UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK
GIESSEN

Hs 627 d

UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK
GIESSEN

I

UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK
GIESSEN

Nachgeschrieben von Kellermann. 1 2.

Ästhetik.

Vorgetragen

von Professor und Hofprediger Schwarz,
Herr. Dr. Gillebrand.

Gießen.

Im Winterhalbjahr v. 1830 — 1831.

UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK
GIESSEN

UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK
GIESSEN

Einleitung.

§. 1.

Der Begriff der Ästhetik als einer besonderen Wissenschaft ist erst ein. wenigen Jahrzehnten mit Allgemeinheit gebildet worden. Dass derselbe wünschenswerth sei, dass es Aufgabe derselben sei überall einzelne Aufsätze, in denen einige die Ästhetik einzig u. allein als Wissensch. der Kunst setzen, misverstand Anderen wiederum den Sinn übersetzt zu einem Gegenstand machen, Anderen endlich, wie Kant, d. Theorie der schönen Betrachtung übersetzt d. den Namen Ästhetik begründeten.

Der Name, der zuerst Gottlieb Baumgarten ~~[illegible]~~ gebraucht, ist bloss unter den deutschen gebräuchlich, die Franzosen z.B. nennen sie encore de belles lettres.

§. 2.

Die Ästhetik ist im Allgemeinen als die Wissensch. und zwar d. philos. Wissensch. v. dem Schönen u. den sie [illegible] mannichfachen Beziehungen d. den Menschen u. dem freien Wirken zu bestimmen.

§. 3.

Die Aufgabe der Ästhetik ist also keineswegs bloss eine darstellende derart, dass im Gebiete der Betrachtung als Stoff auch ein. wenigen existirt, sondern d. soll das Schöne in seiner idealen Begründung u. nach den Grundgesetzen seiner Verwirklichung forschend. Hiermit tritt die Ästhetik nothwendig in das Gebiet philos. Wissenschaft, indem sie die Untersuchung der ursprünglichen idealen Nothwendigkeit eines Wirklichen wesentlich philos. Charakter hat.

4./

§. 4.

Wenn kann d. Leser über das Schöne zunächst und, schließlich das Schöne u. seiner Erscheinungen nu u. sein stellen, u. dann d. Principien nachweisen, welchen gr= mäß das Schöne u. seine Erscheinungen in der Wirklich= keit zur Darstellung kommen können. Zerfällt nachstehend 2 Theile der Aesthetik, nämlich:

1.) d. Theorie der ästhetischen Form,
2.) die Theorie der ästhetischen Darstellung.

§. 5.

Die Literatur der Aesthetik betreffend, so kann dieselbe d über Werken zurückgeführt werden, welche ästhetische Ansichten vorzugsweise in der 10 Epochen von Kant, Schiller in den beiden Schlegel, in den Hegelianer Mayer, und in Schasler, niedergelegt worden ist.

Anschließend beginnt in seiner ganzen literarischen u. philos. Persönlichkeit den Mittelpunkt des seine ~~[illegible]~~ gesammten Lebens in Wissenschaft und Kunst. Dieser zieht sich d. ihn auch fast überall die Principien zu den Erörterungen u. zu der Forschung, zunächst die Anwendung f Kritik u. Gelehrsamkeit. Dieser sein literarischen Charakter offenbart sich auch in seinen ästhetischen Werken, ge= mäß in der Aesthetik, als auch und vorzüglich in der Poetik, in welchen letzteren er besonders die Poesie, namentlich die Tragödie u. das Epos historisch= kri= tisch behandelt, u. auch beiläufig einige Bemerkungen über das Schöne u. die Kunst überhaupt gibt.

Die gewählte Abhandlung endigt f den Nach= folger= ähnlich, welcher von 2ten Abschnitt nach Schr. bis in den

Sta duxerat. In dieser platonisch neuplatonischen Ästhetik, die auch die Liebe zu dem Schönen u. der Kunst aus bedeutende Stelle nimmt, Übergang über hat Ästhetik in seinem gegenwärtigen Umfange zu Ende der Liebe vom Schönen gemündet (besonders Hemsterhuys und Lessings unter dem Titel Platini de pulchritudine liber. 1814.). Diese Fülle Literatur = Ästhetik.

Im Mittelalter wurde d. Ästhetik in der Ästhetik d. Vernachlässigt, u. musste Schaffen d. Künstler, weil sich nur um eine Kunstwirklichkeit bildete nach d. Gesetzen des Christen und d. Gemeinschaft. diese neue Kunstwirklichkeit vollendete sich während des Mittelalters bis zum 16ten Jahrh.

Mit der Wiederherstellung der Künste u. Wissenschaften vom 16. Jahrh. wurde auch d. Ästhetik wieder vernachlässigt, freilich nun mehr od. weniger bewusst, wie fast auch bis ins 18 Jahrh. herab eine eigentliche Literatur der Ästhetik d. vorhanden ist, einzelne Abhandlungen abgerechnet. Nun die Mitte des 18. Jahrhds schreiben zunächst d. Franzosen Theorien der Kunst, jedoch fast nur mit vorherrschender Vernachlässigung der literarischen Kunst (Poesie u. Beredsamkeit). Nachdem nun durch Ludwig des Vierzehnten die französische literarische Kunst sich zu einer national-classischen Vollendung entwickelt hatte, trat die wissenschaftliche Reflexion hinzu, und entwickelte ganz nach den Grundsätzen der aristotelischen Poetik die Theorie der literarischen Kunst. (Boileau art poetique wurde die Richtschnur der Kritik der academie francaise.) Nach den Grundsätzen nun der aristotelischen Poetik, wie sie Boileau in seiner Theorie französisch bestimmt hatte, wurde die Ästhetik bei

der Franzosen unter dem Namen cours de belles lettres wie-
der bekannt; besonders verdient Erwähnung Batteux (übers.
v. J. A. Ebert in der Mitte des 18. Jahrh.; mit Einschrän-
kung). die englischen berücksichtigen vorzügl. das psychologische Mo-
ment in ihren Abhandlungen über die Künste. Hervor zu heben
vorzüglich: Burke Kritik des Geschmacks; auch verdient Erwäh-
nung der Versuch über das Erhabene von dem berühmten
englischen Redner Edmund Burke, in welchem jedoch die
Bedeutung des Schönen und Erhabenen, überhaupt des ästhe-
tischen & psychologische Grundlagen zurückgesetzt sind, also & die
Elementarbestimmungen, namentlich & die Trennung und Entgegen-
setzung des Verstandes & Gefühls treten auf Hugo Blairs Aufsatz
Geschmack verdienen wegen seiner Vorlesungen über die Rhe-
torik. Neben diesen Werken kann Erwähnung finden ein äs-
thetisches Werk v. Campbell, welches unter dem Titel: „Philo-
sophie der Rhetorik" bekannt geworden ist.

Neben den Deutschen wenn die Ästhetik Gegenstand einer
systematischen Lehre war. Um die Mitte des vorigen Jahrh.
schrieb ein Schüler des berühmten Philosophen Christian Wolf,
Namens Alexander Gottlieb Baumgarten ein Werk über
dieses Gegenstand unter dem Titel: „Aesthetica", worin die
Kunsttheorie, namentlich die Lehre vom Schönen & den Wolf-
schen Grundsatz der sinnlichen Vollkommenheit zurückgeführt
wurde. Nach den Grundsätzen, welche Baumgarten in diesem
Werke aufstellte, wurde bis & heute von der meisten deut-
schen Schriftstellern über ästhetische Gegenstände geschrieben, beson-
ders verdient in dieser Hinsicht Erwähnung Sulzer wegen sei-

zur allgemeinen Theorie der schönen Künste. (Zusätze dazu Sulzers Allgemeine Theorie, Jakobs, Eberhard u. s. w.). Hierher Moses Mendelssohn, der nicht auf ästhetische Weise, jedoch mit Beziehung auf Aesthetische Grundprincipien in seinen Essays über die Empfindungen das Schöne abgehandelt hat. Weiter rechnet K. H. Heydenreich, welcher in seiner Theorie der Empfindungsarten, Gefühle in seiner kritischen Lehre vom Urtheil gleichfalls in ästhetischer Weise die betreffenden ästhetischen Grundsätze vortrug. Unter diesen Aesthetikern mag endlich noch der Philosoph August Eberhard genannt werden, der eine Aesthetik in Briefen geschrieben hat, welche die Theorie der Darstellung abgerechnet, oft Geist und manche richtige ästhetische Ansichten sich auszeichnet. Mit Kant begann in Deutschland auch für die Aesthetik eine neue Epoche, indem die durchaus veränderte Richtung des Philosophirens sich auch der Philosophie des Schönen und der Kunst bemächtigte. Kant selbst schrieb auch zur seiner Kritik der reinen Vernunft eine kleine Abhandlung über das Gebiet des Schönen und der Gefühle, in welcher sich schon die ferneren Ansichten offenbart. die eigentlichen Grundsätze über die Aesthetik entwickelte er zuerst aus dem Geiste seiner Philosophie in der Kritik der Urtheilskraft. Nach Kant philosophirten zunächst besonders Schelling über das Schöne und die Kunst, und vergeistigte in platonischer und neuplatonischer Weise. Hegel bildete seine klare Merk: Vorlesungen über die

Methode des akademischen Studiums; besonders aber seine akademische Rede über das Verhältniß der Natur zur Kunst. die neuere Philosophie ging in Absicht der Ästhetik vielfältig aus einander, und es entstanden aber so viele ästhetische Theorien als Systeme der Philosophie entstanden, und als die deutsche Literatur sich in verschiedene Bücher theilte.

Folgende Bücher verdienen unsere Berücksichtigung:

1. Eschenburg, Entwurf einer Theorie und Literatur der Redekunst. 1809 neu bearbeitet. Vernachlässigt.
2. Schreiber, Lehrbuch der Ästhetik 1809. Heidelberg.
3. Jean Paul, Vorschule der Ästhetik in 3 Bändchen.
4. Bouterweck, Ästhetik, 2 Theile. Göttingen.
5. Bilger, Ästhetik, herausgegeben nach seinem Tode von Hayne.
6. Apelles, Versuch über einige Verhältnisse von Poesie und von der Kunst, 2 Theile. Berlin 1815.
7. Heinsius Ästhetik, 1827. Vernachlässigt.
8. Herbart, Ästhetik. 1828. (Zu Hegelschen Ideen abgefaßt.)
9. Hillebrand Literatur-Ästhetik. 2 Theile. 1827.
10. Hillebrand, aesthetica literaria antiqua classica.

I. Erster Theil.

Von der ästhetischen Lehre.

§. 6.

Die ästhetische Lehre ist die Vernunftwissenschaft, welche das Ästhetische nach allen seinen Eigenschaften und Erscheinungen zurückführen lehren muß. Von dieser ästhetischen Lehre im Allgemeinen, insofern sie die wesentlichen Elemente des Ästhetischen enthalten muß, muß unterschieden werden die besondere ästhetische Lehre, welche es zu untersuchen hat die idealen Vorstellungen reiner Künstler, insofern sie ihr Gegenstand besonderer Kunstbetrachtungen seyn sollen.

Die ästhetische Lehre enthält die Untersuchungen über die elementarische Grundlage des Ästhetischen, also über seine wesentliche Natur, seine Begründung, seine allgemeinen Bedingungen und seine möglichen allgemeinen Erscheinungen.

Erster Abschnitt.

Von dem Wesen des Ästhetischen.

a. Das Ästhetische im Allgemeinen.

§. 7.

Der allgemeinen muß alles, was ästhetisch seyn soll, gefallen, d.h. von seiner unmittelbaren Anschauungsweise begehrt seyn. Aber nicht alles, was gefällt, ist darum wirklich ästhetisch.

§. 8.

Zum Ästhetischen ist ferner eine dritte Seite zu berücksichtigen, nämlich eine subjective, welche zunächst in den Empfindungen besteht, und eine objective, welche im Gegenstande selbst gegeben ist.

1. Das Ästhetische in subjectiver Hinsicht.

§. 9.

Das Ästhetische in subjectiver Hinsicht geht auf die Anschauung und, und von der zugehörigen Bewegung, welche jene innerhalb des subjectiven Vorstellungsvermögens bewirkt. Allein jede zugehörige Bewegung ist darum eine Ästhetische, und der ästhetische Schein besteht nicht blos in der zugehörigen Empfindung, wenn sie viele Stufen umfasst.

§. 10.

Das erste ästhetische Merkmal fordert folgende zugehörige Bestimmungen:

1.) Es muss ein erstes unmittelbares Merkmal sein, d. h. es muss eine vermittelnde Reflexion durch die Anschauung vorgehen.

2.) Das ästhetische Merkmal muss mittelbar sein, d. h. es muss blos der Anschauung wegen entstehen, also seinen Grund in der einfachen Vorstellung der Wirklichkeit eines Gegenstandes haben, aber doch auch nöthig ist, Beziehungsvorstellungen zu Hülfe zu nehmen, welche ihren Bestimmungsgrund theilweise des angeschauten Gegenstandes haben.

3.) Das ästhetische Merkmal ist dadurch auch zu

unterscheiden zunächst von dem wissenschaftlichen, welches in den beiden folgenden angenommenen Massgefühlen besteht. Dann unterscheidet es sich von dem sittlichen Massgefühle, welches in der Herstellung des Nutzens besteht; weiter von dem Gefallenfühlen, welches in der Betrachtung über eine gegenwärtige Wirklichkeit begründet ist; drittens von dem sittlichen Massgefühle, welches in der Herstellung von dem Sittlich-Guten und dessen Verwirklichung seinen Grund hat; endlich auch von dem religiösen, welches auf der Herstellung göttlicher Dinge seine Richtung nimmt.

§. 11.

Das ästhetische in subjectiver Hinsicht besteht demnach in den beobachteten über unmittelbaren Genussarten der Idee von der Schönheit des Menschen und des Menschen.

2. Das ästhetische in objectiver Hinsicht.

§. 12.

Das ästhetische in objectiver Hinsicht liegt in den jenigen Momenten der Wirklichkeit, welche die unmittelbaren Gefallen an der Idee der Schönheit des Menschen d. h. des Menschen im Genusse vermitteln. Wenn die Grundlage des ästhetischen in subjectiver Hinsicht das ästhetische Gefühl genannt werden kann: so ist in objectiver Hinsicht die ästhetische Grundlage eine unmittelbar gestaltige Wirklichkeit.

§. 13.

Das Objectiv-Ästhetische fordert nun:

1.) einen bestimmten Gegenstand der Wirklichkeit, also in irgend einer Weise eine anderst-sinnliche Wirklichkeit.

c) daß nicht jede concrete Erscheinung eines Gegenstandes reicht sei, um sie zu einem ästhetischen zu machen. damit eine Erscheinung eine ästhetische Eigenschaft genannt, muß noch ein neues Moment hinzutreten. dieses kann nun allein darin finden, wo eine concrete Erscheinung in denjenigen Verhältnissen zum menschlichen Auffassungsvermögen steht, welche der ursprünglichen Einrichtung, die zwischen dem Menschen und der Wirklichkeit besteht, am entsprechen. Demnach wäre es möglich, daß eine Anschauung entstehe, in welcher sich gerade eine ursprüngliche Verhältnißmäßigkeit vollständig verwirklicht. In einer solchen Anschauung ist es ganz Verhältniß F, welches über alle andere Empfindung gefällt, u. eben damit ein rein ästhetisches wird. Da in einem solchen Verhältniß und in dessen Anschauung gestaltet sich das Zusammenfallen der Idee von der Einheit des Menschen und des Gegenstandes oder der Wirklichkeit überhaupt.

Offenbar ist das höchste objektiv-ästhetische Moment nun die Form, [illegible] die ideale Form eines Gegenstandes, d. h. diejenige Wirklichkeitsweise (Darstellungsweise) desselben, welche mit ihrer eigenen reinen vernunftgemäßen Gestalt identisch ist. — Vgl. die begeisterte Rede von Schelga (die treue vaterländische Mensch hat) und den Odeon von Wieland.

§. 14.

Das ästhetische in objecte Gemüth um wird sogar irgend ein Gegenstand der Wirklichkeit, welcher in so reiner Gegenständlich-

keit eine solche innere Einheitlichkeit d. Form sei, daß dadurch das ursprüngliche Verhältniß der inhaltlichen Bestimmung zur unmittelbaren Auffassung hergestellt wird.

§. 15.

Das Aesthetische kann in allgemeinem Sinne bestimmt werden als die reine Identität der anschaulichen Gestalt oder der Form mit der idealen Bedeutung eines Inhaltlichen oder mit der Idee einer Wirklichkeit.

B. Vom Schönen.

§. 16.

Das nächste Aesthetische und seiner vorhergehenden theoretischen Allgemeinheit gemäß ist es in dem Schönen, oder: nur das Schöne hat ein ästhetische Bedeutung. Die Idee des Schönen überhaupt ist daher die allgemeinste ästhetische Grundidee.

§. 17.

Man muß bei der Frage nach der Bedeutung des Schönen gehörig unterscheiden zwischen dem Schönen überhaupt od. im allgemeinen, und zwischen dem Schönen in engerem oder besonderem Sinn. Das Schöne im allgemeinen ist das ästhetische in bestimmter Verwirklichung aller seiner wesentlichen Momente od. Eigenschaften. Im engeren Sinn dagegen ist das Schöne eine eigenthümliche Art der ästhetischen Erscheinung.

§. 18.

Um die gesuchte Bed. des Schönen überhaupt zu begreifen, muß man von jeder unterschiedenen Art desselben absehen: das Schöne ist in und an der Wirklichkeit. Die Wirklichkeit ist aber kein dem gedachten Sinne so entkleidet wird, daß sie

die Dinge welche sich der nothwendigen gesetzlichen Willensbestimmung
zu Gegenstand ihrer Willkühr. Es kann nun nirgends
einzelne wirkliche Existenz geben, ohne daß in ihr auch
auch d. Besonderheit der Sinnenwelt gelten. Allein
überall gelangt d. menschliche Auffassung zu denjenigen
Bed. auch gegebenen Wirklichen, welche als im Zusammenhang
der Wirklichkeit besteht. Dieser nothwendige Zusammenhang
gehört zu jenen den sog. Mitteln d. der Existenz der
Dinge, und nennt man das Mittel, insofern es einen
menschlichen Zweckbegriff enthält, die Ursache, so ergibt
sich der Zusammenhang zwischen der Ursache und der Existenz
gegebenen Wirklichkeit.

§. 19.

Es besteht sich nun jener Zusammenhang des Mittels und der
Existenz, der Ursache u. des Existenz-Gegebenen zum
Standpuncte menschlicher Freiheit als dreifache Weise be-
stehen:

1.) Durch, daß es mittels der einen Ursache, d.
h. sich der Eigenschaft des selben die Ursache für die gegebe-
nen Wirklichkeit u. die Existenz bezieht, und die
Freiheit bindet setzt. Hiermit entsteht die physi-
sche mechanische Zusammensetzung der Ursachen und
der gegebenen Wirklichkeit.

2.) Es kann aber auch d. menschliche Freiheit sich
unmittelbar für sich d. zweckmäßige Bed. der Dinge be-
wandt, und sie insofern zum Gegenstande der
eigenen Willkühr-Verbindung machen, oder die innere
einzige Zusammenordnung der Dinge kann sich in der
unmittelbaren Weise der Freiheit so, also in sondern

gelbend machen. Heute die eigentliche objective Anschauung des Wahren und der Wirklichkeit. —

Freilich ist es aber auch möglich, daß in der unmittelbaren Anschauung eines gegebenen Objectes die Idee od. das Wesen dem Menschen kund wird. Wo dieses geschieht ist für den Menschen das Object gegeben, und in Beziehung auf seine reine Wirklichkeit die theoretische oder auch ästhetische Anschauung des Wahren und der historischen Wirklichkeit.

§. 20.

Das Ideale im allgemeinen ist also die Idee od. das Wesentliche und Wirkliche, insofern es in der unmittelbaren Existenz der Wirklichkeit als solches für den Menschen und seine Anschauung vorgegenwärtigt. Od. das Ideale ist die reine Identität der Idee und Wirklichkeit mit sich selbst.

§. 21.

Die weitere Erklärung des Idealen bietet sich nun in zwei Punkten:

1.) das Ideale enthält stets eine Aufhebung der beiden entgegengesetzten Momente von dem Wesen und der Erscheinung, u. dem bloß endlichen eines gegebenen Objects und seiner unendlichen Bedeutung in demselben.

2.) in dem Idealen liegt daher auch stets eine Hineinbildung der Idee od. des Unendlichen in die Erscheinung des Endlichen. Eben dieser soll das Ideale zu seiner vollendeten Hervorbringung innerlich begeistigung in seinem unmittelbaren Hervorgehen in geistig-

freien Erfindung.

3.) Das Schöne als solches existiert somit nicht ursprünglich, d.h. die Existenz eines Schönen überhaupt kommt weder der Erfindung noch der Existenz selbst abstrakt derselben, sondern ist in den mannigfachen Vollziehungsweisen und Existenzen zu den einzelnen ursprünglich begründet. Die Erfindung eines Schönen entsteht gerade durch, daß jene ursprüngliche Idee in der erscheinenden Wirklichkeit ihr Gegenbild findet, oder es davon entlehnt. Indem für die Kunstproduktion oder für die Darstellung des Schönen gilt diese wieder der Grundsatz absoluter Idealisierung und absoluter Naturtreue, das heißt Idealisierung der Natürlichkeit, das heißt Idealisierung der Natürlichkeit oder der Wirklichkeit ist ihr Grundsatz. (Vielleicht [illegible] Künstler Arbeiten, sowohl Gedichte, als die in diesem Künstlichen Sache, [illegible] z.B. dem gewöhnlichen Manne [illegible] mehr zusagend, obwohl sie in der Tugend gefallend. Denn Kunst sagt vom Schönen [illegible] wichtig, daß sie einem Kunstwerken gleichen, der innerlich fest und [illegible] sein. —)

§. 22.

Obwohl es nicht eine Gemeinde des Schönen überhaupt geben kann, so gibt es darum keine allgemeinen Normalschönheit in der Wirklichkeit, vielmehr ist jedesmal Gebiet des Wirklichen, soweit es überhaupt des Schönen zur Erscheinung bringend kann, seine eigentümliche Normalschönheit. Hieraus

zeigt sich, ob die Arten des Thiers nicht bloß Spielarten, sondern daß sie wirkliche und ursprüngliche Arten sind, oder ob etwa die eine Art eine Ausartung der andern ist.

§. 23.

Übrigens gibt es in den Arten des Thiers dennoch Unterschiede. Allein diese Verschiedenheit entsteht nur dadurch, daß nun die Arten des Thiers in die Mannigfaltigkeit des Klimas und der Nahrung übergehen, und sich diese ihr aber ursprünglich in jede Art schon Verschiedenheit mitgetheilt haben. Die Racen des Thiers in der mittelländischen Meergegend haben sich nothwendig nach diesem Klima, nämlich: seine Schönheit und die Thiere stehen in Vergleichung mit der Schönheit einer andern Art, in vollkommener Proportion des Körpers selbst in der freyen Natur zur Vollkommenheit gelangt.

§. 24.

Das Thier hat durch Cultur, wie keine solche Bedeutung der Erde in der freyen Welt finden kann, daß durch die Cultur Ausartung bloß seine Fähigkeiten völlig bestimmt und dieser zeigt sich, daß in jedes Gebiet der Wirklichkeit und unter allen Umständen das Thier die Arten kann, daß also auch in gegebener wirklicher Art die nächstgegebene Art zeigt sich verändert durch das Gesetz: die der Kunst eines Artes muß schlechthin zu thun. Dem kommt hierbei Nahe drauf an, ob und inwiefern die Kunst des Thiers eine [illegible] die nächstgegebene Wirklichkeit

der Vordantung der Form oder beyfalen kann.
(Jener angeb. Dichter, der sein Lehrgedicht über den Mist geschrieben hat, hatte seine ausschließliche Kraft zu seinem Gedichte gemacht. Dieser wäre ein trockner ungeb. Dichter in seinem Lehrged. über die Oberfläche.)

§. 25.

Das Schön ist nun keine bloße subjective Angelegenheit des einzelnen Menschen, sondern also auf Form sein soll Allen Gültigkeit ab. den zu dem nothwendig Schönen und auf eine wirkliche objective Uebereinstimmung zu stre- ben. Dieser sieht das Schöne für, wie das Wahre, auch eine rein objective Bed., d.h. es ist auch, abgesehen von der individuellen Gefühlsart eines Jeden, einem für sich bestehenden Merkmal. Kant ergibt sich für d. Kunstdarstellung u. für die Kunstkritik den rich- tigen Grundsatz, daß bei der Beurtheilung des Schö- nen & der individuelle subjective Standpunkt des Beurtheilers, sein auch zufällige Erziehung die Normen und Kriterien für sein jeweiliges Ge- fühl hergeben können. (Bei Aristoteles hatte das griech. Drama so den Standpunkt der höchsten Schönheit erlangt, weil der es darzieht, der die rein objective Bedeutung des Schönen vor- nehmlich berücksichtigt sondern sich mehr zu dem wandte, was man das Unterhaltende nennt, ohne und abermahligen ihre Absichtlosigkeit vorzüglich ausspricht, wieder gleichsam darüber). Manchen gefällt auch darum Göthe's Torquato Tasso, indem sie ihn kein oder doch zu wenig Unterhalt abgewin- nen können.)

§. 26.

Aus dem letzten §. geht hervor, daß das Strafrecht die Befugniß des Staates enthält, gegen den, welcher Verbrechen od. Vergehen begangen hat, eine gesetzliche Strafe zu verhängen; denn es sagt davon ab, wie irgend der gesetzliche Gesetze od. die gesetzliche Ordnung verletzt wird. Das Strafrecht ist daher nur der reine wissenschaftliche Ausdruck jener allgemeinen Befugniß des Staates, welche als eine nothwendige Folge der Idee des Staates, als eines Vernunftlebens, aus der Idee des Verbrechens abgeleitet werden muß. Dieser Begriff des Strafrechts ist nun als der Maßstab für die richtige strafgesetzliche Behandlung geltend, und hiernach bestimmt sich:

§. 27.

Bei der bisherigen Darstellung des Wesens des Strafrechts ergibt sich der allgemeine Grundsatz, daß das Strafrecht nicht blos als gesetzliche Maßregelung festgehalten, abgesehen aber auch blos von einem Zweck betrachtet werden müsse; sondern daß es ein Gegenstand ist der unmittelbaren sittlich-gesetzlichen Wirksamkeit der Idee.

C. Von den positiven Grundgesetzen.

§. 28.

Diese positiven Grundgesetze sollen diese gesetzliche Anwendung enthalten, welche die wesentlichen Bedingungen enthalten, unter welchen das Strafrecht wirklich wird, in welchen Gebiete &c. in welcher Gattung es auch Statt finden mag.

1. Das Gesetz der Einkleidung.

§. 29.

Einkleidung im ästhetischen Sinn ist jede Übereinstimmung unserer Vorstellungen; durch das Gefühl der Gemeinschaft des Ästhetischen gibt das ästhetische Einkleidungsgesetz seine eigene Bestimmung. Das Gefühl ist niemals etwas ästhetisches, sondern ästhetisch heißt allemal Übereinstimmung des Gegenstands a. mit dem Gefühl, sondern eine ursprünglich vorgestellte Einheit beider. Schönheitsregeln müssen aus der ästhetischen Einkleidung als unmittelbar bedingter folgen.

§. 30.

Der Einkleidung ist aber durch äußerliche gesetzt, was der Gegenstand für die vorhandenen Elemente in sich notwendig hineinschauen sehen muß. Es besteht darin der äußerliche und formale mögliche Weise nach ästhetische Einkleidung darin, daß die Idee einer Sache selbst die Verschiedenheit a. die Übereinstimmung der Elemente in sich ursprünglich enthält.

§. 31.

Der ästhetische Einkleidung fordert dreierlei:

a) eine wirklich vorhandene Verschiedenheit der Elemente, und über diese Verschiedenheit die Einheit und drittens die Wirkung des Einkleidungsfordert.

b) Ferner so müssen die Elemente des Einkleidungs in ihrer wesentlichen Verschiedenheit zur Einheit verbunden sein, daß die Idee dem Gegenstand oder einem Merkmale entsprechend sein selbst. (Vgl. Vorzüglich

§. 32.

Der Grund aber des äußerlichen Gesetzes der Einklangs liegt darin, daß das Prinzip kein gedachtes ist, keine gedachte Wirklichkeit, sondern eine existierende Wirklichkeit, somit eine unmittelbare wirkliche Erscheinung. Als eine solche ist es aber erforderlich zu der Bedingung, die Bedeutung dieser Erscheinung als eines Momentes von sich aus geltend zu machen.

2. <u>das äußerliche Gesetz der Verhältnismäßigkeit.</u>

§. 33.

Die äußerliche Verhältnismäßigkeit besteht darin, daß in der Notwendigkeit der Erscheinung eine innere Maß- losigkeit Platz findet. Sie fordert daher, daß kein einzelnes Glied absolut überwiegend für sich selbständig sey.

§. 34.

Vom Einklang unterscheidet sich die Verhältnismäßigkeit dadurch, daß die letztere bloß die Einheit des Maßes darstellt, während der äußerliche Einklang die Einheit der inneren Bestimmung des Unterschiedenen ausdrückt. (Als Muster in äußerlicher Hinsicht ist hier der dem Innern von Mo- zart nachzuahmen.)

§. 35.

Die Verhältnismäßigkeit ist dem äußerlichen Gesetzmäßigkeit ist eine zweifache, nämlich eine <u>bloß gegenseitige</u> unter den Gliedern und Erscheinungen ist, d. i. eine <u>totale</u>, d. h. eine solche, wo die einzelnen Glieder zu dem Ganzen in gehöriger Verhältnisse stehen.

3. Das Gesetz der Ähnlichkeit u. der Kontrast.

§. 36.

Beide beziehen sich wesentlich auf räumliche. Ähnlichkeit ist nämlich die sinnliche Verschiedenheit und Verbindung des wesentlich Übereinstimmenden. Der Kontrast ist das gegen den Ausdruck des Übereinstimmenden. Jedes ästhetische Werk muß mehr od. weniger beide entgegengesetzte Momente in sich enthalten; denn sie, daß die Auflösung des Kontrasts in die Ähnlichkeit eine lebendige und wohlgefällige sey. Je entschiedener der Kontrast ist, desto schöner ist sie, je feiner seine Auflösung durch die Ähnlichkeit, desto höher steht der ästhetische Werth eines Werks. (Man muß unterscheiden zwischen Symmetrie und Ähnlichkeit. die erste braucht der Künstler nicht immer zu beobachten, aber die letztere. Auch in Verbindung des Kontrasts u. der Ähnlichkeit ist immer der Sinn des Werks in nähere Betrachtung zu ziehen.)

4. Verhältniß der Idee über das Ideale und über das Gemälde zu dem ästhetischen Werke.

§. 37.

Jedes ästhetische Werk, soweit auf jede schöne Wirklichkeit muß eine Anschauung u. zwar eine sinnliche, so muß seine sinnliche allgemeinheit u. seine bestimmten wesentlichen Formen, also eine Anschauung des Wesentlichen u. des Zufälligen in der Anschauung (nicht im Begriffe). die Darstellung eines Verhältnisses zwischen jenem Wesentlichen u. dem Zufälligen in Beziehung auf seine wirkliche Darstellung ist aber die Idee des Werks.

diese ihrer Form nach darzustellen und zu rechtfertigen in der Form (nicht im Inhalte) ist das höchste Gesetz ästhetischer Darstellung. Demgemäß darf kein wesentliches Gesetz die Ausführung od. auch die Auffassung hindern, an welchen. Das Maß in den einzelnen Erscheinungen muß durch die Idee jeweils Bedeutung und jene Form regulirt sind.

Zweiter Abschnitt.

Von den allgemeinen ästhetischen Lehren oder von den hauptsächlichsten Arten des Schönen oder der Schönheit.

§. 38.

Ästhetische Lehren sind, wie bereits angedeutet worden, diejenigen Aussprüche des vollendeten Verhältnisses zwischen Idee und der bestimmten Form in wirklicher Existenz. Es kann nun so viele ästhetische Lehren geben, als es eigenthümliche Arten jenes Verhältnisses geben kann. Es gibt nun aber gewisse allgemeine Arten jenes Verhältnisses, welche Arten bei jeder besonderen ästhetischen Idee zum Grunde und zur Voraussetzung genommen werden müssen.

§. 39.

Man kann nun unterscheiden zwischen allgemeinen ästhetischen Grundlehren u. zwischen allgemeinen abgeleiteten ästhetischen Lehren.

A. Allgemeine ästhetische Grundlehren.

§. 40.

Allgemeine ästhetische Grundlehren sind solche Grundsätze

nun oder Erscheinung meiner des Schönen, welche alle andern nun sich ~~b~~ Bedingung sind dem Grundgesetz bestimmen. Die ist die eigentliche Vermittlung oder besondere nächstige Wirklichkeit.

§. 41.

Betrachtet nun die Natur des Aesthetischen überhaupt, so finden sich nun drei allgemeine Grundformen desselben vorfinden, nämlich die Form des reinen Schönen (des Schönen im engeren Sinn des Worts, auch vorzugsweise und Ideal = Schönen genannt) die Form des Erhabenen und die des Komischen. Der Grund dieser Unterscheidung liegt in folgendem. Es nämlich allen ästhetischen die Einheit des Begriffs und der Form in unmittelbarer Anschauung, so können sich nun 3 Fälle denken, wie diese Einheit sich für die Anschauung geben kann:

1.) kann die Form d. d. Begriffs d. reinen besonderen Wirklichkeit, also der Wirklichkeit und sinnlichen Erscheinung selbst als unmittelbar gleichmäßig gegenüberstellen, oder die Form und der Wirklichkeit unterwirft sich der sinnliche erst in der Anschauung ff. es offenbart sich ein Streben der idealen Kraft gegen die endliche Nichtigkeit, oder endlich das begrenzte endliche Wirkliche empfindet sich seiner eigenen Nichtigkeit, womit es sich vollständig, die gegen den Begriff besonders will, seine Unvollständigkeit auf, und unterwirft sich übermacht

seinem Ende. Wie das letztere der Fall ist, ist das weitere Schicksal, bei dem anderen fest man das Verfahren, und bei dem dritten die Strafe.

§. 42.

1. Das weitere Schicksal oder das Schicksal überhaupt.

Es braucht deshalb in seinem besonderen Unterschied von anderen ähnlichen Leistungen darin, daß es die innerliche fortwährende Abgeschlossenheit der Ader u. ihrer Form darstellt. die Absicherung zwischen dem Innerlichen und Äußerlichen ist bei der einfachen Schicht als feindlich vielmehr der Aufsaugung gegeben. Ein Schall zeigt nun den eigentlich Schicksal eine mehr oder weniger ist in der Aufsaugung durchdringende Ruhe, eine stille Einheit in der Verwirklichkeit der Schicksal einer Form, seinem ganz wesentlich eine andere bestimmte Ausdrucksweise der Form F, endlich Entsprechung des Übergewichts der Gründe, dagegen vollzieht entsprechendes Gleichgewicht in der gegründeten Schicksal, wodurch die Schicksal Entsprechung verschwindet wird. Jetzt entsteht das ganze Innere eigentlich die geistige Haltung zu weiten Schritt.

§. 43.

2. Das Verfahren.

Da ihr liegt der eigentümliche Moment die Entsprechung und Absicherung des Gegensatzes zwischen der Ader und der anderen Lebensformen, jedoch ist die Kraft der Ader selbst. dem Verfahren liegt dieser im allgemeinen:

des Innewerdens des Gegenstandes u. der Kraft, eben des entsprechenden Vergehens des Maßstabs über die Gegenstände wirklicher Selbstständigkeit.

Das Schauen charakterisirt sich in besonderen drei Stufen:

a.) Im Schauen muß die Anschauung der idealen Form und der wirklichen Form in der Anschauung so rein geschehen, als sie im Werden und in einem lebendigen Gewächs selbst dargestellt.

b.) Dieses liegt in dem Schauen die Anschauung eines Gegensatzes, oder es findet eine Trennung seiner Elemente, welche jedoch [illegible] die Kraft der Idee so aufgehoben wird.

c.) In dem Schauen und dem der Kunst liegt die höhere Nothwendigkeit, d.h. das Gesetz oder eine der gemeinverständlichen Kraft der Dinge über der Gestalt der Willkühr und diesem gegenüber gesetzt. Daß diese Nothwendigkeit des Schauens für die wirkliche Anschauung in sich einmal das lebendige Gefühl der höchsten wirklichen Innigkeit mit unterworfenen Wirklichkeit, dann das Gefühl der innerlichen wirklichkeit, oder, was dasselbe ist, das Heiligste.

d.) Im Schauen muß dasselbe wesentlich die Gesetze verschwinden, oder es gibt keine Schaubarkeit oder Gesetze.

c) Aber d jede Gewalt ist damit schon das Geschehen. Aber blosse reine gegebene Gewalt muss d sein, die endlichen Beziehungen an sich beziehen. Nämlich muss die Gewalt, welche Grundlage des Geschehens sein soll, in ihr. rund einer Weise eine ideale Kraft des Gegebenen an sich aufnehmen. Wo blosse die Gewalt od. die Kraft nach ihrem Massverhältnisse blosse festgesetzt und berücksichtigt wird, ist sie nur die Geltung einer bestimmten Endlichkeit, ~~xxxx~~ verwirklicht somit das Recht, sei mit der Kraft, das Endliche sich zu unterwerfen. Wo die Gewalt in dieser Weise an die Stelle des Geschehens gesetzt wird, entsteht die falsche Geschehnisheit. (Cäsar und Milton haben sich wunderliche Mühe, den Satan als geschehen zu schildern, verwirren sich aber nicht. Ihre Kunst wollte und konnte den Massstabsfehler nicht verhindern haben.)

f) Endlich muss eine wirkliche Beziehung der idealen Kraft d der Endlichkeit des Wirklichen vermittelt werden. Denn immer ist in der wahren Wirklichkeit kein absoluter Gegensatz zwischen der Idee und gegebenen Wirklichkeit.

§. 44.

Das Geschehen ist so mannichfaltig als der Reig der Ideen über die stetige endliche Bestimmung in der Anschauung möglich wird, sich also auch in bestimmter Form

darstellen lässt. Wenn kann nun unterscheiden das positive und das negative od. moralische Verhalten, jenachdem die überwiegende Idee sich in den Naturmitteln oder in einem Gebiete des Unsittlichen darstellt.

Das positive Verhalten kann wiederum sein unsittlich od. sittlich verhalten, jenachdem die ideale Geistes sich verunglückt in äußerer Gestalt oder in der Intention u. Gesinnung der Kraft sich offenbart. (Diese Entwicklung und Trennung wächst mit Recht fort.)

§. 45.

3. Die Tugend.

Die dritte Weise, in welcher sich das Sittliche geltend machen kann, ist die Tugend. Sie besteht in Allgemeinheit, Ruhe des Bewusstseins, womit auch das rein Sittliche sich der Macht der Neigung, welche es sich unterwirft, sich in seiner Unmittelbarkeit bezeichnet, u. aber dadurch die reine Allgemeinheit seines Gegenstands verletzt u. somit sich des Bösen zurückmacht. (Polemische Formen.)

§. 46.

Der sittlichen Tugend liegt ein allgemeiner Grundbed. des Bewusstseins überhaupt unter; jedoch muss ein modificirendes Moment hinzutreten, wodurch aber die Bed. des Sittlichen in die innerliche Darstellung gesetzt wird. Dieses Moment des Thuns aber besteht verunglückt darin, dass die innerliche Bestimmung sich in einer concreten unmittelbar anschaulichen Wirklichkeit realisirt, also sich in bestimmte Wirklichkeitsformen gebe und sich rein in-

Wissenschaften. (Der größte und lebendigste Vertreter ist Schopenhauer.)

§. 47.

Diese ästhetische Darstellungsweise der Idee verwirklicht sich nun in allen Künsten in jeder Weise. Es geht sich das Endliche in bestimmter Form und sucht sich in der lebendigsten Selbstentwickelung seinen des Ausdruck des Wesens zu geben, u. damit das wesentliche Wesentliche zu repräsentiren. Aber eben in dieser stofflichen Entwickelung der Anschauung kommt es zum Conflicte der eigenen Nichtigkeit. In dieser der Selbstvernichtung erreicht es aber nothwendig eben so ein entsprechendes Wesen wie ein wahres Moment sein, womit es nun der Idee wiederum Wichtigkeit u. Bedeutung gewinnt. Es liegt also auch in der ästhetischen Form nie ein scheinbarer nothwendig ein Gegensatz. Der Unterschied ist nun dieser, daß bei dem Gebrauch der Gegensatz verschwindet und sich die Einigung der Idee gegen das Endliche, während bei der Formen des Endlichen die Idee zum Ausdrucke des Gegensatzes herbeigerufen oder erwartet. (Vgl. Quintus Fixlein v. Jean Paul, Katzenberger, der gestiefelte Kater von Ludwig Tieck.)

B. Abgeleitete ästhetische Formen.

§. 48.

Die besonderen Auffassungsweisen einer jeden Grundidee und besonderen Verhältnisse der Wirklichkeit. Es lassen sich nun natürlich drei Reihen solcher ab-

gelehrten ästhetischen Theorien entwickelt, jenachdem entweder das einfach Schöne, od. das Erhabene, od. die Form als Grundlage genommen wird.

1. Die auf der Grundidee des einfach Schönen abgeleiteten ästhetischen Theorien.

§. 49.

Zu dieser Klasse gehören nun alle diejenigen ästhetischen Auffassungen u. Darstellungen, in welchen das Element des einfach Schönen das überwiegende und wesentlich grundbestimmende ist. Von dort unter Berücksichtigung der gegebenen Wirklichkeit selbst abgeleitete ästhetische Theorien unter diesem Rubrik genannt haben, nämlich: die Theorie, der Komische, das Pathetische, das Tragische und Idyllische.

§. 50.

Die Theorie ist im allgem. zu erklären als das einfach Schöne in der Form des Lehrens. Ihr Grundprincip ist daher Harmonie u. Mäßigung in der Lehrbarmachung. Die Theorie sieht immer eine Rücksicht auf Erziehung zu irgend einem andern Lehrenden Wissen vor, daher muß ein wesentliches Moment in der Theorie das Absichtliche sein. (Goethe wird mit Recht das Absichtsvolle einer ungezwungenen Fassung der Theorien.). Die Theorie kann bald mehr kurzgefaßter, bald mehr weitläufiger Art sein. Dort ist sie das einfach Schöne in der strengen Lehrbarmachung, hier mehr in der Darstellung als auch in den Hauptideen der geistigen Inhalt ist sie das Schöne in der Mitte. —

Welche Art der Genüsse aber dann in Betracht kommen mag, darüber ist noch ein wesentlicher Unterschied, dass sie bestimmt sein mögen von einem unmittelbaren Gefühlsbedürfnisse als von einem reflectirenden Bedürfnisse. Dass nun das natürliche Gefühlsbedürfniss nicht das feinere noch Naturbedürfnisse sein. (Das treffliche Beispiel jüngster Genüsse ist die steinigsten Trauben im Vorgarten Faust von Göthe.)

Beim Autor und Zeit in Absicht auf die ungleiche Cultur ist zunächst nur der 2 gegebene Unterschied Darstellt, nämlich nach dem ob. antiken u. Klassen, so muss das ästhetische Übergewicht u. d. Genüsse im Besonderen. Das Eigenthümliche der antiken Welt ist die Darstellung des Schönen (der Idee, des Mannichfaltigen) in der möglichsten objektiv vollendeten Wirklichkeit, während die Klass Zeit die Darstellung ist der Idee in ihrer Besiegung der sinnlich-Wirklichkeit. Wenn nun die Genüsse betrachtet, so ist die antike Genüsse ganz eigentlich das gefällige unmittelbare Leben seiner Wirklichkeit, während die Klass Genüsse die gefällige Erregung der Idee, oder auf ihrer Grundlichkeit ist. Die Klass Genüsse und Künste mehr oder weniger sind in der gefälligen Hebung über die sinnliche Wirklichkeit darstellen, dass so, dass das Leben über der Darstellung bildet. (Angemessen Mannichfaltigkeit ist das Musterbild Klassen Genüsse, in der Poesie z.B. Alexandrinische Lieder.)

§. 57.

Das eine zweite abgeleitete ästhetische Art unter der Gemeinschaft des Künstler-Schaffen sein das Manier bezeichnet werden. Sittlichkeit beruht sich die Begründung des Manier auf

seine Bedeutung in beyden Momenten auszudrücken. Der menschliche unmittelbare Trieb ist die Einheit des Natürlichen und des Geistigen unter der Herrschaft des letzteren. Die wahre Bed. des menschlichen Lebens ist also die Darstellung des Wesens in der menschlichen Wirklichkeit im Elemente des Bewußtseyns. Hier nun ist möglich zu seyn nothwendig daß die eine Seite des menschlichen Lebens mehr oder weniger sich geltend macht. Wenn das Natur-Moment in seiner Einheit in das Bewußtseyn übergeht oder von diesem absichtlich beherrscht zu werden, entsteht die Allgemeinheit des Princips. — Da den ästhetisch-Künsten nicht nur das Moment des Scheins oder eben des ästhetischen zuzuerkennen. Dieses muß in der Form der Anschauung für ein unmittelbares Ausdrücken der innigsten Wesenheit des Lebens und seines nothwendigen Naturelements Statt finden. Dieses geschieht hier dadurch, daß sich das Geistige u. die Wesenheit des menschlichen Lebens die Naturgestalt als eigenes Symbol für immer setzt. In dieser natürlichen Symbolisirung der eigentlichen innigsten Wesenheit des Lebens als des Geistes besteht die wesentlich ästhetische Bedeutung des Princips. Das Princip ist diesem demnach eigentlich eine Naturvollständigkeit im menschlichen Leben. Als solche bleibt nämlich das Natürliche selbst menschliches, setzt auch hier schon ästhetischen Werth. des Naturmoments als hervorstechend über das geistige mit Beybehalt der Wesenheit des menschlichen Lebens;

ohne Nachsicht aber kann auch das Schöne nicht in der Wirklichkeit angetroffen. Eben so wenig aber auch kann das Vorgestellte absolutes Vorgesetzt des Vorgestellten in Naturbeziehung der Natur in ästhetischen Sinn darstellen; denn hier fehlt die wahre Vermittelung zwischen dem natürlichen und dem geistigen Moment. (Gestalten im Traum ist fehlt wirr, aber sie Übergehen in Symbol. Quali aber in Kopfschmerz Andromeda in England ist nie ganz verschollen wirrer Phantasien.). — Die ästhetische Kategorie zerfällt sich Hauptsächlich auf 2 Arten sie darzustellen

1.) auf der allegorischen, welche vorzüglich in der antiken Kunst zur Darstellung kommt; u. dann

2.) auf der modernen symbolischen Art, in welcher Erhabenen Gegenstand sich in das Endliche übergeht. (Göthe hat in seinen Charakteren die reine Art der Kategorie, Byron in seinen Heroen aber diese letzte oder 2te Art, die die ganze Tiefe der Kategorie zu nennen pflegen.)

Das Naive muß sich alle Tabus aufheben, in denen die Natur als wirres Symbol der Wahrheit des menschlichen Lebens genommen werden kann.

§. 32.

Das Pathetische ist ebenfalls eine abgeleitete Form aus dem Gefühls-Schönen. Das wesentliche Moment ist das relative Übergewicht des Gefühls in der Thätigkeit Äußerung des Ich, also die Vorherrschaft der Subjectivität des Gemüths über die objective Macht des Gedankens. Das ästhetische Moment ist das Pathetische

der concrete Ausdruck der Idee [illegible] und [illegible] wird in der Mittelbarkeit in der Form der Gemüthsempfindung. Dem zufolge [illegible] folgt:

1.) es muß ein [illegible] Übergang statt finden zwischen der [illegible] Auffassung der Dinge und der [illegible] dieser [illegible] Resultate mittelst des Gemüths.

2.) [illegible] dieser muß bei der [illegible] Continuität irgend eine Begrenztheit [illegible] der [illegible] Ausdruck [illegible] concrete Form annehmen.

3.) [illegible] daher darf bei der [illegible] Continuität nicht das Gefühl blos als Gefühl für sich gelten gemacht wollen; sondern es muß mit seiner [illegible] Beziehung [illegible] den Gedanken und als Anschauungsvermittelung hervortreten.

4.) endlich. der [illegible] Continuität muß dieser immer ein gewisses [illegible] Maß zum Grunde liegen, welches nun in der Endlichkeit eines bestimmten Gemüths [illegible] Grundlage Raum für die Anschauung findet. (die 2. vorzüglichsten productiven und reproductiven Continuität ist [illegible] Anfang und Fortgang Gesang. die beste [illegible] Continuität hat am Ende und [illegible] den [illegible] Faden [illegible]. Der Gesang wird an sein Stichabgrenzen mit [illegible]; ebenso [illegible] Continuität hat er in seinem ganzen Raum aufgefaßt. Das [illegible] Continuität ist die Antizipation des Resultats. Aus der Verhältniß des Takten u. der Andauer des Tones ist abzuleiten.)

§. 53.

Das Tragische.

Es ist dem Sentimentalen wesentlich und ausschließlich sich zu einer Klasse der Gegenstände, das heißt ob ein wirklich vorhandener Gegenstand poetisch ist oder nicht, nur besonderen Modificationen des Gefühls bestimmen muß. Das tragische fordert nämlich das Sentimentale zu der Vorstellung der Nothwendigkeit der Dinge, wie sie sind in der Zeitfolge hervorgebracht und bestimmt werden. Wenn [illegible] das tragische nichts weiter verlangt als die sentimentalische Auffassung und Darstellung der zeitlichen Nothwendigkeit und Unvermeidlichkeit der Dinge. Allein wenn das tragische sein ästhetisches Ende gemacht, muß es irgend einen Punkt eines Gefühls endlicher Nothwendigkeit der zeitlichen Dinge, das irgend ein individuelles Moment schmerzlicher Leidenschaft eigener Schmerz und der eigenen Endlichkeit enthalten werden. Dieses individuelle Moment liegt darin, daß das tragische unmittelbare Wirklichkeit genommen werde, welche also in das Bewußtsein der zeitlichen Nothwendigkeit das Bewußtsein der Hoffnung über diese Nothwendigkeit verlegte. (In der Antigone des Sophokles, ist nun in Form von Chören zu viel Reflexion. Meister ist die tragische Fabel und Göthes tragische im Ganzen.) Das unbefangene tragische erhebt sich gleichmäßig über die absolute Freude, wie über die absolute Lust. Jene würde eine unbedingte Hingegebenheit der Nothwendigkeit über die Heiligkeit des Gesetzes sein, und damit aber der Muth, worin die Persönlichkeit hervorgehen muß, niederschlagen. Die andere verletzt sich an dem Gefühle und der Vorstellung der

zeitliche Mächtigkeit der Dinge. Wir müssen durch die freie Betrachtung des Lebens und des ewigen Grundgesetzes in ihre ursprüngliche Reinheit. Der Unterschied zwischen den Antiken und den Modernen od. Romantischen überhaupt besteht, drückt sich nach in Hinsicht des Plastischen u. der der antiken Plastik tritt die Musik des Gedankens entschiedener hervor, in der modernen musik die Lebendigkeit des Gefühles (der größte musikalische Plastiker ist Mozart. Plastische Plastik zeigt sich in der Grazie der Linien.)

§. 54.

Das Idyllische.

Wenn das Epische sich mehr dem Substantiellen zuwendet, so das Idyllische mehr dem Accidentellen. Der Geist findet wiederum ein wesentlicher Unterschied statt. In der Poesie ist die Natur Symbol der Menschheit des Lebens, also geistiges ein ästhetisches Mittel. Im Idyllischen dagegen ist das Natürliche in das innerste Leben selbst übergegangen, so daß man sagen kann, das Idyllische in allgemeinen sey das Natürliche in der Innigkeit des Lebens. Wenn aber das ästhetische Idyllische scharf über das gewöhnliche Idyllische erhaben. Es muß natürlich in ästhetischer Beziehung abermals nothwendig das heroische Prinzip in Anspruch. Dieß geschieht dadurch, daß die innigste des Lebens unmittelbar sich in absichtslosen gefälligen Form

wenn sie Naturnachahmung darstellen. Das Idyllische muß so weit als das Gebiet von allen Kunststufen für die Nachahmung der Natur in ihrer Totalität von sich darstellen kann. Dessen ungeachtet das Idyllische muß die Hauptsache der conventionellen Form sein, muß aber das schöne Leben und die Sitten der Civilisation. (Ihrzufolge Idyllen sind eigentlich affectirte Idyllen, und eigentlich französische Idylle ist die französische Form ging eigentlich von der Hirtendichtung aus zur Zeit Ludwig XIV. / Noch Idyllen sind besser, einige ausgenommen das Deutschen Germania und Voss ist die schönste Idylle.)

die schönsten Muster.

2. Die aus der Grundidee des Schönen abgeleiteten ästhetischen Arten.

§. 55.

Das Grundprincip des Schönen ist der ästhetische Grundsatz besteht in der sinnlichen Darstellung der Idee gegen das sinnlich-Reale, dem dieses in der Anschauung nicht selbst eine gegenwärtige Macht entgegenstehen. Es lassen sich auf dieser Grundlage folgende gewisse ästhetische Arten aufstellen lassen bestimmen, nämlich: die Idee des Wunderbaren, und des Erhabenen.

§. 56.

a.) des Wunderbaren.

Das Wunderbare überhaupt gestaltet sich über eigentümliche Stellung des Menschen in Absicht auf das Reale überhaupt. Es kann in dieser Hinsicht das Relativ-sinnliche der Wirklichkeit nicht verschwinden, aber doch die unmittelbare Idee muß schon wesentlich bedingenden Grund nicht zurückweisen; das in sich birgt die Verkennt des Realen

in der Möglichkeit des Missbrauchs und die Nothwendigkeit und die Nützlichkeit der Sache anzuerkennen, aber so sehr aber auch das Gefühl der endlichen Beschränkung des Wissens u. des Gedankens; indem sie denken sich nur geübtesten und in bedingten Fortschritte der Begründungswirklichkeit bemächtigen kann. Hiermit entsteht bei der Betrachtung des Rechtsbewusstseins vollständig die Vorstellung von einem absoluten, die Thätigkeit in ihren Mitten und Entwicklungen bestimmenden, Ziele. An dieser unmittelbaren Beziehung, also in der rein absoluten Auffassung jener bestimmenden Macht im Wirklichen wurzelt im Allgemeinen das Mündelrecht.

§. 57.

Von diesem allgemeinen Begriffe des Mündelrechts muss die rechtliche Bedeutung im Besonderen unterschieden werden. Das rechtliche besteht also darin, dass das Mündelrecht in einer wirklichen concret menschlichen Form, sey es als gesetzlich- gewohnheitsrechtlicher (in der Rechtsform), oder in irgend einer natürlich gegebenen Form hergestellt werde. (Das Rechts-Mündelrecht haben wir schon oben in Kürze besprochen.)

Das Rechts-Mündelrecht ist nun wesentlich darin gegründet, dass das Unbegreifliche in der Wirklichkeit sich dass als Wirkliches gebe, und damit eben eine innerste tief begreifende Trennung des Gemüths vermittele. — Bei dem Rechts-Mündelrecht und dessen eine bestimmte gegebene Wirklichkeit als

des Symbols übersinnliches die Wirklichkeit bestimmender Macht darzustellen. Hier allein muß man bei dem ästhetischen Wunderbaren, das reflectirende Urtheil unbefangen stehen bleiben. Die eigenthümliche Vermittelung jener lebendigen Einheit des begreiflichen Zufalls u. der symbolischen Wirklichkeit desselben muß die Phantasie übernehmen, insofern sie aber unmittelbar lebendige Darstellungskraft des Geistes ist in der Form des Wirklichen. Dieser fordert nun auch das Wunderbare einmal gehörige Motivirung, sonst für, wirrend, dann aber wirklichen in der Meinung der Menschen lebendig fortgehenden Glauben. (Wie kommen denn treuen Schutz des Wunderbaren in den Epopöen des Homer, zu Ritters in den Dichtungen v. Ariosto u. Spenser finden. Im Allerheiligsten ist das Wunderbare am Höchsten dargestellt worden in den Gesängen des Paradieses, namentlich da wo es nothwendig. der Vater, der Heiligenschein, der Liebesgruß, die Taufe selbst, in diesen uralten Erscheinungen von Kraft ist bei uns das Wunderbare am Schwachsten vorallemartig behandelt. der Kreuz und Gottes. die Jungfrau von Orleans von Schiller. Macbeth von Shakespeare. das Romantisch-Wunderbare ist am Schwachsten in Romeo und Julia dargestellt. das Phantastisch-Wunderbare tritt sehr deutlich in Voltaire's Zauberei hervor. Eben so, in das Humoristische übertragen, in Hildebrands Schwert, wo das zu Allgemeine, der Hexenaberglaube, zu sehr hervortritt. Einen dieses Humoristische tritt zu sehr in Callot-Hoffmann Erzählungen hervor, obwol einige derselben, z. B. die Elixire des Teufels vortrefflich sind. Bei der Echo Schlegel u. Tieck.)

§. 58.

B.) Das Tragische.

Es gründet in der Eigenthümlichkeit des menschlichen Bewußtseins, welcher gemäß der Mensch nur endlich individuelle Lebendige Existenz ist, des Leidens, oder des Schmerzes und der endlichen Qualität oder der Naturnothwendigkeit. Hieraus entspringt nun als natürliche Folge, daß bei dem Menschen in der Vollziehung seiner Wirklichkeit die übersinnliche Vernunftbestimmung der Dinge oder die Idee mehr oder weniger in den Hintergrund seiner natürlichen Bestimmtheit sich geltend zu machen sucht. Nicht immer gelingt es aber der Idee, sich in seiner Lebendigen Einheit des menschlichen Bewußtseins gegen die Naturgegensätze schlechthin siegreich zu erhalten. (Sokrates und Jesus in ihrer Hinrichtung, kann können nicht tragisch dargestellt werden; wohl aber ist Tod tragisch.) Es entsteht so dieß Misverhältniß des Idealen und der Naturnothwendigkeit in menschlicher Form, zugleich durch das vermittelnde Gefühl der Schmerzlichkeit den idealen Sinn für die Naturmomente der gegebenen Endlichkeit, in seinem Recht eigentlich die Grundlage des Tragischen. (Das Leiden der Idee ist wesentlich tragisch, nicht aber das Leiden der Materie. Wer also das Leiden der Idee darzustellen versteht, ist tragisch.)

Man kann demgemäß das Tragische vorläufig u. im allgemeinsten erklären als das in der Anschauung hervortretende Leiden der Idee, sich in und an den Widersprüchen der endlichen

Erhebung über dem Gefühle überhaupt Gebundenheit fühlt zu beschreiben. (Höchste Trauer ist Trauer und höchste Freude ist Freude, sie muß ein Kampf mit dem endlichen Stoff finden. Hugo im Mallorca Stil ist kein tragischer Charakter, dagegen aber sind Ödipus, Wallenstein, Napoleon tragische Charaktere.)

§. 59.

Aus dieser allgemeinen Grundlage erklärt sich nun das tragische und Tragischen weiter in folgender Weise:

1.) Das tragische fällt zu sehr Gebundenheit gegenüber das Erhabene; denn in ihm ist die Einheit des Unendlichen oder der Idee und des endlichen unmittelbare Wirklichkeit nicht nur für uns Mal sondern auch, sondern die Aufhebung geschieht erst durch die in der Anschauung Statt findet Stellung, wegung der Idee gegen die Besonderheit des endlich-Wirklichen. (Jemands Bild ist kein Tragödie, denn es ist nichts Erhabenes darin. Das Leiden des Märtyrers darin ist nur ein idyllisches, kein erhabenes Leiden.)

2.) Weiter fordert das Tragische nun Anerkennung eines Leidens; weil das Gefühl der Gebundenheit der Idee sich in der Form eines Leidens vollkommen darstellen muß. (Vgl. Ödipus, Wallenstein.)

3.) Das tragische Leiden darf aber keine absolute Positivität darstellen, sondern muß eben als ein Leiden der Idee hervortreten.

4.) Das allgemeine eigenthümliche Moment der tragischen Erhabenheit ist dieser des Erhabenen, oder das Tragische ist vollkommen erhabene Äußerung

β) das Äußerste übersteigt bereits aber auch den Gesichts- und Tastsinn, insofern dieser nur gegenständ Erscheinungen wahrnimmt, und zwar auch dem Grunde des Berührtseins gemeinschaftlicher Tastbarkeitsbeziehungen. (Das Tasten des Auges mit seinen Pfühlen und Fühlhörnern ist bekannt, dessen wir auch wenig Erscheinungen davon genau kennen, indem es nicht sehr ausgebildet oder klein. Und die Tastbeziehungen (d.i. Tastbeziehungen), um so größer auch die tierische Reizung größer.)

γ) das Geschlechtsorgan, in welchem sich dennoch das Tierische darstellt ist allerdings die Frucht oder der Keim des Tieres. (Ein Tierpärchen hat seinen früheren Aufenthalt haben. Nur Geschlechter ist dieser beim Säugetier.) — Aber so wie auch jede Äußerung die tierische Wirksamkeit darstellt, ebenso ist die Frucht nur eine Frucht, weil auch jede Art der Früchte die wahrhaft tierische Element des Tierischen. Hierbei ist Acht zu haben: die tierische Frucht muß wesentlich geeignet sein, ein individuelles Mittel zu verwirklichen. Dieses muß aber wohl unterschieden werden in dem Mittel, welches die einfachen Erscheinungen an den Früchten endlicher Bestimmung des Tierischen genommen werden kann. Das individuelle Mittel bedeutet dann, daß die Erscheinung Mittel findet an dem Gleichen der Art, in Fruchtbarkeit gebunden zu sein. Dieses

sches Mitleid, diese idealste Äußerung ist eigentlich ein Mitleid mit dem gemeinschaftlichen Loose der Menschheit nur in endlicher Beschränkung unmittelbar u. persönlich zu seyn. Die tragische Kunst ist daher die Kunst über das Loos des menschlichen Geistes in seiner ganzen Wirklichkeit. (Vgl. den Schicksal des Oedipus, das ganze ein gemeinschaftliches Mitleid erregt. Aber indem Schicksal nicht uns treffen will, tritt die Kraft des Geistes hervor. Der Dichter zeigt aber zugleich das gemeinschaftliche Schicksal Thebens in seiner Würde, um dadurch die Idee desto stärker hervortreten zu lassen und den Sieg über das Schicksal Thebens.) —

Das Tragische fordert demnach ein objectives Band des Mitleids und der Äußerung, dieß Band müssen motivirt werden die Umstände, daß in den vorgestellten Leiden eigentlich die menschliche Gesammtheit leidet. Es geschieht dieß ästhetisch und vernünftig dadurch, daß das Leiden und der Kampf der Helden in einem besonderen Menschen od. in einem besonderen Kreis dargestellt nicht als ein individuelles Leiden erscheint, sondern als eine concrete Repräsentation des gemeinschaftlichen menschlichen in allen Leiden überhaupt, wodurch also dem das Tragische verwandt wird, daß das Schicksal des Einzelnen, das gemeinschaftliche Loos aller sey. So fest das Mitleid auf, wie obiges Mitleid mit der

bestimmtere Persönlichkeit zu fügen, und so
wird die Arbeit mit der ganzen Mannigfalt,
welche in der bestimmten concreten Person
nur zur lebendigen besonderen Erscheinung
vermittelt wird. (Hugo in Müllners Schuld, mal.
Das Buch übrigens wegen einiger tragischen Situatio-
nen, deren dramatisch vortrefflich ist, ist, wie schon
gesagt, kein tragisches Character. Er ist zu mannig-
fach, und bedarf selbst seine Leidenschaft und Grösse
erst des Ausgleichs durch Erinnerungen seiner Schuld
Jocasta. Ein mächtig tragischer Character dagegen
ist Ajax bei Sophokles, der sich nicht in Allgemeinheit ver-
zieht und Meinen, sondern selbst und [illegible] tüchtig handelt.) — Endlich fordert das Tragische eine Er-
hebung des menschlichen Bewußtseins zu seiner
Versöhnung. Dieses Heben und Ziehen aber deutet tragisch, daß
eine entgegenstehende Leidenschaft schon [illegible]
und ganzes Wesen vernichtet. Dieser Con-
trast ist aber die niederdrückende, negirende
Vorstellung von der endlichen Unmacht der
blossen entäußerten Individualität, gegenüber der
allgemeinen idealen Ordnung der Dinge. Damit
nun jene tragische Erhebung sich in einer äußer-
lich versöhnlichen Weise vermittelst, ist erforder-
lich, daß eben die negirende endliche Individua-
lität der tragischen Persönlichkeit nicht nur

zeiger unterzogen, und in diesem Untergange die Vollständigkeit der Idee entschieden hervortreten zu lassen. (Vgl. Wallenstein v. Schiller. Mit Recht sind bei Rosenkranz, Hammerich u. a. das Grundgesetz und Faust bei Müllner, Klingemann u. a., nach Aristoteles.)

§. 60.

Der tragische Charakter besteht nothwendig in der gegenseitigen Beschränktheit. Diese ist nun aber nichts anderes, als die einseitige Auffassung der sittlichen Idee in Verbindung, welcher gemäß sich die Wirklichkeit des Gegenstandes selbst durch Nothwendigkeit als die einseitigen endlichen Willkürlichkeiten der Menschen. Der Tragische muß nun jene Beschränktheit in ihrer Ganzheit eine concrete Wirklichkeit gewinnen, d. i. sich an einem Theile des Gegenstandes unmittelbar verwirklichen. Diese Verwirklichung, somit die sittliche Darstellung der Beschränktheit und natürlich von drei wesentlichen Momenten der drei Zeiten und Nationen wesentlich bedingt und modificirt. (Vgl. die Tragödien des Äschylus, Müllner's Schuld, den 29ten Februar von Werner, die Ahnfrau und Grillparzer.

§. 61.

Der tragische wiederspricht nun einerseits der sittlichen Substanz und individuellen in der Erscheinung, d. i. dem Willen, also nach der letzten Bestimmung der selbst ewigen Manifestirung derselben. Andererseits wiederspricht sie aber auch der abstract-sittlichen oder der wesentlichen Manifestirung der Idee. Daraus durch der tragische Charakter

[illegible] wieder die höchste Freude und die innere Zufriedenheit geben wollen, auf welche Art wir da Rath finden, uns mit der Welt um uns herum in vollkommener Übereinstimmung und Eintracht zu erhalten, um die wahre Glückseligkeit dieses Lebens [illegible] zu können.

3. Abgeleitete äußerliche Pflichten aus der Freundschaft der Tugend.

§. 62.

Die Tugend oder der Grundsatz unserer äußerlichen Handlungen ist die constant-regelmäßige Vorstellung des Unsichtbaren in der Form oder in dem Schein der Wahrheit. Ihre Grundbedeutung liegt darauf, daß der Sitz der Tugend über die endliche Selbstbestimmungsfreiheit durch die reine Selbstbestimmung der Tugendform vervollkommnet und vervollständigt werde. Dazu ist bereits oben [illegible] worden. Auch der Tugend unterordnen sich zwey Reihen abgeleiteter Pflichten, nämlich die der Freundschaft, die der Bescheidenheit und die der Freundlichkeit.

§. 63.

1) der Freundschaft.

Der Freundschaft und Gemeinschaft [illegible] mit den Tugendlehren wesentlich, sowie der Freundschaft selbst mit den Tugenden [illegible] Grundsatz und [illegible] Form sich. Aber so wenig wie die Tugend selbst der Freundschaft ist, sondern nur ein Element derselben, aber sie ist der Freundschaft [illegible]

nicht das Erzeugte, sondern nur die wechselseitige Beziehung derselben. (Das Täuschende ist in folgender Anmerkung näher dargestellt.)

§. 64.

Wie nun aber beim Einzelnen zwischen Form und Bestimmung Übereinstimmung und Nichtübereinstimmung Statt findet, so bei dem Menschen und der Täuschung. Das Täuschende nun im Allgemeinen ist die Darstellung einer Form- und Gestaltlosen Mannigfaltigkeit durch Gestaltung und zwischen der Erscheinung und zwischen der Wahrheit Fichte nachgesprochen
ist also nur eine bestimmte gewählte Wirklichkeit.

§. 65.

Das Täuschende hat nun zum Theil das Stoffliche als auch das Geistige Menschenleben betreffen, insofern ist die Täuschung in seinen verschiedenen Bedingungen nicht gleichgültig gelten lassen muß. Bemerkt aber muß werden, wo das Stoffliche das Täuschende darstellt, dass nur Beziehung einzelnen Formen zum menschlichen Wesen sind so muß da, wo das Täuschende [illegible] seinen Gegenstand nachgeahmt soll, der Contrast zwischen Erscheinung und Wahrheit, welcher die Richtung des Täuschenden ist, wirklich darstellbar sein.

§. 66.

Das Täuschende und [illegible] ist nun ist, wie bemerkt, von ästhetischer Bedeutung. Diese zeigt sich allerdings dadurch, daß der Künstler irgend einen andern Gegenstand durch diesen nur ist die Art, daß in dem Täuschenden die andern Beziehungen einer bestimmten Wirklichkeit wegfallen

tist werden, wo das gemeine Wirklichkeit in seinem Sinn des Wirklichen betrachtet Übereinstimmung, so entsteht das Komische. (Vgl. Aristoteles in seiner Poetik.)

§.67.

Das Komischen will sich Kenntnis des Stoffs in Sinne seines Gegenstands gestalten, und dieser braucht der komische Effekt gar nicht darin, daß die Lust der Sinne Befriedigung wird mit dem mehr oder weniger sinnlichen Genusstheile, daß der Sinn die Marke der Idee oder der Wahrheit ist. Übrigens braucht ein Theil des komischen Effekts nicht wesentlich mit darin, daß bei der Darstellung desselben das Genusstheil unmittelbar seiner Aufhebung einer gemeinen Wirklichkeit verwandt wird, hiermit also abermals das Gefühl eigentlich einer höheren Kunst wahrhaftig der gemeinen gegebenen Wirklichkeit.

§.68.

Dem Komischen kommt nun wieder die Wahrheit darin, wie seine allgemeine Idee mit der eigenthümlichen Richtigkeit einer bestimmten Wirklichkeit zusammengebracht und ihr gemäß durchgeführt wird. Das Komische hat sich Rücksicht nicht in der Allgemeinheit des Wirklichen selbst, sondern nach sich in der Eigenthümlichkeit einer Zeit, einer Nation und einer besonderen Gesellschaft und Sitte weiter individualisiren.

§.69.

Die eigenthümliche Art des Komischen ist die Ironie. Sie besteht darin, daß irgend ein wesentliches Moment

wegen der endlichen Beziehungen, die an ihr sich in der Erscheinlichkeit seines Gegenbildes sich darstellt. (Die Tragödie ist eine Art der Komödie ~~sind~~ usw.) Vgl. Hügels Bemerkungen (Hügel stellt es zu einem ähnlichen Thema zu sehr in Gemeinlichkeit p.p.) Kommentar von Blumauer u. Voss. (Virgils Aeneas = der Emmal Anaxb.) Unterschied zwischen dem Tragikomischen, dem Niedrigkomischen, dem Naivkomischen.

2) das Satirische. §. 70.

Die zweite abgeleitete ästhetische Form ist das Satirische. Es ist dem Komischen verwandt und zwar darin, daß es gleichfalls das Erscheinliche meint od. wenigstens zu seinem Element hat. Es unterscheidet sich aber auch dadurch vom Komischen wesentlich, daß es nicht sowohl den Schein als Wirkung begehrt, sondern mit Absicht den Trug in Schein der Erscheinlichkeit reflectirt. Hinter aber besteht der Zweck, welcher ein wesentliches Element des Satirischen ist. Wenn nun das Satirische dessen reflexiven od. die Verwirklichung der wahren Bedeutung des wesentlichen Lebens in der Erscheinlichkeit des Scheinbaren. (Vgl. die engländ. Karikaturen.)

§. 71.

3) der Humor.

Der Humor tritt wie dem Komischen u. Satirischen das ironische Moment der Selbstbestimmung des Endlichen bei seiner Aufhebung gegen das Unendliche der Idee

zum Grunde. Auch im Innern stellt sich also das Recht als die Richtschnur selbst neben die Machtsphäre des Herrn. Dagegen wird beim Innern [illegible] jener Vertrag nicht sich im Sinne und als Grund irgend allein gesetzen wollen, wie beim Aeußern; sondern die eigentliche Triebfeder beim Innerlichen ist diese, in der Absicht sich gegenseitiger Freundlichkeit die sichere Richtung wechselseitiger Erleichterung zur vollständigsten Ausgleichung zu bringen. (Vgl. Aristoteles's Ethik, seine Freundschaftslehre.)

§. 72.

Damit nun aber jener sichere Schritt des Innern nicht gehemmt werden könne, ist vor allem erforderlich, daß das betreffende Recht sich in vielseitiger Klarheit vollständig darlege und sich in recht deutlichen Zügen herausdrücke, daß es überall dabei gehörig mit einer festen Lebendigkeit nachhaltend zusammenhänge und in Lebendigkeit trete. (Vgl. seine Freundschaftslehre.)

§. 73.

Folgende Merkmale sind dem Innerlichen wesentlich:

1) Es wird erfordert, daß die innere Gleichseitigkeit, daß sie in Beziehung auf die Erfüllung des wechselseitigen Lebens oder auf die Vorsätze und Gebiete der Freiheit. Nun ist dabei diese Wechselbeziehung der Kraft der Idee, welche im wechselseitigen Begriffe ein selbstständiges Element ist.

2.) Jener innere Akt gibt sich nun notwendig in der Form einer willkürlichen Bestimmung und die gesetzte Bestimmung des Begriffes oder in der Form unbestimmt mannigfacher Erscheinungen (Vgl. Beethovens Freude, König Lear u. s. w., und den Fall z. B. im Spinoza sehen, der besonders die substantiellen Form des Denkens betrachtet.)

3.) Der ganze Inhalt fordert eine Totalität mannigfacher Verschiedenheit, und die Vermittelung derselben in einer eigentümlichen Einheit einfach.

4.) Wie der Inhalt nicht ist in der Form, oder umgekehrt die mannigfach Mittelglieder übersetzt darstellen, wodurch folgt, daß der Inhalt ein absolut-individuell und lebendiges Ganzes (Eine Person, ein Staat, eine Religion).

5.) Dieser fordert den Inhalt auf eine höhere Vermittelung, welche ist die Nichtigkeit der endlichen Beziehungen und Erscheinungen, hervorgehend und aufgehoben muß. (Bei jenem Fall ist es der Tod oder die Auflösung in einer geistigen Zukunft.)

§. 74.

Was die Auffassung des Inhalts angeht, so gibt es hierfür im allgem. eine doppelte Weise. Einmal nämlich kann die Auffassung Recht finden in der Fortsetzung des Ganzen an und für sich, dann aber auch durch die Nichtigkeit u. der Übergang der Durchdringungsmittel (das erste bei Beethoven – Freude, König

Tone — ; das zweite bei ihnen stark, weniger im Takt als erste. Dieser steht Achtelpause als dritter auch viel stärker als ihre Stark. Zwischen verschiedenen Tönen und ihre Verbindung. Einheit des Mannigfalt. ihre Stark Takt (drei Hebung Masse); im Viervierteltakt Zusatz Punkte mit Taktstrich Taktierung.

Die Arten von Melodie.

Dritter Abschnitt.

Allgemeine Erscheinungsformen der ästhetischen Form.

§. 75.

Unter den allgemeinen Erscheinungsformen der ästhetischen Form sind die wesentlichen Grundmomente verstanden, welche die Kunstdarstellung in verschiedenen Zeitstufen allgemein und notwendig bestimmen können. Es kommt sie Rede in Berücksichtigung 1.) der Antithese zwischen der Antiken und Romantischen, 2.) die Bedeutung der eigentlich Christlichen.

1. Der Antike und Romantische.

§. 76.

Die Idee der Menschheit ist ihrem Grundwesen nach eine und in sich identisch. Die verschiedenen Erscheinungsweisen derselben in der menschlichen Individuen und Nationen ist nur eine verschieden besondere Vollziehungsweise jener Idee. Es besteht aber die Idee der Menschheit in der Vernunftnatur nach ihrer wesentlichen Beziehung auf die wirkliche Notwendig-

keit der Dinge. Als solche die Grundbestimmung wesentlich ist die Idee in der Menschheit in der Geschichte der Menschheit. Sie muß aber hier alle Formen und Bedingungen verlassen, unter welchen geschichtliche Wirklichkeit allein möglich ist. Zunächst kommt hier in Betrachtung in Betrachtung, nämlich: 1.) Übergang zeigt der Zeit, 2.) Übergang zeigt der Nationen.

§. 77.

An der Idee der Menschheit liegen 2 wesentliche Grundbeziehungen, die eine auf die reine Geistigkeit, die andere auf das übersinnliche göttliche Element. Die Geschichte der Menschheit wird durch im allgemeinen in ihrer Verbindung zur 2fache Grundbeziehung und ist darstellen

§. 78.

Hiernach ergeben sich zwei Hauptformen der Geschichtsschreibung des menschlichen Geschlechts, nämlich die antike und die moderne, welche letztere man auch die romantische zu nennen pflegt. (Der Ausdruck antiken ist vorzüglich der Schiller eingeführt, der Ausdruck romantisch aber ist die Sache, die die beiden Begriffe zu begründen scheint.) Denn ist die geschichtliche Darstellung der menschlichen Idee in ihrer reinen Selbstbeziehung ist die wesentliche Realität, um sich in dieser Form und Inhalt zu halten. Die romantische Form ist die Darstellung derselben Idee, insofern sie sich Form und letzten Inhalt ihrer Selbstverwirklichung in der übersinnlich-göttl-

diese stehe. Das Antike vergegenwärtigt sich zunächst und vorzugsweise in der Sprache der Griechen u. Römer, das Romantische vergegenwärtigen die germanisch-christlichen Völker.

§. 79.

Die näheren Unterschiede des griechischen und Romantischen lassen sich in folgenden Punkten bezeichnen:

1.) Wenn Kunst das Wesen des Antiken darin findet, daß es sich die Durchbildung der Form in das Endliche, während das Romantische das Endliche in der Form aufgehen lassen will. (Also Gegensatz von Romantisch bei den Orientalen.)

2.) Dieses macht im Antiken die übersinnliche Idee zum Maß in den Formen des Diesseits, zur möglichst vollendeten Erscheinung, während die Romantik das sinnlich-diesseitige Erscheinungsmaß selbst als Symbol der Idee zu entwerthen strebt.

3.) Die natürliche Folge hiervon ist, daß die Darbietungen des antiken Lebens gegenüber voller Objectivität zu einem verständlichen Ganzen, also auch klaren übersichtlichen Formen in der Entwicklung, während die romantischen Darbietungen sich dem Princip subjectiver Innerlichkeit gemäß in Gegensätzen zu subjectiver Mannigfaltigkeit, und an die Stelle objectiver Verknüpfung und Darstellung mehr die Subjectivität des Gemüths setzen.

§. 80.

Der Grundzug der antiken und romantischen Schönheit ist im Verhältniß zu der Religion. In dieser Hinsicht zeigt sich das Göttliche in der antiken Zeit als das Gegenwärtige und Umgebende. Diese ist gleichsam nur die leibliche Darstellung des Göttlichen. Der Romantische aber sieht das Göttliche als das Gegenwärtige von sich weg begründend und fortgehend dargestellt. In Absicht des Ästhetischen zeigt sich dieses, wie die Religion der antiken Kunst das antike Leben sich in der reinen Form des Gegenstandes selber gab, während sie in der romantischen mehr das Gepräge der Mystik trägt.

2) Das Leben und in der Ehe. In dem antiken Leben hat diese Existenz ihren Zweck und Mittel nur in sich. Es bezieht sich nur auf sich, wie es von sich selber ausgeht. Diese sind seine Hauptmomente der in sich ruhende Gedanke, die Gewißheit als unmittelbare Einigkeit, und die reale (unmittelbare) Persönlichkeit. Im Romantischen setzt das Leben seinen Halt- und Mittelpunkt außer seine Mittel vielfältig zerstreut ist es in einer äußeren ihm gegenüberstehenden Masse. Dieser ist seine Hauptmomente die unsichere Gemüthlichkeit, Wechsel in der Neigung, und unsittlichkeitige Befriedigung. Wie das Leben, so die Ehe, welche nur ein Verhältniß des Letzteren ist. Die antike Ehe beruht ist aber wesentlich die unmittelbare Gattung, jenigen mehr od. minder als ihren objectiven Zweck. Dieser charakterisirt sich die wie antiken Ehe als eine gemüthliche Treue, als Sittlichkeit, als Innigkeit und Ehre.

die moderne Sittlichkeit dagegen entwickelt sich auf dem Grunde des Gegensatzes von der persönlich subjectiven Freiheit also auf den Prinzipien der subjectiven gesellschaftlichen Willkühr. Jener ist die Gemeinschaftliche Verbindlichkeit und Willkühr in der Form, Gleichartigkeit und Nothwendigkeit (ein antikes Leben) jenseits in der Hülle einer Mannigfaltigkeit und eigenthümlichen Verschiedenheit, freie innere absolute Regung.

3.) der Charaktere. Den antiken bildet die Grundlage der Charaktere die reale Tüchtigkeit und die öffentliche objective Thatkraft. Eben dieser ist Grundcharakter antiker Charaktere Ruhe, Gediegenheit und bei aller Stärke der Individualität doch eine gewisse natürliche Allgemeinheit des subjectiven Moments statt auf bei der Charakterbildung unter dem Gesetze der Nothwendigkeit. In der modernen Zeit ist unser das Gemüth u. das subjective Wollen vorzugsweise Grundlage der Charaktere, deren Elemente daher Individualität, Innigkeit und innere und Tüchtigkeit ist. Ideal der antiken Charaktere war die Charakterganzheit, der moderne außer der persönliche Selbstständigkeit. (Vgl. die Griechischen Helden und z. B. Roman und ganz b. Götheschen, und Novalis Hymnen bei Schiller, u. ihre Heiligkeit, mit ihr Verhältniß Griechisch macht z. B. in den Räubern pp.)

Fleisch- oder Grund-

§. 81.

Das ästhetische und seine Darstellung in der Kunst bildet ein wesentliches Element in der Idee der Menschheit, und es und überhaupt ganz vorzüglich aber vermöge seiner eigenthümlichen Natur zum beiden Begriffen können es sich darstellen müssen. Diese ei-

nachmaligen Natur der ästhetischen Lehre gemäß darin, daß die Alten sich in objectiver gegenständlicher Anschauung vollzieht. — Der Gehalt der Kunst muß sich deshalb der Natur und der Antike und Romantischen ganz vorzugsweise zuwenden. Der allgemeine Fortschritt in der antiken Kunst war über schon Bitter für die plastisch runde Ausstattung unter der Grundidee des Heiligen-Schönen; in der romantischen und modernen Kunst aber die malerisch-subjective Ausstattung unter der Grundidee des Erhabenen und des Komischen.

§. 82.

Die allgemeinste Form, worin sich das ästhetische, somit die Kunst geben soll, ist das Plastische. Es genügt es nun Idee des Schönen und der Kunst gibt, noch es muß die Idee der Verwirklichung in bildlichen Gestalten geben. Die Vollziehung des Schönen, also des ästhetischen Moments im Allgemeinen enthält der Kunst hat dieses zur Grundforderung dieses, den ästhetischen Gehalt vollig gemäß zu fassen. Wo dieses der Fall ist, erscheint in der Kunst das Plastische, welches demgemäß im allgemeinen zu verklären fassen drückte, oder die vollendete Ausprägung des ästhetischen Gehalts in und vor der Kunst.

§. 83.

Es ergiebt sich nun von selbst, weil es und den Begriffe des Schönen oder des ästhetischen überhaupt folgt, daß das Plastische nicht seine einzigen, allgemeinen Normalgesichtspunkte bestimmt werden dürfen,

[illegible] [illegible] [illegible] [

Wirklichkeit ist die Bildung nöthig. Deshalb ist Bildung die Hauptforderung des Klassischen. (Vgl. Göthe Epigramme, Terenz u. Horaz pp.)

2.) das ästhetische Ideal, welches im Klassischen sich vollständig darstellen soll, muß natürlich alle äußeren Bedingungen, unter denen es allein in vollkommener Objectivität erscheinen kann, beherrschen und. Deshalb fordert das Klassische eine möglichst vollendete Vollendung. (Diese stellt sich in der höchsten Blüthe der Musik des Klassische dar.)

3.) da endlich ein ästhetisches Ideal auf die Allgemeinheit der Völker der Menschheit angewandt werden sollen, diese aber gerade als solche über der isolirten Einseitigkeit der Individuen stehen, so fordert das Klassische eine Erhebung über die rein individuelle Anschauung eines bestimmten Subjects, damit eine Erhebung über die enge Natur des Einzelnen.

§. 96.

Das Klassische ist demnach nämlich bestimmter zu erklären als die unter den Gesetzen und Einflüssen einer bestimmten vollzogenen Darstellung des ästhetischen Ideales. Demnach ist es nicht jedes wirkliche Kunstbildes eines Volkes und einer Zeit klassisch zu nennen. Niemals kann jedes Volk und jede Zeit seine eigenthümliche Kunst-Thätigkeit genügen, wenn es in seiner geschichtlichen Entwickelung seinen Kunst-Genius auf der Höhe seiner vollendeten nationalen Bildung

wirken können. Das Erhabene ist darum allein an den Kunstwerken des Erzeugungsvermögens und damit des Künstlers, und gewinnt in ihm das einzig Bestimmende, nämlich die geistige Tiefe und Kraft sich selbst vollzogen und damit dargestellt hat.

II. Zweiter Theil.

Theorie der Darstellung des ästhetischen Scheines.

§. 87.

F, der nun auch die besondere Aesthetik nennt,

Die Aufgabe dieses Theils der Aesthetik ist nachzuweisen, unter welchen Bedingungen die unterschiedenen ästhetischen Scheine sich in der gegebenen Wirklichkeit wirklich vollziehen können, d. nachzuweisen, in welchen Arten des Scheins und seinen wechselnden möglichen Bestimmungen zur Existenz gebracht werden können.

§. 88.

Die Wirklichkeit ist, wie angedeutet worden, der Gegensatz gegen die ästhetische Existenz. Die Wirklichkeit selbst aber ist das Dasein überhaupt in der Mannichfaltigkeit seiner wesentlichen Bestimmungen. Es gibt nun aber wesentlich eine gemeinsame Seite der Wirklichkeit, insofern nämlich das Dasein in Real ebhe der Kraft seiner Nothwendigkeit und Wesentlichkeit besteht, und darin insofern es dieser Kraft nur ist und bewährend aber zu dem Bleiben seiner Kraft und Existenz gebraucht. Die erste Seite heißt nun die Natur, die andere das Geistige (od. das Ideale). —

das Ästhetische oder das Schöne in weiterem Sinne des Wortes bietet uns vorzugsweise eine zweifache Erscheinung, die einmal auf die Natur, und dann auf die Tiefheit des Geistes. das Ästhetische als seine höchste Wirklichkeitsdarstellung bildet das Reich der Kunst.

Zweiter Abschnitt.

Das Ästhetische oder das Schöne in der Natur.

§. 89.

Viele Ästhetiker (Solger, Hegel rc.) behaupten, daß von eigentlichem Naturschönen gar nicht die Rede sein könne. Allein, wenn schon das Schöne in der Natur hinsichtlich seiner vollständigen Erzeugung hinter der Kunst zurückbleibt, so wird doch immer das natürliche Dasein die Voraussetzung des Schönen enthalten müssen.

§. 90.

Um endlich diese Form, welche auch praktische Wichtigkeit für die Kunst hat, genauer zu bestimmen, wird zweierlei vorausgesetzt, einmal der vollendete Begriff der Natur selbst nachgewiesen, ihr Verhältniß zum Geiste zu entwickeln, und dann die Idee des Schönen an und für sich selbst zu vergegenwärtigen.

§. 91.

Der Mythus der Natur folgt nun dem vollendeten Begriffe des Lebendigen selber. Ist das Leben nothwendig eine Erscheinung seiner in ihrer wirklichen Selbstbestimmung, so verhält sich, wie in dem Lebendigen selbst

nun dem die volle Wirklichkeit und Wahrheit sich vollendet, wenn einerseits das wirklichkeitliche Moment Prädikat geworden, und zwar so, daß die Kraft des Begriffs andererseits aber auch dieses wirklichkeitliche Prädikat als die wesentliche Bestimmtheit zurückgenommen und und zwar erkannt ist als die Kraft des Begriffs.

§. 92.

In dem Urtheilenden ist das Wesen der Natur wie des Geistes angedeutet. die Natur ist die Darstellung der realen Wirklichkeit als solches, jedoch immer in dem Grunde der Urkraft des Begriffs selbst. der Geist ist die Darstellung der realen Einheit des Begriffs in ihrer Rückkehrbewegung vermittelst der realen Wirklichkeit. der Geist ist somit sein substantielles Wesen darin, daß der wesentliche Prädikat des Begriffs zu wissen und vermittelst dieses Wissens seinen Begriff auch wirklich zu vollziehen.

§. 93.

Das Verhältniß der Natur zum Geiste stellt sich hiernach in folgenden Momenten dar:

1.) Beide setzen sich wechselseitig voraus.

2.) Beide sind in demselben wesentlichen Prädikate des Begriffs identisch.

3.) Jedes von beiden kann in keinem von beiden übergehend etwas setzen, was nicht auch in dem anderen wäre.

4.) allein in der Natur ist nur vermittelbares Daseyn, während im Geiste ein vermitteltes Daseyn seyn muß oder soll.

5.) so liegt demnach in der Natur jedes [illegible]

die Elemente der Idee, während im Geiste die Idee selbst aber das Denken sich gestaltet.

6.) Man kann diese bezeichnen, daß die Ideen in der Natur blos hineingelegt existiren, während sie im Geiste wirkliche selbstständige Selbstheit mittelst des Denkens gewonnen haben.

7.) Jene drückt in der Natur die eigentliche Realität und das Ein-sich-in-sich-halten, während im Geiste gerade die Aufhebung der Idee Wirklichkeit ist, und hiermit die Erhebung zum Allgemeinen. (Vgl. Adler. Fall, und dem entgegen den Idee Darwin.)

8.) endlich. Jedenfalls kann nun die Natur nur die Existenzen der Idee zeigen, und die Setzung, während der Geist das Ideale von sich und deshalb kennt.

§. 94.

Zu Ergänzung ist die Schwäche halber sich nun noch dem Vorhergehenden Einiges weiter bemerken:

1.) Es gibt wirklich eine Naturgeschichte, und in der Natur die Ideen des Geistes nothwendig in selbstlich sein müssen (aber noch nicht vermittelt zum Gehalten).

2.) Allein das Sein in der Natur ist nur ein rein-unmittelbares, also blos ein abstract-ungleichwerdendes, wovon die Idee sich schon so weit muß mündig geworden ist; während das Daß-sein nur die Hervorbildung (Darstellung) der Idee, die das Natürliche wiederholt.

3.) In der Naturgeschichte und dessen die Form endlich ist das Individuelle so beginnen, welches den Unterschied (Verschiedenheit), also endlich ist die

unmittelbaren gegebenen Existenz, während in dem Kunstschönen die Form durch die allgemeinen wesentlichen Gesetzen der Idee selbst bezogen wird.

§. 95.

Der allgemeinen Form nun und der Naturschönheit entspricht, was als diejenige Existenz zu welcher sich die Idee durch ihren unmittelbaren charakterischen Begriff von Raum und Zeit darstellt. Es gibt aber eine zweifache Naturschönheit nämlich diejenige, welche nur die einzelne Natur hat, und diejenige, welche nur die allgemeinen Gesetze kennt. Die einzelne Naturschönheit gibt sich da, wo eine einzelne gegebene Existenz den generellen Grundtypus, der ihr unterliegt, vollständig andeutet. Die allgemeine Naturschönheit aber gibt sich da, wo die ganze Idee der Natur sich gestaltet in allen ihren Momenten vollständig darstellt.

Zweiter Abschnitt.

Von der Kunst und Kunstschönheit überhaupt.

§. 96.

In der Natur wirkt das Gesetz der Vernunftbildung in der Einzelnheit seiner Form. Vernunftformen und Naturbildungen der Idee [illegible] aber idealen Schönheit nicht zur Anschauung kommen. Deshalb ist der allgemeine Charakter natürlicher Bildungen individuelle Beschränkung, während alle Naturformen beziehen sich nur auf die Darstellung der einfachen Existenz des Individuums selbst.

§. 97.

Der Begriff der Kunst kann nur in der Sphäre der Natur seine Begründung finden; und dasselbe ist Gebiet des menschlichen Bewußtseins. Für allein und das dasjenige Sein, d.h. ab und für sich eigene Wahrheit u. Wirklichkeit, wesentlich ein Element des Bewußtseins. In diesem Bewußtseinswerden liegt aber auch die weitere Bestimmung, daß diese allein nur Standpunkte der Idee d. i. eine freie Wirklichkeit, also eine solche, welche über die Erscheinung der einzelnen Individualität hinausgeht, wesentlich sind. Hier gründet sich sowohl und in Allgemeinen das Wesen der Kunst.

§. 98.

Die Kunst im höheren Sinne ist dennoch vorerst dazu zu erklären, als die formbildende Darstellung der Idee in ihrer wesentlichen Identität mit der Wirklichkeit, in der Kunst und dieser die Wirklichkeitsform so weise abspiegelt und festhaltend und das Individuum gekennzeichnet, sondern wesentlich und nothwendig in die Idee, welche sich im Individuellen nur zur Erscheinung bringen will.

§. 99.

Zunächst folgt nun in diesem Begriffe der Kunst, daß sie nur die ideelle Wirklichkeitsdarstellung sein muß, oder in der eigentlichen Kunst ist sich die Idee und die Art ihrer Wirklichkeitsdarstellung in

zum der Zweck. die Kunst muß dieser wie ihrem Zweck nützen soll sein; macht aber und sein nützliche Zweck vermittelt können und sein müssen und sie ja nur [illegible] den Standpunkte der unsrigen Kunst des Besitzes [illegible] ihrer Bildungen sein verbreitet. (Vgl. Goethes Wahlverwandtschaften, die als Komma in der Vollendung der Kunst viel höher stehen als Wilhelm Meister.).

§. 100.

Aus dem Vorhergehenden ergibt sich der Kunst vorzüglichste Bedingung, was man macht das Dreieck zu nennen scheint. die Künstlerindividualität besteht nun aber darin, daß irgend eine zweckmäßige Tätigkeit mit einem Werke sich verbinden, verdauen darin, daß aber ein Werk als innere Produkt idealer Tätigkeit besteht. (Kant zweckmäßige Tätigkeit starb z. B. Talbot = Johannes.)

§. 101.

In dieser künstlerischen Originalität besteht nun auch der eigentliche pl. z. Kunstgenius. Es ist dieser nur die lebendige Fortbildung einer einzelnen freigesetzten Idee in irgend eine objektive Existenz, so zwar, daß die letztere nun das vollendete Bild jener idealen Selbstgestaltung wird.

§. 102.

Der Künstler darf nun auch dem Vorhergehenden

nicht aus diesem vorliegenden Gedanken verstehen, sondern nicht aus s. g. Adelung seine Kunst-wirksamkeit entwickeln. Die Schule in Hegel, setzt mit dem vorliegenden Gedanken sich aber nicht eine innerlich lebendige Auffassung unter freigedachten Wirklichkeit. Der vorliegende Gedanke dient nur das Adel zu gewinnen Bestimmtheit zu vermitteln. (Vgl. Hegel's Vorgänger Kants.)

§. 102.

Das Vermittelungs moment bei dem Kunstbilde ist aber dasse ganz eigentlich die Phantasie. Zunächst ist die Phantasie Einbildungsvermögen mit der einfachen Einbildungskraft. Diese ist bloße unmittelbare Auffassung einer Wirklichkeit in ihrer unterschiedenen Form. Die Einbildungskraft wird dasse immer nur vorgebildet sein können; sie stellt aber dasse die Einheit der idealen Auffassung. Die Phantasie dagegen ist wesentlich freie ideelle Wirksamkeit des Geistes. Wenn sie verklärend als den Geist selbst in sofern er sich in der besonnenen Einheit des Lebens findet. Ebenso dagegen ist die Phantasie die Adel und unmittelbare Wirksamkeit desselben zugleich, indem sie wird in der Phantasie erschaut der Geist sich in der lebendigen Beziehung seinen auf die gegebene Wirklichkeit.

§. 104.

In der Kunst ist das sog. Kunstgemäß ganz eigentlich sein Element. Wenn beide aber diese letztere verklären als die geistige Verkunft, insofern sie sich seine Idee in der Form der Welt wirklich und gemäß aber als den Geist selbst, insofern er sich mit seiner Innigkeit in den Gegenstand versenkt als Wirklichkeit unmittelbar schwebt. Diese Form fordert als eine Kunstform schlechthin zwei:

1) wesentlich ursprünglich innere Selbstwirksamkeit
2) ursprüngliche Aufnahme des inneren Gehaltes des geistigen der sinnlichen Formen und der geistigen Innigkeit.

§. 105.

1. Aufgabe der Kunst.

Die Kunstaufgabe ist vielfach irrig in der Darstellung eines äußerlichen Objekts gesetzt, so, daß die Aufgabe der Kunst hiermit sei eine als ein äußerlich zu betrachtender Gegenstand wiederum. Aber so wenig die geistigen Dinge den sinnlichen Wirken nur äußerlich ist, sondern gerade sein Wirken ist und sein eigentlich Sein, aber so ist die Kunst als vermittelte Wirklichkeitsdarstellung in ihrer Aufgabe sich so darstellend innerlich zu setzen. Dagegen kann nicht bestritt werden, daß die Aufgabe der Kunst sei, das Walten der Innigkeit in den Gegenständen zu den Dingen selbst zu erregen.

§. 106.

Gemäß kann nun nun die Aufgabe der Kunst darin bestehen, daß sie das Schöne in mittern Reine des Wesens sey. Denn das Schöne besteht aber in der Einheit der Idee, insofern sie sich in der Form des Wirklichen ist vollzieht. Das Kunstschöne ist also ganz eigentlich sein Wesen in der formen bildenden Selbstdarstellung der Idee.

§. 107.

Wenn kann nun im Allgemeinen dem Künstler keinesweges rücksichtlich des Inhalts die Maßgebung seines Kunstwerks gehen, vielmehr liegt diese Maßgebung in der Art, wie er geistig durchdringlich sein irgend eine Wirklichkeit in concreten Form wieder vorstellt, so daß das Walten der Idee als das innerliche Princip der Bildung und Gestaltung erscheint. (Vgl. Göthe's Hermann u. Dorothea, Frauenstädt Kapitel.)

2. Grundsatz der Kunst.

§. 108.

Auch in dieser Beziehung herrscht Mannigfaltigkeit der Richtung, sowohl unter den Abstufungen als auch unter den Einzelnen (namentlich unter den Dichtern), und in der Kunstgeschichte selbst. Ein Princip kann sich geltend zu machen suchen, nämlich: das Festhalten der sinnlichen absoluten Naturanschauung, und das der absoluten Idealisirung. (Absolute Naturanschauung ist nach Aristoteles in den englischen Romanen. Absolute Idealisirung verlangt die romantische Kunst.)

§. 109.

Genügt nun hier die bloße sinnliche Vorstellungsweise nicht als oberster Grundsatz der Kunst geltend gemacht werden, da die Kunst ja ist zu einem Theile wirkliche Darstellung der Natur, da ist die Wiederherstellung der Natur in dem Grundsatze der ganzen Idee. So wenig dieser das Natürliche für sich betrachtet und über sich stehen kann; eben so wenig kann die Natur mit ihrem Wirken absolute und höchste Regel der Kunst sein. Eben so wenig kann aber auch das andere Extrem, nämlich die absolute Idealisirung, als oberster Kunstgrundsatz bestehen; denn so wenig wie der Geist und die geistige Freiheit ohne Natur sein kann, so wenig kann die Idee Darstellung von der Natur ohne wirkend und lebendig darstehen. Vielmehr ist, wie angedeutet worden, die Kunst nur die Erscheinung der Idee in der Natur, daß die sinnigen natürlichen Formen. Hieraus ergibt sich, daß die Kunst wesentlich die Naturwirklichkeit sowohl des äußerlichen Naturobjects als auch des natürlichen menschlichen Talents (z. B. in der Poesie) zu ihren wesentlichen Elementen haben muß. Man kann diese im allgemeinen den obersten Kunstgrundsatz darin finden, daß die Naturwirklichkeit zum Symbol der ganzen in ihr angedeuteten Idee genommen werde.

§. 110.

Aus den vorhergehenden Andeutungen über die Kunst, die Kunstwerke und den obersten Grundsatz derselben ergibt sich zunächst das allgemeine Verhältniß der Kunst zur Natur. Dieses Verhältniß ist vielfach falsch aufgefaßt, und in dieser Auffassung auch in der Kunstwissenschaft festgehalten. Vielmehr ist in der Kunst weder ein Vergessen der Natur in die Ideen, somit ein eigentlich immanentes Verhältniß zwischen ihr und der letzteren. Dieses ist so weit ein falsches Absehen, daß die Natur von der Kunst nicht vernachlässigt werden soll, so wie auch die Kunst nur die freie Interpretation der natürlichen Wesenheit ist in symbolischer Form.

§. 111.

Hieraus ergibt sich aus jenen Andeutungen die Bedeutung der s. g. Natur- und Kunstmäßigkeit. Die Naturmäßigkeit ist die reine Selbstdarstellung des Individuellen. Sie zeigt sich also überall, wo eine gegebene Wirklichkeit in ihrer reinsten Form sich auf sich selbst bezieht. Die Kunstmäßigkeit dagegen ist die Abweichstellung einer symbolischen Idee in ihrer symbolischen wirklichen Selbstdarstellung. So ergibt sich auch hinsichtlich Gegenstand, wie die Naturmäßigkeit ein Element der Kunstmäßigkeit und umgekehrt ist; allein auch dieses letztere selbst nicht maßgebend ist in sich selbst. Die Kunstmäßigkeit bewirkt gerade dadurch, daß die Naturmäßigkeit nicht aufgehoben und vernichtet, sondern von der idealen Macht eine andere bestimmt wird.

3. Kraft der Kunst.

§. 112.

Der Kraft der Kunst ist überhaupt diejenige Wirklichkeit, welche zu der sie hervorbringenden oder hervorbringen lassenden werden soll. Das Kraftgebiet der Kunst umfaßt also so weit, als es eine menschliche Wirklichkeit für den Menschen gibt. Es kann aber der Kraft eine natürliche eine unmittelbar eine gegebene Wirklichkeit fehlen, oder eine solche, welche nach den typischen Formen einer gegebenen Wirklichkeit selbst hervorbringen wird

§. 113.

Der Kraft der Kunst in dem angedeuteten Umfange ist also ganz eigentlich diejenige, nach der Künstler als Beruf den Trieb zu offenbaren hat. Es unterscheidet den, was der Künstler eigentlich von dem bloßen Material der Kunst, welches nur die äußerlichen Mittel der symbolischen Darstellung enthält. Daß wird, weil das Hervorbringen in der Wirklichkeit von den äußeren Gegenständen zu trennen ist, das Material nur gegenständig von dem geistigen Kraft selbst kennen.

§. 114.

Es wird gefragt, ob nun jedes Wirkliche Kunstkraft sein kann. Die Frage muß hier entschieden werden. Nach der einen wird behauptet, daß nur diejenige Wirklichkeit Kraft der Kunst sein kann, welche an sich schon schönen ideell interessirt sein. Nach dem

andern soll aber jede sich wiederholt bietende Merkwürdigkeit sorgfältig notirt werden. Ende Oktober ist der Cursus geschlossen.

Die sechs Classen müssen wenigstens ein halb Jahr durchgemacht werden, weil die Kinder so allmählig die Naturgegenstände in ihrer idealen Erhebung zu verstehen lernen. Die andern Classen unterscheiden sich dadurch nur, daß in der Natur oder Merkwürdigkeit für solche Momente geben sind, welche für die Fassung der Naturdinge wie untergeordnet sind. Bei diesen kann dann so und so viel Einzelbetrachtung statt finden. Allein es kann irgend ein Merkwürdiges, welches sein soll und in seinen Theilen sein Einzelgegenstand sein kann, sondern nur der besondern Betrachtung sich bietet, in Verbindung mit andern Merkwürdigkeiten, Momente zur Totalbetrachtung genommen. (die Gegenstände sind z. B. Flotten z. B., Gebirgsarten, Bäume (der Lebensbaum), Thiere, Insecten).

4. die Kunstanschauung.

§. 115.

Die Kunstanschauung besteht in der ästhetischen Betrachtung d. h. sie ist aber die freie Vereinigung einer oder in einer bestimmten concret-anschaulichen Gegenständlichkeit und zugleich Wirklichkeit. Die Momente der Kunstanschauung sind nun folgende:

1) die s.g. Erfindung (inventio). Sie besteht in der künstlerischen Auffassung und Erhebung eines bestimmten Kunstgegenstandes (objects). Hier ist ihr besonders Alles dienen, was den bestimmten Gegenstand in einer

[illegible] Entwickelung zur idealen Anschaulichkeit zu vermitteln. Die Hervorhebung hierbei ist einerseits vorzugsweise Auffassung und Hervorhebung eines gegebenen Objekts, andrerseits Evasprojektion vorzugsweise Durchführung der Form oder, [illegible] also auch über die vorzugsweise Aufgabe in diesem Objekte. (Vgl. Schillers über Anmut).

b.) die Durchführung. Sie besteht in der künstlichen Hervorbildung des innerlich angelegten Ideals in die sinnenfällige Wirklichkeitserscheinung. Sie ist a Priori, nämlich eine eigentlich poetische u. eine technische, jenachdem zunächst eher die sinnenfällige Erscheinung in ihrem notwendigen innerlichen Zusammenhange mit der Sinnesempfindung hervorgebracht wird, oder auch die Anwendung der entwickelt notwendigen äußerlichen Mittel in Betracht kommt. Bei jedem wahren Kunstwerke müssen wenigstens beide Arten innigst verbunden erscheinen. (Hohe Vollendung des Technischen in Gedichten, Tragödie Lessings, der natürliche Lessing). Hervorbringung und Durchführung ist im Ganzen: Manier, d.i. völlige Angemessenheit der äußerlichen Erscheinung zu dem idealen Gehalte (Vgl. Schiller über Anmut); ferner Gewandtheit oder bestimmte Eigenheit des Besonderen und Einzelnen bei aller idealen Allgemeinheit (Vgl. ebenfalls Schiller über Anmut); die Bildung oder die Vollendung des Gedankens in der ganzen Weise sowohl der vorzugsweise Entwickelung, als auch der technischen Behandlung.

§. 116.

Auf die künstlerische Auffassung beruht der Styl. Dem wesen Begriff besteht aber in der eigenthümlichen Weise, wie von einem bestimmten Standpunkte aus die individuelle Auffassung seiner Idee gegeben ist. der Styl ist also zunächst abhängig v. dem Stoff welcher. Zunächst ist er abhängig v. der innern individuellen Auffassung u. Gestaltung. (Vgl. die Sagen von Orlando von Schiller und Uhland.) Weiters ist der Styl natürlich abhängig v. der Individualität des Künstlers. Endlich weiters ist der Styl abhängig von der nähern Bedeutung des darzustellenden Kunstwerkes selbst.

§. 117.

Aus Allem ergibt sich, daß der Styl keineswegs etwas subjectiv-Willkührliches sey. Wo die subjective Willkühr den Styl beherrscht, tritt das Manierirte ein, welches überall ein Fehler in der Kunstauffassung ist (Vgl. darüber Schnaase in seinen Werken). Von dem Manierirten muß das Manier sehr unterschieden werden. Die ist jene Weise, als die individuelle darstellung des entwicklungsfähigen Gesetzes der individuellen Erscheinung der Kunstgrundidee an sich trägt. Die Manier ist mehr oder weniger fast jedes wahren Kunstwerk, weil sie nothwendig hervortreten muß, weil sie die Offenbarung ist der eigenthümlichen Auffassung und Darstellung des Werkes selbst.

§. 118.

Endlich ist noch bei dem Styl noch die besondere Bedeutung zu sehen und in dieser Hinsicht kann man den

gebildeten und rohen, den correcten und unrichtigen Styl unterscheiden. (In der Baukunst herrscht z. B. ein rohes Styl.)

5. Kunstgegenstand.

§. 119.

Der ästhetische Gegenstand überhaupt ist die Auffassung und die Darstellung des Schönen und seiner mannigfachen Erscheinungen in einer vermittelnden Wirklichkeit. Der ästhetische Gegenstand kann sich bloß passiv über das Natur- und Kunstschöne verbreiten. In der letzteren Function ist er vorzugsweise der Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchung. Der ästhetische Gegenstand und somit auch der Kunstgegenstand in diesem Sinne ist daher vorzugsweise Grundlage und Bedingung sowohl für die wirkliche Kunstproduction als auch für das wissenschaftliche Verständniß der Kunstwerke.

§. 120.

Der Gegenstand ist die Quelle des ästhetischen und des künstlerischen Urtheils überhaupt. Das ästhetische Urtheil aber darf weder mit dem sittlichen noch mit dem wissenschaftlichen identificirt werden. Mit jenem (dem sittlichen Urtheil), namentlich mit dem moralischen ist das ästhetische Urtheil allerdings einen Gemeinschaft, ist es doch bei beiden stets das gegebene Verhältniß einer Wirklichkeit zu Form oder zu Inhalt, also stets der Gegenstand dieses Verhältnisses. Dieser ist bei beiden Gegenstand des Denkens, als welcher die eingehendste Beleuchtung die Bedingung des Urtheils. Jedoch unterscheidet sich das eine von dem andern von dem sittlichen- oder dem ästhetischen Urtheil, indem sich der Gegenstand eines Verhältnisses von der Eigenart des

stellen soll.

§. 121.

Das ästhetische Urtheil ist aber wiederum im Gegensatz mit dem allgemein gültigen durch seine Eigenthümlichkeit, daß es das Verhältniß zwischen der wirklichen Darstellung in der Form nachzuahmender Gegenstände ausspricht. Die nächste Quelle des ästhetischen Geschmacks ist die unmittelbare Empfindung des Formen-Gegebenen an der Form. Indem nun das ästhetische Geschmacks-Urtheil von diesem Standpunkte [illegible] seine individuelle Bedeutung haben, und die Regel, [illegible] [illegible] allgemeine Norm ihrer Beurtheilung haben können.

§. 122.

Es wird aber in dem innern [illegible] Verhältniß der gegebenen Form selbst die Empfindung [illegible] [illegible] [illegible]

Standpunkte der Anschauung und Betrachtung verschieden, selbst und damit seiner selbst noch nicht gewiß. Die Allgemeinheit und damit Allgemeingültigkeit seines Urtheils ist nur formell, nur sein Anspruch und der Vermittelungsbegriff seiner subjectiven Auffassung zu einer objectiven Bedeutung vermittelt sich: dieses kann überall nur da und dann geschehen, wo sich vollendete Kunstgestalt, und damit der wahre Kunstcharakter durch diesen wesentlich des Denkens, um auf die Idee allgemeingültig objectiver Geltung zu kommen.

§. 123.

Der wahre Kunstgegenstand ist die wahre vollendete Kunst selbst durch wesentliche Kraft der Bildung gewonnen. Die Kunstbildung wird nun aber zugleich durch die Geschichtsbildung überhaupt, durch und vermittelst der wirklichen Anschauungen und Bedürfnisse.

§. 124.

Der Kunstgegenstand selbst, wird die Kunst für einen bestimmten in sich nothwendigen Umfang bis zu seiner Vollendung. Aber zugleich wird auch die Kunst selbst vermittelt. Darum zeigt sich in der Vollständigkeit der Kunst, also in der Kunstgeschichte, wesentlich drei in einander selbst zusammengehende Seiten zu unterscheiden, nämlich:

1.) die Seite der wahren sinnlichen Auffassung und Darstellung,

2.) die Seite der subjectiven Gefühlsauffassung und Darstellung, und

3.) endlich die Seite der objectiv-denkenden Auffassung

und Darstellung, oder die Kunst der charakteristischen Bildung.

C. Kunstautorität.

§. 125.

Autorität überhaupt ist eine fremde Persönlichkeit, welche bestimmende Kraft besitzt. Sie kann geistig, sittlich und äußerlich sein, je nachdem sie das Erkenntniß-Urtheil, oder das sittliche Urtheil oder Wollen, oder endlich das Geschmacks-Urtheil von sich unmittelbar bedingt.

§. 126.

Es fragt sich nun zunächst, inwiefern die Autorität mit überall sich auf ein Gebiet der Kunst mit Bestimmtheit soll haben können. Das Anerkennen aller Autorität gründet sich abgesehen von Bequemlichkeit, in das unbedingte Zugeben von irgend einer Autorität. Das innere Leben und das Recht des objectiven Erkennens der Dinge und ihrer subjectiven Empfindungen übersehen, in jedem Falle aber wird die eigenthümliche subjective nothwendige Quelle aller Klarheit und ihre nothwendige unmittelbare Evidenz gebrochen.

§. 127.

Die Geschmacks- oder Kunstautorität unterscheidet sich nun der Thatsache nach nach folgenden Richtungen besonders entsprechend:

1) die persönliche Autorität. Sie besteht in der Bestimmung des eigenen persönlichen Kunsturtheils, ob eine fremde persönliche Kunstansicht, oder eine Kunstmeinung.

2) Sachautorität. Sie besteht in dem eigenen

[illegible] besonderen Naturumgebung und gemischter Naturanschauung [illegible] die Kunstgenossen und das Kunstwerk. Die Naturwirklichkeit muß sich vorzüglich in Gehalt der bildenden Kunst geltend, und in der Literaturgeschichte in so weit als sie die geistig-natürliche Anschauung in die veränderte Sprachdarstellung kommt.

3) die Zeitautorität. Die Geschichte sieht in dem eigenthümlich-bestimmenden Geschichte nicht blos einen bestimmten wesentlichen Inhalt der Zeit, sondern auch in dem mehr gefälligen fortgehenden Wechselgehalt. (Dies ist verfehlt in Hellens Lehrb.).

4.) die National- oder Volksautorität. Ihre Bedeutung liegt in denjenigen bedingenden Geschmacksbestimmungen, welche sich die eigenthümlichen nationellen Ansichten, Sitten u. Gemüthsarten einwirkend. Auf diese nationelle Autorität kann man sich wohl und sich manchmal beziehen, wenn dem sie blos als entsprechende Norm der Kunstdarstellung betrachtet wird, oder sich für das allmälige Wesen der Kunst selbst geben will.

Besonders die Autorität der [illegible] Kunstschule. Diese besteht darin, daß die Kunstgenossen d. der Kunstverfall bestimmt und sich den eigenthümlichen Geist und die besondere Weise einer bestimmt ausgebildeten Kunstschule. Auch sein kann es eine wesentliche und eine einseitige Einwirkung der Schule geben, indem man entweder den Geist einer Schule in ihrer wesentlichen Hauptthätigkeit geschichtlich wiederholen will,

worin die Zweckmäßigkeit jedes Werkes, oder aber
selbst die Möglichkeit des Daseins einer Kunstschule
in Allgemeinen anerkannt, d. i. als bedingtes
und leitendes Princip gesetzt.

Dritter Abschnitt.

Von den besondern Kunstgebieten, oder von den schö-nen Künsten im Besondern.

§. 128.

In der Unterscheidung der Künste nach ihren mannigfaltigen Gattungen d. i. Arten besteht Mannigfaltigkeit des Objects, jeneder eine entweder mannigfaltige Principien fordert oder gar keine zugelassen hat.

§. 129.

Von den Principien für die Unterscheidung der Künste in ihre mannigfaltigen Kunstgebiete ist dem Maße der Zahl selbst, nach sie entweder oder nicht, wirklich festzustellen, nicht aber Wesen und Begriff der Kunst selbst vorausgesetzt wird. Alle Kunst ist die Idee in ihrer sinnlich-wirklichen Selbstdarstellung. Das Symbol aber für die Idee in der Kunst ist die angeschauten besondern Bedeutungen des Wirklichen (die einzelnen wirklichen Dinge). Die Kunst und ihrem Princip mannigfaltig-mannigfaltige Differenzen zu. Jede Darstellung kann als mannigfaltig-mannigfaltiges Verhältniß gibt zwischen ihr und der sinnlichen Anschauung sowie. Hiernach also muß das Princip für die Unterscheidung der Künste gesucht wird.

§. 130.

Jeder Verschiedenheit der Idee zur künstlerisch-darstellenden Behandlung, worin das wesentliche Princip für die Unterscheidung der schönen Künste gelegen ist, treten 2 einzelne Gesichtspunkte (nämlich) betrachtet werden: 1.) in der Eigenthümlichkeit der Idee selbst, 2.) in der eigenthümlichen Natur des Künstlers.

§. 131.

Aus beiden Gesichtspunkten lässt sich die Kunst in 3 Hauptgebiete eintheilen. Nämlich in den Gesichtspunkten der Eigenthümlichkeit der Idee selbst betrachtet, wenn die Allseitigkeit der Idee, des Geistigen also, sich kund giebt: einmal in der Form des Gedankens (in der Allgemeinheit des Gedankens); dann 2.) in der Form des Gemüths (Gefühls); 3.) in der Form objectiver Selbstgestaltung. Diesen 3 besondern Unterschieden der Idee entsprechen die ursprüngliche Nothwendigkeit in 3 besondern Unterschieden des Künstlers. Dieser nämlich ist in gewisser Beziehung entweder der Verstandesmensch oder der Gemüthsmensch oder die künstlerische Persönlichkeitsgestaltung. Diesen gemäss kann man nun die Kunst unterscheiden 1.) als plastische (bildnerische) Kunst, 2.) als musikalische, 3.) als bildende Kunst (zu der noch die mimische Kunst gehören).

§. 132.

Im Allgemeinen lässt sich über alle Kunstgebiete Folgendes vorläufig bemerken:

1.) Jedes einzelne Kunstgebiet hat sein eigenthümliches System der Darstellungsmittel. Wie nun das Princip dieses Systems ideal (geistig) beschaffen ist, soll sich eine bestimmte jeder Kunst zur Aufgabe stellen. Diese

folgt

2.) das es jedes Kunstgebiet mit jedem anderen Gleichen versuchen dürfen, und das dann

3.) bei der Kunstbeurtheilung das Verhältniß der darstellungsmittel zu der darzustellenden oder gewissen inneren Wesen nachgeprüft werden müßte.

I.) das sprachliche Kunstgebiet oder die litterarische Kunst.

§. 163.

Die eigenthümliche Aufgabe dieses Kunstgebiets besteht in folgender Grundrichtung: die oder alle das innerlich geistige substantielle ~~stoffe~~ (sic) in der sprachlichen Kunst in der Bedeutung des gedankens ästhetische Wirklichkeit zu geben. Um dieses zu können, muß sich eine Symbolik machen, welche ausschließlich vom dem Gedanken sprechen und gebildet werden ist.

§. 164.

Die Aufgabe dieses Kunstgebiets ist dann vorzugsweise darin zu setzen, den Inhalt des geistigen Lebens nach seiner substantiellen Bedeutung in der sprachlichen Symbolik ~~sprachlich~~ sprachlich zu individualisiren.

§. 165.

Die litterarische Kunst ist eine sprachvorzugsweise oder die engere Form; die in dem vom ästhetischen Gesichtspunkte über die s. g. redende Kunst oder die Kunst der Beredtsamkeit (ein weiteres Feld der Wortkunst in das ge-

bist der Kunst als solcher [illegible] wird. Denn diese zeigt immer und notwendig die lebendige Religionsüberzeugung einer Zeit. Die plastische Kunst gehört daher in ihrem ganzen Umfange ganz eigentlich nur in die Blüthezeit der Völker in der künstlerischen Darstellung.

§. 136.

Die Poesie aber ist allgemeinerer und höherer Art als jede andere Kunst als vorzugsweise innere Weise eignet, ist uns fähig alle Erscheinungen der Natur in ihrer Auffassung und Darstellung des Wirklichen in ihrer eigenen natürlichen Form. Bei diesem weiteren Raume der Poesie gewinnt sie sich die eigentliche Basis jedoch wesentlich schöner Kunstgestaltung.

§. 137.

Die Poesie ist gegeben und vorzugsweise Kunst nach materialer Seite der Poesie überhaupt in sich selbst; sofern dieselbe sich zu einer höheren geistigen Basis (wie die besonderen Künste es sind). Ist daher zunächst wesentlich die freie individuelle Selbstgestaltung der Idee zu einem Momente, einerseits sich aber ganz besonders dadurch, daß sie freie individuelle Lebensgestaltung des Geistes sich wie ungedeutet werden, ein Element des Andern vollzieht, so als wesentliches Gestaltungsmittel des Elementes der Poesie wesentlich verbleibt. — Aus dem Angedeuteten ergibt sich nun auch zunächst die wesentliche Un-

bestimmt zwischen der festhaltenden Kunst und den übrigen Künsten. Es ist jedenfalls unangemessen, jenen Unterschied blos in dem äußerlichen Darstellungsmaterial finden zu wollen. Vielmehr muß er vor allem in der innersten subjectiven Bedeutung gesucht werden. Das ideale Bildgestaltungswerk, welches die Kunst überall hervorbringen soll, kann nämlich zu einer doppelten Weise vollzogen werden. Einmal kann jenes Werk blos rein äußerlich abgebildet sein, also eben als ein Reproduct blos dastehen. Wo dieß geschieht, ist die Kunst in ihrem Unterschiede gegen die Poesie in engere Bande des Werks geschlagen. Diese nämlich setzt jene ideale Bildgestaltung blos als ein Gewordenes vor, sondern in dem poetischen andern Bildgestaltungsacte. Die Poesie ist insofern weniger als ein Werk des Geistes zu betrachten, in welchem sich das Resultat seines idealen Wirkens einfach darlegt, sondern sie ist vielmehr die objectiv-sich verwirklichende, die durch vermittelte Bildgestaltung des Geistes in seinem eigenen Leben und Weben.

§. 138.

Aus dem Wesen der Poesie in engerem Sinne ergibt sich erstlich:

1. daß die Poesie vor allem das geistige Anschauen des eigenen innersten objectiv selbst zu individuellen Erscheinungsbildern hervorgebildet haben muß.

2. daß die Poesie deßhalb eine der freiesten Kunstwerke

...ierung der geistigen Selbständigkeit entwickelung muß oder
...under vorhanden sein.

§. 139.

Das Prinzip der Unterscheidung der Formen kann nicht
...einem Gegensatz hergenommen werden. Ist nun die
Formen die Form individuell-künstlerischer Selbstdarstellung
des Geistes, so ergibt sich, daß die Formen so viele verschie-
denen Formen oder Arten darstellen können, als es
eigenthümliche Formen jener Individualisierungs-
prozesse gibt. Diese verschiedenen Formen begründen
sich aber in der Art und Weise, wie überhaupt der Geist
in der Wirklichkeit seine Leben gegenständlich gestaltend
tritt. Es gibt nun drei[fache] Formen für die Gestal-
tung der geistigen Lebenswirklichkeit, nämlich:

1.) die des Genusses,
2.) die der Intelligenz,
3.) die der praktischen Willens-Darstellung.

In jeder Form tritt sich der Geist in seinem Selbst-
entwickelungsprozesse jedesmal darstellen. Es gibt dem-
nach 3 Hauptarten oder höchste Formen der Formen,
welche man bezeichnen kann: als die lyrische, die
die epische und dramatische (zu letzterer gehört die epische
mit.). —

§. 140.

Die Form ist nun wie alle Kunst eine eigenthümlich-
schematisch-geistige Welt und eine technische. Die letztere
betrifft die Darstellungsweise, welche dieselbe zunächst als

"ungeschickte Komponierung beeinflußt wird. Es kommt
"hinsichtlich des Begriffes darauf zu bemerken:

1.) die Möglichkeit des einzelnen Bestandteils der Form ist. Diese Bestandteile genommen sind stets dadurch, daß sie für die künstlerische Absicht brauchbar sind, also die künstlerische Absicht unterstützen, gut und vorzüglich, daß sie in ihrem ganzen Ganzen sich an das Einzelne und das Besondere hält. (Die Form in der ersten Form. Bilden z.B.).

2.) gehört zu der praktischen Tüchtigkeit ganz vorzüglich der Charakter. Der Charakter in allgemeinen ist die gesetzlich bestimmte Vorausgebung des Besonderen von dem Wesen der Gattung und von dem Gesichtspunkte der Schönheit. Der allgemeine Charakter kann für die Form der Charakter sehr verschieden, d.h. in Beziehung für allen gattungsmäßigen Verschiedenheiten, in Anspruch nehmen. In dem Charakter stellt sich eigentlich die ästhetische Einheit ausdrücklich hervor, und eben damit genommen der gattungsmäßige Gedanke für Erkenntniß und Gefühl in eigenthümlicher Richtung. (Der Raum gehört zum Einzelnen und Vorhandenen, und ist vorzüglich da an seiner Stelle, wo auf das Charakteristische gesehen wird, wie im Bilden).—

1. Ästhetische Formen.

§. 141.

Die ist die Form des Genusses oder die ästhetische Vollendung des Geistes in der genussenden Lebensform.

§. 142.

Die nächste Frage betrifft eine Weise und Eigenheit des Genusses selbst. Denn da dieser den eigentlichen Inhalt der ästh. Form bildet muß, so zeigt sich, daß die höheren in einem wesentlichen Verhältnisse zu der Verf. des Genusses selbst abhängig ist. Der Allgemeinen ist das Genussfähige Form der Lebendwirklichkeit des ganzen Geistes, in welcher sich dieser noch selbst vermittelt und gegenständlich ist.

§. 143.

Der Genuß ist demnach der Geist selbst noch in der unterschiedlosen Mittelbarkeit des Absolut auf die eigentliche Natur gesetzt. Aber dieser ist noch im Genusse noch keine Gewissheit des Ergebnisses und keine Vollbringung ist die Frage über den Standpunkt des wirklichen wollenden Denkens.

§. 144.

Die reine und wesentlichste Eigenheit des Genusses ist daher die selbständige Allgemeinheit des menschlichen Geistes in Absicht seiner Lebensbeziehungen. Jene Allgemeinheit wesentlich verschwindig als eine unwillkürliche Darstellung der inneren Thätigkeitsbestimmungen des geistigen Princips.

§. 145.

Das Gemüth ist dieser seiner Wesenheit nach in der unmittelbaren Verknüpfung der geistigen Individualität, also nach in dem selbstständigen Bestehen seiner Existenz. Das Gemüth bildet diesemnach ein Besonderes und wird durch sich Geistiges, sondern seine eigenthümliche Bestimmtheit bleibt immer darin gelegen als wesentlich sein sich darstellend zu erscheinen.

§. 146.

Die Lebendigkeit des ganzen Gemüthes besteht nun zweitens in der Anwendung des Begriffs der Form ist die Bedeutung des Gemüths, welches ihnen Inhalt bilden soll. Sie sind folgende:

1.) Dem eigenthümlichen Inhalte nach muß die Form, welche Weise sie sich annimmt, immer die selbstständige unmittelbare Selbstentwickelung des geistigen Lebens geben, also seine wirkende bestimmten Existenz. (Formelle von Fähigkeiten).

2.) Da die Form der Art ist die Weise der Seele bleiben und hiermit über seine reine zufällige Naturmäßigkeit erheben muß, so folgt, daß in der Form des Gemüth stehen muß, daß Art bedeutung zu haben, und in idealer Allgemeinheit das Concrete als das eigentliche und das innere unmittelbare Existenz darstellen muß. Dieses zeigt, wenn das selbstständige Gemüthsleben das Bestreben sich als die Repräsentation des Wesens des

verschiedene Gemüthszustände übersetzt gedacht werden.

3) Wie bemerkt, bildet sich das Gemüthsleben in fortschreitender Darstellung des geistig-thätigen Prinzips, welches im Gemüthe seine letzte Bestimmung zu finden will: sich will sich, ist die Tendenz des innern Triebes des Gemüths möglichst darzustellen sein; dagegen sich entfalten muß, bestimmte Zustände des Gemüths beschreiben zu wollen, wenn in der Zeit nur flüchtig die feinere Färbung des Gemüths in concret-individueller Form erscheint. (Matthisson's Gedicht ist beschreibend, seine Elegien ist fast nur Beschreibung. Ganz anders sind z.B. die neun Tibull. Tibull's Gedicht ist dem Malerischen ähnl. Ganz anders dagegen Gothe's Elegien.)

§. 147.

In das Gemüth sich seinen verschiedenen Momenten nach gestaltet in der Empfindung, in dem Gefühl und der Neigung, so können alle diese verschiedenen Entwickelungsmomente entweder successiv neben einander oder auch einzeln für sich den Inhalt einer lyrischen Produktion bilden.

§. 148.

Die Hilfsmittel der Lyrik entsprechen nun den verschiedenen Bestimmungen, welche das geistige Prinzip in das Form des Gemüths setzen kann. So sieht sich die dreifache Gemüthsbestimmung auch gestalten:

b) die unmittelbare Gegenwart der Gemüthsthätigkeit in der Gegenwart, also die Selbstständigkeit, insofern sie die Gegenwart zum ungetrübten Resultate ihrer Wirklichkeit hat.

c) diejenige Richtung, in welcher die Gemüthsthätigkeiten das Interesse der Gegenwart verfolgt, sondern entweder das der Vergangenheit oder das der Zukunft zu ihrem Inhalte nimmt.

d) endlich diejenige Richtung, in welcher das Gemüth sich in allen 3 Beziehungen zu der Welt der Dinge selbst und in ihnen alle Unterschiede der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in irgend eine Weise mit begreifen vermag. Diese Richtung heißt man gewöhnlich die Selbstständigkeit in idealer Beziehung. — Diesen gemäß muß nun auch die Form der Thätigkeit, welche man begreifen kann:

a) als das Lied,
b) als Klage,
c) als Ode.

§. 149.

1. Das Lied in engerem Sinne des Worts.

Der eigenthümliche Inhalt des Liedes muß aus den unterschiedlichen Entwickelungsweisen des Gemüths seiner Bestimmungen genommen werden. Nun aber steht sich der Geist in der Gemüthsform zunächst in individueller gegenwärtiger Beschränkung, d. h. insofern diese geistig-individuelle unmittelbare Ge-

ausschließungsart nach ihrer idealen Bedeutung festgestellt und schriftlich-concret schriftlich wird, enthält der Eid im engeren Sinne des Wortes.

Als diesem wesentlichen Inhalte des Eides muß sich folgende wesentliche Erfordernisse ergeben. Dieser hat nun folgende wesentliche Erfordernisse:

1.) Der Eid muß vorzüglich wichtige und schicksalliche Sachen und Verbindungen des Menschen betreffen, welche in einer bestimmten gegebenen Gegenwart ihre Entwicklungs- und Entwickelungsform haben. Außer der Bedingung, wo der Schwur des Eides nöthig soll, muß sich in die Form die gegenwärtige Beschränkung jederzeit hineinsetzen.

2.) Der Inhalt des Eides muß (oder dessen Hülfe) ein bestimmter sein.

3.) Der ganze Sinn des Eides muß eine gewisse Ruhigkeit und eine feierliche Würde enthalten. (die unzähligsten Sitten aller Zeiten d. Amtseide und Gelübde, wie z.B. Hellen im Knaben um Hand pp.).

4.) Die Person und der Schwörende Gegenstand muß eine gewisse Selbstständigkeit [illegible] den Ausdruck des Inneren in bestimmter wesentlicher Einheit darstellen.

§. 188.

Zu dem Eide gehören nun alle diejenige Erfordernisse, welche aber jenen schwerwichtigen Inhalt des Eides nicht besonders Wichtige unterscheiden können, nemlich das Wort, das körperliche Zeichen, und

die Trauer. (Die schöne Gegenwart von Einwirken in der Ausübung sind Lyrik.)

§. 154.

2. Die Klage.

Die zweite Entwickelungsstufe des Gemüths ist diese, daß sich darin der Geist zu dem Gefühle erhebt, daß die Gegenwart nur ein Vergängliches sey, daß sie schon besteht in der Vergangenheit und Zukunft zugleich habe. Denn die Gegenwart ist nur das Übergangsmoment der Vergangenheit in die Zukunft, und zugleich wiederum die Zurückversetzung der Zukunft in die Vergangenheit. Eben in dieser Endlichkeit der Gegenwart nun, daß sie Übergang und ein Vergängliches zu seyn, liegt zugleich die Empfindung ihrer wahren Endlichkeit. Eben mithin in diesem Gefühle der endlichen Endlichkeit der Gegenwart liegt nun der Schmerz, vorzüglich der Verzweiflung der ganzen Endlichkeit. Aus diesem Schmerz entspringt natürlich das Gefühl der Sehnsucht, welches nichts weniger ist als die Neigung sich von dem Schmerze zu befreien. Bezeichnen nun diese Gefühlsrichtung einen vorherrschend-schmerzlichen Ausdruck genießt, nennen wir die Klage, hingegen die Strenge der Sehnsucht, oder den vorherrschenden Ausdruck des unmittelbaren Gemüthsverbundenseins mit dem Schmerze der Endlichkeit selbst zu bezeichnen. (Vgl. die Klagen Tibulls und die römischen Elegien Göthe's.)

Aus diesen Elementen der Elegie ergibt sich nun ihr ganzer Charakter und ihre Darstellungsweise.

1.) In der Elegie muß die Gemüthsstimmung immer mehr od. weniger einen historischen Charakter tragen, weil ihre Entwickelung sich in die Erinnerung der Vergangenheit auflösen.

2.) Eben dieser und der Elegie stets eine gewisse Abgerissenheit gewissermaßen die dadurch sich ergebende Uebergehen des Gefühls in die Unmittelbarkeit der Zeit und des Momentes unvermeidlich hervortreten muß.

(die Elegie ist gleichsam die Novelle in der Lyrik.)

3.) Darum eignet sowohl der Elegie auch eine gewisse Ausführlichkeit, so wie der Reflexion sowie eine weitläufigere Entwickelung an möglichen einzelnen historischen Momente.

4.) die äußerliche sprachliche Darstellungsweise muß daher ihrem ganzen Tone nach ganz unter die Gesetze der Gemüthsstimmung verweisen. Da diese aber in der ruhigen Ausbreitung, wenn aber auch in durchgängiger Gleichförmigkeit des Versbaues sich erhalten sollen. (die beste Form ist der Hexameter und Pentameter, in Italienischen die Langverse, weil die Reime keine Hexameter und Pentameter zulassen. Wiewohl schon Horaz auch in dieser Form elegisch.).

2. die Ode.

Der eigentliche Begriff der Ode besteht darin, daß sie der lyrische Ausdruck ist der mannichfachen Erregungen in der mannichfachen Wirklichkeit, somit ganz eigentlich die Lyrik des Hasses, Neides oder des Ekels. (Vgl. die Anmerkungsform v. Klopstock). Aus diesem Begriffe der Ode ergeben sich natürlich folgende Eigenschaften:

1.) Es eignet der Ode vorzugsweise die Lebendigkeit der sichtigen Erregtheit (innigen Erregtheit).

2.) der ps. g. lyrische Schwung, welcher darin besteht, daß die Darstellung sich über der gewöhnlichen Kreis der Darstellungsmittel erhebt, u. zugleich die Form der Ideen in einer mehr gemeinschaftlichen Symbolik vermannigfaltiget. der lyrische Schwung muß jedoch stets innerhalb natürlich sein, d. h. in der natürlichen Entwickelung der Ideen selbst gegeben sein, jedoch aber in möglichster Potenzirung sinnlicher Belebung darstellen. (Vgl. die angeführte Anmerkungsform v. Klopstock, wogegen mehrere andere Ode voll innerer Lebendigkeit ist.)

3.) der Ode eignet ganz eigentlich ein Wechsel des Tons und der Erregung, jedoch unter Voraussetzung u. ist dem Grunde einer allgemeinen umfassenden Ode. Hierdurch entsteht die lyrische Freiheit welche jeder Ode wesentlich zukommen muß. (Vgl. die Anmerkungsform, die auch sein angeführt ist. denn will der Dichter die gehörige Allmacht anwenden.)

4.) Der Absatz ist die Sprache und die Handlung vor allem in Bezug der zweckmäßigen sinnlichen Darstellung sich halten. Deshalb soll der Redner und Dichter Kenntniß und Menschenkenntniß in sich haben, jedes seine innerliche Vorstellung und Empfindung. (Für sind Muster die Reden in den griechischen Tragödien.)

Die Rede kann in 3 Hauptformen dargestellt, nämlich das Mündliche od. die Rede ist in der Handlichkeit bloß dargestellt sein. Es kann nämlich die Rede od. das Mündliche sich in einem Dialog oder in einer historischen Handlichkeit bloß befinden, oder es ist die Rede in einer gegebenen einfachen Masse, oder es ist die Rede in irgend einer gegebenen Gemeinschaftlichkeit. Letzteres ist die Rede entweder die s.g. Hauptsache, oder die Hilfssache, oder die Instrumentale. (Hauptsache und Hilfssache oder ist die Form, die letzteren sind gering und langweilig zu reden. Instrumentale Rede sind die Bezeichnungen der Fortbedeutung.)

Die Form in ihrem wesentlichen Unterschiede vom geistigen Inhalt besteht den Charakter der Rede an. Die ist die äußere. Andeutung religiöser Empfindung, oder die Kunst der Redigirt-Haltung.

2. die didaktische Poesie.

§. 153.

Die natürliche Anlage und Form der menschlichen Geistes

so ist die Darstellung, deren eigentliches Wesen in der Auffassungsweise der Dinge als des Denkens besteht.

§. 154.

Das Denken ist die Aussprechung des unmittelbaren Inhalts des Gemüths. Das Gedenken ist dieser des Gemüths zum Bewußtsein der Menschheit gewordene Inhalt.

§. 155.

Die Form der Darstellung nun des intelligenten Wirkens oder eben des Denkens ist eine Sprache, welche die des reinen bestimmten Begriffs, und die des individuell-concreten Anschauungsganzen schlicht in sich vereinigt; die andere aber nimmt jene abgeschlossene Form eben nur in den Umfang in weiterem Sinne des Worts oder auch in den Schein auf. Auf dieser letzteren Weise der Darstellung des Denkens liegt eigentlich die Begründung der didaktischen Poesie (Lehrende Poesie ist eigentlich eine undidaktische Poesie).

§. 156.

Das eigentliche Wesen der didaktischen Poesie ist eine die freie Anbildung des ideal-gesetzten Gedankens in die concrete Symbolik des Worts. (Goethe über die Beschränkung der Kunst).

§. 157.

In der didaktischen Poesie muß dasjenige der Gedanken allerdings walten, welche der Gemüthen verborgen liegen.

allein der Gedanke durch D ist der Forderung der abstrakten Allgemeinheit genugverstanden und die Prämisse D mit dem Gesetze logischer und dialektischer Systematik. dieser widerspricht der dialektische Fortschritt der Begriffs-Systematik, wie die reine unmittelbare Gewißheits-Subjectivität. (Daher sollte der Akt des Gedankens nicht müssen sollen. der Gedanke in Fichtes Theorie ist freilich oberflächlich, der Begriff aber ganz vergeblich. die wahre Musterwerk dialektischer Form ist Hegels Logik.)

§. 158.

die dialektische Form kann eine formale verständlich-vernünftige Fortschreitung begründen oder es eigentümliche Weise der Endigkeit-Aufhebung des Gedankens gibt mit dem praktischen Interesse seiner Fortsetzung. die endigkeit-Aufhebung des Gedankens entweder in den positiven Übergang zu einer in sich nichtigen bedingten Wahrheit, oder in den negativen Übergang zu einer sich nichtigen aufhebenden unmittelbaren Gewißheit, oder endlich in den Übergang zu einer in sich absoluten Wahrheit. dasjenige ist die dialektische Form: entweder eigentliches Übergehen, od. dialektische Action, od. endlich s.g. Gewinn.

§. 159.

a.) <u>das eigentliche Übergehen.</u>

der eigentliche Begriff des Übergehens begründet sich darin, daß die positive Aufhebung sich in absolut nur eine nichtige

zu vermittelnde Mehrheit und die Subsumtion d. concret = und
schaulich dargelegt. Hierin zeigen sich folgende besondere Be-
dingungen:

1.) der Lehrsatz fordert anschaulich und totalisirt
von einander verschiedene Gedankenbeziehungen.

2.) in den Lehrsatz muß die wirkliche Setzung
oder eine Entwickelung des Inhalts anschaulich hervor-
treten (die Beziehung d. dritten Begriff ist die Norm festhaft,
muß aber Begriff d. Vorgangs sein).

3.) Hier deshalb muß in den Lehrsatz eine Grund-
anschauung für den Vorgang bedingend und bestimmend
aufgenommen. Diese Grundanschauung tritt an die Stelle
blos begriff = abstrakter Verbindung.

4.) dieser ist ein anschaulich hervortretendes Lehr-
gebäude, daß der Lehrer genaues weiß die anzuknüpfen Be-
griffe in den verschiedenen anschaulichen Beziehungen
einer darzustellenden Mehrheit erfaßt, und nun
diesen und die benachbarten einzelnen bekannt.

5.) die anschauliche Darstellung entspricht, so muß
der Grundton in Ruhe und Festigkeit einfach und
würdig gehalten sein. Denn das Vorgehen die Lehr-
Entwickelung in wiederholt freie Fragen gelten muß,
jedes muß nach Maßgabe und als Resultat der
Entwickelung des Gedankens ꝛc.

Der Lehrgedicht, zu dem auch die sog. didaktische
Lyrik gehört, ist so verschieden als die gestaltige Gedanken-
bildung in verschiedenen Naturen haben kann, entweder

und die Musik ist also Nachahmung, und zwar nicht Handlung, sondern nur Nachahmung der Dinge, d.h. reine sinnbildliche Weltdarstellung. Hiermit entfällt das theoretische, das praktische, und das eigentlich begreifende Erkenntniß. (Theoretisch ist z.B. Lukrez de rerum natura, praktisch ist Virgils Georgica, begreifende Erkenntniß sind die Lehrgedichte von Thomson.)

§. 160.

6.) die didaktische Poesie, und Poesie überhaupt.

Der Zweck begründet jene Form, daß irgend eine Wahrheit oder auffassende Erkenntniß durch die Musik gelehrt werden, also mit der Anschauung reiner Wirklichkeit übereinstimmen will. Dieser Zweck mittelst einer concreten Gedankenmasse mit der Absicht übereinstimmt, sie zu verbreiten, und somit die Mittheilung der Wahrheit zu befördern, entsteht die Poesie. Aus diesem Zweck ergeben sich folgende eigenthümliche Bestimmungen:

1.) Da nun die wahrhaften Lehren Wahrheit und Unwahrheit zum Gegenstande haben können, folglich auch das Allgemeine sich für allein den Stoff der Musik annehmen kann; so liegt der Gegenstand der Poesie nur in dem Kreise des menschlichen Lebens, und zwar insofern sie besonders durch zu einer gewissen Deutlichkeit des Gegenstandes entwickelt ist.

2.) in der Natur muß die Auffassung des Menschen in seinen gegenseitigen Beziehungen zu den Grundsätzen einer wirklichen Gesetzmäßigkeit dargestellt werden, also zu den Grundsätzen der Ordnung d. Art der Gegensätze und Extreme.

3.) die Natur formulirt in ihrer Zusammensetzung die Form der Auffassung, d.h. die verschiedenen Arten der Phänomene dieser muß in bezug auf Form (und Gegenständlichkeit) entwickelt und begründet werden (Myth. Heimat und Geschichte).

4.) endlich ist die eigentliche u. wissenschaftliche Grundlage und Vermittelung der Natur die Form, d.h. also diejenige Auffassung, welche sie gleichsam den Schein der Unmittelbarkeit stellt, aber doch in den Schein die eigentlich innere Absicht reflectirend legt. (Mythische Heimat und Geschichte, und Allegorie Form.).

c.) die Chemie.

§. 161.

Es liegt in der Natur der Selbstverwirklichung der Wissenschaft, daß sie entweder in den Weg absichtlicher Deutung oder in den der unwillkürlichen Forschung zu einem reinen Elementen abgeschlossenen Resultate kommt. Dies Resultat muß d. wenigen sein als welches die Forschung Elemente der Entwickelung in sich verschmolzen hat, so in kurzer Anschauung den Geist der in dem vollzogen Resultate gefunden ist bietet kann, nachdem (die Chemie) für die Form gewonnen sein. Diese ist demgemäß die nächste als die freie Darstellung eines solchen gegenständlichen

Gedanken in der Form äußerlicher Anschaulichkeit. Die Schwäche der gewöhnlichen Logik besteht darin, daß der formelle Gedanke vorzugsweise festgehalten wird, nicht einen identischen Gesichtspunkt festhält. Ferner besteht die gewöhnliche Logik darin, daß der formelle Gedanke in einer conventionellen Form, welche Form notwendig in der Anknüpfung an einen bestimmten Fall besteht, oder an eigentümlich-gegenwärtige Umstände, endlich an irgend eine gewöhnliche gegenwärtige Bestimmtheit. Die äußerliche Darstellung endet mit und findet statt. Über dieser Tätigkeit sind die Gegenstände nicht äußerlich vollendet; das Ganze fehlt, aber in der Gedankigkeit ist Totalität. Die gewöhnliche Form hat ein festes notwendiges Fundamentirtes, wenn sie eine didaktische Absicht hat, oder sie hat Haltung, also in der Form des eigentlich festhaltenden Gegenstandes. In dieser letzteren Beziehung ist das ein festes Ziehen verwandtes und ein anschaulich-abwechselnde Absicht. Aber endlich ist keine der gewöhnlichen Formen Vermittelt, sondern der Inhalt des formellen Gedankens des Ich irgend einer Persönlichkeit ist anschaulich-abwechselnd Mittel darstellt.

3. Die dramatische Poesie im weiteren Sinne des Wortes.

§ 162.

Es liegt in der vorgängigen Entwickelung des Geistes, daß derselbe für gemeinschaftlichen u. intelligenten Thätigkeit-Sein ist es eine objective Wirklichkeit zu haben, also in der Äußerlichkeit und den Dingen sich darzustellen. Hiermit tritt der Geist die Form des Willens ein und die wirkliche

Entwickelung dieses Moments ist die Handlung.

§. 163.

Wenn nun nun die Handlung bloß, insofern sie einen äußeren Sinn der geistigen Selbstdarstellung ist, betrachtet, oder aber, insofern sie sich zum Geiste selbst wiederum als sein eigenes Werk stellen kann. In dem letzteren Falle ist sie nun die Bedeutung einer gegebenen geistigen natürlichen Wirklichkeit. Sie kann z. diesem Standpunkte es in Absicht auf Form nur der Kunst bedürfen. Die dramatische Poesie ist eigentlich Poesie der Handlung überhaupt, d.h. eine freie Selbstanschauung seiner bereits in der Wirklichkeit vorhandenen Handlung, wie sie von dem Standpunkte dieser freien Selbstauffassung zum Bewußtsein herzustellen.

§. 164.

Die allgemeinen Merkmale der dramat. Poesie bestehen in folgenden Punkten:

1.) die dramatische Poesie darf nie das Subjektive, Moment der geistigen Wirklichkeit, wie als solches darstellen wollen.

2.) eben so wenig darf sie aber auch eine objektive geistige Wirklichkeit objektiv z. der inneren subjektiven Betrachtung darstellen wollen.

3.) Ist dieser ihr Hauptcharakter gegründet darin, daß sie den inneren lebendigen Übergang der geistigen subjektiven Entgegensetzung in die Äußerlichkeit eines Standpunkts seiner Anschauung concret anzuschauen.

4.) die subjektiven Momente sind, wie z. B.

des Lyrik und didaktische Moment können nur als Elemente einer dargestellten Handlung Berücksichtigung finden.

§. 165.

Es liegt in der Natur der Handlung, daß sie sich ganz eigentlich in der Form der Zeit setzt. Die innere Welt muß in der Reihe entwickelt, wie sie diese Form an sich darstellt. Die Form der Zeit aber ist die Vergangenheit, Gegenwart u. Zukunft. Die Gegenwart ist nur die Vermittelung der Zukünftigen für die Vergangenheit u. die Aufhebung der Vergangenen in die Zukunft. Es liegt sich also nur eine Epoche der Handlung denken, insofern nämlich die Vergangenheit bloß für die Gegenwart gesetzt wird, oder die Gegenwart sich für die Zukunft entwickelt, soweit diese selbst in die Gegenwart übergeht wird. Wo das ersteren geschieht, ist der Anfang für die epische Poesie gegeben. Wo das andere der Fall ist, für die dramatische in engeren Sinne des Wortes.

a.) ~~Epische Poesie~~.

§. 166.

Anfang und Ende der epischen Poesie unterscheidet sich von dem Anfang einer reinen historischen Vergangenheit. Der Anfang einer historischen Vergangenheit braucht darum, daß sie Gegenwart und selbst mit der Wirklichkeit getreten sein, sondern darum, daß sie mit der Gegenwart in der Entwickelung des menschlichen Geistes

[illegible] bestimmt [illegible] muß. Dieser ist das Festhalten [illegible] [illegible] Maß, als es mittels der Erinnerung in das Bewußtsein der Menschheit gebracht [illegible] kann. Die epische Gestaltsdarstellung ist nun eben die ästhetische Erinnerung oder [illegible] Wiedergabe der Vergangenheit für die Gegenwart. Hiermit deutet sich an, was die epische Poesie eben diese Begriffsbestimmung des Menschheits-Vergangenen ist, nur mit dem näheren Verstande der freien Beziehung dieser Vergangenheit [illegible] auf irgendwelche innerliche Richtung und Art in der Form [illegible] [illegible] Construction.

§. 167.

Die wesentlichen Erfordernisse der epischen Poesie ist jenem Begriffe oder Wesen gemäß folgende:

1.) die epische Poesie muß eine historische Vergangenheit in einem bestimmt fortschreitenden Entwickelungsgange für die Gegenwart darstellen. Sie darf aber [illegible]:

a.) die bloße Beschreibung der Vergangenheit [illegible] (Vgl. Wilhelm Meisters Wendung und dagegen das Romantische [illegible])

b.) die epische Darstellung muß sich von allgemeinen [illegible] d.h. die geschichtlichen und die gemüthliche Entwickelung des Lebens zu der Welt der reinen historischen Gegenständlichkeit [illegible] Vergegenwärtigung setzen. (In dieser Hinsicht ist nur 2 nebeneinander epische Dichter: Homer und Göthe in Hermann [illegible] Dorothea [illegible] den Nachbarn zu stellen; Homer in der Ilias.)

2.) Der Inhalt der epischen Handlung muß nothwendig den menschlichen Leben angehören, [illegible] [illegible], wo die Begebenheiten [illegible] die geschichtlichen Träger der Handlung außer dem Gebiete des Menschlichen gelegen sind, müssen sie doch in Elementen dieses Lebens wirkend [illegible] vorgestellt. (Vgl.

der Kunst.)

5.) endlich die reine Richtung durch das Historische, also überhaupt die Reproduction des Vergangenen durch eine historische Individualität darstellen, sondern nur den Grundsatz einer freien Fortbildung des Geschichtlichen hinzufügen wäre.

§. 168.

Das Gebiet der reinen Form kann nun so viele verschiedene Formen darbieten, als die geschichtliche Vergangenheit eigenthümliche Auffassungsweisen gestattet. Die Geschichte aber besteht sich stofflos niemals aus dem Elemente, worin sie ist einfach geschaut wird, welches eben die Vergangenheit ist, sondern sie besteht sich stofflos nur in der Abgeschlossenheit seiner Form, oder endlich als eine historisch-sittliche Handlung. Hiernach genügt die reine Form entweder poetischer Darstellung, oder Romane, oder endlich eigentlicher Tragödie.

§. 169.

a.) die poetische Darstellung.

Sie ist die freie Auffassung irgend einer einfachen Vergangenheit, insofern sich dieselbe als Symbol einer bestimmten Geschichtsepoche oder Bildung. Die Charakteristik der poetischen Darstellung ist diese:

1.) die Handlung muß in möglichster Einfachheit und Klarheit sich entwickeln (wenigstens in der Novelle).

2.) die Motivirung der poetischen Darstellung muß aus einfachen und deutlichen Grundtrieben gekünstelt werden, wie dieses in der Tragödie der Fall sein kann.

3.) die Darstellung muß möglichst einfach sprossen in der fortlaufenden von Begebenheiten, als auch in ab-

Fest f. die Symbolik zeigt (dies ist in Bezug auf unsere Fassungen z. B. den Naturanschauer, Liebhaber, Hofdame &c.

§. 170.

Die poetische Fassung besteht also wesentlich darin, daß der eigentliche Vorgang in der Handlung gewandt in der individuellen Eigenthümlichkeit der Erscheinung, und diese individualisirt sich wie die handelnde Persönlichkeit bewegend, oder wie das Geschehen und Werden der Handlung selbst. (Im Bilde versinnlicht es sich die Fassung, im Porträt die Handlung selbst.)

§. 171.

In der poetischen Fassung gehört nun: die einfache Fassung einer sichtbaren = räumlichen Erscheinung; ferner die Vorstellung (die poetische Fassung im engeren Sinne) welche das was die räumliche Fassung construirt, fortdenkt für das Bewußtsein von eigenthümlichen Inhalt begleitungen, anfügend u. überhaupt u. Situationen poetisch gebraucht (Vgl. das Historienbild u. Porträt, welches hier Muster ist; das steht in dem Verhältniß Ursache); die Tugend als poetische Construction einer religiös = sittlichen Tugendheit; das Laster als Darstellung einer Tugendheit in Form einer übermächtlichen Sinnlichkeit; die Fabel als poetische Construction einer Tugendheit, welche als solche zu einer Handlung die Vollziehung einer bestimmten Wahrheit ist, u. zwar in der Form von = unmittelbarer natürlicher Symbolik (was fast eigentlich Naturmythus genannt wird kann); die Parabel als poetische Construction einer Tugendheit, deren Handlung theils die Vollziehung einer bestimmten Wahrheit ist, jedoch in der Form einer wirklichen concret = symbolischen Begebenheit = ung (weshalb diese keine Naturmythen genannt werden dürfen).

der einheitlich typischen Gestaltung gehört auch die Ballade, in ihrem Unterschied von der Romanze. (Vgl. §.) – Die Romanze ist der dichterische und lyr. Gesang auf dem Grunde der Handlung. (Balladen z. B. ist Herr und Knecht v. Schiller, Kolbrugs Erbschaft.).

§. 172.

b.) Der Roman.

Der Roman bildet in der organischen Entwickelung der epischen Poesie nothwendig die letzte Stufe, indem sein Gegenstand durch die bisherigen subjectiven Elemente noch vermehrt wird. Der Roman entwickelt sich so entweder 1) der epischen Gestaltung, wie sie in der abgeschlossenen Total-Totalität der Heldensage wirken mussten einheitlich Erfahrungen gestaltet. oder typischen Begriff des Romans ist demnach dieser, daß er die epische Kunstanschauung auf in sich bestimmten Lebenskreise.
(Der blaue Roman ist zufällig.)

§. 173.

Aus dem Begriffe des Romans ergeben sich folgende wesentliche Bedingungen:

1.) Vor Allem muß der Roman ein wirkliches in sich bestimmtes Lebensganzes darstellen, also eine mannigfaltig durchdringende verschiedener Gegensätze zu einem gemeinschaftlichen Gegensatz. (Vgl. die Lieder der jungen Mariken).

2.) Jedem Romane muß aber eine Hyl- oder Grundhandlung unterliegen, welche gleichsam seine Geschichtsbuch ist.

3.) Das Leben, das der Kunst des Romans bilden soll, muß aber deshalb zum einen oder einigen Hauptpersonen vorzugsweise gehören gehören werden, weil die Kunst zur sinnlichen Individualisierung die einzige Thätigkeit des Romans vermittelt ist. (Vgl. Michelm Meister.)

4.) Das Leben des Romans muß immer seinen Grundbezug zum individuellen Privatleben, d. h. ff, wo der Roman ästhetische Angelegenheiten berührt, müssen diese von dem Standpunkt der privaten Lebenswirklichkeit behandelt werden. (Die Romane v. Tenger u. Hillern – im Ausgang – sind nicht deshalb v. Interesse.)

5.) Obgleich der Roman eine Lebenswirklichkeit gestaltet und schaffen soll, darf er nicht bloß wiedergebend verfahren, sondern muß irgend eine gegebene od. gedachte Wirklichkeit von einem idealen od. originellen Standpunkt aus wieder gestalten. (Dagegen stehen z. B. einige Romane v. Auerbach, Freytag u. Gottfried Keller von Romeo und Julia). „Das ganze Leben ist für den Menschen eine didaktische Anstalt" ist die Grundidee im Wilhelm Meister. Der gesunde (continentale) Roman ist Bildungsroman).

6.) Die Charakteristik wie die Motivierung des Romans muß eine weite geistige Spannung haben, d. h. die Charaktere müssen sich nicht auf ihr enges Leben u. ihre Lebensformen beschränken, sondern die Grundbedingungen der Entwicklung müssen in den geschichtlichen Verhältnissen der handelnden Personen gelegen sein, aber in ihrer tiefsten u. den Personen unabhängigen Bedeutung.

7.) Der Roman, als die Totalität eines Lebens, muß einer Verwicklung u. Auflösung enthalten, also die Entwicklung u. Erledigung der Conflicte möglichst klar vermitteln. Aber in diesem Romantheil liegt oft die eigentliche Schwäche des Romans, wird vielfach gepfuscht und diese ist vielleicht die Entwicklung in der Charakteristik des (Hauptheldes) Lebens selbst.

8.) Endlich existirt in der Natur der Romane, daß man sie in ihr Darstellung langsamer bringt, und eben mehrere, hier Verhältnisse Aufmerksamkeit hervorbringen. Dieser zeigt sich ein ganzes Charakterbild u. eine Reihe geschilderter Scenen. (Dagegen stehen viele Romane u. Erzählungen. Meistentheils ist sein Gefühl Nebensache. Vollendet ist der Roman auf Widerfield.)

9.) Den Romane durch ihre Form angehörige Gruppe (Gruppirung) fehlen, fand man auf ihr auf die Mittel beschränkt; vielmehr muß der Inhalt jedes künstlerischen Romans in der Konception des Ganzen selbst gegeben sein. Diese sind dialektische Romane abstrakt und - poetisch, wenn sie aber einen bestimmten Unterricht geben, sein sein vermittelt sollen. Klar ist die dialektische Romane unmittelbar poetisch, wo die Entwicklung des Inhalts selber ist, also wo die poetische Konstruktion die Absicht der Entwicklung frei selbstständig behandelt. (Wilhelm Meister ist ein dialektischer Roman in Bezug auf das Künstlerleben.) (Selbst Geistesleben wird in vorzüglicher dialektischer Romane gegeben, wenn sie durchgeführt werden wären. — Historische Romane sind entweder u. Epopöen z. B. Werk Ruhl, aber verfehlt; vorzügliche Fragmente. Romane sind z. B. Walter Scotts Familienroman, Eigensinn - Familienromane ist Richardsons schwache und Klarissa, der Vikar of Widefield, Gefühl Nebensache. — Satyrische Romane sind von Cervantes und Scarron und der goldene Esel von Apulejus. Humoristische Romane sind alle (die) von Jean Paul.).

7) bei uns vorzügl. Richt. Aufsätze in den Ergänzungsbl.

c. Das Ideal der Tragödie.

§. 174.

Da nun jede menschliche Tugendeigenschaft als Element zu einem harmonischen Leben beiträgt, so kann das Leben [illegible] jede gewonnene Erkenntniß u. jeder neu gewonnene Besitz übergehen in die Allgemeinheit des Wissens und seinen Besitzern der Menschheit [illegible]. Wo dieses Letztere der Fall ist, da entsteht jene in typischer Geltung stehende Mythologie der eigentlichen Tragödie (oder des Tragischen). Diese kann nun aber ihren eigentümlichen Inhalt nur entnehmen aus der geistigen Thatsachen des geistig-sittlichen Lebens der Menschheit. (Vgl. Aristoteles in der Poetica Kap. c. 24., wo dort was Epos [illegible] betrifft.)

§. 175.

Die Tragödie besteht nun 1.) aus einem Ereignisse aus jenem allgemeinen ästhetischen Grundelemente. Da dieses Ereigniß ist zu charakterisiren:

1.) die poetische Bedeutung des Epos: dieses bezieht sich nun, daß der Gang der menschlichen Dinge od. des Walten der höheren Bedeutung in der Geschichte in irgend einer concret-bestimmten sittlichen Geschichtshandlung poetisch veranschaulicht werde. (Sein wesentliches ist Mittel in Epik, aber d. i. Tragik).

2.) dieser eignet den Epos als wesentliches Merkmal Gegenständigkeit u. Würde.

3.) Der Epos muß das sittliche Interesse vorzugsweise in der Handlung, aber in der gegenständlichen Form bewahren. (Dadurch ist die in Epik befreiten Verhältnisse der Zeit, innerhalb deren die Epischen vom Mythos interessiren).

4.) die epische Handlung muß aber diese objective Haltung haben, d. h. sie in der reinen Gegenständlichkeit des sittlichen Inhalts [illegible] und ungestörte Entwicklung von der einzel-

Gegen die Mensuration möglichst einwendig in den Einschnitt, indem er die alten Götter in den Schmelztiegel schmelzen zieht.

tigen geometrischen Construction entwickelt. Deshalb darf aber nun in dem Fach die ganze Darstellungsmethode mit der ebenen geometrischen Construction aber sie muss die ebenen Elemente geometrischer Verhältnisse an sich tragen.

5) Der Fach eigene methodische Fassung. Dieser besteht darin, dass die geometrischen Figuren und Körperconstructionen angewandte menschliche Kunst mittelst Figuren in den Gang der menschlichen Betrachtung vermittelt werden.

6) Die methodische Forderung des Fachs ist die andere Formulierung der Hauptfrage nach Form Bedeutung der Linie. Diese muss in dieser Richtung des Malens einer über die Mensuration erhabenen Kreuzmethode vermittelt werden welche in diesen Verwandtschaften und der Verbindung und Beschränkung besteht.

7) Kommt aber der Geschäft über eine bestimmte Gestalt gegeben, ist es unabhängig, dass es sich eine eigentümliche historische Form oder Gestalt geben kann. Dieses geschieht dadurch, wenn die Figurenconstructionen Formen Objekte auf einen Anordnung in einem bestimmten Hervorstehenden Grunde als Begrenzungsmarken des Geschäfts gebraucht werden. Hierin besteht die sog. sogen Messungen, welche für jedes Fach eine methodische Forderung ist.

8) Endlich. Das Fach muss eine bedeutende Ansicht und eine Fach- angemessene Behandlungsart der

Bedeutungspunkte sind.

§. 176.

Der Mittelpunkt sämtlicher Kegelschnitte heißt die Geschwindigkeit. Die Geschwindigkeit des Kegels ist der einfache Kegelschnitt, insofern er sich als eine gegebene Curve mit Geschwindigkeit gegebener Eigenschaft sich denken läßt. Die Geschwindigkeit bleibt insofern der obige Begriff der Kegel. Der Mittelpunkt in dieser Beziehung ist folgender:

1) Die Geschwindigkeit soll eine wirkliche geschwindige Bewegung sein, weil sie sonst die zeitlich-räumliche Bestimmtheit [illegible] Erscheinung und eine gewisse concrete Bestimmtheit genommen.

2) Das Bild der Kegel d. i. die Geschwindigkeit muß aber eine solche geschwindige Wirklichkeit enthalten, die sich von allen übrigen historischen Abgeschlossenheit oder sich von historischen Klarheit und Reinheit der freien zeitlichen Bewegungen besonders und die Gründigkeit der Bildung selbst in der Anschauung muß zu einer Bildung treten lässt. Für individuelles Object in einer bestimmten Umgegenheit hervortreten, wiegegen also in der Gestalt des Kegels sich verbirgt und der zugehörige für die reine Geschwindigkeit. (dagegen verhält z.B. Raphael's Fornarina).

§. 177.

Die Art der Vorstellung gehört der reinen Anschauung. Die besteht in der eigentlich zeitlich-räumlichen Entwicklung der Geschwindigkeit, also in der Construction der reinen Idee in Elemente der Geschwindigkeit. In dieser Hinsicht ist nun zu bemerken:

1.) der eigentlich epische Mittelpunct der Handlung, d. i. derjenige Moment, in welchem sich die verschiedenen Richtungen der Handlung überall gemeinschaftlich durchkreuzen. Der epische Dichter darf über die epische Handlung so wie der Geschichtschreiber nicht den einfach poetischen Anfang hinausrücken, sondern er muß über jenen Moment, welcher bedingend für den ganzen Gang, möglichst hervorstellen und als den Hauptpunkt festhalten. (Dies ist bei Homer z. B. der Zorn; in Virgil ist es der Zorn der Juno gegen Troja. – Hierdurch nähmert man sich die epische Distanz.)

2.) Es muß ein immanenter Zusammenhang in der Handlung sein, wodurch aber die epische Freiheit beschränkt.

3.) Die epischen Begebenheiten dürfen nicht ungebührlich zufällig sein, sondern müssen von dem Inhalt oder Charakter der Elemente für den natürlichen Kreis der epischen Handlung gehören. (Vgl. das 4te Buch der Aeneis bei Virgil.)

4.) Über allen muß die epische Organisierung die Einheit und mannigfaltige Fortbildung der natürlichen Verhältnisse sowohl in Absicht der Nationalität und Zeit als auch in Absicht der jungen Heroen der Handlung berücksichtigen. (Deshalb gewinnt uns das Befreite Jerusalem des Tasso so sehr.)

5.) Insonders muß die epische Motivierung von der dramatischen und jener der poetischen Begebenheit und des Romans muß unterschieden werden. Die drei wesentlich verschiedenen Motivierungsarten dürfen nicht vermischt werden, sondern vorzugsweise in objektiven Heldenthaten in der Gemalt der epischen Kunst über-

[illegible] gebogen [illegible].

6.) Allerdings müssen die Persönlichkeit des Künstlers aber mit all ihrer individuellen Bestimmtheit wirken [illegible] und der Behandlung der Handlung [illegible] ziehen. Hier= aus entsteht die tiefe Kluft und Unbestimmtheit und [illegible] objectiv = gehaltene Musik (Hier ist Genre nämlich der Meister.).

§. 178.

Hier [illegible] Punkt der tiefen Auffassung entsteht die tiefe Charakteristik. Hierbei kommt zunächst zu bemerken:

1.) dass die tiefen Charaktere wie objectiv auch die Handlung sein mögen, doch immer eine gewisse subjective bestimmte Individualität haben müssen. (Dies ist wenig= stens der Fehler der Meisterin und des vielbewunderten Mendelssohn; aber dieser liegt auch in Beethoven, der [illegible] dieser genützt haben.)

2.) Dann müssen die tiefen Charaktere stets wieder die reine subjective Bestimmtheit zu sich bringen, welche das Interesse der Handlung ist die Persönlichkeit allein bezeuge. Nämlich die tiefen Charaktere müssen immer wieder eine gewisse subjective = objective Allgemeinheit haben.

3.) Die tiefe Charakteristik fordert in ihrem Festhalten gross artige aber keineswegs unendlich = vollkommene Fi= guren. Die Gesetzlichkeit der tiefen Festhaltung darf aber keine leere und abstracte [illegible] sein; sondern muss immer die irgend eine [illegible] feste Bestimmt= heit werden.

Endlich müssen alle bezüglichen Abschnitte so eingerichtet werden, wenn auch selbst, daß der Hauptabschnitt der Handlung blos als einzige epische Hauptmasse dargestellt werde.

§. 179.

Ein Hauptpunkt endlich betrifft die epische Darstellung, welche in der gesamten künstlerischen Hervorbringung der Handlung besteht. Hierbei ist zu berücksichtigen:

a) der Charakter der epischen Poesie und des epischen Dichters darf nicht lyrisch-persönlich sein, sondern muß objectiv-sinnlich, d.h. die Anschaulichkeit muß sich in sich vergnügen an der Äußerlichkeit der Natur selbst, sie muß ferner gesetzmäßig sein, nicht etwa Momente aus der epischen Welt herausnehmen, welche zerrissen sind, die Kunst der Kürze zu verwechseln. (Hier ist ferner wieder Maß.)

b) der Gang der Poesie, wie die gesamte epische Bewegung muß sich in eine gewisse Allgemeinheit und Langsamkeit charakterisiren. (Daher wird auch homerisch Epos und in den letzten Büchern langweilig, und die Metapher muß den ersten Gesängen fehlen.)

c) der Rhythmus muß ganz dasselbe Maß der Darstellung an sich vermitteln, also er muß gesetzmäßig-einfach sein, d. h. gleich eine gewisse Allgemeinheit in der Darstellung gestatten. (Daher ist der beste Maß für die epische Poesie der Hexameter, oder auch für Gesänge die denselben nicht haben, der fortlaufende ~~einer~~ in der Art, wie er in der Ottava rima der Italiener statt findet).

§. 150.

Alle Allgemeinheit und damit auch alles Allgemeine in der Wirklichkeit hat seinen entsprechenden Sinn als sein Gegenstück oder als die Verneinung seiner selbst. Dieses ist das absolut-sinnliche, insofern es seine substantielle Bedeutung ausmacht. Die Allgemeinheit des Sinnes ist eine solche, daß sie die sinnliche Mannigfaltigkeit in ihrem ruhigen nebeneinander allen Verschiedenheiten in der Allgemeinheit zu einer bestimmten sinnlichen Gesamtheit fest verbindet. Indem nun in der Endlichkeit des Sinnes unmittelbar diese die eigentliche Allgemeinheit und Allgemeinheit des Gegenstandes existiert wird, so ist damit zugleich derjenige Sinn gesetzt worden, welcher das Gegenstück ist von der Allgemeinheit des Sinnes. Wird nun dieser Sinn wieder sinnlich und als eine Allgemeinheit verschwindet und aufgehoben in der Form einer concret-gegebenen sinnlichen Wirklichkeit, so entsteht die <u>sinnliche Vorstellung</u>. Die sinnliche Vorstellung durch diese muß also die Tätigkeit zu ihrem Inhalte haben und die sinnliche Form also eine ausschließliche Vermittelung derselben enthalten müssen; und weiter muß eine feste ausgesprochene sinnliche oder sinnliche innerlich das eine entsprechende sinnliche Form zur Anschauung bringen. (Die erste sinnliche Vorstellung in der neuen Zeit ist der Kult (Gebet u. Gebärde, dann auch dessen der Erkennende z. Sprache; mimische Gesänge des Bekenntnisses, der Anrufung z. Gebärden; schließlich Mischformen. Im Altertum ist die Vorstellungsgemeinschaft. —).

Die <u>vermittelnde Vorstellung</u> ist die sinnliche Durchführung des Mittelbegriffes an und für sich, d. das Mittelbegriff ist in der vermittelnden Vorstellung der Inhalt, während es in der sinnlichen Vorstellung nur die Vermittelung ist in dem Entwicklungsgange

der Handlung. Die romantische Form (Drama oder Roman) ist nun, wie die komische, eine zu reiche Form, um durch eine Handlung allein befriedigt werden, vielmehr soll die fortgehende Construction des Kunstwerkes die Darstellung vermittelt werden, ist das Schicksal der Gesinnte zwar eigentlich die Welt des Kunstwerkes selbst ist. (Vgl. Schiller's Abhandlung über naive, Wieland's Oberon in dieser Hinsicht vortreffliche Meisterstücke. Über dem Oberon steht Ariosto's rasender Roland, dem der Oberon nachgebildet ist. Jenseits Einheitlichkeit ist zum Behuf der Beschreibung schon romantische Gegenstand, z. B. die Heroen, selbst Nibelungen nur bedeutend.)

6. Die dramatische Poesie in engerer Sinn des Wortes.

§. 181.

Die dramatische Poesie vereinigt so genannt ist die poetisch ideale Construction der zeitlichen Gegenwart. Die ist, sinnliche vollständige Form aber der zeitliche Gegenwart ist das Wirken, od. der unmittelbare Übergang des Entstehens in das Vergehen. Eben diese fordert die dramatische Poesie zunächst zu ihrer Richtung eine unmittelbar sich entwickelnde Handlung oder eine Handlung in der Form eines gegenwärtigen Wirkens.

§. 182.

Die subjective oder physiologische Begründung des Dramas liegt in zwei Momenten:

1.) In der unmittelbaren Natur des Geistes sich in der Form freier Thätigkeit seinen eigenen Lebenskreis selbst zu schaffen.

Es kann, ist der Geist und seine Lebensmittel nach seiner selbst zu heben oder ob der Künstler zu bestehen sich über die gegebene Wirklichkeit oder über die seine Unmittelbarkeit seiner eigenen Thätigkeit erheben muss.

§. 183.

Aus der Begriffe und der Bestimmung des Dramas ergeben sich schon wesentliche Merkmale im Allgemeinen:

1) es muss sein eigenthümliches Interesse ganz eigentlich in der Bedeutung seiner gegenwärtigen Unmittelbarkeit haben.

2) muss dieser ganz eigentlich das das Drama in Mitleben mit der Gegenwart vermittelt werden u. gewinnt in diesem Mitleben, wenn jede Persönlichkeit sich selbst mit findet, besteht eigentlich das dramatische Interesse. dieses ist demnach die Spielweise um der Handlung von und den Gesichts- und Standpunkte des gegenwärtigen Mitlebens.

3) das Drama muss vor allem in absoluter die Einheitlichkeit der Handlung lebendige Lebens entwickelung enthalten; ferner muss in dieser Lebensentwickelung ein Fortschreitende Einheit erhalten.

4) eben wegen der Unmittelbarkeit des Gegenwärtigen kann die dramatische Handlung nicht so umständlich und Ausgebreitet sein als die epische. eben so kann sie in ihrem Fortschritte die langsame Bewegung derselben nicht haben.

5) Zeit und Ort ist die Elemente des Geschehens. eben diese müssen beide in die dramatische Einheitlichkeit

der Handlung muß oder wenigstens mitaufgenommen werden, wenn jedoch folgt, daß sie in ihrer vollen Ausschließlichkeit ausdrücklich bestimmt hervorgehoben werden.

6.) die Handlung des Drama muß viel individueller sein als die des Epos, denn sie muß auf sinnlichere Anschauung berechnet sein. — Diese Individualität d. h. Persönlichkeit bezeichnet durch den Begriff der dramatischen Handlung ist das, was den Charakter heißen kann, sondern muß immer als die Individualität erscheinen = gestaltet in der Handlung hervortreten. (Einige Beispiele zu Schillers Werken sind zu bringen.)

§. 184.

Da das Gebiet der dramatischen Poesie fallen alle Erscheinungen, welche sie mit epischer und lyrischer Darstellung gemeinschaftlich benutzen können, also auf gezeigt sind, die unmittelbare Darstellung oder das Miterleben anderer sind sie zu vermitteln. Diese nun ergibt sich, daß sie das Drama mannichfaltig verschiedene Arten darstellen kann. Dabei kommt es wesentlich an die verschiedenen Zeiten und Nationen an, d. h. die Art der Erscheinungen und Lebensinteressen, welche in jeder Zeit und Nation eigenthümlich hervortreten. (Näheres Andeutungen.)

§. 185.

Wie verschieden sich aber auch das Leben in Beziehung auf seine unmittelbare Gegenwart und seinen Zusammenhang darstellen mag, so bleibt es sich doch überall und unter allen

Nachdem wir uns mit den Elementen der Musik, nämlich
dem des Rhythmus u. des Tempos, das dritte Element
der Musik, die Harmonie, zu beschäftigen haben, wird
dasselbe zunächst in allgemeiner Weise, die Technik der Harmonie,
sodann aber die besondere Technik der Harmonie in
der Tonkunst, die Technik der Melodie, die Technik
der Harmonie selbst (Vgl. Vorbemerkung zu der Verbindung
des Rhythmus u. des Tempos.)

a. Die Melodie.

§. 186.

Die Natur der Melodie lässt uns zunächst wieder
nach den beiden Seiten, nach einer gefälligen äußerlichen
Form hinstreben, d.h. wieder das Äußerliche an und für
sich, und die äußerlich-gefällige Anordnung einer Handlung
entsteht den unteren Begriff der Melodie. Dieser bezeichnet viel-
mehr Reihe, also eine solche Reihe in den Elementen
des Tonsystems, wonach sie gemessen wird (Tonstufen
sind eigentl. nicht die Intervalle, sondern die Melodie und Har-
monie selbst, Mittel Tonschritte u. Tonsprung, obgleich sie
so genannt werden.). Als drei angedeuteten ergeben sich folgende
weitere Momente der Melodie:

in der Art, dass selbige nicht [illegible] dem unmittelbaren
sinnlichen und dem sie ganz genommen Tone entweichen wird,
weshalb für die Tonstufen nicht viele = verschiedene sind =
reiche Handlungen, und also mehrere = fernab Tonbe-
ziehungen dem Ohr bieten können; die des Tonreichs

besteht in der freien Selbstdarstellung des Individuums, dem sich selbst in seiner Absonderlichkeit zu genügen scheinlichen.

2.) Abweichung der unmittelbaren Gegenwart, sowie gegen die mannigfaltigen Abstufungen, in welchen sich der gemeinschaftliche Leben darstellen kann, und der Einwirkung auf fremden Zweck der Vervollkommnung eigenen, aber nicht bei der Tragödie der Fall sein darf. Jedoch ist es nicht, den tragischen Effect in der Vervollkommnung und überwältigenden Rührung suchen zu wollen.

3.) die Charakteristik in der Tragödie betrachtet, so muß sich dieselbe der möglichsten Individualität befleißen. Auf hierin liegt ein Unterschied der Tragödie im Verhältniß der Komödie, bei welcher letzteren die Typencharaktere eine allgemeinere Haltung haben dürfen. (Vgl. Göthe Faust Walpurgisnacht von Hexenbürgern, die Walpurgisnacht ein Traum. Es war gut, den Text im Anfang zu behalten.)

b. die Tragödie.

§. 187.

Auch der Affect der Tragödie besteht in der ernsthaften Feindlichkeit einer tragischen Eigenheit oder in dem nahen od. wenigen tragischen Ausgang, sondern ganz eigentlich darin, daß die Idee des Allgemeinen in ihrem Kampfe mit der endlichen Feindlichkeitseite des Besonderen dargestellt und, d. i. in diesem Kampfe ihre positive od. versöhnende Bedeutung behauptet. (Göthe's Torquato Tasso ist eine wahrhafte Tragödie.). Auch den Affect der Tragödie, insofern sie ist die positive Anerkennung

eben jenes idellen Kunstsch. Triebes in der Form und unmittelbaren gegenwärtigen Handlung, ist nun zu ihrer nächsten Darstellung zwei Bedingungen:

1) der Gegenstand der Tragödie, oder auch die eigentliche tragische Fabel muß zunächst in sich selbst die Möglichkeit einer anschauen Darstellung tragen, also in sich selbst wirklich sein. Diese Wirklichkeit ist nun der tragische Stoff (tragische Stoff) entweder, daß sie sich in wirklicher Weise als ein rein äußerliches und äußerlich wirksames gegeben hat.

2) der tragische Stoff braucht nun vorzüglich darum, daß sich die ganze Handlung die Spielenden von dem Inhalt der Menschheit selber vermittelt und. Es entwickelt sich aber dieser Stoff nicht, daß jener Inhalt sich in einer bestimmten Persönlichkeit unser stellt und unmittelbaren vorgeschrieben. Sondern daß der tragische Stoff nur in den vier-schiedenen Kreisen der sittlichen tragischen Personen gesucht wird, also auch sie in der vier-schiedenen Spielarten an dieser Persönlichkeit. Eben so wenig daß der tragische Stoff in einem vier-gestaltigen Mittelding gesucht wird, vielmehr muß eben der tragische Mittelding selbst eine Entwicklung entfalten, daß es die innere Spielarten ist an der kämpfenden idealen Einheit der Menschheit selbst. (Vgl. Vorlesungen über Aesthetik und Kunst.)

3) sei wesentliche Bedingung in der Tragödie fordert schon die Darstellung des Stoffes. die Art des tragischen Stoffes ist mit der des epischen verwandt, daß sie in einer bestimmten Grundzahl in wesentlicher Entgegensetzung festhalten. Das

...sche Schicksal nämlich nicht als schwere Prüfung, als das ewige Gesetz der Geschichte erscheint, während das tragische Schicksal meistens die Form eines bestimmten Verschuldens annimmt, das in dieser Hinsicht viel scharfsinniger und schwerwichtiger sein muß. Übrigens fragt es sich tragische Schicksal in der historischen Wirklichkeit überhaupt oft genug ganz gleichgültige Charaktere trifft als große Naturen. Auch ist es aber auch denkbar (in welchem Gleichnisspiel droht es unter der Maske gewöhnlich-zufälliger Form erscheinen (Vgl. Sophokles Ödipus; Schillers Braut v. Messina; Grillparzers Ahnfrau; der 24te Februar. — Wir haben eine Art der Tragödie, die die alten nicht kannten, nämlich die Leidenschafts-tragödie, worin das Schicksal als eine gewaltige Macht erscheinen muß. Hier ist unsere Trauerdramen und Romane vorzüglich z. B. Macbeth, Richard III. Schillers Wallenstein endlich ist keine Leidenschafts-tragödie.). —

Für besondere Aufgabe bei der Tragödie fordert die sog. tragische Katharsis. Es besteht dieselbe in der gemeinsamen Darstellung und in dem mehr oder weniger freiwilligen Aufgehen der Gemüthsbewegungen der schicksalhaften tragischen Person. die Hauptforderung dabei ist, wirkliche Einheit (Notwendigkeit einer vollen Darstellung, d. h. von dieser Notwendigkeit bei künstlerischer Freiheit (Hier ist Meisterbild Sophokles Antigone, Goethes Iphigenie Tasso und Schillers Wallenstein).

§. 188.

Ein eigentlicher Gegenstand bei der Tragödie ist weiter die

tragischen Organisierung beschaffen. Die Existenz in der Form
durch Verbindung einer tragischen Idee in Elemente der wirklichen
Lebenswelt. Das Tragische besteht in folgenden Momenten:

1.) die Tragische ist das Zusammenbilden der tragischen Idee
und Welt-Ordnung, insofern es die einseitige Darstellung
des Conflicts der sittlichen Idee mit der endlichen
Beschränkungen ist, muß vor allem das Schwierige
der Lösung in sich tragen.

2.) die tragische Lösung muß diese vor allem (zum)
unauflöslich-unauflösliche sein, d.h. eben in der Kraft des
positiven Anstrebens gegen die endliche Beschränkung be-
stehen. Äußerliche Lösung ist (bei) diese (der) nämlich
Tragödie keineswegs das Mysteriöse, und für sich allein
genommen gar nicht genügend. Eben so wenig darf
der schwere Conflict gelöst werden in dem Sinne
gegen Christliche allzugläubige Fassung des Tadels, wie in
der Forderung höherer Ideen an und für sich. (Vgl.
Schelling Philosophie Kunst, die Braut, Diotima, Cabale und Liebe.
Hegel Aesthetik Philoktet.)

3.) die Handlung der Tragödie (die tragische Handlung)
muß möglichst einfach sein, und zwar deswegen, weil durch
diese Concentrirung und Zusammenziehung das eigentliche
Moment der Handlung der tragische Conflict allein vorgeführt
werden kann. Hierdurch entspricht sich die Einheit
der tragischen Handlung wesentlich mit der typischen. (Am
Tasso findet sich für Müllners Schuld auch, doch aber
nicht Schillers Don Carlos.)

4.) Ein vorzügliches Augenmerk tragischer Dramatiker

muß dann auch die s.g. Katastrophe folgen, welche in der eigentlichen Entscheidung der Handlung selber besteht, d. h. bald der Verwandlung des bisherigen Glücks umstände, bald auch der Besserung bewirkt werden kann. Allerdings muß die Katastrophe in welcher Weise sie sich auch darbiete, durch innere Motive vorbereitet werden. (Dem Wallenstein ist die Katastrophe darum gelungen, als Wallenstein die Handlung selbst, dass schon auch das letzte Regiment abgefallen ist. Der tragische Held ist die Katastrophe, wo er Antheil in Falsch begangen und so gereizt wird, dass er den Degen gegen sich zieht. Der Schuld ist die Katastrophe freilich vorbereitet werden, muß aber in schönes Bild. Eine Katastrophe der Wiederherstellung ist im 2ten Schauer v. Müllner.).

5.) Die Verwicklung und Entwicklung macht eigentlich die tragische Handlung selbst in ihrer vollständigsten Darstellung aus und muß immer sowohl vorbereitend als wirksam auffallend sein. (Auffallende Entwicklungen finden wir bei den französischen tragischen Dichtern.)

6.) Bezüglich der Aufgabe in der Tragödie war und für sich muß das Wesen derselben in sich begreifen, so darf man doch nie gleichgültig in Absicht auf den ganzen tragischen Effekt sein; vielmehr muß er als Resultat der ganzen tragischen Entwicklung mit ihr innerlich nothwendig zusammenhängen. Der Held darf daher nie vollkommener oder schlechter (Art

zeigen, sondern muß mehr oder minder den Unterschied der einzelnen individuellen Erscheinungsart als solchen darstellend. (Vgl. Augustins Lehre, daß sich die Schmerzen steigern; vgl. ebenfalls Bruno und Julia. — Vgl. Odysseus des Augustin. über Aufgabe der Tragödie kann später gesprochen werden, obgleich sie schon hier wirklich liegt.) —

7.) Wenn diese Auffassung der Tragödie mit der gewöhnlichen Fassung in unmittelbarer Verbindung stehen muß, so muß der Anfang, das Wesentliche und der Anfang die Anknüpfungspunkte der tragischen Katharsis-Lehre vollständig stehen, genauer so damit die Bedeutung der eigentlich-tragischen Hervorhebung. (Vgl. Schlegel Vorgänger Recht). —

8.) Für Einsetzung der tragischen Handlung gehört wesentlich die Motivierung. Die tragische Motivierung entspringt nicht aus der tragischen Welt, daß sie auch sich wird und tragisch in den individuellen Zeitgestaltungen oder auch in allgemeinen Schicksalen gehen sieht, sich dieses in der Fremde der Welt ist, sondern muß in den ungemessenen Zeitgrößen einen bestimmten Zeitraum, wenn muß in einer objektiven Verdeutung der persönlichen Verhältnisse gehegt sein muß. Aber die tragische Motivierung aber entspringt sich die tragische Welt, daß sie immer wenigstens wissen persönlich bleibt, in wie weit zu der objektiv-entsprechenden Zeitgestalt abhängig denkt, also muß sie zu einer persönlichen Wirkung allein bedingt sei. Hierin besteht denn allerdings die tragische Motivierung subjektiver als die epische. (Die griech. Tragödie ist mehr epische Dichtung.)

§. 189.

Wie die tragische Einsetzung der Handlung in der tragischen

unterscheidet, ist auf die tragische Charakteristik, der Unterschied beider gründet sich in der eigentümlichen Absicht der tragischen u. der epischen Handlung. Wie die tragische Handlung ist auf der Schicksalstadt u. der Weltzustand muss in den Kreis der gewählten poetischen Verbrechen zusammenzieht, so müssen auch die tragischen Charaktere sich u. diese gewählten Beschränkung mehr oder weniger bedingen lassen. Demnächst muss die tragische Charakteristik eine bestimmtere Individualisierung erfordern als die epische und wichtigbemerke diese Individualität von dem Charakter der Persönlichkeit sorgfältig. Dieser muss der tragische Charakter viel mehr und weniger mit einer bestimmten Zeit, einer bestimmten Nation und bestimmten individuellen Sitten in Verbindung stehen als der epische. (Der Mensch steht in Wechselverhältnis von Natur, physischem Stoff, Umstand über sich. Dagegen vgl. man Vorgabe Hegels bei Hotho). Einmal muss der tragische Charakter gewisse eine moralische oder auch physische Größe haben. Die sittliche Größe, welche entweder in einer gewissen Stellung oder auch von Hegel äußerlich Thaten abhängig ist, gehört keineswegs zum Wesen tragischer Charaktere. (Ödipus gab die erste bürgerliche Tugend in seiner Pflicht Vater Tragödie). Es besteht aber die eigentliche tragische Größe des Charakters allein, in dem Kampfe gegen das Verschuldete oder gegen das Verschuldende. Verschuldet ist der endliche Leben die ideale Existenz des Geistes also der Mensch der gesellschaftlich einseitig zu existieren (Vgl. Marie Stuart mit ihrer tragisch-christlichen aber nicht leidenden Geduld, die bei Hugo mangelt in der Schuld). Aus dieser Forderung ergibt sich nun (wie weder absolut-vollkommene noch absolut-unvollkommene Charaktere eigentlich tragische Charaktere sein kön-

um, sein Ich, wird sie bereits neben der Endlichkeit mächtig
sein Bewusstsein stehen, also bei jedem Wunsch oder Ein-
den des Abends liegen in der Idee mit der Endlichkeit diese
Angst möglich ist. Die absolut-unvollkommenen Characteren sind darum un-
tragisch, weil ein jeder von ihnen Idee gelegen ist, sie höchst sel-
ten können tragisch werden, wenn sie sich der einen gerade
Manier der Endlichkeit oder des Mittels bewusst, sonst dabei
das Böse schlechthin wegen des Bösen also und traurig zu
sein. (Vgl. Richard III., Macbeth. Polonius u. Luther sind keine
tragische Personen, jedoch aber ist eine der höchsten tragischen Per-
sonen.). Vorzüglich muss bei der tragischen Hervorbringung auch
darauf gesehen werden, dass die Person eben gewonnen mit der
Sitten und Aufgabe mit der höchsten Vollendlichkeit über-
einstimmen (Einseitig ist also die Person Nero's pp. bei Racine,
weniger bei Corneille), die tragische Charakteristik so einzurichten
und darauf zu sehen, dass das Interesse vorzüglich nur
auf einige Personen sich konzentrire, sonstens dürfen zwei
Personen als gleich tragisch bedeutsam stehen, wo dieses ge-
schieht, müssen aber beide in gleiches Interesse und in gleiches
Verhältniss gegeneinander und zum Ganzen gesetzt werden. Ausser diesen
beiden gleich Handelnden tragisch gelten wollen, müssen unsere-
lig und unbedeutend neben einer Collision-Person gehalten
werden, wie das eigentlich eine Individual-Person für sich
besonders hervorragt. Fernere Unterschiede ist abermals die
Tragödie von jedem Epos, welches letztere eine grössere
Zahl von Personen gestattet. (Man könnte zum Beispiel also
sagen: Iliade und Tragödie die Schlacht bei Leipzig und Leben

der Alten [illegible]). (In der Tragödie muß man die Zahl der Personen so viel möglich beschränken, wovon die Griechen Muster d. Meister sind. Shakespeare's Stücke dürfte viele Personen nennen. Schiller hat sich zu Schulden kommen lassen, eine große Anzahl von Personen gewissermaßen für sprechen, wovon die Braut von Messina nicht ganz frei. Müllner verschuldet dagegen nicht in der Schuld, muß aber im Gegentheil). —

§. 190.

Besondere Betrachtung verdient endlich noch die tragische Diction. Das Tragische beruht dabei in folgenden Punkten:

1.) Der tragische Dichter nimmt vor allem natürliche Größe des gedenkenden gebildeten Haltung, und zwar derjenigen, welche der Mythos der tragischen Fabel [illegible] Neben dem Gehalte will besonders bestimmter Gesichtspunkt sieht, [illegible] wieder aber auch das gegenwärtige Wunder sich characteristisch muß. (Hier ist von alten Griechischen Meistern, und in neuerer Zeit Göthe's Iphigenia und Tasso zu sehen).

2.) Die tragische Diction muß in Absicht [illegible] die gewöhnliche Gemeinheit die Mitte wahre in der innerlichen Anschaulichkeit als in der äußerlichen sinnlich-natürlich-sinnlichen Sprache. Ferner so muß die tragische Gemeinheit viel eindringender sein als die epische, welche das Vergangene und das Räumlich-Gegenwärtige zu einem Allgemeinen haben kann. (Hier hat vorzüglich Schiller gefehlt. Hier ist wiederum Griechische Muster, und unter den deutschen wiederum Göthe). (Die tragische Diction soll nicht zu hoch werden, wogegen Müllner unendlich oft Beispiel gegeben hat, dem viele neuere gefolgt sind bis zum Überdruß.)

3.) endlich muß die tragische Diction [illegible] bestimmt und [illegible] sein, als [illegible] verlangt wird, d. h. sie muß als Diction [illegible]

für den einzelnen Rechtsfall der Handlung pflicht-(Nach dem Ausdruck „Instinct", der Maria Theresia gegen Friedrich gebraucht, wendet sich ganz das Schicksal der Maria Antoinette, und friedrich beschließt auch das tragische Ende der Maria.)

Ist das Gesetz vollständig, so sollte die richterliche Thätigkeit überflüssig sein und zwar deswegen, weil dann einerseits die feste Bildung und die gedeihliche Fortentwicklung des Rechts, andererseits aber auch die feste Sicherheit über die rechtliche Beurtheilung jeder einzelnen Handlung (der Thatsache) jedem eigentlich nur für die einzelnen Fälle (Collisionen); für und gegen den gleichartigen Inhalt, für die Neigungen der Allgemeinen, den bei uns so sehr Regel, der Natur der meisten Fälle bei uns, gebrauchte. Ein Beispiel von allerlei Missverständnissen, das an die Gesetzgebung große Anforderungen stellt und dennoch zu billigen ist, sind z. B. Grillparzer; auch Müllner – in der Schuld z. B. – ist nicht frei davon.).

§. 191.

Eine nächste Frage rücksichtlich der Strafgerichtsbarkeit ist die s. g. moralische Strafe darstellen. Es ist vielfach behauptet worden, daß die Strafe eine eigentliche moralische Richtung enthalten müsse, d. h. daß diese eine Besserung wirklich und Bildung der Gesinnung anstreben solle. Allein eine solche Absicht folgt nicht aus dem Wesen der Strafe, indem die Strafe nur gerecht eine reine Schuld der strafbaren Personen in der Handlung entsühnen soll, ob dadurch auch der Zweck der moralischen Besserung erreicht wird oder nicht, ist

UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK GIESSEN

sen endlich besteht. Hierbei ist die Meinung der Schlegel'schen Schule allerdings nicht nothwendig die, daß der Held unser, sondern daß der Zweck der Liebe sey unser. Es ist also der gewöhnliche Meinung in der Tragödie für angemessen als eine Stufe der Vollkommenheit, sondern also eine nothwendige Folge, welche die Liebe zu ihrem eigenen Besten bringen muß, um sich rein der Vollkommenheit sey zu befreien. Man sie ist die moralische Tendenz nothwendig tragisch, wo das tragische Element sey seinem wesentlichen Anlage und Natur nach am mannigfachsten ist. Wo dieser Fall eintritt, da muß allerdings der Ausgang also ein Act gerechter Gerechtigkeit erscheinen. (Vgl. Schillers Gedicht Fridolin, Kampf und Sühne, Schillers Räuber. Dies ist auch in Nachahmungen der Fall z. B. in Müllners Schuld, in Raupachs Nibelungen, welches ein Nachahmung Schauspiel ist, [illegible].)

§. 192.

Man hat auch die Tragödie nach verschiedenen Arten unterschieden: Fällt in dieser Hinsicht keine (gefällige und willkührliche Bestimmung statt finden, so muß die Weise der Eintheilung in der Sache selbst gegründet werden. Diese Eintheilung liegt aber ganz eigentlich in der Art und Weise, wie sich die Schicksale der in der tragischen Darstellung selbstständig macht. Diesen gemäß müssen drei Arten der Tragödie unterschieden:

1) die <u>heroische Tragödie</u>. Sie ist da gegeben, wo sich die Idee des Schicksals mehr oder weniger mit den Charakteren der öffentlichen als entsprechenden Nothwendigkeit

entwickelt. Die heroische Tragödie fordert dessen immer mehr oder weniger eine über-sinnliche-symbolische Bedeutung der Handlung. (Sie gilt bloß in Deutschland allein bis auf Schiller, und in Frankreich als die einzige Tragödie noch bis jetzt.) —

2.) Die romantische Tragödie. Sie ist die sinnenschöne Poesie, daß in ihr die Geschichte mehr oder weniger in Elemente des Wunderbaren entwickelt und dadurch der wirkliche Inhalt der Handlung bewußtlos geschieht, obwohl die geheime Intrigue der romantischen Tragödie dadurch besonders eigenen kann, weil die Anwendung des Wunderbaren darin Gelegenheit zur Selbstbestimmung hat. (Es ist die Hamletform und Calderon eigentlich eine romantische Tragödie.).

3.) Die bürgerliche Tragödie (das bürgerliche Trauerspiel genannt). Sie sinnenschöne besteht ganz einfach darin, daß die Idee des Geschicks für menschliche als ein persönliches Verhängniß und bestimmten Inhalt dargestellt. Dieser ist das Interesse der Handlung in der bürgerlichen Tragödie auf zunächst und vorzugsweise ein privates. Die äußerliche bürgerliche Stellung der Persönlichkeit, worin nun gewöhnlich der Unterschied zwischen der heroischen und bürgerlichen Tragödie sich findet, welcher ist in Absicht des Maßes sonst etwas Zufälliges und Gleichgültiges. (Emilia Galotti ist bürgerliche Tragödie; Maß Piccolomini und die erste bürgerliche Tragödie. Cabale und Liebe ist ebenfalls bürgerliche Tragödie).

4.) Die sinnenschöne Tragödie. In ihr entwickelt sich die Idee des Geschicks in der Weise der Sinnen. Sie fordert

Übersicht in allen Arten Farbenmischungen mehr oder weniger das einzelne Moment, sogar in Braun und Violett, obgleich es hier einen untergeordneten Rolle spielt. – Die Griechen hatten die farbenreichste Tragödie zur Zeit, wenn sie haben die Komposition nicht; 2 Völker besitzen sie nur, nämlich die Engländer und Deutschen.

stehe steht einen dualistisch-hervortretenden Gegensatz zwischen dem subjektiven in seiner selbstgefälligen Einseitigkeit und zwischen dem Allgemeinen, in welchem es diese endliche Selbstständigkeit sich auflöst und vernichtet sieht. (Wir haben einige komische Beispiele in dieser Hinsicht, unter den Engländern Shakespeare und verzweifelnde sein Hamlet und neben diesem König Lear. Nicht zu vergleichen ist mit Shakespeare Lord Byron, der einige Versuche gemacht hat. Mehr noch Deutschen ist Göthe's Faust anzusehen; Gegenstand des Vorwurfs ist dem vollkommen durchgeführt Mephistopheles.)

Drittens die eigentlich dramatische Tragödie. Sie ist die innerlich-einheitliche Mitte beider, sie ist in der That die Totalität und die gegenseitige Einheitigkeit des Verlaufs gleichende Gerechtigkeit wiederstellt. In der dramatischen Tragödie muß diese die gegensätzliche Entwickelung der Handlung zum eigentlichen und tiefsachlichen Verlauf der Entgegensetzung gebracht werden, in zwar in der Art, daß aber diesen Verlauf selbst mehr oder weniger als ein rein-gegenständlich-gleichgültiges erscheint. (Vor. Hierin liegt vielleicht einiges Moment für die Form der Tragödien dieser Art.)

§. 193.

Zwischen der Komödie und der eigentlichen Tragödie liegen mehrere besondere Arten dramatischer Darstellungen. Es ist nämlich der Komik in seinem Unterschieden unmittelbar absolut und der ernsthaften Erhabenheit gegenüber, in welchem

...sen eigentümlich Drama unterliegen können. Deshalb kann ich vorerst Mittelwesen des Dramas feststellen als als selbst eigentümlich begründeten Tabak ...stimmung gibt. Man kann diese Mittelwesen zusammenfassen mit dem Namen (oder Oberbegriff:) Raum-Spiel und zugleich Name des Mittelwesens.

§. 194.

Aus dem angedeuteten Wesentlichen kann nun nun gegenwärtig Standpunkte des Tabaks so klarer besonders deutlich des Schauspiels eigentümlich hervorheben:

1.) das Einzelne-Drama. Es besteht seiner Hauptbedeutung nach darin, daß ich in demselben die Idee des reinen Einzelnen, welche sich in der gegenständlich-unmittelbaren Einheit der Anschauung, ihrer gestaltlose concrete Allgemeinheit erhalten. Das Einzelne-Drama wiederholt daher gemäß das rein-konkrete als auch das rein-konkrete Element in sich und fasst sich weder als das Hervorgehende. (Hier hat Schlegel viele Fehler begangen; so [illegible] kann, wenn sie gefallen sollen.)

2.) das historische Drama. Das Wesen desselben besteht darin, daß [illegible] irgend ein geschichtliche Wirklichkeit nach ihrer eigenen geschichtlichen Bedeutung in einer fremden concreten gestaltlose Anschauung gegebenen bestimmten Anschauung gebracht wird. Es unterscheidet sich das historische Drama in dieser Hinsicht von so [illegible] dem Epos und von der Tragödie, indem beide die historische Wirklichkeit [illegible] gründen [illegible]. Aber bei beiden ist das historische Element doch ein dienendes, gleichsam nur das Element, in welchem

...

b.) das romantische Schauspiel. die Romantik in engerem Sinn als Gegensatz steht dem klassischen in engerem Sinn als Gegensatz gegenüber. das klassische ist streng begrenzt, ...

...

...

dichtung darin, daß jedes Glied der Liebe mit der endlichen Lösung in einer dramatischen Handlung fortlich entwickelt wird (Vgl. den Weihnachtstraum v. Shakespeare ist das romantischste Schauspiel v. allen; dessen Thema, der schon weise erfunden ist, Titels Meisterstück: der Liebe Verzweiflung und der Liebesmut, das Träumen eines Kindes.)

4.) das religiöse Drama. Es ist dieses schon sogenannte Mittelalter darin, daß es religiöse Tendenz hat, weil darin, daß das Religiöse Element oder Motiv in einer dramatischen Handlung ist, sondern darin, daß die Idee der Religion mit ihrem eigenen Inhalte die Substanz der dramatischen Handlung und Charaktere bestimmt. (Beispiele sind für Calderons Andacht zum Kreuz, übrig. v. Schlegel, und überhaupt dessen autos sacramentales. Religiöse Tendenz haben die Dramen v. Schlegel und Werner Kunst, sind aber doch nicht religiöse Schauspiele. —
die Mysterien des Mittelalters sind religiöse Schauspiele, auch die Moralitäten des Mittelalters.)

Aus diesen Mysterien des Mittelalters sind die französischen religiösen Schauspiele geschöpft.

5.) die Tragi-Komödie. Soll dieselbe eine wissenschaftliche Bedeutung haben, so muß das Tragische u. das Komische in derselben ist so klar möglich zu einander gestellt, und also auch kaum klar zufällige Verbindung sein, sondern beide Elemente müssen einen Totaleffect hervorbringen, also auch in eine innere Verbindung treten, wobei nicht jede mehre Tragi-Komödie notwendig sonderlich oder gewendet sein. (Vgl. Maßmann in den Jahrbüchern von Kastelhorn in Lyon ist das französische Lustspiel von Lichtenberg: die Geschichten von Kannenberg.)

Anmerk. Das Prinzip der Oper kann nicht in der Einheit der dramatischen Poesie u. dem Wesen entwickelt werden. Die gebräuchliche Benennung braucht ganz eigentlich davon, daß sie musikalische Dichtung ist. Die Musik ist in der Oper das poetische Moment u. wirkt die anderen, bildenden Künstlergesetzungen und also wenn sie nicht physikalische Elemente, welche sie und sich so weit bestimmt u. bedingt. Diese müssen auch in der Oper alle anderen mehr oder weniger künstlerisch hervorragen die einen negativen Verhältnisse zum Wesen der Musik hervorhebt und vermittelt wird; oder die begrenzenden u. grundsetzen der Oper ist neu-musikalisch. (Vgl. dem Grund).

Die idyllische Poesie und mit Recht für eine eigentümliche Art der poetischen Dichtung. Sie ist die, in der das Moment ist, daß einen der Charakter der Poesie den Grundcharakter geben darf. Eben deshalb darf das Idyllische bald in der Form der Epischen, bald in der der Lyrischen, bald in jener der dramatischen Poesie erscheinen. (Vgl. Schiller, Voß u. Hermann behalten, die dramatische Idylle, aber Hermann u. Dorothea ist idyllisches Epos.)

II.) Musikalische Kunst.

§. 195.

Das eigentliche Wesen der Musik muß in der Natur der Entwickelung der geistigen Idee im Menschen innerhalb, andererseits aber auch in den Verhältnissen dieser Entwickelung zu einem möglichen äußerlichen Natur-Organismus notwendig wird. Es entwickelt sich aber die Idee im Menschen nicht bloß

in der Form besteht die Darstellung d. des Gedankens, sondern auch in der Form des unmittelbaren Miteinander des Geistes mit der Natur. Diese letztere Form ist ganz eigentlich das Gemüth. Bestehen in Gemäßheit mit der reinen Unmittelbarkeit des Geistes sich darstellt, also auf seine geistigste Weise wie in der Einheit des Begriffs, liegt in ihm der höchste Inhalt der Musik.

§. 196.

Bestehen jede geistige Innerlichkeit und der Natur in irgend einer Weise ihre adäquate Darstellung gewinnen muß, so muß jene unmittelbare sinnliche Wirklichkeit des Geistes in der Natur. In der Natur entspricht aber nur der Ton in seiner Unmittelbarkeit wiederum jenem innern mit der Natur sinnlichem Gemüthsleben. Das Maaß ist bei= mittelbaren Ton d.h. der Ton insofern er durch den Gedanken negativbildet und von bestimmt worden ist.

§. 197.

Die Musik ist demnach die Kunst, insofern sie durch ih= und die Gemüthsform ihr Gegenstand der Ton darstellt.

§. 198.

Der Unterschied zwischen Poesie u. engerer Form der Musik u. zwischen Musik liegt den Vorhergehenden auf dem, daß die Poesie immer einen gedenken oder das eine bestimmte Vorstel= lung vermittelt ist das Maaß vernachlässigt, während die Mu= sik nur die reine Allgemeinheit des Gemüths oder die Innigkeit des sich anderen Gedankens darstellt. Dieser kann auch die Poesie nur da zu angemessener Anschauung kommen,

wo der Geist sich in Empfindungen weder ausströmen kann, während die Musik eine solche bestimmte Gestaltung der Empfindung nicht fordert.

§. 199.

Auf der Gestaltung folgt nun aber Bewegung, ohne die Musik als Kunst einen Gedanken fassen kann, welcher auch in ihr der Gedanke oder der thätige Akt ist, der innerste Geist des eigentlich verständigen und geschickten Thätigen. Allein der Gedanke liegt in ihr nicht im eigentlichen Begriff, sondern ist bloß die freie Vermittelung in der vorgezeichneten Fortschreitung des Gemüths. (Vgl. die drei Sätze v. Mozart, worin der künstlichste Gedanke herrscht.).

§. 200.

Die Musik hat zu ihrem nächsten äußerlichen Element die Stimme, der geistigste oder angeschaute Grund scheint darin zu liegen, daß die Stimme ganz eigentlich mit der Seele der menschlichen Leiblichkeit unmittelbar zusammenhängt und, also auch eigenthümlich in sie zurückgeht, der äußerlich vorgängige Naturunterschied des geistigen Lebens ist. Alle Musik geht daher ursprünglich und zunächst von der menschlichen Stimme aus, in jener äußeren Form von der Vorstimme die Seele ist ganz eigentlich vom menschlichen Gesang. Dieser ist daher der Grundmuskel für alle und jede entwickelte Form, äußerlich musikalisch klingend sein sollend (die Geige kommt der menschlichen Stimme in der innersten Zusammensetzung am Klange, wenn sie von der Klarinett, die Zusammensetzung der Instrumente muß ab[illegible]

Mozart war der Urheber der zweiten Harmonie.)

§. 201.

Aus den Bemerkungen über die Bedeutung u. den Begriff der Musik ergibt sich zunächst unter die Eigenthümlichkeit ihres Wirkungskreises. Der Allgemeinen kann nur das einzige Mittel der musikalischen Kunst sein, und notwendig unmittelbar od. das mittelbare in die Vorgestellte Fassung des Gemüths- und geistigen Mitlebens mit der Natur fallen kann. Alle musikalischen Bilder müssen daher, wenn sie auf Ästhetik Anspruch machen, gemüthlich aufgefasst werden. Eine musikalische Idee aber ist eben die freie Darstellung einer Gemüthsbestimmung in ihrem musikalischen Verhältnisse zu den Ton und zur organischen Entwickelung des Tons. (Vgl. Dritte Abtheilung Ästhetik hinsichtlich der Musik und zum vorzügl. des Tonsystem desselben; auch das Physikalische nimmt an jener wenig Rücksicht.).

§. 202.

Die Natur des Tons enthält das Princip für die Organisation der Musik. Jedes ergibt sich zunächst, wie in das Gebiet musikalischer Darstellung nur diejenigen Bestimmungen des menschlichen Innern fallen können, welche sich in irgend einer Weise in der Form der gemüthlichen Anschauung fassen und darstellen lassen. Demzufolge ist derselbe zum Gebiete musikalischer Darstellungen alle reinen Gedanken oder Begriffe, also so jeder eigentlich formale = denkender Verhältnisse des inneren Darstellungslebens, ferner eigentlich dramatische Verwickelungen der Handlung, ferner alle rein objectiven Formen

anschauung des Schönen, sowie alles eigentlich plastische oder auf anschauliche Darstellung in voller Vollständigkeit. (Abgesondert ist in der Schilderung u. Fassung des Gegenstandes der Maler, der Tänzer der Thier- oder der Redner der Raum ist dagegen rein bildlich.).

§. 203.

An allen genannten Erfindungen kann jedoch die Musik als bildende eingetheilt werden, d.h. sie kann die genannten Gegenstände in der Gabe ihrer Darstellung fassen und den ganzen ungeheuren Effekt, welchen sie in der Innerlichkeit des Gemüthes zu bewirken im Stande sind. Es ist also diese in der Tonwelt rein plastische Richtung, die bestimmten und plastischen Motiven in wirklich genialische umsetzen u. in dieser Form anschauen zu können.

§. 204.

Ein wesentlicher Moment der Musik ist der Rhythmus, welcher keine musikalische Richtung ohne die Gesetze des Rhythmus vollständig (absolut) befolgen kann. Der Grund hiervon liegt darin, daß in dem Rhythmus das Mittel gegeben ist in die bloße innere Naturform des Gemüthes die feine ideale Einheit und Haltung zu bringen. Der Rhythmus ist daher der Grundsatz allein die Möglichkeit gebend, die innere Mannigfaltigkeit der Gefühle und Vorstellungen in eine vernünftig-bestimmte Einheit, somit in eine wirklich concrete Gestalt und die Bewegungen des Innern übersetzen zu können.

§. 205.

Jede musikalisch-vollendete musikalische Richtung fordert

demnach einen objektiven Organismus und Raum. Die Objektivität aber des musikalischen Tonorganismus kann in einem ebenen Gesichtspunkte festgestellt werden, nämlich in der substantiellen und der formellen Objektivität. Die substantielle Objektivität des musikalischen Ton-Organismus besteht darin, daß die Raumverbindung auf dem Prinzipe der Analogie der inneren Gemüthsbewegungen entwickelt werden, und der Bedeutung jeweils der einzelnen Gemüthsvorstellungen, als auch auf ihrer inneren Gegensätzlichkeit, oder die substantielle Objektivität besteht in dem qualitativen Moment eines jeweiligen musikalischen Organismus. Die formelle Objektivität besteht darin, daß in der organischen ~~Verbindung~~ Verbindung der Töne das musikalische Prinzip der Zeitdauer, also das quantitative Moment obwaltet. Weil das wesentliche Verhältniß beider Arten der Objektivität zu einander enthält den Grund die Möglichkeit zwischen Melodie und Harmonie.

§. 206.

Da die Musik als Kunst vom Allgemeinen seinen in der Mannichfaltigkeit des organischen Momente darstellen muß, dieß Einheit ist aber zwar in der Form der Ton- und Gemüthsbewegung selbst: so liegt in dem Letzteren ein wesentliches Gesetz musikalischer Raumbestimmung.

§. 207.

Wenn wir nun das Wesen der Melodie in der Harmonie näher dahin bestimmen, daß jene die Ton-Organismus in seinen einfachen quantitativen Folge mit der Bedingung der

verzehrt wird einerseits physiologischen Erscheinungen unter den Gesetzen des Stoffwechsels; die Fermente aber der Verdauungssäfte in der Form einer chemischen Katalyse von Eiweiß verzehrt wird mit der Bildung der spezifischen Erscheinungen unter den Gesetzen des Stoffwechsels.

§. 208.

Das Gemüth wird in der Entwickelung seiner Erscheinungen ist das Gesetz der Assimilation unterworfen bedingt, als in den Vorstellungen seine Gefühle und Triebfedern die Vermittelung immer eine Art Stimmung und Auflösung der Vorgestellten bestehe. Eben dieses ist die Assimilation des eigentlichen Vermittelungsmoment in den Vorstellungen der Methode und Fermente unserer menschlichen Natur die Gemüthsbewegungen in den Formen physischen innerlich immerwährend begleitend geeignet sind. (Die übereinstimmenden Assimilationen finden sich in den Lehren von Morgenst der auf sein gesetzte Meister ist.)

§. 209.

Die Unterscheidung des menschlichen Lebensgebiets muß auf der innern Bedeutung desselben unterworfen werden, ist die innere Bedeutung desselben motivirt ist. Es ist die freie Zusammenordnung der Lebe ist in den verschiedenen Weisen des Gemüths, so eingeordnet sind das Prinzip der Entwicklung der Physik. Es kann nun die Lebe in der Form des Gemüths entweder die religiöse Gemeinschaft der Menschen bedeuten, oder sich in ihr sind einer Lebensbedeutung darstellen, oder endlich sich in einfachen Gemüthsbeziehungen bilden, so entsteht der

innerlich = geistliche Musik zu unterscheiden von der Kirchenmusik, der Sonn- u. s. g. Kammermusik.

Der Begriff der Kirchenmusik ist demnach nicht klar in dem Sinne, daß die religiösen Lieder u. und für sich gelungen sind, sondern ganz eigentlich darin, daß die religiöse Idee als die höchste gemeinschaftliche Angelegenheit der Menschen zu sonnen betrachtet und die Kirchenmusik gemeinschaftlich dieser in den Sinn und die Empfindung gelegte (nicht zufällig zugeführte) Inhalt allen Menschen im Mittelpunkte der Gottheit. (Der höchste Zweck der Tonkunst ist die Kirchenmusik, die nach den Tonsätzen angibt war. Manche Instrumente konnten nur Produkte der Tonkunst damals sein, z. B. die Orgel). Hieraus folgt sich von allen der Grundsätze der Kirchenmusik. Sie muß einmal die höchste Einfachheit und feierlichste Würde zu ihrem Charakter haben. Sie darf zweier in keinerlei Weise, Leidenschaftliche oder irgendwie spielende = tanzende sein, und muß endlich eine Art objektive Haltung erkennen, welche sich in den Elementen der Tonkunst darstellt. (Mozart hat nicht den ersten, der eigentlich = ordentlichen Musik getrachtet, z. B. in Figaro Ehe, in seinen Messen. Eben Haydn kommt nie in ganz andere sagen. An Meister müssen wir die Italiener sehr hervorheben: Allegri, Palestrina etwa nur noch, am Meisten aber Allegri. Ueber den gottesdienstlichen Kirchenmusikstand sagen sich: die beiden Bach, namentlich der ältere, den Händel vorzüglich in seinem Messias, dann Haydn Meisterstücke, Hymnen (in seinem Tod Jesu) u. s. w.).

Die Harmonik ist die Darstellung der Idee im gemeinschaftlichen Lebensentwickelung aus dem Motiven der Handlung überhaupt. Sie und aber das Leben selbst, und die mannichfaltigsten Gestalten, Meinungen und Leidenschaften zusammenbildet, d. h. sie ist die gegenseitige Verhältnis dieser verschiedenen Richtungen des Gemüths, sofern sie Motive der Handlungen geben. Also soll die Harmonik alle jene Gemüthsbewegungen, insofern sie in einer bestimmten Handlung zur Erscheinung kommen, in dem Verhältnisse darstellen. (Vgl. Platons und seine Kindheit die eine sehr religiöse Richtung hat.). Der Harmonik eignet das folgende zu:

1.) Als Ausdruck der wirklichen harmonischen Motive und des harmonischen Charakters der Handlung in dem Kunstwerke. Dies soll in bildender Kunst und Gemälde unmittelbar dargestellt sein, weil die innere Verwickelung der Handlung unter den körperlichen Mittel gelegen ist. (Dies passt z. B. Raffael nicht unmittelbar ist sein den Sinn z. Mozart!).

2.) Die Harmonik muss aber auch das höhere Moment darstellen, d. h. sie in diesen Fällen alle Arten der Gemüthsstimmungen bis zu der ganze Leidenschaftliche Erregung, wo der Ton muss muss die Einigkeit zu seinem Gesetz nehmen kann.

3.) endlich eignet der Harmonik eine gegenseitige Gemüthsverhältnisse (Gegensatz in der Aesthetik nennt sie

als Höhepunkt der Tonmusik, aber doch ist falsch. Besser steht in der Tonkunst, als seine Charakterzeichnung zu setzen und hinzugehört; er ist nicht einzig stehender Künstler. Aber unverrückbar steht sein Mozart in der Tonkunst durch allgemeinen Charakterzeichnung. Ebenbürtig der größte Tonmaler ist Mozart. Beethoven, obwohl in einzelnen vortrefflich, steht doch an dramatischer Auffassung der Handlung und an Charakterzeichnung; seine Lyrik hat meist eigenen subjectiven Gehalt.)

Die Tonmusik stellt dar die Idee einzelner, bestimmter individueller Gemüthsbewegungen und ihres Wechsels. Sie ist für den Ton-Organismus. Sie eignet dieser von allen beschränkung gemäß auf den innerlichen als äußerlichen Umfang. Darum muß auf der Stufe unmittelbarer Mittel viel bedingter erscheinen als in den beiden andern Arten endlich muß die Tonmusik sich in mannigfacher Durchdringung und Ergänzung geben. (Zur Tonmusik gehören z.B. Arien, Symphonien, Charakterstücke, Concerte ꝛc.).

III.) Bildende Kunst.

§. 210.

Die Kunst als freie Selbstdarstellung der Idee in der concreten Form der Wirklichkeit kann sich vollend in der Mitte von objectiver Selbstanschauung vollziehen. Darnach teilt sich nothwendig die in die Sphäre der unmittelbar-sinnlichen Formgestaltung, in und somit in die bildende Kunst.

§. 211.

Der eigenthümliche Vorzug der bildenden Kunst ist darin dieser, daß sie für die freie Selbstanschauung des Menschen, oder eben

die bildende Kunst in den verschiedenen Formen ihrer besonderen Raumgestaltung: ihre Aufgabe und ihre Grenze bestimmt sich hiernach. Zu den Gebieten der bildenden Kunst können demnach alle diejenigen Künste gehören, welche eine formenmäßig bestimmte Art der räumlichen Raumgestaltung gestalten.

§. 212.

Die allgemeinen Eigenschaften aller bildenden Kunst überhaupt sind in folgenden Punkten:

1) die bildende Kunst muß die Raumgestaltung, die sie selbst bestimmen, muß aber stets von einer gegebenen Form und Größe, vom Stoffe, sich bestimmen lassen.

2) Ferner muß die bildende Kunst mit der unmittelbaren sinnlichen Raumanschauung geben wollen, was Ausdruck idealer Schönheit.

3) Das Hervorragendste bei aller bildenden Kunst ist Klarheit mit Vermeidung aller auffallenden Bestimmtheit und Kontrastes, überhaupt alles des Einzige unbestimmter Formen und was in sich abgeschlossener Einheit.

§. 213.

Rund rund und die bildende Kunst nach den Grenzen der Raumdarstellung ist nach unter 2 Seiten die entgegenstehende: die eigentlich plastische und die eigentliche Kunst, jenachdem die Idee sich in der Gestalt reiner formeller Bestimmtheit verhält oder in der Gestalt körperlicher Erregung.

A. Die plastische Kunst.

§. 214.

Der eigenthümliche Charakter der plastischen Kunst ergibt sich aus der Vergleichung der Idee und der Wirklichkeit ihrer Darstellung in räumlich-körperlichen Raumverhältnissen. Die räumlichen Raumverhältnisse aber ist die Elemente der eigentlichen Körperlichkeit der Gestaltung. Die plastische Kunst ist also die Darstellung der Idee in der rein formell bestimmten Körpergestaltung.

§. 215.

Aus der Aufgabe der plastischen Kunst (oder der bildenden Anschauung) ergeben sich ihre allgemeinen wesentlichen künstlerischen Grundbestimmungen:

1.) die plastische Kunst muß von allem das Princip der Idee in der lebendigen und andern räumlichen Verhältnissen vorgehalten haben.

2.) die plastischen Motive müssen diese Vorzugsweise in denjenigen Erscheinungen der Idee zum Raum gehören suchen, welche die bestimmteste formell allgemeinste Darstellung des Gedankens gestatten.

3.) der plastische Künstler muß diese die Idee (und ab auch für uns sein) immer gemischt in einem bestimmten Moment der Gegenwart suchen, weil eben in der Gegenwart die entscheidende räumliche Allgemeinheit sich darbietet.

4.) da aber jeder Moment des Lebens, insofern er einen bestimmten Gegenwart enthält, die Motive (die Begründung) seiner Existenz in einer vergangenen Vergangenheit hat;

[illegible] muß die plastische Kunst bei aller absoluten gegenwärtigen Anschaulichkeit der Vergegenwärtigung mit der Mimesis und der gegenwärtigen Augenblicks möglichst vermeiden. (Vgl. den Vorzug der poetischen Kunst, daß mit ihr auch übrig ist, oder der bildenden Kunst.)

β.) Eben deshalb soll die bildende Kunst nur (gegenwärtige) Momente wählen, welche wirklich vorgehen und also ein abgeschlossenes Resultat in der gegenwärtigen Gegenwart darstellen.

b.) Der plastischen Kunst widerstrebt daher jede zu eigentlich getriebene detaillirte Darstellung, jede zu große Verschiedenheit von Gestalten und endlich jede über eine bestimmte Gegenwart hinausgehende Andeutung künftiger Gestaltung. (Vgl. das Verbot des Malens von Bildern zu Verstecken, und in diesem Sinne wieder Recht haben muß; eigentliche Täuschung soll es nicht.)

§. 216.

Die plastische Kunst unterscheidet sich von der in dem vorigen §. gegebenen Bestimmung. Diese Bestimmung geht über dem, daß sie die Idee der natürlichen Wirklichkeit des Raumes oder die elementarische Ausbildung derselben ungestört lassen soll, nur über eine doppelte Weise der elementarischen Ausbildung des Raumes, nämlich: die lineare Weise, die der Linie und die des Umfangs. Indem zerfällt sie die plastische Kunst selbst in die zeichnende Kunst, in die Musivi-

und in die Skulptur (Bildnerei) oder Plastik im engsten
Sinne des Wortes (Fiorillo Gesch. der zeichnenden Künste, d.i. Zeichenkunst und Malerei, die man häufig
§. 217. zusammen die zeichnenden Künste nennt.)

a. Zeichnende Kunst od. Zeichenkunst.

Sie ist schon eigenthümlich Eigenthum, ob sie deshalb
die freie Bestimmung der äußeren Verhältnisse zum Zweck
der Bild. die zeichnende Kunst ist insofern krummlinigt
etwas Selbständiges, sondern der nothwendige Anfang in der
Verkörperung der bildenden Kunst überhaupt, u. insofern auch
Mittel der natürlichen Darstellung räumlicher Form.

§. 218.

Bei der zeichnenden Kunst ist hauptsächlichste Bedingung Dar-
stellung der formalen Vorzüge, weil sie auf den Grund
der letzteren die Formvollendung allein natürlich vollendet. Dar-
unter der Zeichenkunst nun ganz (eigenthümlich) die Richtigkeit.
Hier folgt aber 1) ob der Zeichenkunst 2) das Studium
der eigenthümlichen Form und schönen Linie gehören, die sie
in den äußeren Verhältnissen hat 3) die eigentliche idealen Vollk.
Vervollständigung allerdings (Statt finden. Dieses fordert die Zeich-
nung 1) den Grundsatz eigentlicher Kunst zeigen soll und
ersteren insofern 2) die Vorzüglichkeit gedeutend).

b. Malerei.

§. 219.

Sie ist die freie Selbstvervollständigung der Idee in der
Form natürlicher Erscheinungsdarstellung. Sie ist insofern in sich

stoffe der bildenden Kunst zu einer vollendeten Übereinstimmung, als sie die mechanische Kunst zu der Idee des körperlichen Stoffes zu erheben weiß, welche eine zunächst mittelst der Farbe zu erfüllende ist.

§. 220.

Das zweitere Mittel der Malerei ist die Zusammenstellung der Mannigfaltigkeit v. Licht u. Schatten, des Helldunkel und die Beziehung der Farben zu einander. Die Fähigkeit der Darstellung ist allein gross, sondern sie muß die selben mit den Farben und deren Schattirungen übereinstimmend darstellen. (In dieser Fähigkeit ist Rembrandt der höchste Künstler und Meister in der Malerei. Ihm zunächst ist Rubens bei Rubens der Fall. Bei uns ist sein Albrecht Dürer.)

§ 221.

Der Mannigfaltigkeit der Farben [illegible] und sie [illegible] als auch in ihre Übereinstimmigkeit ist in Absicht [illegible] die Farben einander entgegengesetzt, sowenig wie der Ton in Absicht [illegible] des Tones. Dieser ist als Erforderniß in der Musik, die Farben an und für sich und in ihrer Übereinstimmigkeit auf den Charakter der Acte zu wählen und zu behandeln. In der Farbenharmonie, d.h. in ihrer [illegible] die Acte zu bestimmten Totalität bringt eigentlich die Poesie der Malerei. (Diese setzen die Acte wenig. Merkwürdig ist bei Rubens Polygnot und Timanthes. Hyl. Goethe Farbenlehre.

Man spricht ferner Farbenregeln zur Anwendung, die in unserer Kunst in der Farbengebung, wie unser Farbenkreis sie darstellt, begründet sind, namentlich in jener Kunst, die sich zu Boden befindet.). Die Hervorbringung der Farbenharmonie liegt in den sog. Haus und Lehrmittel der Farbenlehre begründet eigentlich der Grundgesetzlichkeit der totalen Farbengebung in Beziehung auf die Lehre selbst (Hinter der Farbenlehre ist die Harmonie der Natur, wirklich und wirksam bei Erzeugung.) der Lehrmittel drückt aber jedesmal das Grundgesetzliche der Farben in der Totalität aus (z.B. in lebhaftest Lehrmittel Farbenkreis ist Meister, und das lebhafte Lehrmittel Totalität, in der Naturlinnischen Schule vorzüglich Titian.)

§. 222.

Es ist bemerkt geworden, ob die Forderung des Malers die Darstellung der Lehrmittel sei, oder die abstract formelle Richtigkeit und Exactheit, oder ob die Forderung der Natur der Sache und Umstand und Momente in der Malerei als ursprünglich sinnliche betrachtet werden, so dass also diese Kunst in ihrer Vollendung die höchste, totale Ideal-Darstellung der abstract formellen Exactheit sei. (Giotto, Giacomo & der vor-umfassenden Schule sind dem entgegen.)

§. 223.

Die Malerei stellt sich nun einerseits (in ihrem Wesen) als gebundene Kunst dar, die höchste Freiheit liegt aber in der möglichen Mannigfaltigkeit der Erfindungen, welche der

menschliche Leben und die Natur zu einander stehen können. Entweder ist der Mensch mit seinem Bestimmungsgefühl über die Natur, und entwickelt sich die Natur und das Leben in ihrer Entwicklung zum Menschen, oder der Mensch in seiner Entwicklung ist die Natur, oder endlich der Mensch in Wechselwirkung mit der Natur. Diesen gemäß unterscheidet sich die Malerei in die Landschaftsmalerei (Landschaftsmalerei, paisage. Vergl. das Gemälde von Toussaint, Claude Lorrain) in die Thiermalerei und in die Malerei des Menschen. Die Menschenmalerei ist wiederum doppelt, entweder nämlich die Gesichtsmalerei (eigentl. die niedrigste Art), die Geschichtsmalerei und das Genrebildgemälde (Raffaels Schule von Athen z. B.).

c. Plastik im engsten Sinne des Worts.

§. 224.

Die Plastik im eigentlichen und engsten Sinne des Worts ist die freie Selbstbestimmung der Idee in der vollendeten Raumform, die ihr durch eine dem Inhalt der Idee und der besten passenden Bestimmtheit angehört. In der Plastik ist sich der Inhalt der bildenden Kunst vollendet. Indem vereinigt sich in ihr auf gemeine die Innerlichkeit als auch die Äußerung, insofern die letztere selbst in seiner idealen Bestimmung der Äußere bleibt. Die Äußerung, insofern sie sich gegenständliches Wesen wird in der idealen Anwendung der Innerlichkeit, bleibt nun der Plastik gänzlich fremd.

Aus der eigenthümlichen Bestimmung des plastischen Kunstwerks, die Idee in der ganz vollendeten Raumform objektiv zu vergegenwärtigen, ergiebt sich, daß das sinnliche und sittliche Gegenstand des menschlichen Körpers ist und daß wiederum vorzugsweise das männliche. Der menschliche Körper ist die Naturgestaltung des Menschen in seiner höchsten Bestimmtheit und Abgeschlossenheit, welche über die unbestimmte Fülle in der ganzen Mannigfaltigkeit männlicher Elemente. Ebenso stellt der menschliche Körper an und für sich die reinste formelle Harmonie in der Natur dar. (Krystalle ist gleich dem Farbigen in der Physik).

Hieraus ergiebt sich ferner, warum ganz eigentlich das Nackte des menschlichen Körpers Gegenstand der plastischen Darstellung sein muß. Wo das Gewand hinzutritt, muß es dem plastischen Prinzip sich möglichst unterordnen. Es darf dasselbe nirgends vorherrschend oder vollständig berücksichtigt werden, noch überhaupt eigentlich dekorative Bedeutung erlangen wollen. (Vgl. Hermann in der Anlage der Antiken hinsichtlich des Gewandes).

Wenn so wenig als das Gewand in das Gebiet der Plastik eigentlich gehören kann, daß die Pflanzenwelt oder die unorganische Schönheit in irgend einer Weise ihr Gegenstand werden soll, weil in beiden das Prinzip freier formeller Bestimmtheit und vollendeter Harmonie der Raumform nicht gegeben ist. Die schöne Thierwelt ist schon eher ein Gegenstand plastischer Kunst, aber stets in irgend einer Beziehung zu der Menschheit, als Grundpunkt der

gestaltigen Verbindung (wie des Pferdes z.B.), oder von dem der einheitigen Darstellung des Menschen (z.B. des Pferdes, der Löwen), oder als ~~charakteristischer~~ Typus menschlicher Formen, oder endlich als eigentliche Symbolik des Menschen.

Endlich soll in der Plastik des Menschen nie ein unbewegtes erscheinen, sondern immer mit Deutlichkeit die innere Vollendung formellen Harmonie (Widerlichkeit oder die Entgegensetzung des menschlichen Eigenen, die Gebundenheit fordern).

§. 226.

Historisch und der plastischen Kunst als Vorbild ist vorzüglich Deutlichkeit in den einzelnen formellen Gestaltungen, feinere göttliche Richtigkeit der Fassung als auch der Hervortreten. Eine ästhetische harmonische Mischung in der Formenbildung des Körpers, dessen Ruhe oder absolute Bewegungslosigkeit, überhaupt mehr Situation des Ganzen, als vorübergehender Ausdruck im Gesichte. (Vgl. den Laokoon, einen der größten Meisterwerke des Altertums. Nie soll die Plastik das innere Leben darstellen wollen, und auf die Formen nicht stehen.

§. 227.

Als Übergang der Malerei in die Plastik erscheint das Basrelief, welches jedoch weniger auf umfassende Formigkeit als auf wandgleichheit zu berechnen ist. Die architektonischen Gesetze seien Leben und Grundregeln der Plastik in engern

Raum erhält den Charakter der Ruhe. Die Gartenkunst hat es theils mit der schönen Gartenkunst zur Maskerie (die schöne Gartenkunst ist eigentlich eine Landschaftsmalerei, insofern sie die Formen der Natur selbst) als Verallgemeinerung der Idee der Architektur theils mit der Anlage und Verschönerung der besonderen Zwecke und Bedürfnisse, die sich an ein Gebäude knüpfen, von der Form oder unterworfen werden, und die Bestimmungen derselben angenommen zeigt sich (Lehre und Beschreibung von den Bedürfnissen) besonders eng, dieser Theil steht bei allen übrigen technischen Vollendung des Baumerks in der Nähe der Kunst.

B.) Gebiet der mimischen Kunst.

§. 228.

Das Wesen der mimischen Kunst besteht in der idealen freien Bestimmung des menschlichen Organismus zum Behuf der concreten Versinnlichung eines Ideen. Im diesen Begriffe liegt zugleich das Prinzip für die Unterscheidung der mimischen Künste, indem der mimische wird eine Idee durchgeführt im plastischen Körpergebilde, wenn als solches; oder im plastisch körperlichen Bewegung; oder endlich im Elemente der Töne und Gebärde zugleich. Hiernach unterscheidet sich die mimische Kunst 1.) in die Mimik im engsten Sinn des Wortes, 2.) in die Tanzkunst und 3.) in die eigentlich darstellende Kunst.

a.) Die Mimik im engsten Sinn des Wortes.

§. 229.

(Vgl. Lehrsatz Jacob Empfindung) Indem zu einer Theorie der

Mimik.) —

Die Mimik im engsten Sinne des Wortes ist sprechende Darstellung innerer in sich bestimmter Gedanken durch elementare wie körperliche Gebärde. Sie kann entweder frei nachahmend sein oder eine ausdrücklich gesetzte.

Die Mimik ist gleichsam Plastik in und an dem körperlichen Organismus. Hiernach bestimmt sich das Hauptgewicht der Aufgabe, welches in der plastischen Beschränkung und Harmonie besteht. Vor Allem muß auch diesem Gesichtspunkte in der Mimik die Maßlosigkeit zurückgewiesen werden.

§. 230.

b.) <u>Die Tanzkunst.</u>

Der Mensch besitzt ganz eigentlich in der idealen Form einer der menschlichen Bewegung sein Ideal selbst. Bei der Tanzkunst ist die Bewegung nicht für ein Anderes da, sondern sie ist sich selbst ganz eigentlich Idee und Material. Bei dem Tanze ist es ganz eigentlich die Form selbst in ihrer reinen bestimmten Selbstdarstellung. Einheit in der Entwickelung der Bewegungen ist ihr Grundgesetz, Hauptregel oder Energie und Mäßigung.

(Vgl. Novarre lettres sur la danse.)

c.) <u>Die eigentlich darstellende Kunst.</u>

§. 231.

Sie hat ihr eigenthümliches darin, daß sie die bildende Darstellung durch bewußte (hierdurch) hervorgebrachte Bewegung setzt in elementare körperliche lebendige organische Form. Sie scheidet sich 1.) in die declamatorische,

und 2) theatralische Kunst; jenachdem sie blos eine Reihe von körperlich aufgedrückten Vorstellungen darstellt, oder vorzugsweise den Moment der Handlung.

1) die deklamatorische Kunst.

§. 232.

Ihre eigentliche Aufgabe besteht nach der oben gegebenen Bedeutung darin, ein objektiv vorliegendes körperliches Werk nach seinem Gehalte in bestimmter Abstraktion von dem handelnden Momente fort bildend durch Wort und Gebärde wiederum darzustellen.

§. 233.

Bei der Deklamation kommt es nicht blos auf das Verständniß des Gehaltes an, insofern derselbe durch die Wortdarstellung vermittelt werden kann, sondern zugleich auf den eigenen formellen Habitus des vorliegenden Werkes und seine eigenthümliche Tendenz. Die Deklamation verhält sich zu dem Bauwerke wie die musikalische Instrumentaldarstellung zu einer vorliegenden Composition. Es dürfen hier die Regeln für beide Kunstdarstellungen identisch.

§. 234.

Das Grundelement bei der deklamatorischen Kunst ist die Stimme. Diese fordert die Deklamation Ausdruck des Geistes eines körperlichen Kunstwerkes vorzugsweise in Vergleichung der Stimme nach den Regeln des Wohlklangs und der Harmonie übersetzt. Die Gebärdendarstellung muß bei der Deklamation der Stimmdarstellung untergeordnet bleiben. Vor Allem

ist bei der dekorativen Kunst die Maßlosigkeit des Gebäudes zu vermeiden.

2) die theatralische Kunst.

§. 235.

Ihr Wesen besteht darin, in einem sinnlichen objectiven Gegenstande die Idee und das Moment der Handlung im Elemente des körperlichen Organismus zu versinnlichen. Hauptaufgabe der theatralischen Kunst ist daher, durch innigste Vereinigung des Organischen des Raumes mit der Geberde und den Bewegungen des Grundcharakters der Handlung, dem Hauptzweck ihrer Entwickelung und zugleich der eigenthümlichen Charakter der sinnlichen Erscheinung fortbildend zu versinnlichen.

§. 236.

Das Grundgesetz der theatralischen Kunst ist freie Auffassung und Nachbildung der Idee eines gegebenen Stoffes, nicht aber der einzelnen datirlichen Erscheinungen. Hieraus ergeben sich die hauptsächlichsten besonderen Forderungen rücksichtlich der theatralischen Kunst.

(Stoff)

1) der theatralische Künstler muß das sinnliche Scheinen seinem eigenen Grundcharakter nach in sich selbst zu neuen umbilden und gleichsam innerlich lebendig nachorganisiren.

2) Eben dieser muß der theatralische Künstler seine eigene subjective Persönlichkeit möglichst verläugnen, und sie nur als Mittel gebrauchen zu dem

objectiv formeller Hervorbildung des poetischen Kunstwerkes selbst.

3.) Es soll nicht blos verbilden, sondern und unmittelbar aus Mangel der im Gedicht angedeuteten Idee selbstständig verfahren.

4.) Vom Allem muß der theatralische Künstler freie Selbstbeherrschung über sich und den gegebenen Gegenstand besitzen. Dieser soll er nicht gemäß seiner unmittelbaren natürlichen Gefühle walten lassen, als vielmehr das rein objectiv aufgefaßte Gefühl des Werkes.

5.) Der theatralische Künstler soll sich endlich nicht fremdartigen Zwecken und Rücksichten unterwerfen. Dieser darf er sich nicht durch die Art seines Publicums bestimmen lassen, sondern muß sich und seinem, daß er von irgend einem Publicum eine künstlerische Idee nach den Motiven dieses letzteren selbst aufzufassen habe.

(Vgl. Tieck) Hamburgische Dramaturgie.
Schlegel) Schriften über das Theater.
Tieck) dramaturgische Blätter.
Hegel Ideen zu einer Mimik.)

Giessen den 18ten März 1831.

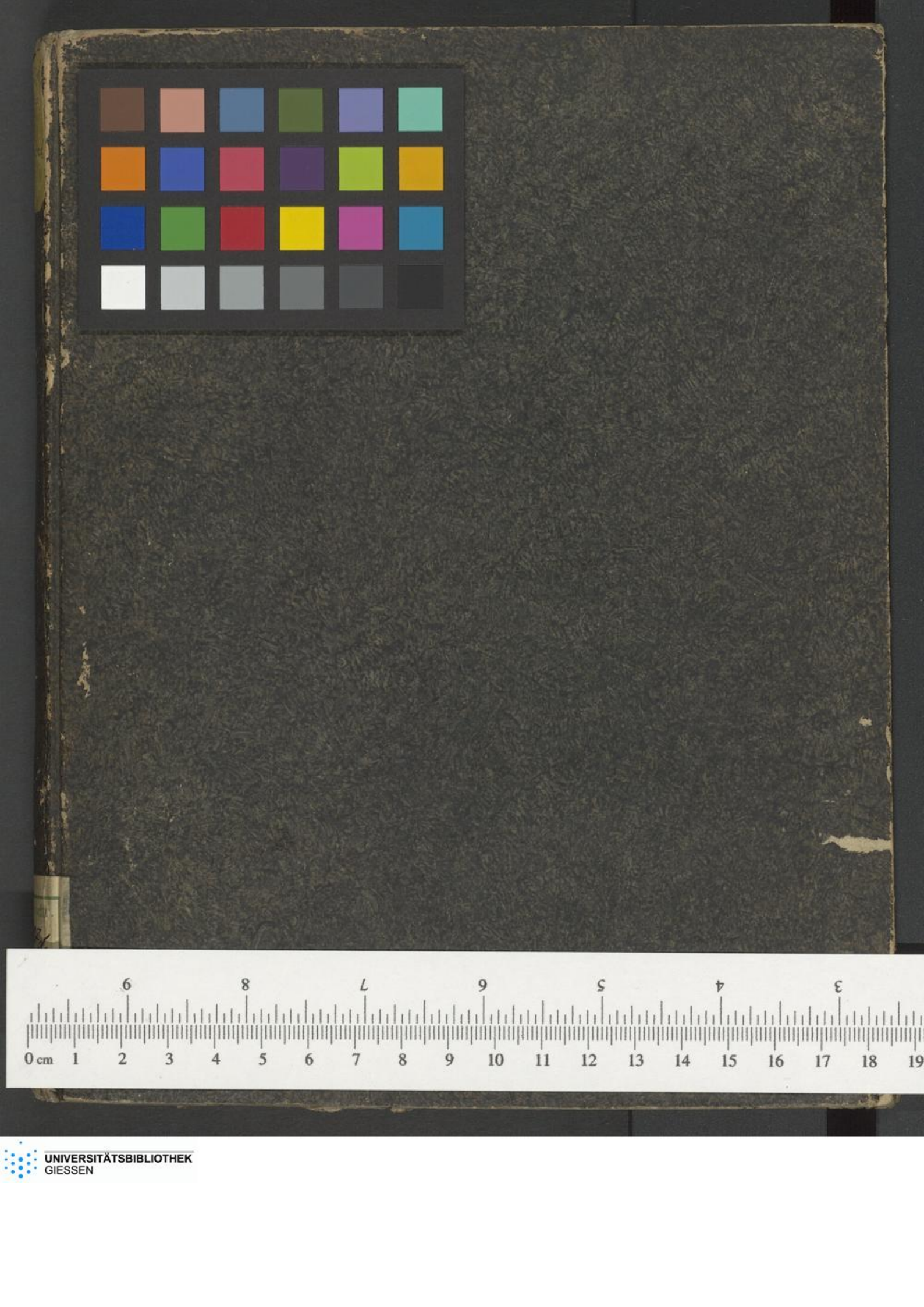
UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK
GIESSEN

UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK
GIESSEN

UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK
GIESSEN

UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK
GIESSEN

UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK
GIESSEN



UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK
GIESSEN