

**Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg
Frankfurt am Main**

Titel :	Wolff, Eugen : Prolegomena der litterar-evolutionistischen Poetik
Beilagen :	
Erscheinungsort:	Kiel, Leipzig
Seitenzahl :	32 S.
Erscheinungsjahr:	1890
Format :	15 x 21 cm
Jahrgang :	
Signatur d. Orig. :	Ku 943/10
Masterfiche :	MP 21219 a
Duplikat :	MP 21219
Aufnahme-Faktor:	
mikroverfilmt am :	
durch :	

Kolyg

Ku

943

10

943/10



FREIHERRLICH CARL VON ROTHSCHILD'SCHE
OEFFENTLICHE BIBLIOTHEK

1848

V.V.

PROLEGOMENA

DER

LITTERAR - EVOLUTIONISTISCHEN POETIK.

VON

DR. EUGEN WOLFF,

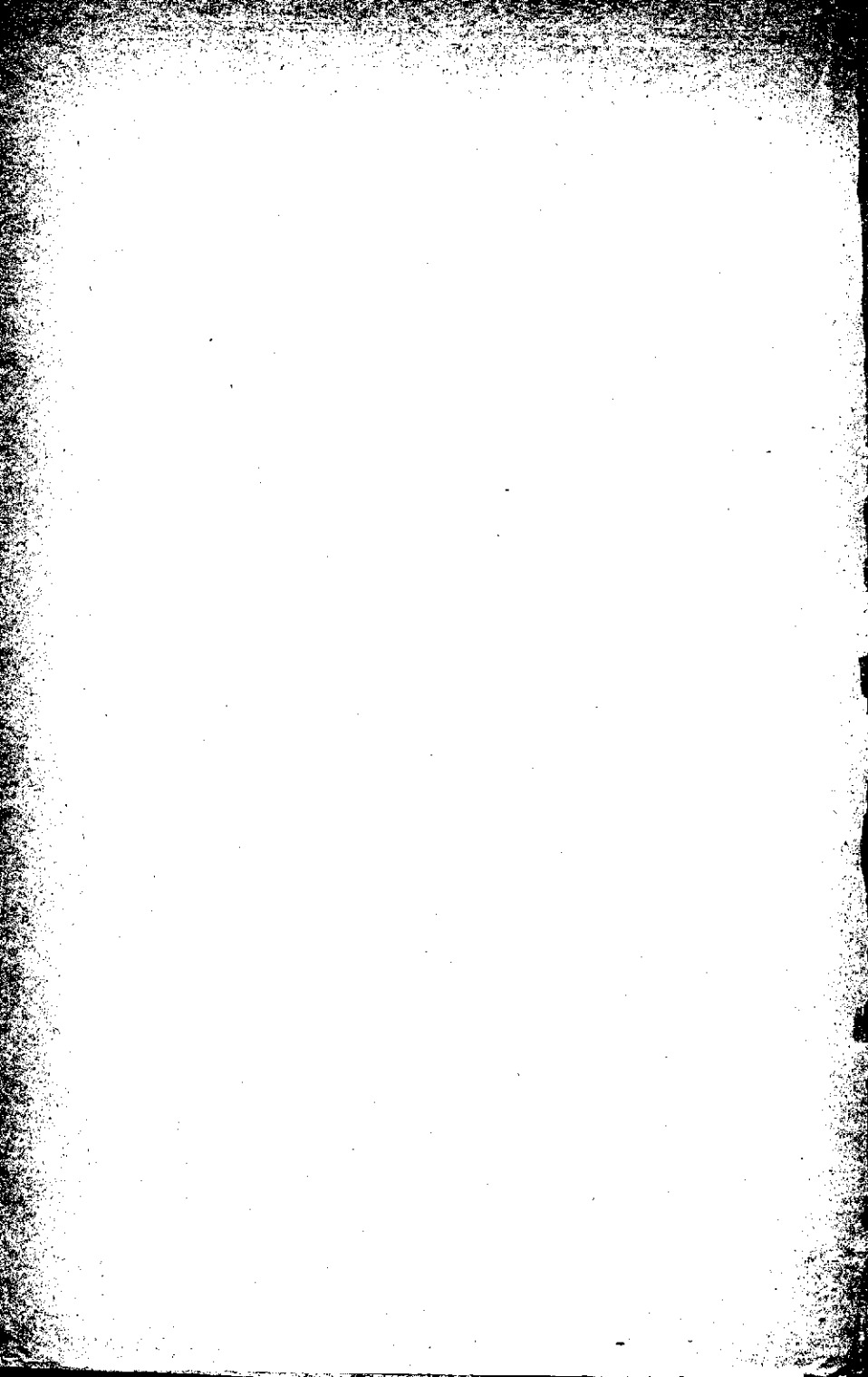
PRIVATDOCENTEN AN DER UNIVERSITÄT KIEL.



KIEL UND LEIPZIG,

VERLAG VON LIPSIVS & TISCHER.

1890.



PROLEGOMENA

DER

LITTERAR-EVOLUTIONISTISCHEN POETIK.

VON

DR. EUGEN WOLFF,

PRIVATDOCENTEN AN DER UNIVERSITÄT KIEL.



16508

KIEL UND LEIPZIG,

VERLAG VON LIPSIVS & TISCHER.

1890.

Man 943/10



W 1

der

Als ich 1887 erfuhr, dass Wilhelm Scherer eine inductive Poetik hinterlassen habe, meinte ich nicht anders als dass dieser hervorragende Philologe und Litterarhistoriker von streng geschichtlicher Grundlage ausgegangen sei: denn die Erfahrung über die Litteratur das ist eben die Litteraturgeschichte. Ich glaubte danach in Scherers Sinne zu handeln, als ich im Herbst des genannten Jahres Studien über die geschichtliche Entwicklung des epischen Stils vornehmlich in der deutschen Dichtung begann. Wie erstaunte ich, als Anfang 1888 das Buch bei seinem Erscheinen sich mir als naturwissenschaftlich-empirischen Wesens zeigte! Eben war ich damit beschäftigt, auf engem, schnell abzuschliessenden Gebiete eine Probe auf meine Methode vorzunehmen, als mich die Besprechung des Schererschen Werkes im „Litterarischen Centralblatt“ bestärkte, auf dem betretenen Wege auszuharren; denn ich durfte es als eine Uebereinstimmung mit meiner Auffassung ansehen, wenn dort eine Geschichte der einzelnen Dichtungsgattungen als Grundlage für psychologische Schlüsse gefordert wurde. Auch schien Diltheys Abhandlung über „Die Einbildungskraft des Dichters“

(Philosophische Aufsätze Eduard Zeller gewidmet) die Bedeutung einer litteraturgeschichtlichen Grundlage für die Poetik sehr wohl zu erkennen.

In einer noch zurückgehaltenen Studie über „Geschichte der Personennamen des deutschen Lustspiels“ (Probevorlesung vor der Philosophischen Facultät in Kiel, Sommer 1888) suchte ich damals die Nothwendigkeit und Fruchtbarkeit der litteraturgeschichtlichen Methode für die inductive Poetik zu erkunden. Zur Sache ergab sich unter anderm, dass auf eine naive Entwicklungsreihe in der Namenwahl eine sentimentalische gefolgt sei, — für die Methode, dass die geschichtliche Verfolgung der wechselnden Gestalt, welche das dichterische Werk bis zu seinen kleinsten Theilen im Laufe der Zeit annimmt, an der Möglichkeit allgemeingültiger Begriffsbestimmung der Poesie und ihrer Gattungen aus einzelnen, wenn auch vollendeten Dichtungen zweifeln lässt.

Auf solche vereinzelte, aus dem geschichtlichen Zusammenhang meist losgelöste „klassische Beispiele“ beschränkte sich nun leider selbst die einzige Poetik, welche in grösserem Masse litteraturgeschichtliche Belege ihrer philosophischen Deductionen sucht: das Werk des trefflichen Wilhelm Wackernagel. Des weiteren war der gemeinsame Grundzug aller Versuche auf dem Gebiete der poetischen Theorie, dass man, wie ein Verhältniss zu Aristoteles, d. i. zu der aus der griechischen Tragödie gezogenen Lehre, so auch allgemein eine gewisse Begriffsbestimmung der Poesie — sei es Naturnachahmung, Darstellung des Schönen, kunstmässig bewegte Sprache oder dergl. — als Ausgangspunkt suchte und dadurch die Poetik, deren Endzweck doch eben erst die Begriffsbestimmung der Poesie ist, von vorn herein auf diese oder jene noch zu beweisende Hypothese aufbaute. Denn die Aufgabe

der Poetik ist geradezu: den Begriff Poesie zu erläutern, d. h. nach allen Anwendungen desselben ihm einen festen Inhalt zu geben, — und so werden wir schon hier zu der geschichtlichen Musterung alles dessen, was jemals als Poesie galt, hingeleitet.

Vor Lessing kennt man gar nur *eine* wahre Gestaltung der Poesie; Lessing setzt wenigstens die griechische und englische der französischen Tragödie gegenüber; Herder trennt Volks- und Kunstdichtung, Schiller naive und sentimentalische (realistische und idealistische), die Romantiker klassische und romantische Poesie. So klärend diese Scheidungen im Augenblick ihres Hervortretens, gewirkt, so stark sie uns den Weg erhellt haben, — mit fortschreitender wissenschaftlicher Detailforschung lässt sich solche schroffe Gegenüberstellung von in Wahrheit sich bei zunehmender Subjectivität auseinander entwickelnden Perioden nicht mehr aufrecht halten, und gar erschöpfend für den Umkreis der dichterischen Entwicklungsmöglichkeiten ist sie nicht.

Selbst wenn wir unsern Blick allein bei der heimischen Dichtung verweilen lassen, so sehen wir wechselnde Gestaltung, wechselnde Auffassung der dichterischen Thätigkeit: den alten Volkssänger treibt das rein stoffliche Interesse an der vorgetragenen Sage, wie noch immer die Litteratur des Volkes im Stoff ihr Wesen sieht; die mittelhochdeutsche Blüthezeit des Minnesanges entspringt vorwiegend ästhetischem Bedürfniss; der Meistersinger übt die Poesie als eine intellectuelle Fähigkeit aus, bis das Zeitalter der Reformation den ethischen Trieb in der Dichtung geltend macht; die Gelehrtendichtung von Opitz bis Lessing vereint vollends intellectuelle und moralische Interessen in der Poesie („Belustigung des Verstandes und Witzes“ sowie „moralische Wochenschriften“); erst mit Lessing

mündet diese Richtung in die von Klopstock ausgehende Entwicklungsreihe, welche bis Schiller das ästhetische und ethische Moment im Kampf zeigt; daneben die humanistische Linie von Ansätzen in Wieland und Herder sich rein herausbildend zu Goethe; die ästhetische quand même triumphierend in der Romantik u. s. f. Derselbe Wechsel bekundet sich mutatis mutandis dem prüfenden Blick ohne weiteres in andern Litteraturen, — und in der That ist damit ein Umkreis gewisser Möglichkeiten umschrieben: so lange eine einzelne Geisteskraft im Dichter (und event. im Publikum) eines Zeitalters auf Kosten der andern lebendig ist, kann die Dichtung je nachdem ästhetischen, intellectuellen oder ethischen Charakter tragen; wo aber alle Seelenkräfte in Harmonie stehen, alle gleich wenig oder gleich stark ausgebildet sind, trägt die Dichtung je nachdem rein stofflichen oder humanistischen Charakter. Erst wenn wir den Dichter im Zusammenhange dieser Entwicklungsreihen betrachten, dürfen wir in erweitertem Sinne mit Schillers Wallenstein sprechen:

Des Menschen Thaten und Gedanken, wisst,
Sind nicht wie Meeres blind bewegte Wellen . . .
Sie sind *nothwendig* wie des Baumes Frucht,
Sie kann der Zufall gaukelnd nicht verwandeln! . . .

— wie es denn also beispielsweise keine „zufällige“ „Eigenthümlichkeit“ ist, dass Lessing so beschaffen war, wie wir ihn kennen, sondern seine Person bezeichnet zum guten Theil nothwendig die Stelle, an welcher er in der Entwicklungsreihe steht.

Auch muss ich es hochbedeutsam nennen, dass wie im leiblichen Embryo sich verschiedene niedere Stufen aus der Entwicklung der Arten wiederholen, so auch unsere geistige Embryonenzeit all die genannten Entwicklungsstufen durchläuft: wir beginnen zu lesen aus Interesse für

den *Stoff*, für die „schöne Geschichte“ — auf dieser Stufe machen die meisten für immer Halt; viele aber suchen doch weiter für ihr *Gefühl* eine Nahrung; darauf bildet sich mit erwachender Kritik eine Neigung, die Fabel auf ihre *Wahrscheinlichkeit* hin zu prüfen, wobei die Halbgebildeten stehen bleiben; oder aber sie verlangen, dass sich das Laster erbreche und die *Tugend* zu Tisch setze, zum mindesten aber dass die *Tendenzen* der Tagesströmung hier zum Ausdruck kommen; und erst der voll ausgereifte Geist, welcher Kenntniss des Lebens in sich trägt, gewinnt Verständniss für die Dichtung des *Lebens*, für Shakespeare, Goethe.

Danach ergibt sich als nothwendige Grundlage jeder wissenschaftlich zureichenden Poetik: die Poesie ist — so gewiss ihr ein einheitliches Wesen eigen ist — zu verschiedenen Zeiten und nicht nur von verschiedenen Völkern verschieden aufgefasst worden; eine allgemeingültige Begriffsbestimmung lässt sich nur unter voller Berücksichtigung der obwaltenden Entwicklung abgeben.

Indem ich das naturwissenschaftliche Gesetz der Entwicklung auf geistig-litterarischem Gebiete wiederfinde, glaube ich so vielen Theil an den naturwissenschaftlichen Errungenschaften des Jahrhunderts zu nehmen als es einer Geisteswissenschaft erlaubt ist: eine Geisteswissenschaft, wie es die Poetik ist, aber auf die naturwissenschaftliche Entwicklung selbst zu pflanzen, wie es Scherer wesentlich thut, scheint mir ein unläugbares Parteibekennniss für den Naturalismus (obgleich ich illoyal handeln würde, wenn ich meine Ueberzeugung verschwiege, dass gerade Scherer bei längerem Leben durch immer reicheres litteraturgeschichtliches Material diese erste Anlage zum guten Theil verwischt hätte). Doch weit gefehlt, dass ich dies Werk durch die Kennzeichnung als naturalistisch verunglimpfen

wollte, habe ich mich vielmehr ernstlich gefragt, ob die naturwissenschaftliche Poetik nicht die fruchtbarere Methode böte, wenn der Materialismus eine Wahrheit wäre. Hier ist die Antwort, die ich mir gab: Vermag die naturwissenschaftliche Methode über die für sie erste und für sie wichtigste Frage, vermag sie über die *Entstehung* der Poesie eine Auskunft zu ertheilen, welche der ältesten *bekanntesten* Form der Poesie zugleich Bestätigung und Ergänzung bringt, bekundet sie also die Fähigkeit, das Seiende aus dem Gewesenen herzuleiten, dann ist dieser Weg allerdings der alles umschliessende, alles erschliessende.

Welche Erklärung bietet Scherers naturwissenschaftliche Methode für den Ursprung der Poesie? In derselben zwar schiefen, aber doch andeutenden Weise wie man gesagt hat, der Mensch stamme nach Darwin vom Affen ab, kann man sagen, die Poesie stamme nach Scherer von der Nachtigall her. Der Affe ist weder das ursprüngliche noch überhaupt ein directes Entwicklungsglied auf dem Wege, welcher zum Menschen führt: es ist das höchste inferiore, das nächst dem Menschen vollkommenste Produkt der Entwicklung. So möchte ich den Gesang der Nachtigall als vollkommensten Repräsentanten jener nach Scherer die menschliche Poesie vorbereitenden thierischen Fähigkeit nennen, deren Ursprung oder doch reichste Quelle der Geschlechtstrieb sein soll!

Die Darwinsche Theorie durfte sich als wissenschaftlicher Stütze bestimmter Reste von ausgestorbenen Arten bedienen, welche zugleich Körpertheile niederer Thiere fortbildeten und zu den Formen des Menschen oder sonst höherer Gattungen überleiteten, sich demnach als Zwischenglieder charakterisirten. Von solchen greifbaren Beweismitteln kann in der naturwissenschaftlichen Poetik so lange nicht die Rede sein, als man nicht etwa Gehirn und Kehle

auf ihr Verhältniss zu Erfindung und Vortrag der Poesie ausgemessen hat! Ich bin also nur in der Lage, diese angeblichen Vorstufen menschlicher Poesie der ältesten bekannten Poesie aller menschlichen Völker gegenüberzuhalten: ob etwa diese sich als Fortbildung jener erkennen lässt, ob etwa die Entwicklung in historischer Zeit nach denselben Gesetzen geschah wie der Uebergang von jener Vorpoesie zu dieser ersten bekannten Poesie geschehen sein müsste.

Nun tragen die ältesten vorhandenen oder durch Zeugnisse belegten poetischen Denkmäler nicht nur der germanischen und romanischen, sondern auch der hebräischen, griechischen, lateinischen, indischen u. a. Poesie *epischen* Charakter, und die Fortentwicklung geschieht überall derart, dass die starre Objectivität der ältesten Epik allmählich durch individuell lyrische Empfindungen erweicht und durchbrochen wird. Wer die Lehren der Litteraturgeschichte zu beherzigen weiss, wie z. B. Wackernagel, K. Bartsch und W. Wilmanns („Leben und Dichten Walthers von der Vogelweide“), musste naturgemäss schon vor mir zu ähnlichen Wahrnehmungen gelangen. Am Anfang ist so wenig Spur von Lyrik ersichtlich, dass selbst individuelle Empfindungen nur episch ausgesprochen werden; Talvj betont, ohne das zugrunde liegende allgemeine Gesetz zu ahnen, als Beispiel, dass in den alten Volksliedern die Braut an der Bahre des Geliebten bei den Eigenschaften, bei den Handlungen verweilt, durch die er sich im Leben auszeichnete: durch Vergegenwärtigung seiner Vorzüge will sie sich und, andern die Grösse ihres Verlustes klarmachen. Und das scheint doch ein allgemeines Gesetz des primitiven menschlichen Geistes zu sein: denn auch wer heut ein Trauerhaus betritt, wird die Witwe nicht von dem „Weh ihres Herzens“ und dem „Nebel vor ihrem thränenden Auge“ klagen

hören, sondern „wie gut er war“ und „wie er schaffte Tag und Nacht“ und „wie er noch auf dem Todtenbette seines alten Dieners dachte“ u. dgl. So überraschend es klingen mag: Epos, Erzählung, ist die Urform des menschlichen Geistes, und Lyrik ein Produkt erst der reflectirten Stimmung, in der Form dabei immer noch wesentlich: subjectiv accentuirte Erzählung.

Die naturwissenschaftliche Methode Scherers dürfte also die Probe nicht bestanden haben. Ihr Scheinbares liegt wohl wesentlich darin, dass Scherer hier die Poesie mit der Musik vermengte, wie an anderen Orten mit dem Ballet, — Poesie ist aber nicht möglich vor der Ausbildung ihres Materials, der articulirten Sprache, ebenso wenig wie etwa Religion vor einer bestimmten Ausbildung des Geistes, etwa also bei den Nachtigallen oder Affen möglich wäre!

Freilich ist es eine in Scherers Kreis auch sonst gehegte Annahme, dass der epischen Periode eine lyrisch-hymnische vorangegangen sei. Indessen widerspricht es allen Entwicklungsgesetzen, dass sich aus der Lyrik die Epik herausgebildet habe und dann aus der Epik — wie es geschichtlich verfolgbar — wieder die Lyrik. Bestenfalls ist es auch eine unwahrscheinliche Hypothese, aus den Zeugnissen über Chorpoesie und winiliod auf lyrischen Charakter dieser Dichtungen zu schliessen: Tacitus bekundet ausdrücklich den epischen Charakter der germanischen Chorpoesie, und die vorhandenen Freundes- oder Liebeslieder jugendlicher Völker kleiden gerade die Empfindung mit Vorliebe in Erzählung ein; der Hymnenstil indischer und nordischer meist mythologischer Epen findet aber seine Erklärung in der späten Aufzeichnung derselben, nachdem sie Jahrhunderte hindurch den Einfluss der erwachenden subjectiven Empfindung erfahren hatten.

Freundlicher wird sich die litterar-evolutionistische

Poetik zur Philosophie stellen; sie ist und bleibt als Theil der Aesthetik zur Familie der mater et nutrix Philosophie gehörig. Auch hat schon die Erörterung über Urpoesie soeben gezeigt, dass die litteraturgeschichtliche Methode zur Erklärung und gesetzmässigen Fassung ihrer Resultate sich der Psychologie bedient. So wird sie denn auch auf dem weitem Wege, sofern sie nicht an der Materie haften bleiben will, die historische Induction durch philosophische Speculation beseelen, um einen regulirenden Massstab zur Abschätzung der einzelnen Perioden gegen einander, zur Bezeichnung der Gesetze und des Ziels der Entwicklung zu gewinnen. Nur dass dieser regulirende Massstab den historischen nicht aufheben oder auch bloß corrigiren darf; nur dass er nicht — wie in der bisherigen philosophischen Forschung — aus dem heutigen menschlichen Geiste hergeleitet oder überhaupt der beschränkten Sphäre einer wengleich noch so vollkommenen Einzelperiode entnommen sein darf: soll er vielmehr ausserhalb aller Zeitbeschränktheit ein ewiges Princip bilden, so muss er das Produkt aller lebensfähigen Keime der bisherigen Poesie darstellen, und es ist eben der erreichbar höchste Standpunkt; wenn wir den Theil gegen die Quintessenz des Ganzen abmessen. Mir scheint, erst dadurch hört die historisch-inductive Poetik auf, empirisch zu sein, und wird wahrhaft philosophisch, wahrhaft evolutionistisch.

Wahrhaft evolutionistisch? Führt denn der geschichtliche Weg durch die Weltlitteratur thatsächlich von niederen Stufen zu immer vollkommenern? Es hiesse die naturwissenschaftliche Methode verschleiern copiren, es hiesse meine Methode von vorn herein über den Haufen werfen, wenn ich am Beginn der Expedition das Ergebniss derselben vorwegnehmen wollte. Nicht *wie* die Entwicklung geschieht, nur *dass* sie geschieht, weiss ich: nur soweit

reicht zunächst die Analogie zur Descendenztheorie, dass die lebenden dichterischen Gattungen (wie die physischen) nicht von vorn herein neben einander vorhanden waren, auch nicht im Laufe der Zeiten unabhängig von einander entstanden sind, sondern dass die wechselnden Gestaltungen der Poesie sich *aus derselben Grundform* durch allmähliche *Umbildung*, und zwar nicht in einer geraden Linie, vielmehr durch eine nach verschiedenen Seiten *sich verzweigende* Umbildung entwickelt haben. Selbst abgesehen davon, dass die didactische Poesie bei den Griechen wie den neuern Völkern zuerst als Thierepos auftritt, — aus der epischen Grundform wächst vor allem die Lyrik — wie ich zeigte — in Durchbrechung der objectiven Form unter Einfluss der auf höherer Kulturstufe erwachenden individuellen Reflexion; aus derselben epischen Grundform wächst — und zwar unter dem weiteren Trieb individueller Sonderung — auch das Drama: die Geschichte der neuern Litteraturen lehrt, dass einerseits die Verlesung von Bibelstellen allmählich durch Gesten und Rollenvertheilung belebt wurde, andererseits die herumziehenden Fastnachtmasken zunächst nur einzeln ihre Charaktermaske durch Erzählung erläuterten; und auch das antike Drama hat sich aus der Erzählung eines einzelnen Actors herausgebildet. Beide Gattungen machen sich bei eingetretener fester Form selbständig, und ihre Geburt kostet — wie in der Entwicklung der natürlichen Arten — ihrer Mutter das Leben: die alte Form des objectiven Volksepos stirbt aus, und unter dem Einfluss der alles ergreifenden und erfüllenden Subjectivität bildet sich das romantische Epos.

Derselbe undurchbrochene Zusammenhang lässt sich in der weitem Entwicklung der Poesie verfolgen. Ich will jetzt nur auf die Kontinuität in der scheinbar so jäh

wechselnde Gestaltungen annehmenden deutschen Litteratur hinweisen. Obgleich ich für den epischen Stil, bereits in der Lage wäre, die Entwicklung Schritt für Schritt zu verfolgen und so namentlich die bisher als Gegensatz gefassten Gattungen „Volksdichtung“ und „Kunstdichtung“ als Stufen derselben Entwicklungsreihe nachzuweisen (vgl. meine Ausführungen „Ueber den Stil des Nibelungenliedes“ in den Verhandlungen der 40. Versammlung deutscher Philologen S. 259 ff.), will ich für den nächsten Zweck nur in Eilmärschen durch die in ihren erschlossenen Theilen fast 18 Jahrhunderte umfassenden Gefilde unserer heimischen Dichtung jagen. Endgültige Resultate lassen sich natürlich nur unter Heranziehung der gesammten Weltlitteratur erzielen, weil sonst leicht Einseitig-Zufälliges als Allgemein-Nothwendiges erscheinen kann. Dass ferner eine Einzel-litteratur eben nur ein Zweig am Baume der Weltlitteratur ist, dass Einflüsse fremder Litteraturen demnach für die Gesamtentwicklung keine Durchbrechung der Kontinuität d. i. der Evolution bedeuten, sondern nur die Kreuzung zweier Produkte der ja nach verschiedenen Seiten sich entwickelnden Urform, — das darf ich wohl vorausschicken, ohne Widerspruch zu erfahren.

Was Tacitus über die germanische Poesie seiner Zeit berichtet, zeigt uns die individualitätslose epische Chorpoesie. Dem gegenüber zeigt das Hildebrandslied schon eine weitere Entwicklungsstufe: der einzelne trägt vor und bedarf der individuellen Quellenberufung. Unter dem Einfluss des in orientalische Poesie gehüllten Christenthums und des Uebergangs zur Schriftpoesie einerseits, unter dem der Spielleute in ~~V~~avon ganz verschiedener Weise andererseits durchbricht die Empfindung die epische Form, und von Denkmal zu Denkmal lässt sich das Fortschreiten dieses Entwicklungsganges verfolgen. Das schwärmerische

Gefühlsleben des Zeitalters der Kreuzzüge führt unter verstärkendem romanischen Einflusse die in Abtrennung begriffene Lyrik zu selbständiger Blüthe, gleichzeitig die Epik mit Subjectivität vollends durchtränkend. Mit der auf allzu üppige Blüthe einer Kraft auch für die natürlichen Arten gesetzmässig erklärlichen Degeneration versiegt die in dieser Poesie lebende gestaltende Kraft, ihre Ideale im Sande der Didactik begrabend. Nur an solchem Punkt der Entwicklung waren die Meistersinger fähig, sich der Dichtung zu bemächtigen; aber in einem Meistersinger selbst, in Hans Sachs, kräftigt sie sich durch Aufnahme der ethischen Triebe des Reformationszeitalters. Inzwischen ist auch die auf demselben Urstamm gewachsene Dramatik selbständig geworden und greift jugendkräftig in die Gesamtentwicklung der Litteratur ein. Auf dem Reformationszweige der Poesie wächst aber nicht nur Hans Sachs, sondern Hutten und die neulateinische Dichtung der Gelehrten. Diese letztere leitet Opitz in den Strom deutscher Dichtung über. Der Kampf der schlesischen Schulen, der nun erwachende Widerstreit zwischen Verstandesklarheit und Gefühlsüberschwang währt ein Jahrhundert bis in den sächsisch-schweizerischen Dichterkrieg hinein. Wieder, fern jedem Schematismus, verschiedene Zweige: Klopstock der Erbe der Schweizer, — Lessing aber der beider Theile, denn als Erbe Gottscheds wächst er aus dem sächsischen Lustspiel heraus, dorthin seine Neigung fürs Drama, seine verstandesklare Durchdringung der poetischen Theorie, speciell das Streben nach Verständniss für Aristoteles, dorthin der vorherrschende Verstandescharakter überhaupt, — von den Schweizern andererseits doch Verständniss für das Erhabene und Hinweis auf die englische Litteratur. So vollzieht sich ein interessanter chemischer Process:

französisches Drama Gottscheds + englisches Epos der Schweizer
 = englisches Drama Lessings (+ romantische Epik Wielands?)

unter Zertrümmerung der alten Verbindungen, — wiederum lassen die Gebärerinnen ihr Leben und die Geborenen entwickeln sich allein fort. Der weitere Zusammenhang in der Entfaltung der klassischen Periode ist klar.

Die Berechtigung der entwickelnden Methode wäre dadurch erwiesen; denn es ist offenbar, dass diese verschiedenen Stufen das Wesen der Poesie und der poetischen Gattungen verschieden aufgefasst haben, wie sich das auch in dem mit jeweiligem Charakter der Poesie wechselnden Ausgangspunkt der bisherigen Poetik bekundet. Aber eine Methode kann berechtigt sein und doch wenig fruchtbar an Ergebnissen. Wird es auf solche Weise möglich werden, fassliche wissenschaftliche Begriffsbestimmungen zu gewinnen? Wird sie hierin auch nur mit dem Kanon Aristoteles — wie ich die herrschende Poetik nennen möchte — konkurriren können?

Wagen wir, vorerst wiederum in grossen Zügen, einen Ausfall in des Stagiriten eigentlichstes Gebiet, die Tragödie. Vermag die neue Methode schon augenscheinlich die in greifbaren Gestaltungen vorliegenden Theile des Kunstwerkes selbst zu bestimmen, — vermag sie auch rein psychologische Probleme wie das Geheimniss der tragischen Wirkung zu lösen?

Hans Sachs nennt diejenigen seiner Dramen, welche selbst nach Unheil und Todtschlag, den Zuschauer schliesslich in tröstlicher Stimmung entlassen, noch Komödien; erst bei absolut traurigem, entsetzlichen Endeindruck tritt die Bezeichnung Tragödie ein; aber dem Handwerksmann fehlt noch Verständniss für tragische Grösse, — man denke nur an seine unfreiwillige Travestirung der Siegfriedsage.

Noch stärker arbeiten am Ende des 16. Jahrhunderts Ayzer und Heinrich Julius von Braunschweig unter englischem Einflusse auf einen blutig grässlichen Schlusseffect hin; doch wohnt nun schon dem Stoffe selbst ein heroisch-tragischer Zug inne. Gryph führt den Schauer gleichmässig in der ganzen Tragödie von Anfang an durch, eine Tendenz zum Ueberwältigenden, sowohl durch Hoheit der tragischen Personen wie Grösse ihrer Leiden, wird immer unverkennbarer. Am Anfang des 18. Jahrhunderts bildet sich unter französischem Einfluss das Grausig-Niederschmetternde durch erhöhte Naturtreue und verminderten Gefühlsausbruch in etwas zum Steif-Erhabenen und Erhebenden um; Elias Schlegels Neigung für national-germanische Stoffe trägt auch ihrerseits zur Befestigung des Hanges nach dem Grossen, Ueberragenden bei; mit „Bewunderung und Schrecken“ hat die gleichzeitige Poetik die damaligen Bedingungen des Tragischen wirklich treffend bezeichnet. Wollten wir auch die bisher betrachteten Erscheinungen als unvollkommene Stufen der tragischen Wirkung betrachten, ganz ausser Berechnung dürfen wir sie keineswegs lassen: denn da die gleichzeitigen Menschen schon an diesen unvollkommenen Arten des Tragischen Gefallen fanden, so muss auch diesem blossen Erschütternden und Ueberwältigenden doch eine Quelle ästhetischen Genusses innewohnen. Und schon erkennen wir die Tendenz der Entwicklung, aus der rechten Mischung von aussergewöhnlicher Grösse und menschlicher Naturtreue eine starke Wirkung auf das menschliche Herz zu gewinnen. — Lessings bürgerliche Trauerspielgattung verstärkt die Menschlichkeit und damit die Rührung. Des näheren ist unsere Grundstimmung angesichts der „Sara“ Mitleid (aber von vorn herein, nicht erst durch die Handlung der Tragödie), unter dem Eindruck der „Emilia“, welche bezeichnender-

weise aus der blossen Bürgerlichkeit in die staatliche Sphäre wieder hineinragt, Furcht für die Heldin (gewiss nicht für uns selbst, wie Lessing aus Aristoteles entnehmen zu müssen glaubte) und schliesslich Bewunderung (gewiss nicht Mitleid, denn Lessing lehrte selbst, dass der freiwillig gewählte Tod von Märtyrern — auf die sich Emilia ausdrücklich beruft! — kein Mitleid erwecke); aber beidemal — wie immer — erregt eine Katastrophe, die wir nicht wünschen, unser ästhetisches Wohlgefallen. — Schiller alsdann schreitet zu einer Gattung vor, welche der heroischen oder doch Staatssphäre angehört und gleichzeitig rein menschliche Conflictte darstellt. Luise Millerin erweckt uns durch ihr mit den Staatszuständen verknüpftes tragisches Geschick Sympathie, und den Moralisten möchte ich sehen, der da rufen wollte: ist sie auch unsers Mitleids würdig, so trägt sie doch ihr Geschick nicht ganz unverdient, aber durch den Tod hat sie ihre Schuld reichlich gebüsst! Mustern wir, zunächst an der Hand der hergebrachten Begriffe, Schillers spätere Tragödien — wir sind ja berechtigt, Lessing und Schiller besonders scharf auf die Finger zu sehen, weil wir wissen, dass sie unter dem Einfluss ihrer ästhetischen Theorie dichteten —: „Wallenstein“ Bewunderung, Furcht und gegen Ende Mitleid, „Maria Stuart“ Furcht und Mitleid, „Jungfrau von Orleans“ Bewunderung, Furcht und nochmals Bewunderung, „Braut von Messina“ endlich Furcht und Erschütterung. Immer läuft unsere Stimmung darin aus, dass die überragende Macht des Schicksals in ihrer furchtbaren Majestät auf uns befreiend wirkt, jenes

„grosse gigantische Schicksal,

Welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt,“
und thatsächlich ist es gerade erst die Katastrophe,
welche unserm Herzen volle Befreiung, tiefes Aufathmen

bringt. Bei alledem ist das Mitleid — zumal in dem heute so abgeschwächten Sinne des Begriffes — nur ein der tragischen Wirkung vorangehendes Gefühl. Oder gehen wir wirklich mit der Empfindung nach Haus: der arme Wallenstein! die bedauernswerthe Braut von Messina!? Lessing ruft einmal demjenigen Dichter wehe! den wir nicht über seinem Werke vergessen; ich möchte weiterhin demjenigen Werke wehe! rufen, das wir nicht über seiner Wirkung vergessen. — Wir werden weitere Bestätigung dieser Erkenntniss gewinnen, wenn wir von Goethe auch nur die Gretchentragödie betrachten. Da schwindet jede stoffliche Beziehung, da versinkt jedes persönliche Interesse für das Schicksal der Heldin in einem *All* von Tragik, da kennen wir nur *eine* Empfindung, die Empfindung Fausts:

„Der Menschheit ganzer Jammer fasst mich an“.

Eine rein menschliche Katastrophe, deren Grösse und allgemeine ewige Naturwahrheit ersetzt, was dem Stoff an äusserm Heroismus abgeht! Wiederum frage ich: welcher moralische Pharisäer lässt in diesem Augenblick sein Mitleid nur deshalb nicht in Verzweiflung übergehen, weil er sich zu seinem „Troste“ bewusst ist, dass Gretchen durch den Tod ja eine Schuld sühne?! oder wer empfindet hier mit dem Theoretiker Schiller Vergnügen an dem Sieg des Moraltriebs über den Naturtrieb, etwa weil sich Gretchen in das Gericht Gottes, in ihr Geschick als ein verdientes ergiebt?! oder wer hat gar Zeit, an sich selbst zu denken — ich glaube, ein Mädchen in der Lage ein gleiches Geschick für sich fürchten zu müssen, wird hier nichts weniger als ästhetisches Wohlgefallen empfinden! Das sind ja alles Kunstrichter-Reflexionen, aber keine unmittelbaren menschlichen Empfindungen.

Bevor wir ehrlich die Summe unserer Beobachtungen

ziehen, seien von ausländischen Tragödien wenigstens einige *τραγικώταται*: die Oedipus-Trilogie, Romeo und Julia, Lear, Othello und schliesslich Richard III. ergänzend herangezogen. Wer von uns wird ähnliche Geschehisse für sich fürchten? wir müssten erst Oedipus, Lear, Othello oder gar Richard gleich sein. Aber allerdings ist die Stimmung, in welcher uns diese Tragödien entlassen, völlig auf uns selbst gerichtet, völlig frei von Mitleid, Furcht oder irgend andern Gefühlen für den tragischen Helden: er ist für uns abgethan, das Mitgefühl, welches wir für seinen Untergang empfanden, war das *Mittel*, um die tragische Endwirkung, unsere von jedem Stoff losgelöste Erschütterung, zu erzielen. Und gerade die Katastrophe ist es, welche unsere Erschütterung, somit unser ästhetisches Wohlgefallen, zum Höhepunkt führt; im „Tasso“ schon, wo die Katastrophe nicht sinnfällig, mindert sich die tragische Wirkung, gar dem versöhnenden „Schauspiel“ fehlt sie schliesslich ganz — zu Gunsten einer rein stofflichen Befriedigung!

So werde ich nur behaupten dürfen: zunächst das ganze Dogma von Furcht für uns, Schuld und Sühne des Helden, Ausschliessung des ganz guten, wie des ganz schlechten Charakters lässt sich auf die einfache Thatsache zurückführen, dass die tragischen Helden, um uns Theilnahme abzunöthigen, *Menschen* wie wir sein müssen mit rein menschlichem Schicksal, rein menschlichen Vorzügen und Schwächen, sowie daraus fließender rein menschlicher Schuld und daraus wiederum fließendem rein menschlichen Leiden; und *die erschütternde Vorstellung dieses menschlichen Leidens* ist die Ursache des Vergnügens an tragischen Gegenständen; Furcht und Mitleid sind nicht allgemeine und nicht endgültig wesentliche Wirkungen der Tragödie.

Besteht aber dieses Resultat seine Probe, indem es sich psychologisch begründen lässt? Wieso wirkt also die Thräne überwältigender Tragik wohlthätig? Wir fühlen uns sowohl *erleichtert* wie *angeregt*. Da wir indessen dasselbe Gefühl der Anregung durch jeden poetischen Genuss erfahren, kommt für die Begründung der specifisch tragischen Wirkung wesentlich das Moment der Erleichterung in betracht.

Wieso fühlen wir uns *erleichtert*, wenn wir über die Vorstellung fremden Leidens weinen oder doch von ihr erschüttert sind? Jedes Weinen, jedes Ausleben des Schmerzes bringt uns Erleichterung vom Schmerz; ist es aber eignes Leid, so erzielen wir hierdurch nichts anderes als eine Milderung desselben, eine theilweise Entlastung von ihm; selbst in der blossen poetischen Vorstellung eigenen Leidens würde die Unlust über das uns drohende Leiden die Lust an der Entladung überwiegen. Ist es nun fremder Schmerz, der in unser Herz und Auge greift, durch die Fiction frei von aller im Leben noch immer damit verbundenen Unlust über die Leiden des Nebenmenschen, so erzielen wir eine Entladung ohne eine mit Unlust verbundene Beladung, oder doch eine Entladung, welche die Beladung an Intensität weit überholt, demnach eine Entladung von einem uns immanenten Thränenreiz, von der in uns verborgen ruhenden („latenten“) Wehmuth. Daher fühlen wir uns freier, wie um einen Theil eignen Leides erleichtert.

Wenn man die Katharsis, von der Aristoteles spricht, mit J. Bernays als Entladung auffasst — wie es mir zutreffend erscheint — und wenn man die *παθήματα*, von denen der Zuschauer entladen werden soll, mit demselben Ausleger im Gegensatz zum *πάθος* nicht als vorübergehenden Affect, sondern als dauernde Affection nimmt, so ergibt sich eine weitgehende Uebereinstimmung zwischen

unserm Ergebniss und der Lehre des Aristoteles, — freilich nicht in dem Sinne, wie sie Lessing innerhalb des intellectuell-moralischen Entwicklungsgliedes unserer Litteratur noch immer theilweise missversteht. Unsere Abweichung vom 6. Kapitel der Aristotelischen Poetik beschränkt sich zunächst darauf, dass wir die Entladung von der in uns ruhenden Anlage zur Wehmuth, zur Leidensempfindung geschehen lassen, der Stagirit aber eine solche von der in uns ruhenden Anlage zum Mitleid anzunehmen scheint. Da wir nicht eine Abfindung mit Aristoteles suchen, bleibe zunächst dahingestellt, ob nicht *δι' ἐλέου καὶ φόβου περαινουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν* „durch Mit-Leiden und Furcht bewirkend die Entladung von solchen (nicht auf Mitleid und Furcht; sondern auf die dargestellten, mitgefühlten Leiden im allgemeinen bezüglichen) immanenten Leidensempfindungen“ bedeuten könne. So viel ist klar, dass diese Differenz zu Gunsten der „Leidensempfindung“ gegen das „Mitleid“ wird zu entscheiden sein. Fühlen wir uns wirklich durch eine der gemusterten Tragödien von „Mitleid“ und nicht vielmehr von „Leid“ befreit? Wäre wirklich die Befreiung von „Mitleid“ eine Wohlthat, da doch Mitleid als eine Tugend gilt? Ist es überhaupt die schwächliche Empfindung des Bedauerns, wie es der heute abgeschliffene Begriff „Mitleid“ ausdrückt, mit dem es die Tragödie von Anfang an zu thun hat? Diese ganze Dissonanz ist aber vielleicht gelöst, sobald wir statt „Mitleid“ die vollere, inhaltreichere Form „Mitleiden“ = „Mit-Leiden“ einsetzen, welche als ursprünglich substantivirtes Verbum noch den Handlungsbegriff des „Leidens mit jemand“ hervortreten lässt: dann erhellt zugleich — wie es uns Thatsachen lehrten —, dass der tragische Held nicht der Gegenstand, sondern nur der Anreger unserer tragischen Empfindung ist; dass durch die Leiden des

Helden verwandte — d. h. nur: rein menschliche, uns allen immanente — Leidensklänge in unserer Brust geweckt und zur Lösung (Entladung) gebracht werden. Doch vielleicht bin ich über die Grenze der Vertheidigung meiner litterarhistorischen Grundlage hinaus bereits in eine Erörterung über die psychologische Schlussfassung gerathen.

Auch Lessing suchte nach einer psychologischen Begründung seiner Auffassung und er fand sie darin, dass uns alle Leidenschaften, auch die unangenehmen, als solche, als Bekundung unserer Seelenkraft, angenehm seien; aber wer empfindet gern Furcht vor eigenen Gefahren oder auch nur vor denen der Mitmenschen? Nein, eben das entscheidende Moment ist, dass es sich um die uns überwältigende Vorstellung fremden Leidens, um Entladung von eigener immanenter Wehmuth handelt.

Und nun werden wir die specifisch tragische Wirkung umfassend also erklären: sie ist Entladung von eigener immanenter Wehmuth vermittelt Vorstellung eines starken, zur Katastrophe führenden Leidens eines andern Menschen, durch den blossen Schein der Vorstellung losgelöst von aller im Leben damit verbundenen Unlust.

Gewiss wird durch umfassende Durchführung der litterar-evolutionistischen Methode diese Definition eine präcisere Fassung und nach verschiedenen verwandten Seiten engere Abgrenzung erlangen: genug zunächst aber, dass die Heranziehung des litterarhistorischen Materials überhaupt auf eine psychologisch zureichendere Begriffsbestimmung hindeutet als sie auf den bisher verfolgten Wegen gewonnen wurde. Denn die hergebrachte Schulmeisterpoetik, wie sie auf unsern angeblich humanistischen Lehranstalten und darüber hinaus verkündet wird, steht mit ihrem System von Furcht und Mitleid, Schuld und Sühne, Schönheit und Versöhnung auf der Grenze der ethi-

23

schen und ästhetischen Entwicklungsstufe, in unbegriffenem Abstand von der humanistischen Krönung des Gebäudes.

Vielleicht aber ist dennoch eine Benutzung des Gesamtmaterials nichts als Beladung mit Ballast? vielleicht hätten wir dieselben Resultate durch einige „klassische Beispiele“ gewonnen? Ich glaube aber, dass selbst für solche Auswahl der Beispiele von vornherein die wissenschaftliche Directive fehlte: wollten wir die tragisch wirkksamsten wählen, so ständen wir vor einem Wirrwarr von Geschmacksurtheilen; prüften wir allein die conventionell höchstgestellten: die Wirkung von „König Oedipus“, „Maria Stuart“, „Braut von Messina“, „Faust“, „Romeo und Julia“, „Richard III.“ u. s. w. ist gewiss nicht ohne weiteres in ihrer Identität zu erkennen; welches Drama also bringt das Wesen der Tragödie am reinsten zum Ausdruck? Und wie sich die Summe und Quintessenz der möglichen Erfahrungen erst aus der Musterung des Gesamtmaterials ergibt, so auch das Verständniss für die wirklichen und möglichen Variationen dieser eruirten tragischen Wesensmomente: verstehen wir doch nun erst einheitlich das bislang zusammenhangslos erscheinende Ringen der verschiedenen Perioden bald nach aussergewöhnlicher Grösse, bald nach allgemeiner Menschlichkeit, weil es eben die rechte Mischung von Erhabenem und Sympathischem zu finden gilt.

Sollte nun in ähnlicher Weise die Geschichte der Komödie lehren, dass deren Wirkung etwa in „Entladung von eignem immanenten Lachreiz durch die vorgestellte Lächerlichkeit anderer Menschen“ besteht, so würde eine analoge psychologische Begründung möglich sein: zeigt man uns direct unsere eigne Lächerlichkeit, so werden wir theils zwar von ihr entlastet, aber ein peinliches Gefühl herrscht vor, — die Unlust über unsere Lächerlichkeit ist

grösser als die Lust am Lachen; diese Unlust herrscht selbst noch vor, wenn wir fremder Lächerlichkeit im Leben begegnen; in der Komödie dagegen nur Vorstellung fremder Lächerlichkeit, nur eignes Lachen, — wiederum eine unlustlose Entladung von einem immanenten Reiz.

Würden wir des weiteren durch die gleiche Methode — ohne ihren Resultaten vorzugreifen — als Wirkung des Epos erkennen: etwa „die Entladung von uns immanenter Neigung zur Bewunderung (des Erhabenen) durch Vorstellung der Grösse, Hoheit oder Furchtbarkeit (bewundernswerther Helden)“ — wodurch die Wirkung des Epos dem religiösen Gefühl am nächsten rückte und ein neues Zeugniß für den ursprünglich epischen Charakter der Poesie gewonnen wäre —, so würde wiederum klar, wie die Heldengrösse des klassischen und das Wunderbare des romantischen Epos zwei nothwendige Wege zu demselben Ziele sind. Fänden wir schliesslich als Wirkung der Lyrik, die ja als unmittelbarer Ausdruck von Empfindungen auch unmittelbarer ähnliche bestimmte Empfindungen in uns wachruft: etwa „Entladung von eignen, in uns schlummernden Empfindungen durch Darstellung der Empfindungen anderer“, so würden wir am Ende zu einer Gesamtdefinition aller poetischen Wirkung vorschreiten können, zunächst etwa der Art: „Entladung von eignen immanenten Seelenaffectionen, *thätige Erleichterung der eignen Seele durch Darstellung fremden Lebens*“.

Diese vorläufige Begriffsbestimmung enthält aber nur die Summe der specifischen Wirkungen aller poetischen Gattungen und noch nicht den durch alle Poesie durchgehenden Grundzug der *Anregung*. Würden nur, wenn auch in überreichem Maasse, Affectionen entladen, welche die Poesie erst aus ihrem latenten Schlummer wachgerufen, so bliebe unerklärt, welche Anziehungskraft uns zur Poesie

hintreibt, uns mit Wollust die Weckung unserer Affectionen dulden lässt, uns über die unmittelbare Beschäftigung mit dem poetischen Werke hinaus Lust bereitet. Dieses im Gegensatz zur Entladung *positiv* anregende Gefühl gewinnt greifbare Gestalt in der (intellectuell-moralischen) sogen. Tendenzdichtung: wie diese nun, noch am Stoffe haftend, uns eine directe Anregung bringt, so gewährt die echte, den Stoff überwindende Poesie — das würde schon ohne Zuhilfenahme litterarischen Materials ein blosser Inductionschluss lehren — eine „*stofflose Anregung*“. In der That, mustern wir alle Arten der Dichtung: das Nibelungenlied und ein beliebiges Gedicht Walthers von der Vogelweide und Schillers „Jungfrau von Orleans“ u. s. w. u. s. w. — sie alle in gleicher Weise ziehen uns an, fesseln und entlassen uns mit dem Gefühl einer seelischen Weihe und Bereicherung. Und doch: was sind uns die Burgunden? was ist uns ein mittelalterlicher armer Ritter, der auf einem Steine sitzt und sinnt? was gilt uns die schwärmerische Französin? *was ist uns Hekuba?* Hier gewinnen wir die Antwort auf Hamlets Frage: es zeigt sich, nicht gerade Hekuba besonders, *jeder Mensch im allgemeinen ist uns etwas*, — wir hören auf, uns als Einzelwesen zu fühlen, wir nehmen bewusst am Leben der Menschheit theil, *leben sonach mehr als unser kleines Privatleben*. Aehnlich wie bei grossen Volkereignissen fühlen wir uns mit Lust aufgehen im Ganzen; überdies hält die poetische Vorstellung alle störende Unlust des wirklichen Lebens fern. *Die Poesie, mit einem Worte, humanistisch wie sie ist, erweckt — nicht blos negativ-erleichternd, sondern auch positiv-bereichernd — Lust durch Darstellung fremden Lebens* (vgl. das auf umgekehrtem, rein philosophischen Wege gewonnene gleiche Ergebniss in Gustav Glogaus aufschlussreichem „Abriss der philos. Grundwissenschaften“ II, 312 ff.).

Dass es danach Ziel der Poesie sein müsse, in unserm Leben ein andres Leben zu schaffen, welches dasselbe entlastet und bereichert, scheint auch Goethes Meinung gewesen zu sein, z. B. als er sein Urtheil über Christian Günthers Talent dahin zusammenfasst: „genug, er besass alles, was dazu gehört, im Leben ein zweites Leben durch Poesie hervorzubringen“. Klar würde uns dann auch das Scheinbare und doch Schiefe jener bekannten Definition der Poesie als Nachahmung der Natur: ein Mittel ist hier in mechanischer Auffassung zum Wesen erhoben. Tieferes Eindringen wird namentlich zu Tage fördern, inwieweit die Schönheit zur nothwendigen Begriffsbestimmung der Dichtung gehört: anscheinend nur als „Negativ“, indem die Unlust (über unorganische — nicht wesentliche — Hässlichkeit) die Lust (an der Entladung und Bereicherung) beeinträchtigt, durch desto concisere, von allem Ungehörigen abgesonderte, harmonisch übersichtliche Fassung des fremden Lebens aber die Lust desto reiner „herausgearbeitet“ wird. Aber die Lust an der schönen Form als solcher erweist sich bei Musterung der hervorragendsten Werke der Weltliteratur als secundär! In Wahrheit scheint die Bestimmung der Form die zur Dienerin des Inhalts zu sein, sich diesem anzuschmiegen, sich so zu modeln, dass sie ihn zu vollkommenstem Ausdruck bringt. So viel aber wird im Lichte unserer Betrachtung von vorn herein klar, dass es nur der Ausfluss des echten, nur nach der äussern Erscheinung urtheilenden Kunstrichtergutdünkens war, welcher die Schönheit schlechtweg als das eigentliche Wesen der Poesie hinstellte.

Durch welche Mittel nun überhaupt jede poetische Gattung ihre Wirkung zu erreichen sucht, wird durch Auflösung jeder Gattung in ihre Bestandtheile und durch Verfolg der Entwicklung dieser Ingredienzien festzu-

stellen sein; nur so werden wir erkennen, welche Rolle jeder Theil innerhalb des Kunstwerkes spielt und wie er am vollkommensten zu der Wirkung desselben beitragen kann. Aus meinen bisherigen Studien möchte ich ein Beispiel vereinzelt herausgreifen. In Heinrich von Kleists „Zerbrochenem Krug“ heisst der Gerichtsrath, welcher die Situation beherrscht, „Walther“, der Dorfrichter „Adam“ — bekanntlich ist er ein Mann im Sinne unserer Verbindung „alter Adam“ —, der verständige Schreiber „Licht“, die geschäftig zänkische Bäuerin „Marthe Rull“, — wie würde es uns störend in die Ohren fallen, wenn etwa der Gerichtsrath „Adam“ oder auch nur indifferent „Schulze“, die Bäuerin „Amalie Licht“ oder auch nur „Grethe Teichmann“ od. dgl. benannt wäre? Zum mindesten wird klar, wie sehr die Namenwahl, ohne dass wir uns dessen bewusst werden, zur Ungestörtheit, Einheitlichkeit und Vervollständigung des Eindruckes beiträgt. Aber all diese secundären und tertiären Momente poetischer Wirkung werden sofort störend, sobald sie aufdringlich in den Vordergrund geschoben sind: man denke ebenso an übertriebene Reimklingelei wie an die blossen charaktererschöpfenden Etiquette-Namen der Gottschedschen Zeit (Herr von Wagehals etwa für ein Prachtexemplar von Haudegen, Frau von Stolzenburg für einen stolzen Typus u. s. f.). In ähnlicher Weise ist Schritt für Schritt die Geschichte der Titelformulirung, der Stoffwahl, der Charakterisirungsmethode, der Dialogbildung etc. etc. zu schreiben, — genug, die Geschichte der Dichtung birgt ungemessene Schätze zur Erschliessung des Wesens der Dichtung.

Aber gewiss wird eine solche Poetik auch insofern inductiv sein müssen, als sie nicht von der Wirkung ausgeht, welche das vollendete poetische Opus auf andere übt, sondern von der Gemüthsverfassung, aus und in

welcher der Dichter es schafft: fast scheint es, als ob auch hierfür die Theorie der Entladung und Bereicherung gilt, der Entladung von „solcher“, „derartiger“ (nicht „gleicher“) eigner immanenter Affectbeladung durch Ausströmen in die Darstellung fremden Lebens, und eben dadurch eine Bereicherung des eigenen Seelenlebens. Unseres grössten Dichters Goethe Einstimmung hätten wir von vornherein: denn er suchte ja nach eigenem Geständniss das, was ihn quälte, „in einem Lied“ loszuwerden, und nach solcher „Generalbeichte“ fühlte er sich „wieder froh und frei“. Dadurch würde sich in glücklichster Weise stark ausgebildete immanente Affection — *reiches Seelenleben* — als erste, die Fähigkeit zu objectiver Gestaltung dieses Subjectiven — *schöpferische Phantasie* — als zweite Wesenheit des Dichters inductiv herleiten lassen.

Auch hier wird es gelten, die wissenschaftliche Grundlage auf einem Weg durch die Weltliteratur zu gewinnen, um einerseits aus den Dichterwerken Aufschluss über die Gefühle zu erlangen, mit welchen sie in Angriff genommen und vollendet wurden, um andererseits direct die mannigfachen Arten von Selbstgeständnissen der Dichter zu prüfen, — wie wichtig und mit dem Goetheschen Bekenntniss scheinbar übereinstimmend, dennoch es aber durch Erweiterung wesentlich corrigirend, ist z. B. nicht das Wort Schillers von dem „unbestimmten Drang nach Ergiessung strebender Gefühle“.

Scherers Poetik, welche ich als bisher kühnsten inductiven Versuch wiederum anziehen muss, ist hier wie oft reich an Einzelmaterial, an Bestimmungsversuchen des secundären äusserlichen Antriebes zur dichterischen Thätigkeit; aber gewiss dürfen wir die allein wesentliche innere Disposition über dem Ruhm, Lohn u. dgl. äussern Directions- und Modificationsmitteln nicht ausser Acht lassen. Viel-

mehr werden wir in das Seelenleben der Dichter einzudringen suchen, um die Ablösung der Dichtung aus dem Mutterschoos der Dichterseele zu belauschen, wo immer der Schleier von dem heiligen Geheimniss in etwas gelüftet worden ist.

Solche immer erneute Wanderungen durch die Weltlitteratur werden danach zum wesentlichen Zweck haben, die von einander unabhängigen Uebereinstimmungen in dem dichterischen Process verschiedener Zeiten und Völker auf einheitliche Gesetze zurückzuführen, ebenso aber zu fragen, durch welche Anlagen, Verhältnisse und Ereignisse die vorhandenen Abweichungen bedingt sind, damit der Pendelschlag aller Begriffsvariationen präcis bestimmt werde. Mich dünkt, durch diese Aufgabe gewinnt die „vergleichende Litteraturgeschichte“, welche sich bisher meist auf Nachweis einzelner directer Beeinflussungen beschränkte, ein *weiteres* und überhaupt erst ein *einheitliches* Ziel: sie ist nicht mehr hülfreiche Dienerin der Nationallitteraturen, nun ist sie die Herrscherin, deren Gebot erst jeder Einzellitteratur die rechte Stelle im litterarischen Weltreich zuweist.

Wenn es nicht als Zeichen von Ueberschätzung, sondern als Mittel zur Erhöhung der Schwungkraft gilt, die gestellte Aufgabe im höchstmöglichen Sinne aufzufassen, so darf ich vielleicht die Vermuthung wagen, dass die gewählte Methode auch andern philosophischen Disciplinen zu gute kommen könnte: was auf dem Gebiete der Poetik möglich ist, lässt sich in gleicher Weise auf die Theorie der Schwesterkünste anwenden; und sollte nicht ein ähnlicher Weg zusammenhängend fortschreitender Betrachtung concreter Zeugnisse wie für die Aesthetik auch für die Ethik und Noëtik möglich sein? Lässt sich doch der Poetik erst die rechte Stelle innerhalb der Philosophie an-

weisen, nachdem wir Einblick in die Entwicklung aller verschiedenen Formen des Geistes aus dem unerschöpflichen Born der einzig-einigen Urform gewonnen haben. So werden wir erkennen, wie aus der *Religion* die *Kunst*, aus der *Kunst* die *Wissenschaft* hervorgeht: feierlich geschmückte Wohnstätten für die Gottheit (bildende Künste), zu ihren Ehren feierliche Bewegungen der äussern und innern Organe (Mimik und Musik), alsdann feierlich bewegte Sprache (Poesie); innerhalb dieser aus der Feier der anthropomorphisirten Götter zunächst die Feier der ihnen gleich oder von ihnen entsprossen erachteten Helden u. s. f.; aus oder doch nach der Poesie schliesslich die (Prosasprache der) Wissenschaft als ebenfalls zunächst auf die Erkenntniss des Welträthsels gewandte Geistesform.

Dadurch wäre aber die Vorbedingung gegeben, um die praktische Philosophie in gewissem Sinne als Grundlage der theoretischen zu verwenden, oder doch auf alle Fälle eine wahrhaft inductive, d. i. die Summe der Erfahrungen zusammenfassende Methode philosophischer Forschung zu gewinnen, — während die bisherige sogenannte Induction das Material der Erfahrung meist als eine starre Einheit betrachtet und neben dem eigenen Seelenleben höchstens zusammenhangslose Beobachtungen über neuere sogenannte, aber längst nicht mehr wirkliche Naturvölker einstreut. Sobald die moderne philosophische Forschung nach Entwicklungsgesetzen des Geistes strebt, wird sie sich auch gerade der entscheidenden Wichtigkeit einer allumfassenden Kunstgeschichte als Materials für sichere philosophische Schlüsse sehr wohl bewusst (s. G. Glogau: Abriss der philos. Grundwiss. I, 51 u. II, 323). Obgleich man dem Fernerstehenden das Recht zur Kritik bestreiten könnte, mochte ich diese Bemerkung nicht unterdrücken, weil die Wissenschaft —

deren Wesen ich nicht in vornehmer Zurückhaltung, sondern im Streben nach Fortschritt sehe — nur durch den Grundsatz gewinnen kann: besser drei Worte zu viel, als eins zu wenig! Es wird sich schon der sorgsame Gärtner finden, welcher die allzu üppigen jungen Schösslinge beschneidet. —

Wie dem nun sei, die Vereinigung von Geschichte und Theorie der Dichtung liefert, eben durch Berücksichtigung aller möglichen Variationen, sowohl allein die seit Jahrhunderten einseitig gesuchte „wahre“ Poetik, wie gleichzeitig den höchsten Gesichtspunkt für wissenschaftliche Litteraturbetrachtung überhaupt: denn wie die Dichtung nicht blosse Daten zum Auswendiglernen, nicht blosse Silben zur Versausfüllung, nicht blosse Wörter zu Sprachconstructions darbietet, sondern menschliche Empfindung, Geistesleben, so führt die derartige innere Beherrschung der Litteratur aller Zeiten und Völker zum Verständniss für das Herz der ganzen Menschheit. Wer diese Schule durchgemacht, darf von sich sagen:

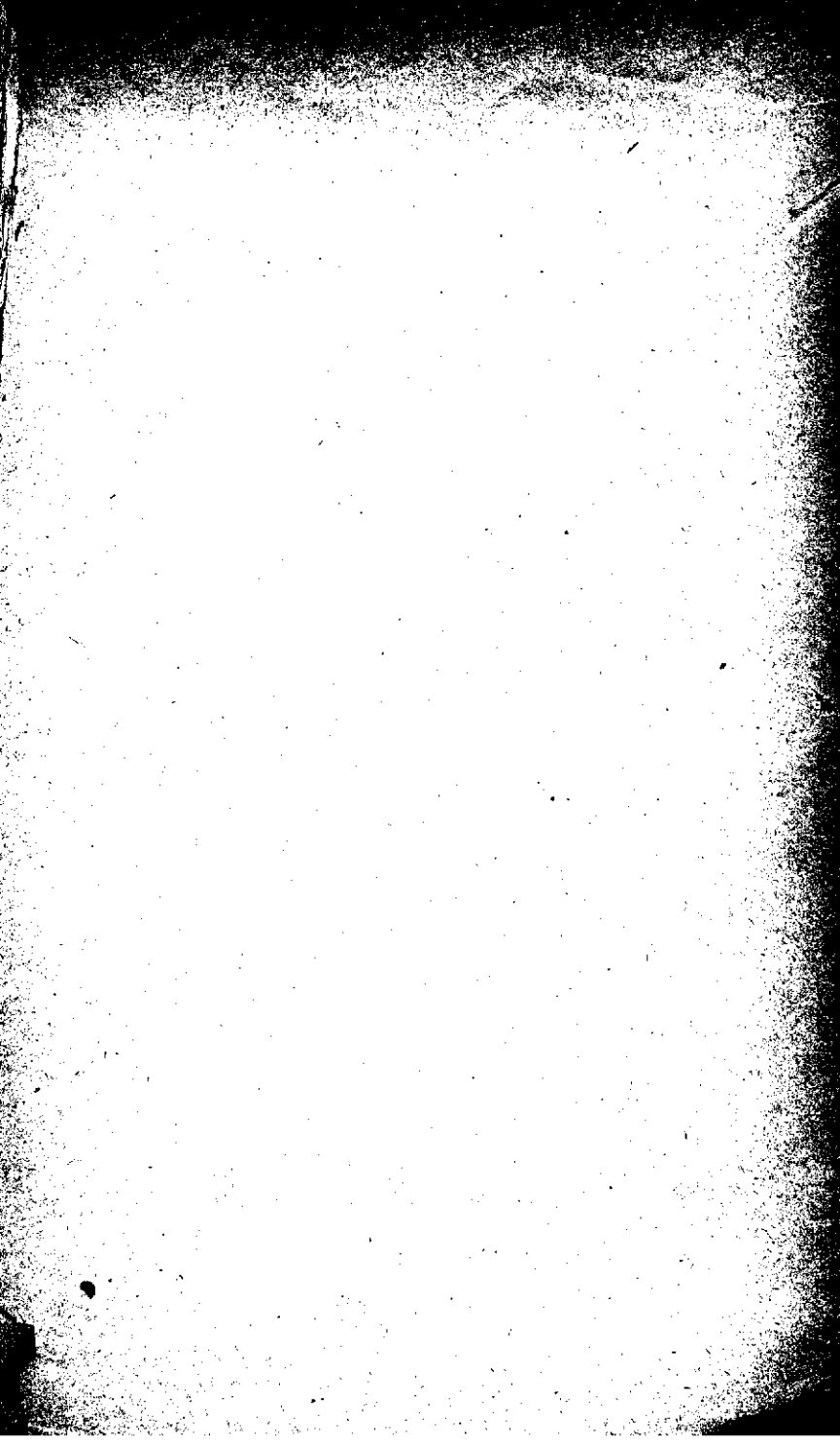
Homo sum, humani nihil a me alienum puto,
— und das ist Humanismus.

Die systematische Verfolgung der Weltlitteratur im Dienste der inductiven Poetik dürfte nach alledem kaum einem Widerspruch begegnen. Und dadurch ist ein Ueberbordwerfen jener Fiction von Ewigkeit und Unwandelbarkeit der poetischen Gesetze, eine Rücksichtnahme auf die obwaltende Entwicklung bedingt. Litterar-evolutionistisch wird also die Poetik der Zukunft sein.

Streit aber mag entbrennen über die Ausdehnung, welche dem Gedanken der Evolution zu gewähren ist:

ich meinerseits werde es nur als eine Förderung meiner Studien ansehen, wenn man mir durch Einwürfe, namentlich gegen meine Annahme einer epischen Grundform der Poesie, Gelegenheit zu nochmaliger Prüfung giebt, bevor ich daran gehe, ein ganzes Gebäude auf einer vielleicht nur hypothetischen Grundlage zu errichten. Eins indess scheint mir die Pflicht jeder Gegenargumentation: dass sie den Nachweis liefert, wie sich aus der andersgearteten poetischen Grundform die einzelnen poetischen Gattungen herausgebildet haben, — es sei denn, dass man noch immer an die besondere Entstehung jeder poetischen Gattung glauben und damit geradezu die Einheit der Poesie läugnen will.





Von demselben Verfasser:

Karl Gotthelf Lessing. Berlin 1886. Verlag der Weidmannschen Buchhandlung.

K. G. Lessing: Die Mätresse, ein Lustspiel, herausgegeben von Eugen Wolff (Deutsche Litteraturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts, Band 28). Heilbronn 1887. Verlag von Gebr. Henninger (jetzt G. J. Göschensche Verlagshandlung in Stuttgart).

Johann Elias Schlegel. Berlin 1889. Verlag von Robert Oppenheim.

Das Wesen wissenschaftlicher Litteraturbetrachtung. Kiel und Leipzig 1890. Verlag von Lipsius & Tischer (in Druck).

Coll. M.