung offenbar einen successiven Charakter, d. h. sie muß sich zunächst von einem Theil zum andern hinbewegen, um schließ-

