



Ueber das Pathetische

Friedrich Schiller

Ueber das Pathetische

Friedrich Schiller

Friedrich Schiller

Darstellung des Leidens – als bloßen Leidens – ist niemals Zweck der Kunst, aber als Mittel zu ihrem Zweck ist sie derselben äußerst wichtig. Der letzte Zweck der Kunst ist die Darstellung des Uebersinnlichen, und die tragische Kunst insbesondere bewerkstelligt dieses dadurch, daß sie uns die moralische Independenz von Naturgesetzen im Zustand des Affekts versinnlicht. Nur der Widerstand, den es gegen die Gewalt der Gefühle äußert, macht das freie Princip in uns kenntlich; der Widerstand aber kann nur nach der Stärke des Angriffs geschätzt werden. Soll sich also die *Intelligenz* im Menschen als eine von der Natur unabhängige Kraft offenbaren, so muß die Natur ihre ganze Macht erst vor unsern Augen bewiesen haben. Das *Sinnenwesen* muß tief und heftig *leiden*; Pathos muß da sein, damit das Vernunftwesen seine Unabhängigkeit kund thun und sich *handelnd* darstellen könne.

Man kann niemals wissen, ob die *Fassung des Gemüths* eine Wirkung seiner moralischen Kraft ist, wenn man nicht überzeugt worden ist, daß sie keine Wirkung der Unempfindlichkeit ist. Es ist keine Kunst, über Gefühle Meister zu werden, die nur die Oberfläche der Seele leicht und flüchtig bestreichen; aber in einem Sturm, der die ganze sinnliche Natur aufregt, seine Gemüthsfreiheit zu behalten, dazu gehört ein Vermögen des Widerstandes, das über alle Naturmacht unendlich erhaben ist. Man gelangt also zur Darstellung der moralischen Freiheit nur durch die lebendigste Darstellung der leidenden Natur, und der tragische Held muß sich erst als empfindendes Wesen bei uns legitimiert haben, ehe wir ihm als Vernunftwesen huldigen und an seine Seelenstärke glauben.

Pathos ist also die erste und unnachlässliche Forderung an den tragischen Künstler, und es ist ihm erlaubt, die Darstellung des Leidens so weit zu treiben, als es, *ohne Nachtheil für seinen letzten Zweck*, ohne

Unterdrückung der moralischen Freiheit, geschehen kann. Er muß gleichsam seinem Helden oder seinem Leser die ganze volle Ladung des Leidens geben, weil es sonst immer problematisch bleibt, ob sein Widerstand gegen dasselbe eine Gemüthshandlung, etwas *Positives*, und nicht vielmehr bloß etwas *Negatives* und ein Mangel ist.

Dies Letztere ist der Fall bei dem Trauerspiel der ehemaligen Franzosen, wo wir höchst selten oder nie die *leidende Natur* zu Gesicht bekommen, sondern meistens nur den kalten, deklamatorischen Poeten oder auch den auf Stelzen gehenden Komödianten sehen. Der frostige Ton der Deklamation erstickt alle wahre Natur, und den französischen Tragikern macht es ihre angebetete *Decenz* vollends ganz unmöglich, die Menschheit in ihrer Wahrheit zu zeichnen. Die *Decenz* verfälscht überall, auch wenn sie an ihrer rechten Stelle ist, den Ausdruck der Natur, und doch fordert diesen die Kunst unnachlässlich. Kaum können wir es einem

französischen Trauerspielhelden glauben, daß er *leidet*, denn er läßt sich über seinen Gemütszustand heraus, wie der ruhigste Mensch, und die unaufhörliche Rücksicht auf den Eindruck, den er auf Andere macht, erlaubt ihm nie, der Natur in sich ihre Freiheit zu lassen. Die Könige, Prinzessinnen und Helden eines Corneille und Voltaire vergessen ihren *Rang* auch im heftigsten Leiden nie und ziehen weit eher ihre *Menschheit* als ihre *Würde* aus. Sie gleichen den Königen und Kaisern in den alten Bilderbüchern, die sich mit sammt der Krone zu Bette legen.

Wie ganz anders sind die *Griechen* und Diejenigen unter den Neuern, die in ihrem Geiste gedichtet haben. Nie schämt sich der Grieche der Natur, er läßt der Sinnlichkeit ihre vollen Rechte und ist dennoch sicher, daß er nie von ihr unterjocht werden wird. Sein tiefer und richtiger Verstand läßt ihn das Zufällige, das der schlechte Geschmack zum Hauptwerke macht, von dem Nothwendigen unterscheiden; alles aber, was nicht Menschheit ist, ist zufällig an

dem Menschen. Der griechische Künstler, der einen Laokoon, eine Niobe, einen Philoktet darzustellen hat, weiß von keiner Prinzessin, keinem König und keinem Königssohn; er hält sich nur an den Menschen. Deßwegen wirft der weise Bildhauer die Bekleidung weg und zeigt uns bloß nackende Figuren, ob er gleich sehr gut weiß, daß dies im wirklichen Leben nicht der Fall war. Kleider sind ihm etwas Zufälliges, dem das Nothwendige niemals nachgesetzt werden darf, und die Gesetze des Anstands oder des Bedürfnisses sind nicht die Gesetze der Kunst. Der Bildhauer soll und will uns den *Menschen* zeigen, und Gewänder verbergen denselben; also verwirft er sie mit Recht.

Eben so wie der griechische Bildhauer die unnütze und hinderliche Last der Gewänder hinwegwirft, um der *menschlichen Natur* mehr Platz zu machen, so entbindet der griechische Dichter seine Menschen von dem eben so unnützen und eben so hinderlichen Zwang der Convenienz und von allen frostigen Anstandsgesetzen, die

an dem Menschen nur künsteln und die Natur an ihm verbergen. Die leidende Natur spricht wahr, aufrichtig und tiefeindringend zu unserm Herzen in der Homerischen Dichtung und in den Tragikern; alle Leidenschaften haben ein freies Spiel, und die Regel des Schicklichen hält kein Gefühl zurück. Die Helden sind für alle Leiden der Menschheit so gut empfindlich als Andere, und eben das macht sie zu Helden, daß sie das Leiden stark und innig fühlen, und doch nicht davon überwältigt werden. Sie lieben das Leben so feurig wie wir andern, aber diese Empfindung beherrscht sie nicht so sehr, daß sie es nicht hingeben können, wenn die Pflichten der Ehre oder der Menschlichkeit es fordern. Philoktet erfüllt die griechische Bühne mit seinen Klagen; selbst der wüthende Hercules unterdrückt seinen Schmerz nicht. Die zum Opfer bestimmte Iphigenia gesteht mit rührender Offenheit, daß sie von dem Licht der Sonne mit Schmerzen scheide. Nirgends sucht der Grieche in der Abstumpfung und Gleichgültigkeit gegen das Leiden seinen Ruhm, sondern in *Ertragung* desselben bei

allem Gefühl für dasselbe. Selbst die Götter der Griechen müssen der Natur einen Tribut entrichten, sobald sie der Dichter der Menschheit näher bringen will. Der verwundete *Mars* schreit vor Schmerz so laut auf, wie zehntausend Mann, und die von einer Lanze geritzte Venus steigt *weinend* zum Olymp und verschwört alle Gefechte.

Diese zarte Empfindlichkeit für das Leiden, diese warme, aufrichtige, wahr und offen da liegende Natur, welche uns in den griechischen Kunstwerken so tief und lebendig rührt, ist ein Muster der Nachahmung für alle Künstler und ein Gesetz, das der griechische Genius der Kunst vorgeschrieben hat. Die erste Forderung an den Menschen macht immer und ewig die *Natur*, welche niemals darf abgewiesen werden; denn der Mensch ist – ehe er etwas anderes ist – ein empfindendes Wesen. Die zweite Forderung an ihn macht die *Vernunft*, denn er ist ein vernünftig empfindendes Wesen, eine moralische Person, und für diese ist es Pflicht, die

Natur nicht über sich herrschen zu lassen, sondern sie zu beherrschen. Erst alsdann, wenn *erstlich* der *Natur* ihr *Recht* ist angethan worden, und wenn *zweitens* die *Vernunft* das ihrige behauptet hat, ist es dem *Anstand* erlaubt, die *dritte* Forderung an den Menschen zu machen und ihm, im Ausdruck sowohl seiner Empfindungen als seiner Gesinnungen, Rücksicht gegen die Gesellschaft aufzulegen und sich – als ein *civilisiertes* Wesen zu zeigen.

Das erste Gesetz der tragischen Kunst war Darstellung der leidenden Natur. Das zweite ist Darstellung des moralischen Widerstandes gegen das Leiden.

Der Affekt, als Affekt, ist etwas Gleichgültiges, und die Darstellung desselben würde, für sich allein betrachtet, ohne allen ästhetischen Werth sein; denn, um es noch einmal zu wiederholen, nichts, was bloß die sinnliche Natur angeht, ist der Darstellung würdig. Daher sind nicht nur alle bloß erschlaffenden (schmelzenden) Affekte, sondern überhaupt auch alle

höchsten Grade, von was für Affekten es auch sei, unter der Würde tragischer Kunst.

Die schmelzenden Affekte, die bloß zärtlichen Rührungen, gehören zum Gebiet des *Angenehmen*, mit dem die schöne Kunst nichts zu thun hat. Sie ergötzen bloß den Sinn durch Auflösung oder Erschlaffung und beziehen sich bloß auf den äußern, nicht auf den innern Zustand des Menschen. Viele unsrer Romane und Trauerspiele, besonders der sogenannten Dramen (Mitteldinge zwischen Lustspiel und Trauerspiel) und der beliebten Familiengemälde gehören in diese Klasse. Sie bewirken bloß Ausleerungen des Thränensacks und eine wollüstige Erleichterung der Gefäße; aber der Geist geht leer aus, und die edlere Kraft im Menschen wird ganz und gar nicht dadurch gestärkt. Eben so, sagt Kant, fühlt sich Mancher durch eine Predigt *erbaut*, wobei doch gar nichts in ihm *aufgebaut* worden ist. Auch die Musik der Neuern scheint es vorzüglich nur auf die Sinnlichkeit anzulegen und schmeichelt dadurch dem

herrschenden Geschmack, der nur angenehm gekitzelt, nicht ergriffen, nicht kräftig gerührt, nicht erhoben sein will. Alles *Schmelzende* wird daher vorgezogen, und wenn noch so großer Lärm in einem Concertsaal ist, so wird plötzlich alles Ohr, wenn eine schmelzende Passage vorgetragen wird. Ein bis ins Thierische gehender Ausdruck der Sinnlichkeit erscheint dann gewöhnlich auf allen Gesichtern, die trunkenen Augen schwimmen, der offene Mund ist ganz Begierde, ein wollüstiges Zittern ergreift den ganzen Körper, der Athem ist schnell und schwach, kurz alle Symptome der Berausung stellen sich ein; zum deutlichen Beweise, daß die Sinne schwelgen, der Geist aber oder das Princip der Freiheit im Menschen der Gewalt des sinnlichen Eindrucks zum Raube wird. Alle diese Rührungen, sage ich, sind durch einen edeln und männlichen Geschmack von der Kunst abgeschlossen, weil sie bloß allein dem *Sinne* gefallen, mit dem die Kunst nichts zu verkehren hat.

Auf der andern Seite sind aber auch alle diejenigen Grade des Affekts ausgeschlossen, die den Sinn bloß *quälen*, ohne zugleich den Geist dafür zu entschädigen. Sie unterdrücken die Gemüthsfreiheit durch *Schmerz* nicht weniger, als jene durch *Wollust*, und können deßwegen bloß Verabscheuung und keine Rührung bewirken, die der Kunst würdig wäre. Die Kunst muß den Geist ergötzen und der Freiheit gefallen. Der, welcher einem Schmerz zum Raube wird, ist bloß ein gequältes Thier, kein leidender Mensch mehr; denn von dem Menschen wird schlechterdings ein moralischer Widerstand gegen das Leiden gefordert, durch den allein sich das Princip der Freiheit in ihm, die Intelligenz, kenntlich machen kann.

Ans diesem Grunde verstehen sich diejenigen Künstler und Dichter sehr schlecht auf ihre Kunst, welche das Pathos durch die bloße *sinnliche* Kraft des Affekts und die höchst lebendigste Schilderung des Leidens zu erreichen glauben. Sie vergessen, daß das Leiden selbst nie der

letzte Zweck der Darstellung und nie die *unmittelbare* Quelle des Vergnügens sein kann, das wir am Tragischen empfinden. Das Pathetische ist nur ästhetisch, insofern es erhaben ist. Wirkungen aber, welche bloß auf eine sinnliche Quelle schließen lassen und bloß in der Affektion des Gefühlvermögens gegründet sind, sind niemals erhaben, wie viel Kraft sie auch verrathen mögen; denn alles Erhabene stammt *nur* aus der Vernunft.

Eine Darstellung der bloßen Passion (sowohl der wollüstigen als der peinlichen) ohne Darstellung der übersinnlichen Widerstandskraft heißt *gemein*, das Gegentheil heißt *edel*. *Gemein* und *edel* sind Begriffe, die überall, wo sie gebraucht werden, eine Beziehung auf den Antheil oder Nichtantheil der übersinnlichen Natur des Menschen an einer Handlung oder an einem Werke bezeichnen. Nichts ist *edel*, als was aus der Vernunft quillt; alles, was die Sinnlichkeit für sich hervorbringt, ist *gemein*. Wir sagen von einem Menschen, er handle *gemein*, wenn er bloß den

Eingebungen seines sinnlichen Triebes folgt; er handle *anständig*, wenn er seinem Trieb nur mit Rücksicht auf Gesetze folgt; er handle *edel*, wenn er bloß der Vernunft, ohne Rücksicht auf seine Triebe, folgt. Wir nennen eine Gesichtsbildung *gemein*, wenn sie die Intelligenz im Menschen durch gar nichts kenntlich macht; wir nennen sie *sprechend*, wenn der Geist die Züge bestimmte, und *edel*, wenn ein reiner Geist die Züge bestimmte. Wir nennen ein Werk der Architektur *gemein*, wenn es uns keine andre als physische Zwecke zeigt; wir nennen es *edel*, wenn es, unabhängig von allen physischen Zwecken, zugleich Darstellung von Ideen ist.

Ein guter Geschmack also, sage ich, gestattet keine, wenn gleich noch so kraftvolle, Darstellung des Affekts, die bloß physisches Leiden und physischen Widerstand ausdrückt, ohne zugleich die höhere Menschheit, die Gegenwart eines übersinnlichen Vermögens sichtbar zu machen – und zwar aus dem schon entwickelten Grunde, weil nie das Leiden

an sich, nur der Widerstand gegen das Leiden pathetisch und der Darstellung würdig ist. Daher sind alle absolut höchsten Grade des Affekts dem Künstler sowohl als dem Dichter untersagt; denn alle unterdrücken die innerlich widerstehende Kraft, oder setzen vielmehr die Unterdrückung derselben schon voraus, weil kein Affekt seinen absolut höchsten Grad erreichen kann, so lange die Intelligenz im Menschen noch einigen Widerstand leistet.

Jetzt entsteht die Frage: wodurch macht sich diese übersinnliche Widerstehungskraft in einem Affekte kenntlich? Durch nichts anders als durch Beherrschung, oder allgemeiner, durch Bekämpfung des Affekts. Ich sage des *Affekts*, denn auch die Sinnlichkeit kann kämpfen; aber das ist kein Kampf mit dem Affekt, sondern mit der Ursache, die ihn hervorbringt – kein moralischer, sondern ein physischer Widerstand, den auch der Wurm äußert, wenn man ihn tritt, und der Stier, wenn man ihn verwundet, ohne deßwegen Pathos zu

erregen. Daß der leidende Mensch seinen Gefühlen einen Ausdruck zu geben, daß er seinen Feind zu entfernen, daß er das leidende Glied in Sicherheit zu bringen suchte, hat er mit jedem Thiere gemein, und schon der Instinkt übernimmt dieses, ohne erst bei seinem Willen anzufragen. Das ist also noch kein Actus seiner Humanität, das macht ihn als Intelligenz noch nicht kenntlich. Die Sinnlichkeit wird zwar jederzeit ihren Feind, aber niemals sich selbst bekämpfen.

Der Kampf mit dem Affekt hingegen ist ein Kampf mit der Sinnlichkeit und setzt also etwas voraus, was von der Sinnlichkeit unterschieden ist. Gegen das Objekt, das ihn leiden macht, kann sich der Mensch mit Hilfe seines Verstandes und seiner Muskelkräfte wehren; gegen das Leiden selbst hat er keine andre Waffen, als Ideen der Vernunft.

Diese müssen also in der Darstellung vorkommen, oder durch sie erweckt werden, wo Pathos stattfinden soll. Nun

sind aber Ideen im eigentlichen Sinn und positiv nicht darzustellen, weil ihnen nichts in der Anschauung entsprechen kann. Aber negativ und indirekt sind sie allerdings darzustellen, wenn in der Anschauung etwas gegeben wird, wozu wir die Bedingungen in der *Natur* vergebens aufsuchen. Jede Erscheinung, deren letzter Grund aus der Sinnenwelt nicht kann abgeleitet werden, ist eine indirekte Darstellung des Uebersinnlichen.

Wie gelangt nun die Kunst dazu, etwas vorzustellen, was über der Natur ist, ohne sich übernatürlicher Mittel zu bedienen? Was für eine Erscheinung muß das sein, die durch natürliche Kräfte vollbracht wird (denn sonst wäre sie keine Erscheinung) und dennoch ohne Widerspruch aus physischen Ursachen nicht kann hergeleitet werden? Dies ist die Aufgabe, und wie löst sie nun der Künstler?

Wir müssen uns erinnern, daß die Erscheinungen, welche im Zustand des Affekts an einem Menschen können

wahrgenommen werden, von zweierlei Gattung sind. Entweder es sind solche, die ihm bloß als Thier angehören und als solche bloß dem Naturgesetz folgen, ohne daß sein Wille sie beherrschen oder überhaupt die selbständige Kraft in ihm unmittelbaren Einfluß darauf haben könnte. Der Instinkt erzeugt sie unmittelbar, und blind gehorchen sie seinen Gesetzen. Dahin gehören z. B. die Werkzeuge des Blutumlaufs, des Athemholens und die ganze Oberfläche der Haut. Aber auch diejenigen Werkzeuge, die dem Willen unterworfen sind, warten nicht immer die Entscheidung des Willens ab, sondern der Instinkt setzt sie oft unmittelbar in Bewegung, da besonders, wo dem physischen Zustand Schmerz oder Gefahr droht. So steht zwar unser Arm unter der Herrschaft des Willens, aber wenn wir unwissend etwas Heißes angreifen, so ist das Zurückziehen der Hand gewiß keine Willenshandlung, sondern der Instinkt allein vollbringt sie. Ja, noch mehr. Die Sprache ist gewiß etwas, was unter der Herrschaft des Willens steht, und doch kann

auch der Instinkt sogar über dieses Werkzeug und Werk des Verstandes nach seinem Gutdünken disponieren, ohne erst bei dem Willen anzufragen, sobald ein großer Schmerz oder nur ein starker Affekt uns überrascht. Man lasse den gefäßigsten Stoiker auf einmal etwas höchst Wunderbares oder unerwartet Schreckliches erblicken, man lasse ihn dabei stehen, wenn Jemand ausglitscht und in einen Abgrund fallen will, so wird ein lauter Ausruf, und zwar kein bloß unartikulierter Ton, sondern ein ganz bestimmtes Wort, ihm unwillkürlich entweichen, und die *Natur* in ihm wird früher als der *Wille* gehandelt haben. Dies dient also zum Beweis, daß es Erscheinungen an dem Menschen gibt, die nicht seiner Person als Intelligenz, sondern bloß seinem Instinkt als einer Naturkraft können zugeschrieben werden.

Nun gibt es aber auch *zweitens* Erscheinungen an ihm, die unter dem Einfluß und unter der Herrschaft des Willens stehen, oder die man wenigstens als solche betrachten kann, die der Wille hätte

verhindern können; welche also die *Person* und nicht der *Instinkt* zu verantworten hat. Dem Instinkt kommt es zu, das Interesse der Sinnlichkeit mit blindem Eifer zu besorgen; aber der Person kommt es zu, den Instinkt durch Rücksicht auf Gesetze zu beschränken. Der Instinkt achtet an sich selbst auf kein Gesetz; aber die Person hat dafür zu sorgen, daß den Vorschriften der Vernunft durch keine Handlung des Instinkts Eintrag geschehe. So viel ist also gewiß. daß der Instinkt allein nicht alle Erscheinungen am Menschen im Affekt unbedingter Weise zu bestimmen hat, sondern daß ihm durch den Willen des Menschen eine Grenze gesetzt werden kann. Bestimmt der Instinkt allein alle Erscheinungen am Menschen, so ist nichts mehr vorhanden, was an die *Person* erinnern könnte, und es ist bloß ein Naturwesen, also ein Thier, was wir vor uns haben; denn Thier heißt jedes Naturwesen unter der Herrschaft des Instinkts. Soll also die Person dargestellt werden, so müssen einige Erscheinungen am Menschen vorkommen, die entweder gegen den

Instinkt, oder doch nicht durch den Instinkt bestimmt worden sind. Schon daß sie nicht durch den Instinkt bestimmt wurden, ist hinreichend, uns auf eine höhere Quelle zu leiten, sobald wir nur einsehen, daß der Instinkt sie schlechterdings hätte anders bestimmen müssen, wenn seine Gewalt nicht wäre gebrochen worden.

Jetzt sind wir im Stande, die Art und Weise anzugeben, wie die übersinnliche selbständige Kraft im Menschen, sein moralisches Selbst, im Affekt zur Darstellung gebracht werden kann. – Dadurch nämlich, daß alle bloß der Natur gehorchenden Theile, über welche der Wille entweder gar niemals oder wenigstens unter gewissen Umständen nicht disponieren kann, die Gegenwart des Leidens verrathen – diejenigen Theile aber, welche der *blinden* Gewalt des Instinkts entzogen sind und dem Naturgesetz nicht nothwendig gehorchen, keine oder nur eine geringe Spur dieses Leidens zeigen, also in einem gewissen Grad frei erscheinen. An dieser Disharmonie nun zwischen

denjenigen Zügen, die der animalischen Natur nach dem Gesetz der Nothwendigkeit eingeprägt werden, und zwischen denen, die der selbstthätige Geist bestimmt, erkennt man die Gegenwart eines *übersinnlichen Princip*s im Menschen, welches den Wirkungen der Natur eine Grenze setzen kann und sich also eben dadurch als von derselben unterschieden kenntlich macht. Der bloß thierische Theil des Menschen folgt dem Naturgesetz und darf daher von der Gewalt des Affekts unterdrückt erscheinen. An diesem Theil also offenbart sich die ganze Stärke des Leidens und dient gleichsam zum Maß, nach welchem der Widerstand geschätzt werden kann; denn man kann die Stärke des Widerstandes, oder die moralische Macht in dem Menschen nur nach der Stärke des Angriffs beurtheilen. Je entscheidender und gewaltsamer nun der Affekt in dem *Gebiet der Thierheit* sich äußert, ohne doch im *Gebiet der Menschheit* dieselbe Macht behaupten zu können, desto mehr wird diese letztere kenntlich, desto glorreicher offenbart sich die moralische

Selbständigkeit des Menschen, desto pathetischer ist die Darstellung und desto erhabener das Pathos. Unter dem *Gebiet der Thierheit* begreife ich das ganze System derjenigen Erscheinungen am Menschen, die unter der blinden Gewalt des Naturtriebes stehen und ohne Voraussetzung einer Freiheit des Willens vollkommen erklärbar sind; unter dem *Gebiet der Menschheit* aber diejenigen, welche ihre Gesetze von der Freiheit empfangen. *Mangelt* nun bei einer Darstellung der Affekt im Gebiet der Thierheit, so läßt uns dieselbe kalt; *herrscht* er hingegen im Gebiet der Menschheit, so ekelt sie uns an und empört. Im Gebiet der Thierheit muß der Affekt jederzeit *unaufgelöst* bleiben, sonst fehlt das Pathetische; erst im Gebiet der Menschheit darf sich die Auflösung finden. Eine leidende Person, klagend und weinend vorgestellt, wird daher nur schwach rühren, denn Klagen und Thränen lösen den Schmerz schon im Gebiet der Thierheit auf. Weit stärker ergreift uns der verbissene stumme Schmerz, wo wir bei der Natur

keine Hilfe finden, sondern zu etwas, das über alle Natur hinausliegt, unsere Zuflucht nehmen müssen; und eben in dieser *Hinweisung auf das Uebersinnliche* liegt das Pathos und die tragische Kraft.

In den Bildsäulen der Alten findet man diesen ästhetischen Grundsatz anschaulich gemacht; aber es ist schwer, den Eindruck, den der sinnlich lebendige Anblick macht, unter Begriffe zu bringen und durch Worte anzugeben. Die Gruppe des Laokoon und seiner Kinder ist ungefähr ein Maß für das, was die bildende Kunst der Alten im Pathetischen zu leisten vermochte.

»Laokoon,« sagt uns *Winckelmann* in seiner Geschichte der Kunst (S. 699 der Wiener Quartausgabe), »ist eine Natur im höchsten Schmerze, nach dem Bilde eines Mannes gemacht, der die bewußte Stärke des Geistes gegen denselben zu sammeln sucht; und indem sein Leiden die Muskeln aufschwellet und die Nerven anziehet, tritt der mit Stärke bewaffnete Geist in der aufgetriebenen Stirne hervor, und die Brust erhebt sich durch den beklemmten Odem

und durch Zurückhaltung des Ausdrucks der Empfindung, um den Schmerz in sich zu fassen und zu verschließen. Das bange Seufzen, welches er in sich und den Odem an sich ziehet, erschöpft den Unterleib und macht die Seiten hohl, welches uns gleichsam von der Bewegung seiner Eingeweide urtheilen läßt. Sein eigenes Leiden aber scheint ihn weniger zu beängstigen als die Pein seiner Kinder, die ihr Angesicht zum Vater wenden und um Hilfe schreien; denn das väterliche Herz offenbart sich in den wehmüthigen Augen, und das Mitleiden scheint in einem trüben Duft auf denselben zu schwimmen. Sein Gesicht ist klagend, aber nicht schreiend, seine Augen sind nach der höhern Hilfe gewandt. Der Mund ist voll von Wehmuth und die gesenkte Unterlippe schwer von derselben; in der überwärts gezogenen Oberlippe aber ist dieselbe mit Schmerz vermischt, welcher mit einer Regung von Unmuth, wie über ein unverdientes unwürdiges Leiden, in die Nase hinauftritt, dieselbe schwellen macht und sich in den erweiterten und aufwärts gezogenen Nüssen

offenbaret. Unter der Stirn ist der Streit zwischen Schmerz und Widerstand, wie in einem Punkte vereinigt, mit großer Wahrheit gebildet; denn indem der Schmerz die Augenbraunen in die Höhe treibt, so drückt das Sträuben gegen denselben das obere Augenfleisch niederwärts und gegen das obere Augenlid zu, so daß dasselbe durch das übergetretene Fleisch beinahe ganz bedeckt wird. Die Natur, welche der Künstler nicht verschönern konnte, hat er ausgewickelter, angestrongter und mächtiger zu zeigen gesucht; da, wohin der größte Schmerz gelegt ist, zeigt sich auch die größte Schönheit. Die linke Seite, in welche die Schlange mit dem wüthenden Bisse ihr Gift ausgießet, ist diejenige, welche durch die nächste Empfindung zum Herzen am heftigsten zu leiden scheint. Seine Beine wollen sich erheben, um seinem Uebel zu entrinnen; kein Theil ist in Ruhe, ja die Meißelstriche selbst helfen zur Bedeutung einer erstarrten Haut.«

Wie wahr und fein ist in dieser Beschreibung der Kampf der Intelligenz

mit dem Leiden der sinnlichen Natur entwickelt, und wie treffend die Erscheinungen angegeben, in denen sich Thierheit und Menschheit, Naturzwang und Vernunftfreiheit offenbaren! Virgil schilderte bekanntlich denselben Auftritt in seiner Aeneis; aber es lag nicht in dem Plan des epischen Dichters, sich bei dem Gemütszustand des Laokoon, wie der Bildhauer thun mußte, zu verweilen. Bei dem Virgil ist die ganze Erzählung bloß Nebenwerk, und die Absicht, wozu sie ihm dienen soll, wird hinlänglich durch die bloße Darstellung des Physischen erreicht, ohne daß er nöthig gehabt hätte, uns in die Seele des Leidenden tiefe Blicke thun zu lassen, da er uns nicht sowohl zum Mitleid bewegen als mit Schrecken durchdringen will. Die Pflicht des Dichters war also in dieser Hinsicht bloß negativ, nämlich, die Darstellung der leidenden Natur nicht so weit zu treiben, daß aller Ausdruck der Menschheit oder des moralischen Widerstandes dabei verloren ging, weil sonst Unwille und Abscheu unausbleiblich erfolgen müßten. Er hielt sich daher lieber

an Darstellung der *Ursache* des Leidens und fand für gut, sich umständlicher über die Furchtbarkeit der beiden Schlangen und über die Wuth, mit der sie ihr Schlachtopfer anfallen, als über die Empfindungen desselben zu verbreiten. An diesen eilt er nur schnell vorüber, weil ihm daran liegen mußte, die Vorstellung eines göttlichen Strafgerichts und den Eindruck des Schreckens ungeschwächt zu erhalten. Hätte er uns hingegen von Laokoons Person so viel wissen lassen, als der Bildhauer, so würde nicht mehr die strafende Gottheit, sondern der leidende Mensch der Held in der Handlung gewesen sein und die Episode ihre Zweckmäßigkeit für das Ganze verloren haben.

Man kennt die Virgilische Erzählung schon aus Lessings vortrefflichem Commentar. Aber die Absicht, wozu Lessing sie gebrauchte, war bloß, die Grenzen der poetischen und malerischen Darstellung an diesem Beispiel anschaulich zu machen, nicht den Begriff des Pathetischen daraus zu entwickeln. Zu dem letztern Zweck

scheint sie mir aber nicht weniger
brauchbar, und man erlaube mir, sie in
dieser Hinsicht noch einmal zu durchlaufen.

Ecce autem gemini Tenedo tranquilla
per alta
(horresco referens) immensis orbibus
angues
incumbunt pelago, pariterque ad
littora tendunt.
Pectora quorum inter fluctus
arrecta, jubaeque
sanguineae exsuperant undas, pars
caetera pontum
pone legit, sinuatque immensa
volumine terga.
Fit sonitus spumante salo, jamque
arva tenebant,
ardenteis oculos suffecti sanguine et
igni,
sibila lambebant linguis vibrantibus
ora.

Die erste von den drei oben angeführten
Bedingungen des Erhabenen der Macht ist
hier gegeben: eine mächtige Naturkraft

nämlich, die zur Zerstörung gewaffnet ist und jedes Widerstandes spottet. Daß aber dieses Mächtige zugleich *furchtbar* und das Furchtbare *erhaben* werde, beruht auf zwei verschiedenen Operationen des Gemüths, d. i. auf zwei Vorstellungen, die wir selbstthätig in uns erzeugen. Indem wir *erstlich* diese unwiderstehliche Naturmacht mit dem schwachen Widerstehungsvermögen des physischen Menschen zusammenhalten, erkennen wir sie als furchtbar, und indem wir sie *zweitens* aus unsern Willen beziehen und uns die absolute Unabhängigkeit desselben von jedem Natureinfluß ins Bewußtsein rufen, wird sie uns zu einem erhabenen Objekt. Diese beiden Beziehungen aber stellen *wir* an; der Dichter gab uns weiter nichts als einen mit starker Macht bewaffneten und nach Aeüßerung derselben strebenden Gegenstand. Wenn wir davor *zittern*, so geschieht es bloß, weil wir uns selbst oder ein uns ähnliches Geschöpf im Kampf mit demselben *denken*. Wenn wir uns bei diesem Zittern erhaben fühlen, so ist es, weil wir uns bewußt werden, daß wir, auch

selbst als ein Opfer dieser Macht, für unser freies Selbst, für die Autonomie unserer Willensbestimmungen nichts zu fürchten haben würden. Kurz, die Darstellung ist bis hieher bloß contemplativ erhaben.

Diffugimus visu exsanguis, illi
agmine certo
Laocoonta petunt.

Jetzt wird das Mächtige zugleich als furchtbar *gegeben*, und das Contemplativ erhabene geht ins Pathetische über. Wir sehen es wirklich mit der Ohnmacht des Menschen in Kampf treten. Laokoon oder wir, das wirkt bloß dem Grad nach verschieden. Der sympathetische Trieb schreckt den Erhaltungstrieb auf, die Ungeheuer schießen los auf uns, und alles Entrinnen ist vergebens.

Jetzt hängt es nicht mehr von uns ab, ob wir diese Macht mit der unsrigen messen und auf unsre Existenz beziehen wollen. Dies geschieht ohne unser Zuthun in dem Objekte selbst. Unsre Furcht hat also nicht,

wie im vorhergehenden Moment, einen bloß subjektiven Grund in unserm Gemüthe, sondern einen objektiven Grund in dem Gegenstand. Denn erkennen wir gleich das Ganze für eine bloße Fiktion der Einbildungskraft, so unterscheiden wir doch auch in dieser Fiktion eine Vorstellung, die uns von außen mitgetheilt wird, von einer andern, die wir selbstthätig in uns hervorbringen.

Das Gemüth verliert also einen Theil seiner Freiheit, weil es von außen empfängt, was es vorher durch seine Selbstthätigkeit erzeugte. Die Vorstellung der Gefahr erhält einen Anschein objektiver Realität, und es wird Ernst mit dem Affekte.

Wären wir nun nichts als Sinnenwesen, die keinem andern als dem Erhaltungstriebe folgen, so würden wir hier stille stehen und im Zustand des bloßen Leidens verharren. Aber etwas ist in uns, was an den Affektionen der sinnlichen Natur keinen Theil nimmt, und dessen Thätigkeit sich nach keinen physischen Bedingungen

richtet. Je nachdem nun dieses selbstthätige Princip (die moralische Anlage) in einem Gemüth sich entwickelt hat, wird der leidenden Natur mehr oder weniger Raum gelassen sein und mehr oder weniger Selbstthätigkeit im Affekt übrig bleiben.

In moralischen Gemüthern geht das Furchtbare (der Einbildungskraft) schnell und leicht ins Erhabene über. So wie die Imagination ihre Freiheit verliert, so macht die Vernunft die ihrige geltend; und das Gemüth *erweitert sich nur desto mehr nach innen, indem es nach außen Grenzen findet*. Herausgeschlagen aus allen Verschanzungen, die dem Sinnenwesen einen physischen Schutz verschaffen können, werfen wir uns in die unbezwingliche Burg unsrer moralischen Freiheit und gewinnen eben dadurch eine absolute und unendliche Sicherheit, indem wir eine bloß comparative und prekäre Schutzwehre im Feld der Erscheinung verloren geben. Aber eben darum, weil es zu diesem physischen Bedrängniß gekommen sein muß, ehe wir bei unsrer

moralischen Natur Hilfe suchen, so können wir dieses hohe Freiheitsgefühl nicht anders als mit Leiden erkaufen. Die gemeine Seele bleibt bloß bei diesem Leiden stehen und fühlt im Erhabenen des Pathos nie mehr als das Furchtbare; ein selbständiges Gemüth hingegen nimmt gerade von diesem Leiden den Uebergang zum Gefühl seiner herrlichsten Kraftwirkung und weiß aus jedem Furchtbaren ein Erhabenes zu erzeugen.

Laocoonta petunt, ac primum parva
duorum
corpora gnatorum serpens amplexus
uterqae
implicat, ac miseros morsu
depascitur artus.

Es thut eine große Wirkung, daß der moralische Mensch (der Vater) eher als der physische angefallen wird. Alle Affekte sind ästhetischer aus der zweiten Hand, und keine Sympathie ist stärker, als die wir mit der Sympathie empfinden.

Post ipsum auxilio subeuntem ac tela
ferentem
corripiunt.

Jetzt war der Augenblick da, den Helden als moralische Person bei uns in Achtung zu setzen, und der Dichter ergriff diesen Augenblick. Wir kennen aus seiner Beschreibung die ganze Macht und Wuth der feindlichen Ungeheuer und wissen, wie vergeblich aller Widerstand ist. Wäre nun Laokoon bloß ein gemeiner Mensch, so würde er seines Vortheils wahrnehmen und wie die übrigen Trojaner in einer schnellen Flucht seine Rettung suchen. Aber er hat ein Herz in seinem Busen, und die Gefahr seiner Kinder hält ihn zu seinem eigenen Verderben zurück. Schon dieser einzige Zug macht ihn unsers ganzen Mitleidens würdig. In was für einem Moment auch die Schlangen ihn ergriffen haben möchten, es würde uns immer bewegt und erschüttert haben. Daß es aber gerade in dem Momente geschieht, wo er als Vater uns achtungswürdig wird, daß sein Untergang gleichsam als unmittelbare Folge der

erfüllten Vaterpflicht, der zärtlichen Bekümmerniß für seine Kinder vorgestellt wird – dies entflammt unsre Theilnahme aufs höchste. Er ist es jetzt gleichsam selbst, der sich aus freier Wahl dem Verderben hingibt, und sein Tod wird eine Willenshandlung.

Bei allem Pathos muß also der Sinn durch Leiden, der Geist durch Freiheit interessiert sein. Fehlt es einer pathetischen Darstellung an einem Ausdruck der leidenden Natur, so ist sie ohne *ästhetische* Kraft, und unser Herz bleibt kalt. Fehlt es ihr an einem Ausdruck der ethischen Anlage, so kann sie bei aller sinnlichen Kraft nie *pathetisch* sein und wird unausbleiblich unsre Empfindung empören. Ans aller Freiheit des Gemüths muß immer der leidende Mensch, aus allen Leiden der Menschheit muß immer der selbständige oder der Selbständigkeit fähige Geist durchscheinen.

Auf zweierlei Weise aber kann sich die Selbständigkeit des Geistes im Zustand des Leidens offenbaren. Entweder *negativ*:

wenn der ethische Mensch von dem physischen das Gesetz nicht empfängt und dem *Zustand* keine Causalität für die *Gesinnung* gestattet wird; oder *positiv*: wenn der ethische Mensch dem physischen das Gesetz *gibt* und die *Gesinnung* für den Zustand Causalität erhält. Aus dem ersten entspringt das Erhabene der *Fassung*, aus dem zweiten das Erhabene der *Handlung*.

Ein Erhabenes der Fassung ist jeder vom Schicksal unabhängige Charakter. »Ein tapfrer Geist, im Kampf mit der Widerwärtigkeit,« sagt Seneca, »ist ein anziehendes Schauspiel, selbst für die Götter.« Einen solchen Anblick gibt uns der römische Senat nach dem Unglück bei Cannä. Selbst Miltons Lucifer, wenn er sich in der Hölle, seinem künftigen Wohnort, zum erstenmal umsieht, durchdringt uns, dieser Seelenstärke wegen, mit einem Gefühl von Bewunderung. »Schrecken, ich grüße euch,« ruft er aus, »und dich, unterirdische Welt, und dich, tiefste Hölle! Nimm auf deinen neuen Gast. Er kommt zu dir mit einem Gemüthe, das weder Zeit

noch Ort umgestalten soll. In seinem Gemüthe wohnt er. Das wird ihm in der Hölle selbst einen Himmel erschaffen. Hier endlich sind wir frei, u. s. f.« Die Antwort der Medea im Trauerspiel gehört in die nämliche Klasse.

Das Erhabene der Fassung läßt sich *anschauen*, denn es beruht auf der Coëxistenz; das Erhabene der Handlung hingegen läßt sich bloß *denken*, denn es beruht auf der Succession, und der Verstand ist nöthig, um das Leiden von einem freien Entschluß abzuleiten. Daher ist nur das Erste für den bildenden Künstler, weil dieser nur das Coexistente glücklich darstellen kann; der Dichter aber kann sich über Beides verbreiten. Selbst wenn der bildende Künstler eine erhabene *Handlung* darzustellen hat, muß er sie in eine erhabene Fassung verwandeln.

Zum Erhabenen der Handlung wird erfordert, daß das Leiden eines Menschen auf seine moralische Beschaffenheit nicht nur keinen Einfluß habe, sondern vielmehr

umgekehrt das Werk seines moralischen Charakters sei. Dies kann auf zweierlei Weise sein. Entweder mittelbar und nach dem Gesetz der Freiheit, wenn er aus Achtung für irgend eine Pflicht das Leiden *erwählt*. Die Vorstellung der Pflicht bestimmt ihn in diesem Falle als *Motiv*, und sein Leiden ist eine *Willenshandlung*. Oder unmittelbar und nach dem Gesetz der Nothwendigkeit, wenn er eine übertretene Pflicht moralisch *büßt*. Die Vorstellung der Pflicht bestimmt ihn in diesem Falle als *Macht*, und sein Leiden ist bloß eine *Wirkung*. Ein Beispiel des Ersten gibt uns *Regulus*, wenn er, um Wort zu halten, sich der Rachbegier der Carthaginienser ausliefert; zu einem Beispiel des Zweiten würde er uns dienen, wenn er sein Wort gebrochen und das Bewußtsein dieser Schuld ihn elend gemacht hätte. In beiden Fällen hat das Leiden einen moralischen Grund, nur mit dem Unterschied, daß er uns in dem ersten Fall seinen moralischen Charakter, in dem andern bloß seine Bestimmung dazu zeigt. In dem ersten Fall erscheint er als eine moralisch große

Person, in dem zweiten bloß als ein
ästhetisch großer Gegenstand.

Dieser letzte Unterschied ist wichtig für die
tragische Kunst und verdient daher eine
genauere Erörterung.

Ein erhabenes Objekt, bloß in der
ästhetischen Schätzung, ist schon derjenige
Mensch, der uns die Würde der
menschlichen Bestimmung durch seinen
Zustand vorstellig macht, gesetzt auch, daß
wir diese Bestimmung in seiner *Person*
nicht realisirt finden sollten. Erhaben in der
moralischen Schätzung wird er nur alsdann,
wenn er sich zugleich als Person jener
Bestimmung gemäß verhält, wenn unsre
Achtung nicht bloß seinem Vermögen,
sondern dem Gebrauch dieses Vermögens
gilt, wenn nicht bloß seiner Anlage, sondern
seinem wirklichen Betragen Würde
zukommt. Es ist ganz etwas anders, ob wir
bei unserm Urtheil auf das moralische
Vermögen überhaupt und auf die
Möglichkeit einer absoluten Freiheit des
Willens, oder ob wir auf den Gebrauch

dieses Vermögens und auf die Wirklichkeit dieser absoluten Freiheit des Willens unser Augenmerk richten.

Es ist etwas ganz anders, sage ich, und diese Verschiedenheit liegt nicht etwa nur in den beurtheilten Gegenständen, sondern sie liegt in der verschiedenen Beurtheilungsweise. Der nämliche Gegenstand kann uns in der moralischen Schätzung mißfallen und in der ästhetischen sehr anziehend für uns sein. Aber wenn er uns auch in beiden Instanzen der Beurtheilung Genüge leistete, so thut er diese Wirkung bei beiden auf eine ganz verschiedene Weise. Er wird dadurch, daß er ästhetisch brauchbar ist, nicht moralisch befriedigend, und dadurch, daß er moralisch befriedigt, nicht ästhetisch brauchbar.

Ich denke mir z. B. die Selbstaufopferung des Leonidas bei Thermopylä. Moralisch beurtheilt, ist mir diese Handlung Darstellung des bei allem Widerspruch der Instinkte erfüllten Sittengesetzes; ästhetisch

beurtheilt, ist sie mir Darstellung des von allem Zwang der Instinkte unabhängigen sittlichen Vermögens. Meinen moralischen Sinn (die Vernunft) *befriedigt* diese Handlung; meinen ästhetischen Sinn (die Einbildungskraft) *entzückt* sie.

Von dieser Verschiedenheit meiner Empfindungen bei dem nämlichen Gegenstande gebe ich mir folgenden Grund an.

Wie sich unser Wesen in zwei Principien oder Naturen theilt, so theilen sich, diesen gemäß, auch unsre Gefühle in zweierlei ganz verschiedene Geschlechter. Als Vernunftwesen empfinden wir Beifall oder Mißbilligung; als Sinnenwesen empfinden wir Lust oder Unlust. Beide Gefühle, des Beifalls und der Lust, gründen sich auf eine Befriedigung: jenes auf Befriedigung eines *Anspruchs*, denn die Vernunft *fordert* bloß, aber bedarf nicht; dieses auf Befriedigung eines *Anliegens*, denn der Sinn *bedarf* bloß, und kann nicht fordern. Beide, die Forderungen der Vernunft und die

Bedürfnisse des Sinnes, verhalten sich zu einander, wie Nothwendigkeit zu Nothdurft; sie sind also beide unter dem Begriff von Necessität enthalten; bloß mit dem Unterschied, daß die Necessität der Vernunft ohne Bedingung, die Necessität der Sinne bloß unter Bedingungen statt hat. Bei beiden aber ist die Befriedigung zufällig. Alles Gefühl, der Lust sowohl als des Beifalls, gründet sich also zuletzt auf Uebereinstimmung des Zufälligen mit dem Nothwendigen. Ist das Nothwendige ein Imperativ, so wird Beifall, ist es eine Nothdurft, so wird Lust die Empfindung sein; beide in desto stärkerem Grade, je zufälliger die Befriedigung ist.

Nun liegt bei aller moralischen Beurtheilung eine Forderung der Vernunft zum Grunde, daß moralisch gehandelt werde, und es ist eine unbedingte Necessität vorhanden, daß wir wollen, was recht ist. Weil aber der Wille frei ist, so ist es (physisch) zufällig, ob wir es wirklich thun. Thun wir es nun wirklich, so erhält diese Uebereinstimmung des Zufalls im

Gebrauche der Freiheit mit dem Imperativ der Vernunft Billigung oder Beifall, und zwar in desto höherem Grade, als der Widerstreit der Neigungen *diesen* Gebrauch der Freiheit zufälliger und zweifelhafter machte.

Bei der ästhetischen Schätzung hingegen wird der Gegenstand auf *das Bedürfniß der Einbildungskraft* bezogen, welche nicht *gebieten*, bloß *verlangen* kann, daß das Zufällige mit ihrem Interesse übereinstimmen möge. Das Interesse der Einbildungskraft aber ist: sich *frei von Gesetzen* im Spiele zu erhalten. Diesem Hange zur Ungebundenheit ist die sittliche Verbindlichkeit des Willens, durch welche ihm sein Objekt auf das strengste bestimmt wird, nichts weniger als günstig; und da die sittliche Verbindlichkeit des Willens der Gegenstand des moralischen Urtheils ist, so sieht man leicht, daß bei dieser Art zu urtheilen die Einbildungskraft ihre Rechnung nicht finden könne. Aber eine sittliche Verbindlichkeit des Willens läßt sich nur unter Voraussetzung einer

absoluten Independenz desselben vom Zwang der Naturtriebe denken; die *Möglichkeit* des Sittlichen postuliert also Freiheit und stimmt folglich mit dem Interesse der Phantasie hierin auf das vollkommenste zusammen. Weil aber die Phantasie durch ihr Bedürfniß nicht so vorschreiben kann, wie die Vernunft durch ihren Imperativ dem Willen der Individuen vorschreibt, so ist das Vermögen der Freiheit, auf die Phantasie bezogen, etwas Zufälliges und muß daher, als Uebereinstimmung des Zufalls mit dem (bedingungsweise) Nothwendigen, Lust erwecken. Beurteilen wir also jene That des Leonidas *moralisch*, so betrachten wir sie aus einem Gesichtspunkt, wo uns weniger ihre Zufälligkeit als ihre Nothwendigkeit in die Augen fällt. Beurtheilen wir sie hingegen *ästhetisch*, so betrachten wir sie aus einem Standpunkt, wo sich uns weniger ihre Nothwendigkeit als ihre Zufälligkeit darstellt. Es ist *Pflicht* für jeden Willen, so zu handeln, sobald er ein freier Wille ist; daß es aber überhaupt eine Freiheit des Willens gibt, welche es möglich macht, so

zu handeln, dies ist eine Gunst der Natur in Rücksicht auf dasjenige Vermögen, welchem Freiheit Bedürfniß ist. Beurtheilt also der moralische Sinn – die Vernunft – eine tugendhafte Handlung, so ist Billigung das Höchste, was erfolgen kann, weil die Vernunft nie *mehr* und selten nur so *viel* finden kann, als sie fordert. Beurtheilt hingegen der ästhetische Sinn, die Einbildungskraft, die nämliche Handlung, so erfolgt eine positive Lust, weil die Einbildungskraft niemals Einstimmigkeit mit ihrem Bedürfnisse fordern kann und sich also von der wirklichen Befriedigung desselben, als von einem glücklichen Zufall, überrascht finden muß. Daß Leonidas die heldenmütige Entschließung *wirklich faßte*, billigen wir; daß er sie fassen *konnte*, darüber frohlocken wir und sind entzückt.

Der Unterschied zwischen beiden Arten der Beurtheilung fällt noch deutlicher in die Augen, wenn man eine Handlung zum Grunde legt, über welche das moralische und das ästhetische Urtheil verschieden

ausfallen. Man nehme die Selbstverbrennung des Peregrinus Proteus zu Olympia. Moralisch beurtheilt, kann ich dieser Handlung nicht Beifall geben, insofern ich unreine Triebfedern dabei wirksam finde, um derentwillen die *Pflicht* der Selbsterhaltung hintangesetzt wird. Aesthetisch beurtheilt, gefällt mir aber diese Handlung, und zwar deßwegen gefällt sie mir, weil sie von einem Vermögen des Willens zeugt, selbst dem mächtigsten aller Instinkte, dem *Triebe* der Selbsterhaltung, zu widerstehen. Ob es eine rein moralische Gesinnung oder ob es bloß eine mächtigere sinnliche Reizung war, was den Selbsterhaltungstrieb bei dem Schwärmer Peregrin unterdrückte, darauf achte ich bei der ästhetischen Schätzung nicht, wo ich das Individuum verlasse, von dem Verhältniß *seines* Willens zu dem Willensgesetz abstrahiere und mir den menschlichen Willen überhaupt, als Vermögen der Gattung, im Verhältniß zu der ganzen Naturgewalt denke. Bei der moralischen Schätzung, hat man gesehen, wurde die Selbsterhaltung als eine *Pflicht*

vorgestellt, daher beleidigte ihre Verletzung; bei der ästhetischen Schätzung hingegen wurde sie als ein *Interesse* angesehen, daher gefiel ihre Hintansetzung. Bei der letztern Art des Beurtheilens wird also die Operation gerade umgekehrt, die wir bei der erstern verrichten. Dort stellen wir das sinnlich beschränkte Individuum und den pathologisch-afficierbaren Willen dem absoluten Willensgesetz und der unendlichen Geisterpflicht, hier hingegen stellen wir das absolute Willens *vermögen* und die unendliche Geister *gewalt* dem Zwange der Natur und den Schranken der Sinnlichkeit gegenüber. Daher läßt uns das ästhetische Urtheil frei und erhebt und begeistert uns, weil wir uns schon durch das bloße Vermögen, absolut zu wollen, schon durch die bloße Anlage zur Moralität gegen die Sinnlichkeit in augenscheinlichem Vortheil befinden, weil schon durch die bloße Möglichkeit, uns vom Zwange der Natur loszusagen, unserm Freiheitsbedürfniß geschmeichelt wird. Daher beschränkt uns das moralische Urtheil und demüthigt uns, weil wir uns bei

jedem besondern Willensakt gegen das absolute Willensgesetz mehr oder weniger im Nachtheil befinden und durch die Einschränkung des Willens auf eine einzige Bestimmungsweise, welche die Pflicht schlechterdings fordert, dem Freiheitstribe der Phantasie widersprochen wird. Dort schwingen wir uns von dem Wirklichen zu dem Möglichen und von dem Individuum zur Gattung empor; hier hingegen steigen wir vom Möglichen zum Wirklichen herunter und schließen die Gattung in die Schranken des Individuums ein; kein Wunder also, wenn wir uns bei ästhetischen Urtheilen erweitert, bei moralischen hingegen eingeengt und gebunden fühlen. Diese Auflösung, erinnere ich beiläufig, erklärt uns auch die Verschiedenheit des ästhetischen Eindrucks, den die Kantische Vorstellung der Pflicht auf seine verschiedenen Beurtheiler zu machen pflegt. Ein nicht zu verachtender Theil des Publikums findet diese Vorstellung der Pflicht sehr demüthigend; ein anderer findet sie unendlich erhebend für das Herz. Beide haben Recht, und der

Grund dieses Widerspruchs liegt bloß in der Verschiedenheit des Standpunkts, aus welchem beide diesen Gegenstand betrachten. Seine bloße Schuldigkeit thun, hat allerdings nichts Großes, und insofern das Beste, was wir zu leisten vermögen, nichts als Erfüllung und noch mangelhafte Erfüllung unserer Pflicht ist, liegt in der höchsten Tugend nichts Begeisterndes. Aber bei allen Schranken der sinnlichen Natur dennoch treu und beharrlich seine Schuldigkeit thun und in den Fesseln der Materie dem heiligen Geistergesetz unwandelbar folgen, dies ist allerdings erhebend und der Bewunderung werth. Gegen die Geisterwelt gehalten, ist an unsrer Tugend freilich nichts Verdienstliches, und wie viel wir es uns auch kosten lassen mögen, wir werden immer *unnütze Knechte* sein; gegen die Sinnenwelt gehalten, ist sie hingegen ein desto erhabeneres Objekt. Insofern wir also Handlungen moralisch beurteilen und sie auf das Sittengesetz beziehen, werden wir wenig Ursache haben, auf unsere Sittlichkeit stolz zu sein; insofern wir aber

auf die Möglichkeit dieser Handlungen sehen und das Vermögen unsers Gemüths, das denselben zum Grund liegt, auf die Welt der Erscheinungen beziehen, d. h. insofern wir sie ästhetisch beurtheilen, ist uns ein gewisses Selbstgefühl erlaubt, ja, es ist sogar nothwendig, weil wir ein Principium in uns aufdecken, das über alle Vergleichung groß und unendlich ist.

Aus diesem allen ergibt sich denn, daß die moralische und die ästhetische Beurtheilung, weit entfernt, einander zu unterstützen, einander vielmehr im Wege stehen, weil sie dem Gemüth zwei ganz entgegengesetzt Richtungen geben; denn die Gesetzmäßigkeit, welche die Vernunft als moralische Richterin fordert, besteht nicht mit der Ungebundenheit, welche die Einbildungskraft als ästhetische Richterin verlangt. Daher wird ein Objekt zu einem ästhetischen Gebrauch gerade um so viel weniger taugen, als es sich zu einem moralischen qualificiert; und wenn der Dichter es dennoch erwähnen müßte, so wird er wohl thun, es so zu behandeln, daß

nicht sowohl unsre Vernunft auf die *Regel* des Willens, als vielmehr unsre Phantasie auf das *Vermögen* des Willens hingewiesen werde. Um seiner selbst willen muß der Dichter diesen Weg einschlagen, denn mit unserer Freiheit ist sein Reich zu Ende. Nur so lange wir außer uns anschauen, sind wir *sein*; er hat uns verloren, sobald wir in unsern eigenen Busen greifen. Dies erfolgt aber unausbleiblich, sobald ein Gegenstand nicht mehr *als Erscheinung von uns betrachtet wird*, sondern *als Gesetz über uns richtet*.

Selbst von den Aeüßerungen der erhabensten Tugend kann der Dichter nichts für *seine* Absichten brauchen, als was an Denselben der *Kraft* gehört. Um die Richtung der Kraft bekümmert er sich nichts. Der Dichter, auch wenn er die vollkommensten sittlichen Muster vor unsre Augen stellt, hat keinen andern Zweck *und darf keinen andern haben*, als uns durch Betrachtung derselben zu ergötzen. Nun kann uns aber nichts ergötzen, als was unser Subjekt verbessert, und nichts kann

uns geistig ergötzen, als was unser geistiges Vermögen erhöht. Wie kann aber die Pflichtmäßigkeit eines Andern *unser* Subjekt verbessern und unsere geistige Kraft vermehren? Daß er seine Pflicht *wirklich* erfüllt, beruht auf einem zufälligen Gebrauche, den er von seiner Freiheit macht, und der ebendarum für *uns* nichts beweisen kann. Es ist bloß das *Vermögen* zu einer ähnlichen Pflichtmäßigkeit, was wir mit ihm theilen, und indem wir in seinem Vermögen auch das unsrige wahrnehmen, fühlen wir unsere geistige Kraft erhöht. Es ist also bloß die vorgestellte Möglichkeit eines absolut freien Wollens, wodurch die wirkliche Ausübung desselben unserm ästhetischen Sinn gefällt.

Noch mehr wird man sich davon überzeugen, wenn man nachdenkt, wie wenig die poetische Kraft des Eindrucks, den sittliche Charaktere oder Handlungen auf uns machen, von ihrer *historischen Realität* abhängt. Unser Wohlgefallen an idealischen Charakteren verliert nichts durch die Erinnerung, daß sie poetische

Fiktionen sind, denn es ist die *poetische*, nicht die historische Wahrheit, auf welche alle ästhetische Wirkung sich gründet. Die poetische Wahrheit besteht aber nicht darin, daß etwas wirklich geschehen ist, sondern darin, daß es geschehen konnte, also in der innern Möglichkeit der Sache. Die ästhetische Kraft muß also schon in der vorgestellten Möglichkeit liegen.

Selbst an wirklichen Begebenheiten historischer Personen ist nicht die Existenz, sondern das durch die Existenz kund gewordene Vermögen das Poetische. Der Umstand, daß diese Personen wirklich lebten, und daß diese Begebenheiten wirklich erfolgten, kann zwar sehr oft unser Vergnügen vermehren, aber mit einem fremdartigen Zusatz, der dem poetischen Eindruck vielmehr nachtheilig als beförderlich ist. Man hat lange geglaubt, der Dichtkunst unsres Vaterlandes einen Dienst zu erweisen, wenn man den Dichtern Nationalgegenstände zur Bearbeitung empfahl. Dadurch, hieß es, wurde die griechische Poesie so

bemächtigend für das Herz, weil sie einheimische Szenen malte und einheimische Thaten verewigte. Es ist nicht zu leugnen, daß die Poesie der Alten, dieses Umstandes halber, Wirkungen leistete, deren die neuere Poesie sich nicht rühmen kann, – aber gehörten diese Wirkungen der Kunst und dem Dichter? Wehe dem griechischen Kunstgenie, wenn es vor dem Genius der Neuern nichts weiter als diesen zufälligen Vortheil voraus hätte, und wehe dem griechischen Kunstgeschmack, wenn er durch diese historischen Beziehungen in den Werken seiner Dichter erst hätte gewonnen werden müssen! Nur ein barbarischer Geschmack braucht den Stachel des Privat-Interesse, um zu der Schönheit hingelockt zu werden, und nur der Stümper borgt von dem Stoffe eine Kraft, die er in die Form zu legen verzweifelt. Die Poesie soll ihren Weg nicht durch die kalte Region des Gedächtnisses nehmen, soll nie die Gelehrsamkeit zu ihrer Auslegerin, nie den Eigennutz zu ihrem Fürsprecher machen. Sie soll das Herz treffen, weil sie aus dem Herzen floß, und

nicht auf den Staatsbürger in dem Menschen, sondern auf den Menschen in dem Staatsbürger zielen.

Es ist ein Glück, daß das wahre Genie auf die Fingerzeige nicht viel achtet, die man ihm, aus besserer Meinung als Befugniß, zu ertheilen sich sauer werden läßt; sonst würden Sulzer und seine Nachfolger der deutschen Poesie eine sehr zweideutige Gestalt gegeben haben. Den Menschen moralisch auszubilden und Nationalgefühle in dem Bürger zu entzünden, ist zwar ein sehr ehrenvoller Auftrag für den Dichter, und die Musen wissen es am besten, wie nahe die Künste des Erhabenen und Schönen damit zusammenhängen mögen. Aber was die Dichtkunst mittelbar ganz vortrefflich macht, würde ihr unmittelbar nur sehr schlecht gelingen. Die Dichtkunst führt bei dem Menschen nie ein besonderes Geschäft aus, und man könnte kein ungeschickteres Werkzeug erwählen, um einen einzelnen Auftrag, ein Detail, gut besorgt zu sehen. Ihr Wirkungskreis ist das Total der menschlichen Natur, und bloß,

insofern sie auf den Charakter einfließt, kann sie auf seine einzelnen Wirkungen Einfluß haben. Die Poesie kann dem Menschen werden, was dem Helden die Liebe ist. Sie kann ihm weder rathen, noch mit ihm schlagen, noch sonst eine Arbeit für ihn thun; aber zum Helden kann sie ihn erziehn, zu Thaten kann sie ihn rufen und zu allem, was er sein soll, ihn mit Stärke ausrüsten.

Die ästhetische Kraft, womit uns das Erhabene der Gesinnung und Handlung ergreift, beruht also keineswegs auf dem Interesse der Vernunft, daß recht gehandelt *werde*, sondern auf dem Interesse der Einbildungskraft, daß recht handeln *möglich sei*, d. h. daß keine Empfindung, wie mächtig sie auch sei, die Freiheit des Gemüths zu unterdrücken vermöge. Diese Möglichkeit liegt aber in jeder starken Aeüßerung von Freiheit und Willenskraft, und wo nur irgend der Dichter diese antrifft, da hat er einen zweckmäßigen Gegenstand für seine Darstellung gefunden. Für *sein* Interesse ist es eins, aus welcher Klasse von

Charakteren, der schlimmen oder guten, er seine Helden nehmen will, da das nämliche Maß von Kraft, welches zum Guten nöthig ist, sehr oft zur Consequenz im Bösen erfordert werden kann. Wie viel mehr wir in ästhetischen Urtheilen auf die Kraft als auf die Richtung der Kraft, wie viel mehr auf Freiheit als auf Gesetzmäßigkeit sehen, wird schon daraus hinlänglich offenbar, daß wir Kraft und Freiheit lieber auf Kosten der Gesetzmäßigkeit geäußert, als die Gesetzmäßigkeit auf Kosten der Kraft und Freiheit beobachtet sehen. Sobald nämlich Fälle eintreten, wo das moralische Gesetz sich mit Antrieben gattet, die den Willen durch ihre Macht fortzureißen drohen, so gewinnt der Charakter ästhetisch, wenn er diesen Antrieben widerstehen kann. Ein Lasterhafter fängt an, uns zu interessieren, sobald er Glück und Leben wagen muß, um seinen schlimmen Willen durchzusetzen; ein Tugendhafter hingegen verliert in demselben Verhältniß unsere Aufmerksamkeit, als seine Glückseligkeit selbst ihn zum Wohlverhalten nöthigt. Rache, zum Beispiel, ist unstreitig ein

unedler und selbst niedriger Affekt.
Nichtsdestoweniger wird sie ästhetisch,
sobald sie Dem, der sie ausübt, ein
schmerzhaftes Opfer kostet. Medea, indem
sie ihre Kinder ermordet, zielt bei dieser
Handlung auf Jasons Herz, aber zugleich
führt sie einen schmerzhaften Stich auf ihr
eigenes, und ihre Rache wird ästhetisch
erhaben, sobald wir die zärtliche Mutter
sehen.

Das ästhetische Urtheil enthält hierin mehr
Wahres als man gewöhnlich glaubt.
Offenbar kündigen Laster, welche von
Willensstärke zeugen, eine größere Anlage
zur wahrhaften moralischen Freiheit an, als
Tugenden, die eine Stütze von der Neigung
entlehnen, weil es dem consequenten
Bösewicht nur einen einzigen Sieg über
sich selbst, eine einzige Umkehrung der
Maximen kostet, um die ganze Consequenz
und Willensfertigkeit, die er an das Böse
verschwendete, dem Guten zuzuwenden.
Woher sonst kann es kommen, daß wir den
halbguten Charakter mit Widerwillen von
uns stoßen und dem ganz schlimmen oft

mit schauernder Bewunderung folgen?
Daher unstreitig, weil wir bei jenem auch die Möglichkeit des absolut freien Wollens aufgeben, diesem hingegen es in jeder Aeüßerung anmerken, daß er durch einen einzigen Willensakt sich zur ganzen Würde der Menschheit aufrichten kann.

In ästhetischen Urteilen sind wir also nicht für die Sittlichkeit an sich selbst, sondern bloß für die Freiheit interessiert, und jene kann nur insofern unsrer Einbildungskraft gefallen, als sie die letztere sichtbar macht. Es ist daher offenbare Verwirrung der Grenzen, wenn man moralische Zweckmäßigkeit in ästhetischen Dingen fordert und, um das Reich der Vernunft zu erweitern, die Einbildungskraft aus ihrem rechtmäßigen Gebiete verdrängen will. Entweder wird man sie ganz unterjochen müssen, und dann ist es um alle ästhetische Wirkung geschehen; oder sie wird mit der Vernunft ihre Herrschaft theilen, und dann wird für Moralität wohl nicht viel gewonnen sein. Indem man zwei verschiedene Zwecke verfolgt, wird man

Gefahr laufen, beide zu verfehlen. Man wird die Freiheit der Phantasie durch moralische Gesetzmäßigkeit fesseln und die Nothwendigkeit der Vernunft durch die Willkür der Einbildungskraft zerstören.