

"Das Gefühlsleben. Dargestellt aus praktischen Gesichtspunkten nebst einer kritischer Einleitung" [La vie des sentiments, considérée du point de vue pratique avec une introduction critique] §17., §18., §19, Leipzig, Pernitzsch, pp. 162-197

Joseph Wilhelm Nahlowsky, 1862

§. 17. Die ästhetischen Gefühle (Vorerörterungen).

Die ästhetischen Gefühle können wir gleich vorläufig bezeichnen, als Gefühle des absoluten, von jedem fremdartigen Nebeninteresse freien Beifalls oder Missfallens.

Dasjenige Objekt, das in uns einen derartigen, in ihm selbst begründeten Beifall hervorruft, nennen wir schon; jenes, das ohne alle Nebenrücksicht an und für sich missfällt, nennen wir hässlich. Das führt zu folgenden Bemerkungen.

1) Allemal, wenn wir ein ästhetisches Urtheil fällen, d.h. wenn wir uns in der Lage befinden, einem Objekte die Prädikate „schon“ oder „hässlich“ zuzuschreiben, kann dies nicht geschehen, ohne gemüthliche Erregung und wäre diese auch noch so gelind. Sobald uns nämlich ein schönes Objekt vor die Sinne tritt, wird hierdurch das Gemüth in eine solche Stimmung versetzt, als ob uns etwas Angenehmes wiederfahren würde; — wie wir aber etwas Hässliches wahrnehmen, regt sich in uns ein nicht zurückzuhaltender Widerwille.

2) Umgekehrt, hat uns irgend ein Objekt in jenes innere Wohlbehagen versetzt, so wird sich unwillkürlich jenes Gefühl durch eine Beurtheilung des Objekts äussern; das erregte Gefühl wird sich in dem Prädikate „schön“, „herrlich“ Luft machen. Im entgegengesetzten Falle wird sich hingegen jenes Missfallen, jener Widerwille durch das Prädikat „hässlich“ kundgeben. Nur mit Ueberwindung werden wir das eine wie das andere Verdikt zurückzuhalten vermögen.

Daraus folgt, weil das ästhetische Gefühl einerseits in der engsten Beziehung zum ästhetischen Urtheil steht; andererseits zwischen ihm und dem sinnlichen Gefühle des Angenehmen und Unangenehmen sich eine gewisse Verwandtschaft kund giebt: — so muss es von dem einen wie von dem andern, bei der naheren Erörterung, genau unterschieden werden.

I. Zunächst darf man das Gefühl des ästhetischen Beifalls oder Missfallens ja nicht mit der sinnlichen Lust oder Unlust, oder, was auf dasselbe hinausläuft, man darf nicht Schönes und Hässliches mit dem Angenehmen und Unangenehmen verwechseln. Diese beiden unterscheiden sich in folgenden Punkten:

1) Das Angenehme haftet am einzelnen, sinnlichen Reize an der Materie des Empfundenen, weshalb Drobisch diese Art Gefühle „materielle Gefühle“ genannt hat. — Das Schöne dagegen resultirt aus der Form, d. h. aus der Zusammenfassung eines mehrfachen Gleichartigen. Der einzelne Ton, die einzelne Farbe sind ästhetisch gleichgültig; sie können blos sinnlich angenehm oder unangenehm sein. Ein ästhetisches Wohlgefallen erzeugt erst die passende Verbindung mehrerer Tone zu einem Accord, die passende Verbindung mehrerer Linien zu einer Figur, die Zusammenstellung mehrerer Farben zu reizender Schattirung oder effekt- vollem Abstich u. dergl. m. — Damit hängt dann ein weiterer Unterschied zusammen.

2) Bei dem Gefühle des sinnlich Angenehmen ist der Inhalt gar nicht, die Quelle desselben nur selten, und das nicht mit Genauigkeit nachweisbar; bei dem ästhetischen Gefühle aber kann man sich über beides Rechenschaft geben. Anlangend zunächst den Inhalt lässt sich dieser bei dem sinnlichen Gefühle des Angenehmen (oder seines Gegentheils) schon deshalb nicht nachweisen, weil letzteres nur in einzelnen einfachen Reizen beruht, die, als solche, nicht weiter analysirbar sind. Wir können uns selber nicht klar machen, worin denn das Angenehme eines bestimmten Reizes bestehe; — denn der Reiz und sein Effekt, das Angenehme ist hier gar nicht zu trennen. Das Angenehme ist ja nichts weiter, als das D a s e i n eben dieses Reizes. Es kommt mit ihm; hort mit seinem Schwinden auf. — Anders ist das beim Gefühl des Schönen (oder ästhetischen Gefühl). Hier liegt stets ein genau angebbares Was zu Grunde; die Vorstellung des Gegenstandes lässt sich absondern von dem inneren Behagen, welches derselbe erzeugte. Der Grund liegt darin, dass der Gegenstand des ästhetischen Gefühls kein einfacher ist, wie dort, sondern etwas Zusammengesetztes — ein Verhältniss; ja, wo es sich um die Auffassung eines ganzen Kunstwerkes handelt, sogar ein System von Verhältnissen. Hier also kann Analyse und, vermöge ihrer, Verdeutlichung des Objekts nach seinem Inhalte, allerdings Platz greifen.

Aehnlich steht es auch um die Angabe der Quellen und Gründe der sinnlichen Lust und Unlust und des ästhetischen Beifalls und Missfallens in bestimmten Fällen. Warum uns ein bestimmter sinnlicher Eindruck angenehm oder zuwider ist, darüber vermögen wir uns nur höchst selten einige Rechenschaft zu geben; denn es hängt dies ja ab, organischer Seits, von dem individuell-momentanen Sättigungspunkte, des Organs, beziehungsweise des betreffenden Nerven; von psychischer Seite aber ist dies abhängig von den an eine gewisse Empfindung sich anknüpfenden Vorstellungs-Associationen. Den ersteren Faktor aber kennen wir so gut als gar nicht, und selbst in den anderen, in das Gefüge der Vorstellungs-Associationen, deren Ursprung oft bis in's Dunkel früher Kindheitstage zurückdatirt, haben wir keinen genügenden Einblick. (Siehe §. 15. III.)

Bei den ästhetischen Gefühlen hingegen sind die Quellen und Gründe des Wohlgefallens nachweisbar; — denn hier handelt es sich um Verhältnisse, und diese lassen sich zerlegen in ihre Glieder, z.B.: ein Accord in seine einzelnen Tone. Es lassen sich die Intervalle zwischen den einzelnen Tönen prüfen und in der eigenthümlichen Natur dieser Intervalle der Grund des Wohlgefallens daran entdecken. Eben so ist

es bei Figuren, Farbkombinationen, rhythmischen Gliederbewegungen u. s. w. der Fall.

Aus dem eben Entwickelten folgt, dass das Gefühl des Sinnlich - Angenehmen immer eine subjektiv - individuelle Färbung behält, so zwar, dass dem Einen Etwas an- genehm sein kann, was den Andern gleichgültig lässt oder unwidert; ja dass demselben Individuum der gleiche Reiz, zu verschiedener Zeit, bald angenehm, bald unangenehm sein kann. Das Schöne dagegen hat eine objektive und allgemeine Geltung.

3) Endlich ist auch das Wohlgefühl, welches uns das Angenehme erzeugt, bloß relativ und flüchtig; jenes aber, welches dem Schönen entstammt, ist absolut und unwandelbar sich gleich bleibend. — Im Angenehmen liegt immer nur ein relatives, im Schönen ein absolutes Vorziehen. Das Angenehme hat einen vorübergehenden, das Schöne einen bleibenden in ihm selbst ruhenden Werth. Das Angenehme ist überdies zumeist bedingt durch eine demselben vorangehende Begierde, welche es stillt; — das Schöne dagegen ist darüber erhaben, ein bloß sinnliches Bedürfniss zu stillen.

Anmerkung. Aehnlich ist das Verhältniss des Schönen zum Nützlichen. Das Schöne ist an sich werthvoll (ist Selbstzweck); — das Nützliche erhält seinen Werth erst durch ein Anderes, für welches es ein geeignetes Mittel abgibt. Dasselbe Ding ist somit, in letzterer Beziehung, nach Maassgabe verschiedener Zwecke, andermal werthvoll, ein andermal werthlos; das Schöne aber behält immer seinen Werth, eben weil es keinen ausser ihm selbst liegenden Beziehungspunkt hat.

II. Eben so nothwendig ist aber auch weiter die Unterscheidung jener beiden psychischen Vorgänge; — des einen, da man dem Objekte so zu sagen passiv gegenüber steht und durch dasselbe ergriffen wird, und des andern, da man frei über das Objekt sein Urtheil fällt. Diese Unterscheidung ist um so wichtiger, als am ästhetischen Urtheile das Gefühl einen wesentlichen Antheil hat und beide Momente in Eins zusammenzufallen scheinen. — Aber wie man schon im gemeinen Leben zwischen dem blossen Liebhaber des Schönen und dem Kenner und Kritiker unterscheidet, wovon ersterer auf dem Standpunkt des blossen Gefühls, letzterer auf dem des Urtheils steht; — so müssen um so mehr in der Wissenschaft diese beiden Stadien unterschieden werden. — Die Unterscheidungsmomente lassen sich in folgende Punkte zusammenfassen:

1) Das Gefühl ist kollektiv, das Urtheil diskursiv; ersteres unklar zusammenfassend, letzteres klar sondernd. — Im Stadium des vorwaltenden Gefühls giebt sich der Mensch lediglich dem Gesamteindrucke hin, welchen die einzelnen, simultan oder successiv geordneten Verhältnisse erzeugen. Die Seele verhält sich da mehr passiv und empfangend, überwältigt vom Eindruck, hingerissen vom Wechsel. — Das ästhetische Urtheil dagegen bleibt nicht bei der summarischen Auffassung stehen; sondern löst das schöne Natur- oder Kunstobjekt auf in seine Grundverhältnisse, prüft diese einzeln und reflektirt weiter auch darauf, ob sie sich zum Ganzen abrunden oder nicht? Wo es sich aber bloß um einfache Verhältnisse handelt, da sucht es die einzelnen Verhältnissglieder und deren Beziehung zu einander zu ermitteln.

2) Ist das Gefühl gar häufig anticipativ, d. h. der vollendeten Auffassung des Objekts vorgreifend; so ist das Urtheil wesentlich resumirend, rekonstruktiv. Das Gefühl hält sich häufig nur an einzelne, der Individualität des Auffassenden zusagende Momente und springt hervor, noch ehe die Auffassung des Ganzen abgeschlossen ist. Das Urtheil ist aber erst dann motivirt, wenn die Auffassung abgeschlossen und der Auffassende in der Lage ist, die einzelnen, das Schöne konstituierenden Momente rekapitulirend zu überblicken, — Was solcher Weise das Urtheil erst nach langer, eingehender Prüfung feststellt; — das hat man im Gefühle, wie mit Einem Schlage beisammen. Sehen, hören, in ein erhöhtes Spiel von Vorstellungen sich versetzt finden; von dem schönen Objekt angemuthet, von dem hässlichen angewidert sein, ist eben nur Ein Moment.

Endlich folgt aus dem eben Erörterten, dass zwar das Gefühl überwältigender ist, aber minder verlässlich; das Urtheil hingegen seiner Natur nach kühler, aber um eben so viel verlässlicher. Das Gefühl ist darum so überwältigend, weil es kollektiv und anticipativ ist, weil es mithin in Einem Zeitmoment concentrirt beisammen hat, was sich dem diskursiven, analysirenden, rekonstruktiven Urtheile auf mehrere Zeitmomente vertheilt. Das Urtheil aber ist deshalb sicherer, weil bei der eingehenden Zergliederung, welche es erheischt, nicht so leicht ein wesentliches Moment übersehen wird und man sich über die das Schöne konstituierenden Grundverhältnisse mittelst desselben genauere Rechenschaft zu geben vermag.

(...)

III. Nach den bisher gegebenen Andeutungen ist aber weiter noch ein Unterschied zu machen, einerseits zwischen dem ästhetischen Theil- (Elementar- und Gruppen-) und Gesamt-Gefühl — andererseits zwischen dem ästhetischen Theil- Elementar-, Gruppen-) und Gesamt-Urtheil.

Im ästhetischen Partialgeföhle giebt sich unmittelbar die fordernde oder hemmende Wirkung kund, welche das Verhältniss einfacher, gleichartiger Glieder auf das Gemüth übt, ohne dass eben diese Glieder klar und gesondert vorgestellt würden.

Zum ästhetischen Partial-Urtheile ist dagegen nothwendig, die gesonderte Vorstellung der einzelnen Glieder und nicht minder jener besonderen Beziehung derselben zu einander, welche eben das Specificische des vorliegenden Verhältnisses bildet. — Dieselbe Bewandniss hat es auch mit dem ästhetischen Gesamtgeföhle und Gesamturtheile.

Das ästhetische Gesamt- (Total-) Gefühl beruht auf der Massenwirkung, auf einer Auffassung des Objekts en bloc. Die in irgend einem schönen Natur- oder Kunstprodukte enthaltenen ästhetischen Grundverhältnisse werden hier nur nach ihrer summarischen Wirkung auf das Gemüth gewürdigt. Eben so wird das Hässliche nur nach seiner Totalwirkung erfasst.

Zum ästhetischen Gesamt-Urtheil über ein complicirtes Natur- oder Kunstprodukt gehört dagegen eine reine und vollendete Vorstellung dieses zu beurtheilenden Objekts. Die reine Auffassung erheischt, dass zuvörderst alles fremdartige Beiwerk, aller unnütze Schmuck, alle subjektive Erregungszuthat, wodurch das Urtheil bestochen werden könnte, ausgeschlossen werde. Die vollendete Auffassung des Objekts

aber begreift zweierlei in sich. Erstens müssen die in dem zu beurtheilenden Objekte enthaltenen, gefallenden oder missfallenden Grundverhältnisse einzeln (jedes für sich), klar, nach ihrer spezifischen Eigenheit, und vollständig (ohne eines oder das andere zu übersehen) erfasst werden. — Zweitens aber ist es eben so sehr nöthig, alle diese einzelnen Grundverhältnisse in ihrer gegenseitigen Durchdringung zu einem Gesamtbilde rekapitulativ zusammenzufassen. Erst dann ist das Verdikt: „Schön“ oder „Hässlich“ zur Genüge motivirt.

(...)

§. 18. Das ästhetische Elementar- und Gruppen-Gefühl. Die einzelnen Elemente und Momente des Schönen.

Das ästhetische Elementar-Gefühl als unmittelbare Wirkung der einzelnen gefallenden oder missfallenden Grundverhältnisse kann höchst mannichfaltige Formen annehmen; denn einmal hat (abgesehen selbst von dem Schönen, das in Naturobjekten und Naturerscheinungen oder in socialen Lebensverhältnissen liegt), jede einzelne Kunst ihre eigenen ästhetischen Elemente, und für's Zweite giebt es wieder, innerhalb jeder einzelnen Kunst, eigenthümliche Gliederungen der Form, welche ihre besonderen Verhältnisse involviren. So bewegt sich z. B. die lyrische Poesie in anderen Formen, als die epische und dramatische; die Symphonie in andern als die Oper oder das Oratorium; die Landschaftsmalerei in andern als die Historie oder das Genre u. s. w.

Um in den grossen Reichthum der ästhetischen Grundverhältnisse und deren unübersehbare, mannichfaltige Verflechtung zu Gruppen-Effekten nur einen beiläufigen Einblick zu gewinnen, müssen wir eine summarische Uebersicht der einzelnen Künste versuchen.

Hierbei ist der Umstand entscheidend, dass nur die beiden edelsten Sinne, Auge und Ohr, die Eingangsthore des Schönen zu bilden, geeignet sind. Das Schöne ist also nach Maassgabe seiner sinnlichen Vermittlung entweder A) auf den Raumsinn (das Auge) oder B) auf den Zeitsinn (das Gehör) berechnet. --A) In ersterem Falle kann es sich entweder darum handeln, eine ewige Idee, oder wenigstens einen bedeutsamen Gedanken a) an unorganischen Stoffen, wie Leinwand, Holz, Erz, Gestein, zur angemessenen und gefälligen Darstellung zu bringen. Dies geschieht in der Malerei durch Darstellung von Formen und Gestalten in der Fläche, aber mit Benutzung von Farben -, Licht- und Schatteneffekten, unter Anwendung der Regeln der Perspektive; in der Plastik mit Benutzung aller drei Dimensionen des Raumes unter Verzichtung auf Licht und Farbeneffekte; in der Architectonik, welche gleichfalls alle drei Dimensionen benutzt, dadurch, dass selbst der starren Masse eine Regel, eine Gesetz der Anordnung angebildet wird, welches zuletzt auf den den Künstler leitenden Grundgedanken zurückweist.

Oder es kann innerhalb der ersten Hauptgruppe sich weiter darum handeln, einen an sich gefälligen Gedanken b) in den lebendigen Formen des menschlichen Organismus zu versinnlichen. Das geschieht in der Orchestik (höheren Tanzkunst) und Mimik (Schauspielkunst).

B) Ist dagegen das Schöne für den Zeitsinn (das Gehör) berechnet; — so handelt es sich wieder entweder a) um Darstellung von Gedanken, theils in rhythmisch gegliederten Lauten (Poesie), theils in logisch und euphonisch geregelten Redesätzen (Rhetorik); — b) um Darstellung von Gefühlsstimmungen in rhythmisch gegliederten, melodischen und harmonischen Tonfolgen (Musik). --Um nun vollständig alle ästhetischen Elementar- und Gruppeneffekte zu erschöpfen, müssten wir, dieser Eintheilung Schritt für Schritt folgend, innerhalb einer jeden einzelnen Kunst die ihr spezifisch eigenen Grundverhältnisse aufsuchen und deren psychologische Wirkung gesondert darlegen. Allein das ist einmal bei dem gegenwärtigen Stande der Aesthetik überhaupt unausführbar und es würde überdies weit über die Grenzen des vorliegenden Paragraphen hinausgehen. — Bis jetzt finden sich leider nur wenige zerstreute, unvollständige Anläufe zu einer derartigen Feststellung der gesammten ästhetischen Grundverhältnisse.

Es ist erst die grosse Aufgabe einer Aesthetik der Zukunft auf das A B C der einzelnen Künste zurückzugehen und innerhalb jeder einzelnen deren spezifische Grundverhältnisse nachzuweisen nach dem Muster der Harmonielehre, welche Herbart mit Recht als den Prototyp für die übrigen Kunstlehren betrachtete. Das wird aber nur dann möglich sein, wenn sich viele Kräfte vereinigen, so zwar, dass Denker, welche nebenbei der eine in dieser, der andere in jener Kunst heimisch sind, die einzelnen Kunstgebiete technisch durch- forschen und sodann ein ordnender Geist dieses massenhafte Material in ein System bringt. Wie lange wird dieses aber noch ein frommer Wunsch bleiben!

So erübrigt uns denn bezüglich der Elementargefühle blos auf die trefflichen Winke hinzuweisen, welche Herr Prof. Waitz in seinem Lehrbuche der Psychologie, bezüglich des räumlich Schönen über die ästhetische Wirkung der Gestalten (§. 37) und bezüglich des zeitlich Schönen über Rhythmus, Harmonie, Melodie (§. 38) gegeben hat.

Es sei nun noch erwähnt, dass die einzelnen Grundverhältnisse sich weiter in Gruppen zusammenordnen, welche sofort, unter sich planvoll verbunden, sich endlich zur harmonischen Total-Form zusammenschliessen. Diese Verbindungen der Grundverhältnisse zu Gruppen sind nicht mehr blosse Elemente, aber auch keineswegs noch ein abgeschlossenes Ganze; darum wollen wir sie zur Unterscheidung von jenen und vom Ganzen selber Momente des Schönen nennen. Ihnen entsprechen eigene Gruppeneffekte als Uebergang zum Totalgefühl.

Auch hierüber kann bei dem gegenwärtigen Stande der Wissenschaft nur einiges Wenige andeutungsweise gesagt werden, indem wir zum Behufe der Verdeutlichung des Satzes, dass, so wie jede Kunst ihre eigenen ästhetischen Elemente, so auch ihre besonderen ästhetischen Momente hat, auf die beiden zugänglichsten Künste, die Malerei und Poesie und zwar in ihren wichtigsten Formen, Historienmalerei und Drama, einige Streiflichter fallen lassen.

Denken wir uns also zunächst ein grösseres Historienmalerei; welche ästhetischen Momente kommen da in Betracht?

1) Zunächst handelt es sich um die glückliche Wahl des Stoffes und dessen lebensvolle Konzeption von Seite des Künstlers. Es kommt hier wesentlich darauf an, ob er das dargestellte Faktum in seiner welthistorischen Bedeutung klar und vorurtheilsfrei erfasst und eben das typische Moment daran richtig aufgegriffen hat. Auf Fixirung des typischen Moments kommt es hier deshalb an, weil die Handlung nicht in ihrem successiven Verlaufe, sondern eben nur in Einem Zeitpunkte dargestellt werden kann, so muss eben dieser Punkt in der ganzen

Reihe des Geschehens der bedeutsamste und bezeichnendste sein. (Das Interesse am Stoffe selbst ist gar oft für das Wohlgefallen entscheidend.)

2) Einen weiteren Gesichtspunkt bildet sodann die Komposition, die Gruppierung der Figuren, ihre Vertheilung in Haupt- und Nebengruppen. Die Gruppierung erregt dann Wohlgefallen, wenn sie natürlich, charakteristisch und übersichtlich ist. Die natürliche Anordnung bringt es mit sich, dass der (oder die) Hauptträger der Handlung in den Vordergrund und die Mitte des Gesichtsfeldes gestellt werden. Von dieser optischen Forderung abzugehen, kann jedoch bisweilen der Charakter der Handlung erheischen. Uebersichtlichkeit der Gruppen, die einer Hauptbedingung des Schönen, der Fasslichkeit entspricht, wird besonders durch symmetrische Anordnung erzielt. In dieser Beziehung macht z. B. Bendemann's „Jeremias“ einen sehr vortheilhaften Eindruck. Der Prophet, als der Hauptträger des Schmerzes, der über sein Volk hereingebrochen, lagert in der Mitte des Gesichtsfeldes auf den Trümmern der heiligen Stätte; rechts und links neben ihm, aber etwas tiefer sind die Repräsentanten der verschiedenen Lebensalter gestellt und in ihnen spiegelt sich in verschiedenen Abstufungen und Schattirungen der Schmerz jener Hauptperson. — Selbstverständlich kann jedoch dem Maler die Symmetrie niemals jene engen Fesseln anlegen, wie dem Architekten; ja es kann sogar die Handlung selber sehr beträchtliche Abweichungen hiervon erheischen.

Weiter fällt das Augenmerk auf die psychologische und physiognomische Charakterzeichnung, wozu als untergeordnetes Moment auch die Kostümrichtigkeit gehört; denn Verstösse dagegen stören und schmälern den Effekt, wie etwa da, wo ein alter Maler die biblisch-orientalische Parabel vom verlorenen Sohne darstellt und die Hauptpersonen im altfränkischen Gewande erscheinen lasst.

Wesentlich zu beachten ist ferner das Technische der Zeichnung. Diese muss, um zu gefallen, korrekt und fliessend, alles Steife, Trockene, Eckige vermieden sein. Die Attitüden der Figuren müssen lebensvoll, bewegt sein; aber ohne theatralische Effekthascherei, wie in manchen Gemälden der französischen Schule.

Beachtenswerth ist weiter auch das Kolorit. Die Farbentöne müssen vor Allem naturwahr sein, ferner wirksam und unter sich harmonisch, endlich auch der dargestellten Handlung angemessen. Heitere Festscenen z. B. erheischen ein frischeres, lichter Kolorit, – ein düsteres, verhängnissvolles Ereigniss dagegen, fordert einen dunkleren Farbenton.

6) Endlich muss aus dem Ganzen die sittliche Weltanschauung des Künstlers uns entgegentreten; es muss auch in der dargestellten Handlung sich irgend ein bedeutsamer Gedanke aussprechen, irgend eine ewige Idee darin abspiegeln. Das bildet dann zu dem formschönen Körper, die die Form durch wehende und belebende Seele.

Jeder dieser hervorgehobenen Punkte ergibt seine eigenen ästhetischen Gruppengedanken; erst, wo sie alle zusammenstimmen, sind wir vollkommen befriedigt und das Verdikt „schön“ ist vollständig motivirt. So stimmen z.B. alle die genannten Momente in dem herrlichen „jüngsten Gericht“ des Meister Cornelius zusammen. Die Konzeption ist grossartig, die Gruppierung imposant, harmonisch und trotz der Massen übersichtlich, die Charakteristik des Weltrichters, der himmlischen Heerschaaren, der Gerechten und Verurtheilten psychologisch wahr und ergreifend, die Zeichnung technisch vollendet, das Kolorit wirksam und der Situation anpassend, die sich allenthalben reflektirende sittliche Idee der Vergeltung durch ihre majestätische Grosse überwältigend.

Aehnliche Momente machen sich auch im Drama geltend.

1) Zuvorderst handelt es sich auch hier um die Wahl einer interessanten, bedeutungsvollen und stetig fortschreitenden Handlung, um deren organische Entwicklung, Partition in Theilhandlungen, geschickte Verwicklung der Verhältnisse und psychologische Motivirung der Peripetie, d.h. des Wendepunktes in dem Geschehen der Hauptpersonen. Je natürlicher und doch bei alledem überraschend der Ausgang ist, desto grösser ist die Wirkung. Darin sind besonders Shakespeare und Sophokles Meister.

2) Ein zweites, nicht minder wichtiges Moment bildet die Charakterzeichnung. Die Charaktere müssen psychologisch wahr und voll individuellen Lebens sein; nicht Schemata über Volkes, Standes und Alters. Von den Hauptpersonen im höheren Drama fordert man überdies historische und ethische Bedeutsamkeit. Auch hierin ist vor Allen Shakespeare durch die unerschöpfliche Fülle seiner, bis in die kleinsten Züge herab, individuell ausgezeichneten Figuren unnachahmlich und wahrhaft bewunderswerth. Nicht blos, dass seine Personen nach einem bekannten Göthe'schen Ausspruche, Uhren mit krystallinem Gehäuse gleichen, einen Einblick in das innerste Werktrieb gestattend: weiss er durch Parallelen und Kontraste in den Individualitäten, welche er einander gegenüberstellt, ja oft selbst durch hingeworfene Aeusserungen von Nebenpersonen über die Träger der Handlung seinen Schilderungen eine pragmatischen ja plastische Anschaulichkeit.

3) Ferner kommt es darauf an, in welche wirksamen, ansprechenden (entweder unterhaltenden oder erschütternden) Situationen der Dichter die handelnden Personen einzuführen versteht. Die Situationen sind im Drama beiläufig das, was im Bilde die Gruppierung. Sie sollen ungezwungen aus der Handlung selbst hervorgehen und dieselbe beleuchten, den Charakteren Gelegenheit bieten, vor uns ihr Innerstes zu erschliessen und endlich schon an und für sich Interesse erregen. Auch da steht wieder Shakespeare obenan. Wollte man alle die genial ersonnenen Situationen seiner einzelnen Dramen verzeichnen, man wüsste nicht, wo zu enden; – darum mögen nur einige angedeutet werden. Namentlich verweisen wir z. B. auf die 6. Scene des III. Aktes im Lear, da drei Narren, der wirkliche (Lear), der simulirte (Edgar) und der Hofnarr über die undankbaren Tochter zu Gericht sitzen, dann auf die unvergleichliche Schlusscene mit Lear über Kordelias Leiche; — ferner im Hamlet auf das Drama im Drama und die nachfolgende Scene, da Hamlet dem Guldennestern die Flöte aufnöthigt (III. Akt, 2. Sc.); Ophelias, der wahnsinnigen, Erscheinen am Hofe (IV. Akt, 5. Sc.); die Scene mit den Todtengräbern (V. Akt, 1. Sc.); — die tiefbedeutsame Gartenscene im Richard II. (III. Akt, 4. Sc.); — in Richard III. die Scene zwischen Richard und Anna, am Sarge Heinrich's VI. (I. Akt, 2. Sc.), dann die 4. Scene des IV. Aktes, welche die pathetischen Expektorationen der mit in das tragische Geschick hineingerissenen Fürstinnen, den Mutterfluch und die mit glänzender Dialektik ausgestattete Werbungsscene enthält und endlich die erschütternde Zeltscene (V. Akt, 3. Sc.), da dem Wüthriche im Traume die Geister der von ihm Erschlagenen erscheinen mit der herrlichen Antithese (Segnung Richmonds) und dem psychologisch unvergleichlichen Monolog Richard's beim Erwachen.

4) Dazu kommt dann, wie zur Zeichnung das Kolorit, hier die Diktion. Bezüglich ihrer kommt es darauf an, wie präcis und prägnant, formell

ausgebildet und sachlich bezeichnend sie ist. Hier sind es abermals Shakespeare's dialektische Wendungen, seine originellen Bilder, sein sprudelnder Humor und die pikanten Endreime seiner Monologe und Dialoge (die wie der Orgelpunkt in der Fuge einen harmonischen Abschluss bieten) hervorzuheben. Eigenthümlich wirkt ferner Lessing's logische Schärfe, Schiller's hinreissende Rhetorik und der glatte, abgerundete krystallinisch-durchsichtige Styl Göthe's. Was des Letzteren Diktion betrifft, dürfte in dieser Hinsicht Tasso obenan stehen. Es weht uns da aus dem Dialog (Tasso und die beiden Leonoren) ordentlich ein feiner vornehm-exotischer Glashausduft an.

5) Endlich muss sich Stoff und Form durchdringen und aus dem Ganzen ein bedeutsamer Grundgedanke oder eine sittliche Idee resultiren. Jedes klassische Drama (so erwarten wir es mit Recht) soll in unserer Seele irgend eine ethische Wahrheit zurücklassen. Das leisten vorzüglich die Sophoklesischen und Shakespeareschen Dramen. Beide waren in das Menschenherz und Menschenloos tief eingeweiht; beide haben die ethischen Ideen in ihrer vollen Bedeutung zu erfassen verstanden und das eben ist, was ihren Werken die Weihe des Genius ertheilt.

Hiermit sind jedoch nur die allgemeinsten, die Haupt-Momente des Schönen und die wesentlichsten Gruppengefühle, die daraus hervorgehen, angedeutet. Bei der Analyse einzelner bestimmter Dramen würden sich noch die und jene besonderen Momente herausstellen.

(...)

19. Das ästhetische Totalgefühl und seine Koëfficienten.

Blickt man zurück auf die verschiedenen Elementar- und Gruppengefühle und erwägt man, wie schon die letzteren mannichfaltig und komplirt sind, — so ist leicht einzusehen, dass dies noch in weit grösserem Umfange von dem ästhetischen Totalgeföhle gelten muss. Dasselbe ist höchst komplirt und, nach Maassgabe der Kunstgattungen und besonderen Werthkategorien der einzelnen Produkte sind seine Koëfficienten höchst verschieden. In jeder einzelnen Kunst wirken ja eigene Koëfficienten zum Gesamteffekte zusammen, und sodann ist selbst innerhalb derselben Gattung der Typus der einzelnen ihr angehörigen Kunstschöpfungen ein verschiedener und die Potenzen, die da auf unser Gemüth wirken, wesentlich andere. So wirkt z. B. eine Mozartsche Symphonie mehr durch den Farbensmelz und leichten Fluss ihrer sangbaren Melodien; eine Beethovensche mehr durch ihre geniale Rhythmik und die eigenthümliche harmonische Führung ihrer Instrumente, deren jedes sich als individueller Charakter geltend macht, sich selbständig zu bewegen scheint; aber doch, von der Idee des Ganzen beherrscht, sich den übrigen Tongewalten harmonisch ein- und unterordnet. Dort liegt das Uebergewicht der Wirkung mehr auf der sinnlichen Seite und innerhalb der vollendeten Form; hier mehr auf Seiten der sieghaft durchbrechenden Idee. — Dem ähnlich reisst Schiller mehr hin durch seine überwältigende Rhetorik, seine kühnen Bilder, seinen idealen Schwung und die breite, imposante Anlage seiner Dramen; Göthe fesselt dagegen durch seine krystallinisch-klare und durchsichtige Form nicht minder, als durch den klaren und besonnenen Blick, der eben so sehr in die inneren Tiefen des menschlichen Herzens eindringt, als er die äusseren Lebensverhältnisse ruhig und objektiv überschaut; mehr realistisch sich an das Bestehende haltend, während der andere der Dioskuren in seinem Idealismus nicht selten dawider anstürmt.

Wenn man nun so auf die verschiedenen Kunstgattungen und Kunstrichtungen, ja endlich noch innerhalb ihrer auf die unendliche Fülle der einzelnen Kunstwerke hinblickt; möchte man schier daran zweifeln, ob sich die im Schönen wirkenden Potenzen im Allgemeinen übersehen und einigermaassen vollständig angeben lassen? — Eine erschöpfende Angabe ist allerdings kaum zu erzielen; nichtsdestoweniger aber wollen wir es versuchen, wenigstens die hervorstechendsten Koëfficienten jenes Totalgeföhls, welches uns bei der ersten summarischen Auffassung eines grösseren Kunstwerkes ergreift und das sich als ein unmittelbares und unwiderstehliches Wohlgefallen kund giebt, näher anzugeben. Sie scheinen uns in Folgendem zu bestehen.

Es kommen schon die einzelnen sinnlichen Reize in Betracht, die auf unser Auge und Ohr ausgeübt werden und ein, — wenn auch noch so flüchtiges Angenehme erzeugen.

Hierzu tritt sofort die Verbindung der einzelnen Elemente, als der Töne, Linien, Farben, Bewegungen u. s. w. zu ästhetischen, d. h. an und für sich wohlgefälligen Grundverhältnissen.

Weiter reihen sich die ästhetischen Grundverhältnisse selber wieder in bald grösseren, bald kleineren Gruppen aneinander an (zusammengesetztere Figuren, musikalische Perioden) und bedingen die vorerwähnten Gruppengefühle. Je fasslicher, übersichtlicher die Gruppierung der Grundverhältnisse, desto lebhafter das Wohlgefühl daran.

4) Erst dann aber, wenn die einzelnen Gruppen, welche ebenfalls, eine jede für sich, wohlgefällig sein müssen, zugleich wieder unter einander so angeordnet sind, dass keine den Effekt der anderen stört, vielmehr sie alle sich zu einem harmonischen Ganzen abrunden; — erst dann springt das reine Wohlgefallen an der Form, als solcher hervor.

Ist es aber damit schon abgethan? Wirken sonst keine weiteren Potenzen in dem Schönen mit? — Gewiss finden sich noch andere Potenzen vor, und darin liegt denn der beste Fingerzeig dafür, dass zwar die Form das Erste ist, was an einem Kunstwerke zu beachten kommt, aber nicht das Alleinige; — mit anderen Worten, dass sich das Schöne zunächst durch die Form vermittelt, aber nicht lediglich in ihr besteht, wie wir bereits in der Anmerkung des vorhergehenden Paragraphen bemerkten.

Bei aufmerksamer Zergliederung dessen, was bei der Auffassung schöner Werke im Innern vorgeht, werden wir finden, dass: — neben dem objektiven Wohlgefallen, welches die Form des Werkes selbst in uns erzeugt, sich auch noch andere, zwar formale, aber nicht in der Form des Werkes, sondern vielmehr im eigenen psychischen Mechanismus des Menschen begründete Geföhle einstellen. (Vergl. Punkt 6.) Nicht minder werden wir dabei qualitativen Geföhlen der verschiedensten Art begegnen. Ein solches ist gleich die intellektuelle Freude an der Wahrheit der Charaktere, an den passenden Situationen, an der verständigen Schürzung und Losung des Knotens im Drama. Dahin gehören weiter die sympathetischen Geföhle (z. B. bei Betrachtung der Laocoon- oder Niobe-Gruppe, die Theilnahme am tragischen Geschehe des untergehenden Helden); ferner die ethische Billigung der Maximen und Motive der handelnden Personen; ja selbst religiöse

Interessen kommen oft (wie z. B. im Nathan oder Oedypus auf Kolonos) in Betracht. — Doch setzen wir nach dieser nöthigen Zwischenbemerkung unsere nähere Untersuchung fort.

Nebenbei kommt auch schon der Umstand in Betracht, dass alles Schöne in eigenthümlicher Weise anregend auf unsere Phantasie wirkt. „Jedes Werk der schonen Kunst und Natur“, wie Herbart so sinnig bemerkt, „erhebt uns über das Gemeine und unterbricht den gewöhnlichen Lauf des psychischen Mechanismus.“ — Das thut es aber auf doppelte Weise, einmal, dass es in die geheime Tastatur unserer Gedankenassociationen eingreift und eine Masse Reproduktionen auf und ab wogen macht; — nicht minder aber auch durch die Erregung von Affekten, die sich an jene Gedankenzüge anreihen und unsere Alltagsstimmung mit ihrem Wechsel unterbrechen, die Apathie und Langeweile bannend.

Hiermit konkurriren noch mancherlei formelle Gefühle, theils allgemeiner, theils specieller Art, wie etwa das Gefühl der Leichtigkeit, das aus der Auffassung regel- massiger Gestalten und ihrer symmetrischen Anordnung entspringt; oder jene eigenthümliche Art theils von Beklemmung, theils von unbestimmter Erwartung, welche in uns z. B. die leeren Quinten des ersten Satzes der IX. Symphonie von Beethoven erzeugen, die so spannend auf den Eintritt des gigantischen Themas vorbereiten. — Gefühle des Suchens und Findens flottiren in uns bei der Auffassung von Wellen- und Schlangenlinien, wenn auch kaum bemerklich. Erwartungen und Ueberraschungen sind zumal im successiv Schönen vielfach begründet. Erstere werden besonders „in guten Sonaten vor dem Eintritt des Hauptthema's, und wo das ganze Stück seinem völligen Abschlusse entgegengeht“, angeregt. „Auch innerhalb einzelner Perioden stellt sich dieses Gefühl mit den mannichfaltigsten Nüancen ein und es ist leicht genug, in jedem guten Musikstücke nachzuweisen“. Das Gefühl der Ueberraschung dagegen bereiten uns namentlich die künstlichen Modulationen, die uns (wie insbesondere bei Spohr) plötzlich in ungewöhnlichere Tonarten hinüberführen; oder die frappant eintretende Wiederkehr des Themas und die oft so keck und resolut eintretenden Satzschlusse bei Beethoven, welche, nach den mannichfaltigsten harmonischen Wendungen, gerade dann kommen, wenn wir sie am wenigsten erwartet hatten. Das Gefühl des Contrastes erzeugen die noch unaufgelösten Dissonanzen; und die Fuge mit ihren kontra-punktischen Bewegungen giebt das wohlthuende Gefühl unendlicher Fülle, die sich vor uns ausbreitet, aber auch das Gefühl eines Streites der Massen, den endlich der Orge1 punkt wie ein allaussöhnender Friedensschluss ausgleicht. — Eigenthümlich ist unter Anderen auch noch die Wirkung des Reims. Waitz (S. 339) sucht dieselbe, und nicht ohne Berechtigung, vorzüglich darin, „dass er einen matten Schluss verhindert.“ Das bestätigen namentlich die Shakespeare'schen, durch ihre epigrammatische Kurze, so kräftig wirkenden Reime am Schlusse der Monologe und Dialoge. — Aber es gesellt sich hierzu noch eine weitere Wirkung, nämlich die der schärferen Einprägung und der Reproduktions-Erleichterung. Gereimte Verse haben sowol an den An- fangs- als Endgliedern Hülfen. Während reimlose Verse nur von einer Seite, von den Vordergliedern, Hülfen erhalten und sich blos nach dem Gesetze der Reihenproduktion evolviren, werden die gereimten zugleich auch nach dem Gesetze der Aehnlichkeit, durch den Gleichklang der Endsylben gehoben.

7) Aber wie sehr uns auch die Form zu fesseln, wie stark uns auch die angeregte Phantasie mit ihren reichen Associationen und den, bald leiser, bald lauter angeschlagenen Gefühlen zu beschäftigen vermag; — es wäre diese Beschäftigung mit dem Schönen immer noch ein blosses Spiel, obgleich einwürdiges; — wenn nicht noch weitere Momente hinzukämen; wenn das Schöne nicht mehr als das zu leisten vermochte. Ein echtes Kunstwerk leistet aber in der That mehr. Es wird nicht blos die Sinne beschäftigen, das Spiel der Phantasie beleben und uns blos unterhalten; vielmehr beschäftigt es unsern Verstand und endlich selbst die Vernunft auf die wohlthuendste Weise. Lotze sagt sehr treffend: „Jedes echte Kunstwerk ist eine Eroberung einer neuen Erfahrungswelt; es spricht für die Erkenntniss keine Lehre aus, die diese selbst zu finden unfähig wäre, aber die breite zerstreute Welt menschlicher Erfahrung sammelt es in einem Bilde, an dem die Erkenntniss als an einem neuen, aber alle Elemente seiner Lösung in sich tragenden Räthsel wiederum sich versuchen vermag.“ — Das gediegene Kunstwerk giebt uns auch Stoff zum ernsteren Nachdenken. Es dringt mit seiner Wirkung durch das ganze Vorstellungsgewebe hindurch bis zu den appercipirenden Vorstellungsmassen, den theoretischen Principien und praktischen Maximen. Es ruft in uns allgemeine Reflexionen über Welt, Leben, Menschenschicksal wach, befestigt manche Einsicht, belebt manchen Vorsatz, bringt manchen sittlichen Entschluss zur völligen Reife und macht uns so besser und edler.

8) Zu alledem kommt als ein mächtiges Agens noch hinzu, dass jedes echte Kunstwerk, ungeachtet seiner Vielgliedrigkeit, sich dennoch als wohlabgeschlossene Einheit darstellt; — dass sich in diesem wohlgegliederten Organismus Stoff und Form durchdringen; — dass endlich den ganzen Gliedbau, als dessen belebende Seele, eine Grundidee (oder wenigstens ein leitender Gedanke) beherrscht.

Das Alles zusammengefasst, liegt also die Wirkung des Schönen darin, dass es, harmonisch, wie es selber ist, auch unsere gesammten Seelenkräfte Sinn, Erinnerung, Phantasie, Verstand, Vernunft, unter Umständen auch den Willen, in harmonische Thätigkeit versetzt. — Nicht jedes Schöne ragt freilich an jenen Gipfelpunkt hinan; aber es werden sich doch wenigstens einige der genannten Potenzen an ihm erkennen lassen. In den grossen Meisterwerken der Poesie, als der klarsten Kunst, werden sie sich so ziemlich alle beisammen finden.

Wenn aber hier so viele Bächlein zu dem breiten Strome der Begeisterung zusammenfliessen, welche in uns grosse Kunstwerke zu wecken pflegen; — so ist eben hieraus die enorme Wirkung des Schönen auf die Gesinnung und Gesittung der Menschheit — (man denke nur an den enormen Einfluss, den Homer auf die gesammte griechische Kultur übte) — leicht erklärlich. Durch diese weit und tiefgreifende Wirkung stellen sich grosse Dichter an die Seite der grossen Gesetzgeber und Religionsstifter.