

Das ästhetische Wohlgefallen am Tragischen hat lange Zeit für ein besonders schwieriges Problem gegolten. Man fasste nämlich im tragischen Object nur die eine Seite auf: das Leiden und Untergehen irgend einer unser Interesse in Anspruch nehmenden Erscheinung, und konnte sich nicht erklären, wie hiedurch das Gefühl in einen Zustand des Genusses versetzt werden könne. Bei allen übrigen Genüssen erkannte man als Grundlage irgend etwas Anziehendes und Heiteres oder Edles und Bewunderungswürdiges, hier aber etwas Trauriges und Schmerzliches, ja Schreckliches und Erschütterndes, kurz lauter Objecte, die eigentlich den Geist, statt ihn zu heben, hätten deprimiren sollen. Man sah in der Tragödie Laster und Verbrechen, Begierden und Leidenschaften, Unglück und Jammer, Verderben und Untergang, und doch fühlte man sich angezogen, man konnte den Genuss nicht wegleugnen; man weinte und schauderte, aber man ergötzte sich. Gedachte man nun diesen scheinbaren Widerspruch zu heben und als eine naturgemässe Erscheinung zu erklären, so schlug man gewöhnlich den psychologischen Weg ein, d. h. man suchte aus dem Wesen des Gefühls heraus das Wohlgefallen am Traurigen herzuleiten, man erklärte z. B. die Trauer, die Wehmuth und namentlich das Mitleiden für gemischte Gefühle und sagte, man empfinde mitten in der schmerzlichen Theilnahme eine geheime Freude darüber, dass man nicht selbst der unglückliche Gegenstand sei und werde sich beim Anblick fremder Leiden nur um so freudiger des eigenen schmerzlosen Zustandes bewusst. Die unangenehme Seite des Mitleidens werde nun noch durch den Gedanken gemildert, dass das sich vor uns entfaltende Unglück nur eine Fiction oder wenigstens ein längst vergessenes und uns fernliegendes Uebel sei, und das angenehme Gefühl der Sicherheit und Geborgenheit trete daher um so stärker und behaglicher hervor. Es bedarf keiner Erörterung, eine wie niedrige Vorstellung vom tragischen Genuss diese Erklärung in sich schliesst. Auf eine weit feinere und geistreichere Weise fasst die Sache *Lessing*. Er sagt: bei jeder heftigen Begierde werden wir uns eines grösseren

Grades unserer Realität bewusst. Folglich sind alle Leidenschaften, auch die allerunangenehmsten, als Leidenschaften angenehm. Das Unangenehme liegt bloss im Object, das die Leidenschaft erregt. Erweist sich nun diess Object als ein bloss fingirtes, so fällt das Unangenehme weg und die angenehme Empfindung des erhöhten Gefühlszustandes bleibt allein übrig. Jedenfalls liegt dieser Erklärung etwas Wahres zum Grunde; doch kann sie darum nicht als genügend angenommen werden, weil sie eine nüchterne Scheidung des anschauenden Subjects vom angeschauten Object voraussetzt, die gerade bei dem höchsten tragischen Genusse, in welchem der Zuschauer mit der dargestellten Handlung völlig in Eins verschmilzt, gar nicht Statt findet. Dazu kommt, dass sich eine Erklärung wie diese nur auf den höheren Genuss an *dargestellten*, nicht aber auf das niedere Vergnügen an *wirklichen* Leiden anwenden lässt. Das Grässliche übt aber auch in seiner Unmittelbarkeit eine gewisse geheime Macht über das menschliche Herz aus, etwa wie die Klapperschlange über den Kolibri. Schon das Kind sieht mit einer Art von Lust den Zuckungen eines gequälten Thieres zu; wo ein Unglück mit anzuschauen, sammeln sich die Gaffer haufenweise und nach Hinrichtungen läuft man meilenweit. Jedenfalls haben diese Erscheinungen etwas Analoges und sie dürfen als die rohen Anfänge des tragischen Genusses bei einer Erklärung desselben nicht ganz und gar unberücksichtigt bleiben. Selbst sie jedoch als Erklärung benutzen dürfen wir darum nicht, weil sich in Beziehung auf sie die neue Frage aufdrängt: wie es denn komme, dass das Grässliche selbst in seiner rüden, durch die Kunst noch nicht gemilderten Gestalt eine Anziehungskraft auf uns ausübe — eine Frage, die unstreitig weit schwieriger zu beantworten ist als diejenige, von welcher wir ausgingen.

Alle diese Schwierigkeiten erledigen sich von selbst, sobald man, den subjectiven Standpunkt verlassend, sich direct an das Object selbst wendet und über das *Wesen* und den *Begriff* des Tragischen selbst ins Reine zu kommen sucht. Diess kann aber nur geschehen, wenn man es in seinem wissenschaftlichen Zusammenhange betrachtet, d. h. wenn man es zunächst als eine besondere Modification aus einem höheren Gattungsbegriffe herleitet und es alsdann in seine eigene und innere Gliederung verfolgt. Demgemäss lassen wir den folgenden Versuch einer wissenschaftlichen Darlegung des Tragischen in zwei Theile zerfallen, nämlich in eine *Deduction* und in eine *Analysis* des Tragischen.

### I. *Deduction* des Tragischen.

Der Gattungsbegriff des Tragischen ist das *Schöne*, und das Schöne wurzelt wieder nebst dem Wahren und Guten in dem *Vollkommenen*, *Göttlichen* oder *Absoluten*. Die Deduction des Tragischen aus dem Begriff des Schönen setzt daher nothwendig eine Deduction des Schönen aus dem Begriff des Vollkommenen voraus, und obschon die letztgenannte Deduction eigentlich ausser dem Gebiete unserer Untersuchung liegt, so müssen

wir sie doch, weil sie für die Deduction des Tragischen gesetzgebend ist, wenigstens andeutungsweise vorausschicken.

Der Begriff der Vollkommenheit ist ursprünglich gleichbedeutend mit dem Begriff der *Allheit*; der Begriff der Allheit aber ist die absolute Indifferenz zweier entgegengesetzter Begriffe, nämlich des Begriffes der *Unendlichkeit* und des Begriffes der *Einheit*.

Der *Unendlichkeit* ist die Allheit gleich, weil nichts existiren kann, was nicht *in* ihr existirte. Es giebt also für sie nichts ausser ihr Seiendes, kein Jenseit, keine Gränze, kein Ende. Der *Einheit* dagegen ist die Allheit gleich, weil in der Allheit die Unbegrenztheit nicht bloss als solche, d. h. als Negation des Anderen, sondern zugleich als Abgeschlossenheit in sich und als Identität mit sich selbst gesetzt ist. Als ausschliessende Position seiner selbst ist das All zugleich das *Alleinseiende*, das *Einzig*, das *sich selbst zur absoluten Einheit Zusammenfassende*.

Als blosse Unendlichkeit gedacht erscheint die Allheit nothwendig als Complex einer unendlichen Masse von *Einzelheiten*, die von der Allheit selbst *verschieden* sind, eben weil sie bloss Einzelheiten und nicht die unendliche Summe derselben selbst sind. Als Einheit dagegen erkennt die Allheit durchaus nichts Anderes, von sich Verschiedenes an. Es erscheint daher Alles als Alles und es hört mithin auch der Unterschied zwischen Allheit und Einzelheit auf.

Wir erkennen hieraus, dass sich die Allheit im Einzelnen ebensowohl *negiren* als *poniren* kann. Sie *negirt* sich in ihm, wenn sie dasselbe als von sich *verschieden* bezeichnet; sie *ponirt* sich in ihm, wenn sie dasselbe als mit sich *identisch* darstellt. Im ersten Falle erscheint uns das Einzelne als ein *Unvollkommenes*, im zweiten Falle als ein *Vollkommenes*.

Ist hiemit erwiesen, dass auch von einer Vollkommenheit des Einzelnen die Rede sein kann, so folgt doch zugleich, dass diese Vollkommenheit nicht mehr die ursprüngliche ist. War jene eine *nothwendige*, so ist diese eine bloss *mögliche*; war jene eine *unbedingte*, so ist diese eine *bedingte*; war jene eine *absolute*, so ist diese eine *relative*.

Das Einzelne, mag es vom relativen Standpunkte immerhin als Vollkommenes erscheinen, bleibt, vom absoluten Standpunkte betrachtet, doch stets ein Einzelnes und existirt als solches nothwendig in verschiedenen Beziehungen, denen gemäss es auch sich selbst verschieden manifestirt. Die verschiedene Manifestation bleibt dem Einzelnen natürlich auch dann, wenn es sich als Vollkommenes setzt, und darum muss sich die Vollkommenheit des Einzelnen von der Vollkommenheit des Absoluten auch dadurch unterscheiden, dass sie nicht wie diese eine *einige*, durchweg *sich selbst gleiche*, sondern vielmehr eine nach den möglichen Relationen *verschiedenartige* ist.

Diese Verschiedenartigkeit der Einzel-Vollkommenheit kann uns nicht anders klar werden, als indem wir uns die verschiedenen Beziehungen, in denen das Einzelne existirt, selbst zum Bewusstsein bringen. Dieser Beziehungen sind möglicherweise nur *drei*; nämlich das Einzelne kann sich setzen:



1. in Beziehung auf sich selbst;
2. in Beziehung auf das Absolute, zu dem es sich als Theil verhält, und
3. in Beziehung auf die übrigen Einzelheiten, mit welchen es zusammengenommen das Absolute ausmacht.

Eine vierte Beziehung, die nicht in einer von diesen dreien enthalten wäre, ist undenkbar.

So zersplittert sich also das einige Sein des Absoluten am Einzelnen zu drei Kategorien des Seins, nämlich:

1. zum Sein *für sich*,
2. zum Sein *für das Absolute*, und
3. zum Sein *für Anderes*.

Das *Sein für sich* ist das *Sein-schlechthin* in seiner Vereinzelung d. h. die Abstraction des Einzelnen von jedem Anderen, die absolute Indifferenz in sich selbst, wie wir sie als das Sein des Absoluten kennen gelernt haben. Denn wenn sich das Einzelne rein nach seinem Sein-für-sich setzt, stellt es damit alles Andere, ja auch das Absolute selbst als nichtseiend dar, es giebt sich mithin in dieser Beziehung selbst für das Allein-seiende, Absolute aus und sucht daher den Unterschied zwischen seinem particulären Sein und dem Sein-schlechthin gänzlich aufzuheben. *Innerhalb* dieser Beziehung kann der Unterschied auch wirklich verschwinden und das Für-sich-Sein des Einzelnen ist alsdann wirklich mit dem Sein-schlechthin identisch; aber dennoch bleibt ein Unterschied, nämlich der, dass das Für-sich-sein des Einzelnen nothwendig eine Abstraction vom Andern und Absoluten voraussetzt, deren das Sein des Absoluten bei seiner Beziehung auf sich selbst nicht bedarf. Das Sein-schlechthin ist daher ein *concretes*, dagegen das Für-sich-sein des Einzelnen ein *abstractes*, innerhalb dieser Abstraction aber mit dem Sein-schlechthin identisch gesetztes Sein.

Das *Sein für das Absolute* dagegen kann nicht unmittelbar als das *Sein-schlechthin* gefasst werden. Denn es ist ja zunächst eine Negation des Seins für sich, eine Aufhebung des Einzelnen als solchen in das Absolute. Es ist daher in seiner Ursprünglichkeit ein *Nichtsein*. Insofern es aber sich selbst nur negirt, um sich in das Absolute aufzuheben: muss es nothwendig gerade durch seine Selbstnegation vom Sein des Absoluten participiren. Es kehrt daher aus dem Nichtsein ins Sein zurück, und das *Sein für das Absolute* ist mithin ein *Uebergehen aus dem Nichtsein in das Sein-schlechthin* oder ein *Werden*.

Das *Sein für Anderes* endlich schliesst zwar ebenfalls eine Negation des *Seins für sich* in sich, aber *so*, dass es dadurch unmittelbar das Andere zwingt, in ihm das Sein anzuerkennen und sich selbst darin zurückzuverlieren. Denn dadurch, dass A das Sein-für-sich opfert und gegen B herauskehrt, wird B nothwendig gezwungen, das Sein A's anzuerkennen und in dasselbe sein eigenes Sein aufgehen zu lassen. Das Sein für Anderes ist also einerseits eine Setzung des Für-sich-sein's im Anderssein, andererseits

eine Setzung des Anderssein's im Für-sich-sein. Es kommen also Anderssein und Für-sich-sein darin zusammen und bilden in dieser Wechselbeziehung wieder das Sein-schlechthin. Das *Sein für Anderes* in dieser Correlation ist das *Dasein*.

Alles Einzelne existirt also nothwendig entweder in der Kategorie des *Seins-schlechthin* oder in der Kategorie des *Werdens* oder endlich in der Kategorie des *Daseins*. Eine anderweitige Existenz ist nicht möglich.

Das *Sein-schlechthin* als das unvermittelte ist völlig *unbedingt*. Um sich auf sich selbst zu beziehen, hat das Einzelne nichts nöthig als sich selbst. A setzt sich als A, B setzt sich als B u. s. w. und hiezu hat A weder B, noch B A nöthig. Dagegen das *Werden*, als ein Uebergehen vom Nichtsein zum Sein, bedarf der Vermittlung. Es ist daher eine Form nöthig, innerhalb welcher diese Vermittlung vor sich geht, und diese Form ist die *Zeit*. Dieselbe Form ist auch für das *Dasein* nothwendig: denn auch die Beziehung auf Anderes ist keine unmittelbare, sondern eine aus dem Sein-schlechthin sich erst entwickelnde. Weil aber das *Dasein* nicht bloss ein Uebergehen vom Nicht-Sein zum Sein, sondern zugleich ein *Neben-einander-sein* von Sein und Nicht-Sein ist: so bedarf es einer zweiten Form, nämlich des *Raumes*. Das *reine Sein* des Einzelnen ist mithin unabhängig von jeder Form; dagegen das *Werden* ist durch die Form der *Zeit*, und das *Dasein* durch *Zeit und Raum zugleich* bedingt.

Nach diesen drei Kategorien des Seins muss sich nun jedes Einzelne auffassen lassen bald als ein Seiendes-schlechthin, bald als ein Werdendes, bald als ein Daseiendes. Im ersten Falle fassen wir es als *Begriff*, im zweiten als *Tendenz*, im dritten als *Erscheinung*.

Um ein Seiendes als *Begriff*, d. h. seinem reinen Sein nach, zu fassen, bedarf es von unserer Seite einer gänzlichen Abstraction sowohl von uns selbst, wie von allem Anderen: denn nur in diesem Falle sind wir im Stande, die Beziehung des Seienden auf sich selbst, sein Eins-sein mit sich zu durchschauen. Wir sind dieser Art Auffassung fähig durch unsere *Erkenntnisskraft*.

Um ein Seiendes als *Tendenz*, d. h. nach seinem *Werden*, nach seiner Beziehung auf das Absolute, zu fassen, müssen wir ebenfalls von uns und allem Anderen als Einzelem abstrahiren können und uns einzig und allein in das Absolute zu versenken im Stande sein. Es ist also nothwendig, dass auch wir selbst als Tendenz im Absoluten aufgehen, selbst im Werden begriffen sind, und dessen sind wir fähig durch unsere *Willenskraft*.

Wollen wir endlich ein Seiendes als *Erscheinung*, d. h. nach seinem *Dasein*, nach seiner Beziehung auf das Andere, folglich auch auf *uns selbst* fassen: so haben wir weiter nichts nöthig, als die Beziehung auf uns vor sich gehen zu lassen, ohne uns um das, was das Seiende für sich oder für das Absolute ist, zu kümmern. Diese für *uns* unmittelbare Auffassung vollziehen wir durch unsere *Empfindungskraft*.

Alles Seiende existirt also entweder für unser *Erkenntnißvermögen* als *Begriff*, oder für unser *Willensvermögen* als *Tendenz*, oder für unser *Empfindungsvermögen* als *Erscheinung*. Eine anderweitige Existenz ist undenkbar, und es lässt sich daher auch keine relative Vollkommenheit annehmen, die nicht innerhalb dieser Kategorien und Relationen existirte.

Alle Vollkommenheit des Einzelnen reducirt sich daher auf eine Vollkommenheit des Begriffs, auf eine Vollkommenheit der Tendenz und auf eine Vollkommenheit der Erscheinung; und zwar wird ein Einzelnes in dem Falle relativ-vollkommen zu nennen sein, wenn es, nach irgend einer dieser drei Kategorien aufgefasst, in unserem Erkenntnißvermögen, in unserem Willensvermögen oder in unserem Empfindungsvermögen die Idee des Absoluten, Göttlichen oder Vollkommenen erweckt. Diess aber wird der Fall sein, wenn wir *erkennen*, dass es *für sich selbst* betrachtet, wirklich das Absolute, nämlich in sich identisch *ist*, oder wenn wir *wollen*, dass es, in Beziehung auf das Absolute betrachtet, wirklich das Absolute *werde*, oder endlich, wenn wir *empfinden*, dass es in seiner Wechselbeziehung zum Anderen und namentlich zu uns als das Absolute bereits *da ist*.

So sind wir von dem Begriff des Vollkommenen in seiner Ursprünglichkeit und Universalität zu denjenigen drei Modificationen desselben gelangt, zu welchen es nothwendig am Einzelnen auseinandergehen muss. Wir bezeichnen sie als die Begriffe des **Wahren, Guten und Schönen**.

**Wahr** also ist, was als Einzelnes vollkommen ist *für sich*, d. h. was die Idee der Vollkommenheit erweckt als *Begriff* für unser *Erkenntnißvermögen*;

**Gut** hingegen, was als Einzelnes vollkommen ist *für das Absolute*, d. h. was die Idee der Vollkommenheit erweckt als *Tendenz* für unser *Willensvermögen*;

**Schön** endlich, was als Einzelnes vollkommen ist *für das Andere*, d. h. was die Idee der Vollkommenheit erweckt als *Erscheinung* für unser *Empfindungsvermögen*.

Indem sich also ein Object als *wahr* darstellt, geht die Idee der Vollkommenheit vom *Objecte selbst* aus; indem ich es für *gut* erkläre; wird die Idee der Vollkommenheit aus dem *Absoluten* vermittelt, und endlich wenn ich es als *schön* empfinde, hat sie ihren Ausgangspunkt unmittelbar in *mir*, dem empfindenden *Subjecte*: denn das empfindende Subject ist ja eben für das schöne Object das Andere, für welches es vollkommen erscheint. Wir können daher das Wahre, Gute und Schöne auch folgendermassen bestimmen:

**Wahr** ist, was die Idee der *objectiven* Vollkommenheit erweckt.

**Gut** ist, was die Idee der *absoluten* Vollkommenheit erweckt.

**Schön** ist, was die Idee der *subjectiven* Vollkommenheit erweckt.

Ueber das Wahre und Gute dürfen wir hier nichts weiter hinzufügen; nur über das Schöne sei uns noch Einiges zu sagen erlaubt. Diesen Begriff hat der vulgäre Sprach-



gebrauch sehr weit und unsicher gestaltet; jedoch kommt man im Allgemeinen darin überein, dass man schön dasjenige zu nennen habe, was durch sein blosses Sich-Zeigen gefalle. Schon nach dieser populären Ansicht wird das Schöne in nothwendige Beziehung zu irgend einem empfindenden Subjecte gesetzt und gleichsam ausgedrückt, dass das Schöne erst im empfindenden Subjecte zum Dasein gelange. So wenig wissenschaftlich diese Ansicht ist und der Willkühr Thür und Thor öffnet: so liegt doch eine gewisse Ahnung des Richtigen zum Grunde. Ist auch der Umstand, dass ein Gegenstand gefällt, nicht *hinreichend*, um ihn zum Schönen zu stempeln, so ist er doch *nothwendig*; wenigstens wird Niemand aus eigenem Antriebe einen Gegenstand schön nennen, der ihm gleichgültig oder sogar missfällig ist. Erst die Gewohnheit, dass wir Diess oder Das stets haben schön nennen hören, kann uns veranlassen, auch Dingen, die uns gleichgültig sind, das Prädicat der Schönheit beizulegen; in diesem Falle thun wir weiter nichts, als dass wir eine frühere Empfindung ohne Selbstbewusstsein fortpflanzen: denn irgend einmal muss der als schön anerkannte Gegenstand nothwendig gefallen haben. Man könnte einwenden, ob denn nicht eine Rose auch schön sei, selbst wenn sie ungesehen und völlig unbemerkt in einer einsamen Wildniss verblühe; ich aber erwiedere, dass hierauf gar nicht geantwortet werden kann, weil wir nicht im Stande sind, sie uns irgendwie vorzustellen, wenn wir sie nicht auf irgend eine Weise zu uns in Beziehung setzen. Indem wir aber von ihr sagen, dass sie schön sei, denken wir dabei nothwendig mit, dass sie uns, wenn sie sinnlich vor uns träte, nothwendig gefallen würde. Mag also das Gefallen ein sinnliches oder vorgestelltes sein, es ist durchaus unerlässlich, wenn ein Gegenstand auf Schönheit Anspruch machen will. Diess entspricht aber ganz unserer Bestimmung: dass schön dasjenige sei, was sich als vollkommen darstelle *für Anderes* und namentlich in Beziehung auf das empfindende Subject, welches ihm aus eigenem Antriebe das Prädicat der Schönheit beilegt. Nur als Erscheinung also, d. h. als für Anderes aus sich herausgehendes Sein, kann etwas schön genannt werden. So liegt im Schönen eine Selbstopferung, aber nicht wie im Guten für das Absolute, sondern für die übrigen Erscheinungen, die mit ihm zusammengenommen das Absolute bilden und die gerade mit ihm in unmittelbarer — realer oder idealer — Beziehung stehen. Daher ist auch das Schöne, an sich betrachtet, ein Unvollkommenes, ein gleichsam mit sich selbst Uneiniges, sich in sich selbst beschränkt Fühlendes; es bedarf einer Losreissung von sich selbst; es findet erst seine Befriedigung im Andern, indem es sich diesem zeigt, von ihm aufgenommen, gleichsam von ihm constituirt wird; es ist mithin in sich vergänglich, veränderlich d. h. dem Andern anheimfallend. — Auch in Beziehung auf das Absolute gedacht, stellt es sich nur als ein Unvollkommenes dar, als ein kleines Partikelchen des grossen Alls, das auch nicht einmal zu diesem, wie das Gute, ein directes Bestreben ausdrückt, sondern sich in die Welt der einzelnen Erscheinungen zurückverliert. Es kann daher weder die Idee der objectiven, noch der absoluten Vollkommenheit erwecken; aber es bleibt ihm die Idee

der subjectiven Vollkommenheit, und in dieser wurzelt es seinem innersten Wesen und seiner eigensten Bedeutung nach. — Es könnte scheinen, als ob hiemit alle objectiven Bestimmungen des Schönen aufgehoben wären; dem ist aber nicht so. Es bleiben ja immer die Elemente der Vollkommenheit: die Unendlichkeit und Einheit, als nothwendige Bedingungen auch für das Schöne; und gerade die dem Schönen gestellte *conditio sine qua non*: als *Erscheinung*, als *für Anderes seiend* die Idee der Vollkommenheit zu erwecken, ist ja selbst als eine objective Bestimmung des Schönen zu betrachten. Wie nämlich das Gute in seiner Beziehung zum Absoluten aus seiner Unvollkommenheit selbst zum Vollkommenen umschlägt, so wird auch aus der ursprünglichen Unvollkommenheit des Schönen innerhalb seiner Beziehung auf das Andere, namentlich auf das empfindende Subject, ein Vollkommenes. Indem sich das Object für das Subject opfert, indem die schöne Erscheinung all ihr Wesen in die Empfindung des Genießenden gleichsam überfließen lässt; zwingt sie gerade das Subject zur Anerkennung ihrer selbst. Das Subject fühlt sich nämlich in diesem Augenblicke durch das Object ergänzt, totalisirt; es vergisst für den Moment, dass es selbst nur ein Einzelnes, ein im Ganzen verschwimmendes Theilchen ist; es fühlt sich gleichsam zum Gott erhoben, und indem es hiebei den Einfluss der äussern Erscheinung anerkennt, verlegt es die vergöttlichende Kraft in die Erscheinung selbst und betrachtet sie in dieser Beziehung zu ihm als das Göttliche, Vollkommene, Absolute. Es *vermisst* darin nichts und erkennt es mithin als ein *Unendliches*, *Unbeschränktes*; es findet auch nichts *Störendes*, *Fremdartiges* darin, und sieht es mithin als ein *Einiges* an. Diese beiden Grundbedingungen der Allheit muss das Schöne auch wirklich in seiner Beziehung zum Subjecte besitzen, und insofern ist es auch seiner Objectivität nach bestimmt.

Nachdem wir auf diese Weise den Begriff des Schönen aus dem Begriff des Vollkommenen deducirt haben, können wir dazu übergehen, aus dem Begriff des Schönen den Begriff des Tragischen abzuleiten, und wir haben dabei ganz denselben Weg einzuschlagen. Es unterliegt nämlich die schöne Erscheinung ganz denselben Relationen, von welchen das Einzelne überhaupt beherrscht wird, und sie kann demgemäss schön sein einmal in Beziehung *auf sich*, sodann in Beziehung *auf das Absolute*, und endlich in Beziehung auf die *anderen Erscheinungen*, namentlich auf das empfindende Subject. In der ersten Beziehung ist sie vollkommen nach der Kategorie des *Seins*, in der zweiten nach der Kategorie des *Werdens*, und in der dritten nach der Kategorie des *Daseins*.

Nach der Kategorie des *Seins* muss die Erscheinung die Vollkommenheit und ihre Elemente: die Einheit und Unendlichkeit, *in sich selbst* ausdrücken. Sie muss sich zum Schönen überhaupt verhalten, wie sich das *Wahre* zum Absoluten verhält. Diese Modification des Schönen können wir das **Rein-Schöne** nennen.

Nach der Kategorie des *Werdens* zeigt sich die Erscheinung an und für sich als unvollkommen, und vollkommen nur, indem sie sich in das Absolute aufhebt. Sie verhält



sich zum Schönen überhaupt, wie sich das *Gute* zum Absoluten verhält. Diese Modification des Schönen ist das **Tragische**.

Nach der Kategorie des *Daseins* zeigt sich die Erscheinung an und für sich ebenfalls unvollkommen, und vollkommen nur, indem sie sich in eine andere Erscheinung aufhebt. Ihr Verhältniss zum Schönen überhaupt ist das nämliche, wie das des Schönen zum Absoluten. Diese Modification des Schönen ist das **Komische**.

Beim Rein-Schönen drückt sich die Idee der Vollkommenheit im Object selber aus; beim Tragischen im Absoluten, in welches sich das Object aufhebt, und beim Komischen im empfindenden Subjecte, für welches das Object sein Dasein preisgiebt. Wir können uns daher auch so ausdrücken:

**Rein-Schön** ist diejenige schöne Erscheinung, welche die Idee der *objectiven* Vollkommenheit erweckt.

**Tragisch** diejenige, welche die Idee der *absoluten* Vollkommenheit erweckt.

**Komisch** diejenige, welche die Idee der *subjectiven* Vollkommenheit erweckt.

Diess sind die drei Modificationen, zu welchen das Schöne nothwendig auseinandergehen muss. Das *Rein-Schöne* trägt den Stempel der Vollkommenheit in sich selbst; es muss in sich selbst ein Totales sein und Einheit und Unendlichkeit, die Grundbedingungen der Vollkommenheit, in sich vereinigen. Es muss die Kraft besitzen, uns Alles um und neben sich vergessen zu machen, so dass wir uns sammt Allem, was uns sonst noch anziehen oder interessiren könnte, in dasselbe versenken und in ihm gleichsam die Gottheit oder die Welt als das vollkommene Bild der Gottheit zu erblicken glauben. So versenken wir uns z. B. in die Formen und Züge eines schönen Gesichts, einer schönen menschlichen Gestalt, wie sie uns der vaticanische Apoll, die mediceische Venus bieten. Wir werden gleichsam von den schönen Wellenlinien verschlungen, wie *Göthe's* Fischer vom ewigen Thau des feuchtverklärten Himmels, und unser Versinken, Untergehen, Verschwinden wird in trunkener Bewusstlosigkeit zur seligsten Empfindung des Göttlichen.

Anders verhält es sich mit dem *Komischen*. Dieses kann als nur die Idee der *subjectiven* Vollkommenheit erweckend, den Stempel der Vollkommenheit *nicht* in sich selbst tragen, ja es muss mit der Idee der objectiven Vollkommenheit geradezu *in Widerspruch* stehen, weil die Gegenwart irgend eines bemerkbaren Momentes *objectiver* Vollkommenheit dem Auftauchen des Gefühls der *subjectiven* Vollkommenheit nothwendig hinderlich sein müsste. Erst wo die Empfindung der objectiven Vollkommenheit gänzlich aufhört, fängt die Empfindung der subjectiven Vollkommenheit an. Gemeinschaftlich für das Rein-Schöne und für das Komische ist also bloss die aus ihnen hervorgehende Idee der Vollkommenheit und die damit verbundene angenehme Empfindung. Aber das Angenehme dieser Empfindung selbst ist wieder verschieden, da der Genuss des Rein-Schönen mit einer gänzlichen Versenkung des geniessenden Subjects in das Object, dagegen der Genuss des Komischen mit einer totalen Aufhebung des Objects in das Subject verbunden ist, wesshalb wir das Vergnügen am Rein-

Schönen als ein *objectives* d. h. als ein *Wohlgefallen*, dagegen das Vergnügen am Komischen als ein *subjectives* d. h. als eine *Lust* zu bezeichnen haben. Ein Beispiel wird meine Meinung noch deutlicher machen. Denken wir uns z. E. eine menschliche Figur, wie uns *Shakspeare* die des *Falstaff* schildert, so kann es nicht diese Figur selbst sein, welche die Idee der Vollkommenheit in sich darstellt und dadurch den Genuss in uns erweckt. Vielmehr muss uns der unförmliche Bauch, dieser Kasten voll Humore, dieser Beuteltrog der Bestialität, dieses ungeheure Fass Sect, dieser vollgestopfte Kaldaunensack, dieser gebratene Krönungsochse mit dem Pudding im Leibe, und dazu die dünnen, mageren Beine, die kaum im Stande sind, den ungeheuren Fleischberg zu tragen, an sich selbst als das schreiendste Missverhältniss, als ein Exemplar der augenfälligsten Unvollkommenheit erscheinen. Nichts desto weniger haben wir unsere Lust und Freude daran. Denn im nämlichen Augenblicke, wo wir ausser uns dieses Extrem der Unvollkommenheit wahrnehmen und als ein solches erkennen, erwacht in uns die Idee der Vollkommenheit, wir freuen uns unserer Ueberlegenheit, nämlich einerseits darüber, dass wir nicht selbst eine ähnliche Figur spielen, andererseits über die in uns lebendig gewordene Idee des Vollkommenen, vermöge welcher wir sogleich im Stande waren, die äussere Unvollkommenheit, die in sich selbst zerfallende Formlosigkeit zu durchschauen, und die nunmehr im Gegensatz zum unvollkommenen Object in ihrer ganzen Kraft und unbegrenzten Ausdehnung in uns hervortritt. Der Ausdruck dieses subjectiven Selbstgefühls, das seiner Natur nach völlig harmlos ist und durchaus nicht mit dem Stolze verwechselt werden darf, ist das *Lachen*, wesshalb wir denn die komischen Erscheinungen, so lange sie noch nicht durch die Kunst verklärt sind, auch als *tücherliche* bezeichnen können. Denn das Lächerliche verhält sich — wie wir hier beiläufig bemerken wollen — zum Komischen, wie das Naturschöne zum Kunstschönen.

Wieder anders verhält es sich mit dem *Tragischen*. Es hat zwar mit dem Komischen das gemein, dass es als die Idee der Vollkommenheit nicht unmittelbar in sich selbst ausdrückend zunächst die Idee der objectiven Unvollkommenheit erweckt; aber während beim Komischen diese Idee, weil sie unmittelbar an die subjective Vollkommenheit erinnert und in diese übergeht, eine völlig unbeschränkte ist, muss sie uns am tragischen Object nothwendig mit der Idee der objectiven Vollkommenheit gepaart erscheinen, weil sie nur vermöge dieser Vollkommenheit auch die Idee unserer Subjectivität mit fortreissen und eben dadurch die Idee der *absoluten* Vollkommenheit in uns erwecken kann, welcher sich sowohl Subject als Object unterwerfen müssen. Im Genuss des *Tragischen* ordnen wir uns daher dem unvollkommenen Objecte um der damit gepaarten Vollkommenheit willen *bei* und mit ihm zusammengenommen der absoluten Vollkommenheit *unter*; im Genuss des *Komischen* dagegen ordnen wir uns dem unvollkommenen Objecte *über* und fühlen darin eine solche Befriedigung, dass wir an eine Unterordnung unter die absolute Vollkommenheit gar nicht denken. Jene *Bei-* und *Unterordnung* ist mit dem Gefühle des

Schmerzes verbunden, den wir zum Unterschiede von anderen Schmerzen den *tragischen* Schmerz nennen können; diese *Uebersordnung* ist mit dem Gefühle der *Lust* verbunden, welche Lust wir zum Unterschiede von jeder andern Lust die *komische* Lust oder den *Kitzel* zu nennen pflegen. Da wir uns im Tragischen zuletzt ganz in die absolute Vollkommenheit verlieren, so muss sich der Schmerz am Ende in das Gefühl der *höchsten Erhebung* auflösen, wodurch die Dissonanz des Tragischen wieder zur Consonanz des Rein-Schönen zurückgeführt wird. Im Komischen ist eine derartige Rückkehr zur Consonanz oder Harmonie nicht weiter nöthig, da im Gefühl der Lust, das ich über die Aufhebung des Objectiv-Unvollkommenen in die subjective Vollkommenheit empfinde, jede Disharmonie bereits aufgelöst ist. — Auch für das Tragische wollen wir ein Beispiel aus der formellen Erscheinungswelt wählen: die Gruppe des *Laokoon*. So wenig uns die Formen des *Falstaff* an sich befriedigen und durch sich selbst die Idee des Göttlichen in uns erwecken können, so wenig können es auch die Formen des *Laokoon*, obschon es nicht die natürliche Bildung der Formen selbst ist, was uns beleidigt, sondern nur der unnatürliche, aus dem ursprünglichen Gefüge gebrachte *Zustand*. Wäre dieser Zustand *rein-schön* d. h. vollkommen in seiner Erscheinung selbst, so müssten wir im Augenblicke der Affection wünschen können, dass er ein bleibender, allgemeiner sei, dass sich Alles in einer gleichen Situation befinden und in demselben verharren möge. Wir verlangen aber gerade das Gegentheil, wesshalb uns auch *Gölthe* für den ästhetischen Genuss der Gruppe den Rath ertheilt, unmittelbar nach dem ersten momentanen Eindruck die Augen zu schliessen und uns dadurch die Möglichkeit eines anderen Zustandes künstlich zu erzeugen. Aus diesem Verlangen, es anders haben zu wollen, welches sich so hoch steigern kann, dass wir selbst eingreifen möchten, um eine Aenderung herbeizuführen, geht hervor, dass der Zustand der Form, wie er einmal ist, nicht an und für sich selbst die Idee der Vollkommenheit in uns zu erwecken vermag. Ja er kann auch nicht einmal die Idee der subjectiven Vollkommenheit in uns erzeugen. Denn von Seiten seines kräftigen Widerstandes erscheint uns *Laokoon* wieder in dem Grade vollkommen, dass wir nicht hoffen dürfen, ihn hierin zu überbieten, und indem wir also den Grund der Formenentstellung als einen rein äusserlichen, unabänderlichen, nothwendigen erkennen müssen, fühlen wir, dass wir uns unter gleichen Umständen nicht anders gebärden, vielleicht eine noch schrecklichere Erscheinung bieten würden, und ordnen uns also der äussern, objectiven Unvollkommenheit *bei*. Aber eben diese Beiordnung kann nur ihren Grund haben in der Anerkennung einer unvermeidlichen, unwiderstehlichen Nothwendigkeit, und wie wir uns auch dieselbe denken mögen: als ein blindes Fatum oder als eine rohe Naturkraft, als die Macht der Leidenschaft oder auch als die weise, aber Alles umschlingende, Alles sich unterwerfende göttliche Weltregierung — wir müssen doch in derselben das Absolute, Unbedingte, Unbeschränkte erkennen, und diese wenn auch dunkle, halb-bewusste Erkenntniss ist die Empfindung des Tragischen. Ein solches Durchdrungensein



von der Idee des Absoluten muss aber nothwendig mit dem Gefühl der höchsten Erhebung verbunden sein, es muss gleichsam die eben vorangegangene Vernichtung des äussern Objects und unseres eigenen Selbst als unvollkommener Erscheinungen *wieder* vernichten und uns so in das Gebiet des Rein-Schönen, ja selbst des Komischen zurückführen. Daher denn zugleich mit dem Entsetzen das tiefe Versenken in die tragischen Erscheinungen und das unbewusste Lächeln, in welchem Ausdruck sich endlich alle Widersprüche der tragischen Empfindungen zur Einheit gestalten.

Schon aus dieser allgemeinen Uebersicht erkennen wir deutlich die mannigfachen Unterschiede, welche zwischen den drei Hauptmodificationen des Schönen Statt finden. Das Rein-Schöne ist in seiner Wirkung auf uns durchaus *einfach* und *unmittelbar*. Die einheitliche Wirkung des Komischen hingegen geht durch eine *Entzweiung* hindurch, und im Tragischen endlich ist es die *Dreierheit*, welche zur Einheit vermittelt wird. Im Rein-Schönen stellt sich die Position als Position dar, im Komischen als Negation, und im Tragischen als Negation der Negation. Im Rein-Schönen betrachten wir die Erscheinung als *Thesis* des Göttlichen; im Komischen sehen wir sie als *Antithesis* an und heben sie in uns als in die Thesis des Göttlichen auf; beim Tragischen aber lassen wir Thesis und Antithesis in der *Synthesis* aufgehen.

Wir ständen jetzt auf dem Punkte, zur *besonderen* Analysis des Tragischen überzugehen, wenn es nicht zur Erlangung einer umfassenden Uebersicht über das Gebiet des Schönen zweckdienlich wäre, wenigstens andeutungsweise eine *allgemeine* Entwicklung der bisher gewonnenen ästhetischen Begriffe voranzuschicken.

Jede von den drei Hauptmodificationen des Schönen lässt sich nämlich wieder auf dieselbe Weise analysiren wie das *Vollkommene* und das *Schöne überhaupt*, und es ergeben sich daraus folgende Nüancen derselben.

Das *Rein-Schöne* zunächst zerfällt in ein Rein-Schönes *für sich*, in ein Rein-Schönes *für das Absolute* und in ein Rein-Schönes *für Anderes*. In jeder dieser drei Nüancen muss die Idee der Vollkommenheit durch die Erscheinung *selbst* hervorgerufen werden; aber im ersten Falle geschieht es: durch die Vollkommenheit der Erscheinung *für sich* d. h. durch ihre *Abgeschlossenheit in sich selbst* d. i. durch ihre **Form**; im zweiten Falle: durch die Vollkommenheit der Erscheinung *für das Absolute* d. h. durch ihr *Hinausreichen aus dem particulären Dasein ins Absolute* d. i. durch ihre **Quantität** oder **Grösse**; im dritten Falle endlich: durch die Vollkommenheit der Erscheinung *für Anderes* d. h. durch diejenige Eigenschaft, vermöge welcher sich die Erscheinungen untereinander afficiren d. i. durch ihre **Stofflichkeit** oder **Sinnlichkeit**.

Es manifestirt sich mithin das Rein-Schöne bald als ein *Formell-Schönes* oder **Rein-Schönes im engern Sinne**, bald als ein *Quantitativ-Schönes* oder **Erhabenes**, bald als ein *Sinnlich-Schönes* oder **Reizendes**.

Es leuchtet ein, dass nur das *Formell-Schöne* das *Rein-Schöne* vollkommen ausdrückt. Denn das Erhabene erweckt zwar die Idee der Vollkommenheit durch eine objective Eigenschaft, aber durch eine solche, welche wieder eine Beziehung auf das Absolute voraussetzt. Eben so ist es mit dem Reizenden. Denn obschon es die Idee der Vollkommenheit durch die ihm selbst angehörigen sinnlichen Eigenschaften hervorruft, so geschieht es doch nur, wenn sich dieselben völlig in das empfindende Subject hineinverlieren. Das Erhabene fällt mithin zum Theil in das tragische, das Reizende hingegen zum Theil in das komische Gebiet.

Eben so verhält es sich mit den drei Nüancen des *Tragischen*: dem Tragischen *für sich*, dem Tragischen *für das Absolute* und dem Tragischen *für Anderes*. In jeder derselben ist die Erscheinung eine solche, die im Absoluten aufgeht. Aber im ersten Falle thut sie diess in Beziehung auf *sich* d. h. so, dass sie sich im Aufgehen wieder als mit dem Absoluten identisch restituirt; im zweiten Falle: in Beziehung auf das *Absolute* d. h. so, dass sie bei ihrem Aufgehen ganz und gar d. h. selbst *als* Aufgehendes, vom Absoluten verschlungen wird; und im dritten Falle: in Beziehung auf *Anderes* d. h. so, dass sie als aufgehend im Absoluten *mit* dem Absoluten dem Anderen anheimfällt.

Es manifestirt sich mithin das Tragische bald als ein sich selbst zum Absoluten *Erhebendes*, bald als ein völlig im Absoluten *zu Grunde Gehendes*, bald als ein *sammt* dem Absoluten *dem Anderen Anheimfallendes*.

Es leuchtet ein, dass nur das im Absoluten völlig zu Grunde Gehende das *Rein-Tragische*, gleichsam das *Tragische* in höherer Potenz ist. Denn das sich selbst zum Absoluten Erhebende steht bei der Aufopferung seiner ursprünglichen Objectivität mit dem Absoluten nicht sowohl im Widerspruch, als vielmehr im Einklang und erweckt insofern minder die Idee der *absoluten* Vollkommenheit als die Idee der *objectiven* Vollkommenheit. Es ist mithin ausserdem, dass es eine tragische Erscheinung ist, zugleich eine rein-schöne, und zwar, insofern es rein-schön ist für das Absolute, eine *erhabene* Erscheinung. Eben so klar ist, dass das *Tragische-für-Anderes* nicht *rein*-tragisch ist: denn insofern es im Absoluten nur aufgeht, um sich *sammt* dem Absoluten dem Anderen, namentlich dem empfindenden Subjecte preiszugeben, erweckt es zugleich die Idee der *subjectiven* Vollkommenheit und fällt somit zum Theil in das Gebiet des Komischen. Wir nennen diese nach dem Komischen hinüberneigende Modification des Tragischen das ***Hu-***  
***moristische***.

Die nämliche Bewandniss hat es endlich auch mit den drei Nüancen des *Komischen*: dem Komischen *für sich*, dem Komischen *für Anderes*, und dem Komischen *für das Absolute*. Nur das Komische für Anderes ist das *Rein-Komische*. Das Komische *für sich* dagegen, insofern es sich innerhalb dieser Zurückbeziehung objectivisirt, streift in das Gebiet des Rein-Schönen hinüber und fällt hier mit dem *Reizenden* zusammen; das Komische für das Absolute aber, insofern es die Empfindung der subjectiven Vollkommen-

heit in die der absoluten aufzulösen sucht, amalgamirt sich mit dem Tragischen und ist deshalb eins mit dem *Humoristischen*.

Hieraus ergibt sich, dass sich 1. das *Reizende* als Verschmelzung des Rein-Schönen für Anderes und des Komischen für sich, 2. das *Humoristische* als Vereinigung des Komischen für das Absolute und des Tragischen für Anderes, und endlich 3. das *Erhabene* als Concretion des Tragischen für sich und des Rein-Schönen für das Absolute als Zwischenmodificationen betrachten lassen, welche zwischen den drei Hauptmodificationen: dem Rein-Schönen, Komischen und Tragischen, in die Mitte zu liegen kommen und dieselben zu einem innig zusammenhängenden Ganzen verbinden. So erhalten wir einen in sich geschlossenen Kreis des Schönen folgendergestalt:

*das Rein-Schöne*  
 das Erhabene                      das Reizende  
 das *Tragische*                      das *Komische*  
 das Humoristische.

In diesem Kreise müssen nothwendig alle Manifestationen des Schönen, so unendlich viele und mannigfaltige deren auch sind, ihren Platz finden. Für den vorliegenden Zweck wird es genügend erscheinen, ihn in seiner Allgemeinheit construirt zu haben, und ich werde daher zur besonderen Analysis des Tragischen übergehen können.

## II. *Analysis des Tragischen.*

Die Analysis des Tragischen oder die Zerlegung desselben in seine inneren Momente muss nothwendig von seinem *Begriffe* ausgehen. Wir bestimmten denselben, indem wir sagten: tragisch sei diejenige schöne Erscheinung, welche die Idee der absoluten Vollkommenheit erwecke und zwar dadurch, dass sie einerseits als mit der Idee der Vollkommenheit im Einklang, andererseits als mit ihr im Widerspruch erscheine. Denn nur vermöge ihrer objectiven Vollkommenheit mache sie es unmöglich, die ihr inwohnende Unvollkommenheit als komisch aufzufassen und in der Idee der *subjectiven* Vollkommenheit zu verharren; vermöge ihrer objectiven Unvollkommenheit aber erlaube sie uns auch nicht, bei ihrer objectiven Vollkommenheit stehen zu bleiben, sondern treibe uns über Object und Subject hinaus in das Absolute, welches Object und Subject einerseits in sich aufhebe und vernichte, andererseits in sich herstelle und zum allein wahren Sein gelangen lasse.

Vom Rein-Schönen unterscheidet sich also das Tragische dadurch, dass seine objective Vollkommenheit als eine ungenügende, in sich selbst untergehende erscheint und dadurch den Gedanken in uns aufregt, dass eine noch höhere, und zwar eine höchste und absolute Vollkommenheit existiren müsse, während wir bei der rein-schönen Erscheinung gar nicht dazu kommen, einen Unterschied zwischen objectiver und absoluter Vollkom-



menheit zu machen, sondern ihre objective Vollkommenheit als eine durchaus-vollständige Repräsentation der höchsten Vollkommenheit, der Gottheit schlechthin betrachten.

Mit dem Komischen hat das Tragische zwar *das* gemein, dass es sich als ein Unvollkommenes erweist, aber diese Unvollkommenheit erscheint nicht wie die des komischen Objects als eine völlig nichtige, sondern zeigt sich mit einem so hohen Grade der Vollkommenheit verflochten, dass wir uns um dieser Vollkommenheit willen auch der Unvollkommenheit beordnen und ideal mit ihr leiden, untergehen und uns im Absoluten regeneriren. — So bildet also das Tragische einerseits einen Gegensatz zum Rein-Schönen, andererseits zum Komischen. Dieser doppelte Gegensatz zeugt von einer Neutralisation, die sich zugleich als Vermittelung und Synthesis von Object und Subject, als Unterordnung des Satzes und Gegensatzes, der Position und Negation unter das Allgemeine und Absolute betrachten lässt. Von dieser Seite angesehen muss das Tragische als vollkommenste Modification des Schönen erscheinen; es lassen sich aber auch Betrachtungsweisen denken, nach welchen das Rein-Schöne oder Komische den höchsten Platz einnehmen würde.

Fragen wir nunmehr nach den inneren, nothwendigen Momenten einer tragischen Erscheinung, so lassen sich dieselben dem aufgestellten Begriffe gemäss in folgende drei Bestimmungen zusammenfassen: 1. Sie muss einen hohen Grad objectiver Vollkommenheit besitzen, so dass wir sie zunächst für das Absolute selbst nehmen können. 2. Sie muss sich trotz dieser Vollkommenheit als unvollkommen und unzugänglich erweisen und zufolge dieser Unvollkommenheit untergehen; und 3. Ihr Untergang muss als Wirkung der *absoluten Vollkommenheit* erscheinen, vor welcher alle relative Vollkommenheit zur Unvollkommenheit herabsinkt. — Diese drei Momente bedürfen einer näheren Besprechung.

#### 1. Von der objectiven *Vollkommenheit* der tragischen Erscheinungen.

Wir haben gesehen, dass die objective Vollkommenheit einer Erscheinung entweder eine *quantitative*, eine *formelle* oder eine *stoffliche* ist: es fragt sich nun, welche von diesen dreien am ehesten im Stande ist, *ein wesentliches Moment im Tragischen* zu bilden. Es leuchtet ein, dass diess die *quantitative* Vollkommenheit sein muss, ja dass *sie allein* es sein kann: denn die formelle und stoffliche Vollkommenheit kann als solche gar nicht zum Tragischen umschlagen, d. h. *wenn* sie umschlägt, geschieht es nur zufolge ihrer quantitativen Eigenschaften. Die formelle Schönheit nämlich ist ja die völlig in sich abgeschlossene, in sich ruhige, mit sich und der absoluten Vollkommenheit gänzlich im Einklag seiende: wie also sollte sie zufolge dieser Selbstbegrenzung mit dem Absoluten in Widerspruch und Conflict gerathen können? Geräth sie mit ihm in Conflict, so geschieht es nur zufolge der darin ausgedrückten Tendenz, sich als Einzelnes dem Absoluten gleichstellen zu wollen; die formelle Schönheit stellt sich aber dann nicht mehr als *formelle*, sondern als *dynamische* Vollkommenheit dar, d. h. sie erscheint uns nicht mehr von Seiten

ihrer Form oder Selbstumgränzung, sondern von Seiten ihres Strebens oder *Aussichselbsterausgehens*. Von dieser Seite betrachtet ist freilich jede formelle Schönheit nothwendig auch tragisch. Denn allerdings liegt gerade in der Selbstbegrenzung der einzelnen Erscheinung eine Anmassung, eine Usurpation des Göttlichen. Das Einzelne drückt darin eine Selbstgenügsamkeit aus, die nur dem All zukommt und zufolge welcher alle übrigen Theile des Alls als Nichts dargestellt werden. Daher muss denn auch das Schöne nothwendig untergehen; das Einzelne kann sich nicht dauernd im Einklange mit dem All erhalten, denn im nächsten Moment erscheint schon die Consonanz als Arroganz, folglich als Dissonanz und in dieser Dissonanz liegt der Keim der Vernichtung.

Aehnlich ist es mit dem Reizenden. Auch dieses kann zum Tragischen umschlagen, aber nur insofern es dynamische Elemente enthält, also nicht durch seine stofflichen Eigenschaften als *solche*, sondern insofern es seine *quantitativen* Eigenschaften herauskehrt. Hört der Stoff auf, als Stoff etwas zu sein, so wird aus dem Reizenden nicht ein Tragisches, sondern ein Komisches: denn der Stoff hat keine unmittelbare Beziehung zum Absoluten, sondern nur zu denjenigen Erscheinungen, mit welchen er in Wechselwirkung steht. Er hebt sich daher auch nicht unmittelbar ins Absolute auf, sondern in irgend eine andere Erscheinung, und vor dieser ihn in sich verschlingenden Erscheinung präsentirt er sich eben als komisch. Erst der hohe *Grad*, die unwiderstehliche *Kraft* des Reizes kann tragisch werden, und *muss* es sogar, sobald der Reiz dadurch mit dem Absoluten in Conflict geräth, namentlich, sobald er sich als *verführerisch* erweist.

Es ist also klar, dass die objective Vollkommenheit des Tragischen nothwendig in das Gebiet der *quantitativen* Schönheit, des Erhabenen fallen muss. Die Erhabenheit ist also das erste nothwendige Moment des Tragischen, woher es denn gekommen ist, dass es einige Aesthetiker ganz und gar nur als eine Modification des Erhabenen haben ansehen wollen, wogegen wir uns an einem andern Orte erklärt haben.

Nun giebt es aber, wie hier nur angedeutet werden kann, drei verschiedene Arten der Erhabenheit: eine extensive, eine dynamische und eine numerische. Welche von diesen dreien wird nun dem Tragischen am günstigsten und verwandtesten sein? — Auch für diese Frage liegt die Antwort nahe. Denn es ist klar, dass nothwendig diejenige Erhabenheit, welche am evidentesten das Streben ins Unendliche und Absolute als solches ausdrückt, auch am leichtesten mit dem Absoluten in Conflict gerathen und von dieser vernichtet werden muss. Eine solche Erhabenheit ist aber die *dynamische*: denn sie ist *die Grösse als Tendenz*, die Quantität in *unmittelbarer Beziehung auf das Absolute* gedacht. Die dynamische Erhabenheit ist also von allen übrigen Modificationen am ehesten im Stande, aus dem Erhabenen ins Tragische umzuschlagen, ja wir können sagen, sie ist es *allein* im Stande; denn die Erhabenheit der Extension und der Zahl können wir nur dann als mit dem Absoluten im Kampf begriffen auffassen, wenn wir sie uns *als von einem Streben durchdrungen* vorstellen.

Das Streben ins Absolute drückt sich aber, wie wir schon bei den Begriffsbestimmungen des Wahren, Guten und Schönen gesehen haben, am vollendetsten in der *Willenskraft* aus. Während es in den Naturkräften noch dunkel und wie in Träumen verloren erscheint, entfaltet es sich hier zum *Selbstbewusstsein*, zur *Freiheit*. Die Erhabenheit der Willenskraft ist also vor Allem diejenige, welche das erste Moment im Tragischen ausmacht. Darum fällt die objective Seite des Tragischen fast stets in das sittliche Gebiet, in das Reich der Bestrebungen und Handlungen, in die Sphäre des Guten und Bösen, und sein eigentlicher Sitz ist daher der *selbstbewusst-wollende Geist* d. h. der *Character*.

Aus dem Begriff des Erhabenen ergibt sich, dass sich ein Character das Prädicat der Erhabenheit dadurch erwirbt, dass er das directe Bestreben, auf active oder passive Weise sich mit dem Absoluten eins zu setzen, in sich ausdrückt. Diess kann aber auf einem doppelten Wege geschehen. Einerseits nämlich kann der individuelle Geist, indem er die Beschränktheit seines Ichs erkennt, kraft seines Willens dieses Ich in das Absolute und Göttliche aufgehen lassen und sich dadurch — also durch Selbstaufopferung — zum Vollkommenen erheben; andererseits kann er auch die übrige, ihn beschränkende Welt in sich wollen aufgehen lassen und dadurch — also durch Aufopferung des ausser ihm Seienden — sein Ich selbst zum Absoluten und Unbedingten emporschrauben. In beiden Fällen ist der Character erhaben, aber nur im zweiten Falle von solcher Erhabenheit, welche zur Tragik umschlagen kann. Denn die erste Art der Erhabenheit ist mit der Idee des Göttlichen im Einklang und sie kann daher nicht mit dem Göttlichen in Opposition treten und an demselben zersplittern, sondern nur sich freiwillig darin verlieren. Im zweiten Falle dagegen ist der erhabene Character nicht bloss mit dem Absoluten im Einklang, sondern zugleich im Widerspruch. Im Einklang mit demselben ist er, insofern er sich von der Beschränktheit seiner Individualität loszureissen und zum Absoluten zu erheben sucht; im Widerspruch dagegen mit ihm ist er, weil er in sein Ich alle sonstigen Manifestationen des Absoluten zu verschlingen oder zu zerstören sucht, um sich selbst als das Alleinige und Allumfassende, welches er von Haus aus nicht ist, zu setzen. Die tragische Erhabenheit des Characters ist also, mit einem Worte ausgedrückt, die *Erhabenheit des Egoismus*, und der Egoismus ist erhaben, wenn das Ich *Gott* sein will, ohne doch seine Ichheit aufzuopfern. Dies *Gottseinwollen mit Beibehaltung der Ichheit* ist das erhabene Element aller wahrhaft tragischen Charactere. Wir finden es überall wieder, wenn auch natürlich in den mannigfaltigsten Modificationen und in den verschiedensten Graden und Abstufungen, je nachdem die Idee der Gottheit so oder so, vollkommener oder unvollkommener gefasst wird, und je nachdem sich diese oder jene Kraft im Menschen der Gottheit gleichzusetzen strebt. So unzählige Nüancen hier Statt finden können, so lassen sie sich doch sämmtlich auf drei Classen zurückführen. In die erste Classe gehören diejenigen Charactere, welche vermöge ihrer Willenskraft die *Willenskraft selbst*



zum Unbeschränkten zu erheben suchen; zur zweiten Classe diejenigen, welche ihr *Gefühl* emancipiren wollen, und in die dritte endlich diejenigen, welche nach einer unbeschränkten *Intelligenz* ringen.

In die erste Classe fallen bei Weitem die meisten der tragischen Characteres. Das Streben nach unbeschränkter Herrschaft und Macht oder auch nach absoluter Unabhängigkeit und Selbstständigkeit geht am ehesten und kräftigsten aus sich heraus und verkörpert sich am leichtesten zu einer bestimmten sinnlichen Erscheinung des Strebens d. h. zur *Handlung* oder *That*. Ein solches Streben liegt z. B. dem Character des Prometheus, des Oedipus, des Agamemnon, des Coriolan, des Cäsar, des Macbeth, des Wallenstein u. A. zum Grunde. Prometheus kann als Prototyp der tragischen Erhabenheit im classischen Alterthum betrachtet werden. Das Gefühl der inneren Kraft und das Bewusstsein, nur das Wohl der Menschheit im Auge gehabt zu haben, treibt ihn so weit, dass er sich über die Gottheit selbst erhebt, dass er keine Macht und Grösse anerkennen will, als die seine, selbst wenn er sie nur noch im Zustande des Leidens als höchste passive Kraft, als Indifferenz gegen Schmerz und Gewalt, als völlige Unbeugsamkeit des Willens an den Tag legen kann. Mag ihm Hermes die schrecklichsten Drohungen des Zeus verkünden: sein Sinn bleibt stets derselbe und er erwiedert die erhabenen Worte:

Εἰδότε μοι τοῖ μοι τάσδ' ἀγγελίας  
 ὄδ' ἐθώξεν, πάσχειν δὲ κακῶς  
 ἐχθρόν ἢ π' ἐχθρῶν, οὐδὲν ἀεικές,  
 πρὸς ταῦτ', ἐπ' ἐμοὶ ῥιπτέσθω μὲν  
 πυρὸς ἀμφήκης βόστρυχος, αἰθῆρ δ'  
 ἔρεθίζέσθω βροντῆ, σφαιέλῳ τ'  
 ἀγρίων ἀνέμων χθόνα δ' ἐκ πνυμένων  
 αὐταῖς ῥίλαις πνεῦμα κραδαίνοι  
 κῆμα δὲ πόντου τραχεῖ ῥοθίῳ  
 ξυγχώσειεν τῶν τ' οὐρανίων  
 ἕστρον δίοδος, ἔς τε κελαινὸν  
 Τάρταρον ἄρδην ῥίψει δέμας  
 τοῦμόν, ἀνάγκης στεῆραῖς δίναις  
 πάντως ἐμέ γ' οὐ θανατώσει.

Von ganz anderer Art ist die tragische Erhabenheit des Oedipus Tyrannus. Sie liegt nicht wie die des Prometheus in einer unbegleitenden Opposition gegen die Gewalt der Götter, nicht in der passiven Kraft gegen ein Uebermaass von Leiden, sondern in der starren Consequenz, mit welcher er den Mörder des Laios zu entdecken sucht, und in dem allzukühn hervortretenden Unschuldsgefühl, welches ihn veranlasst, mit der Sicherheit eines Gottes über den Mörder den schrecklichen Fluch auszustossen:

τὸν ἄνδρ' ἀπανθῶ τοῦτον, ὅστις ἐστὶ, γῆς  
 τῆσδ', ἣς ἐγὼ κράτη τε καὶ θρόνους νέμω,  
 μήτ' εἰσδέχεσθαι, μήτε προσφώνειν τινά,  
 μήτ' ἐν θεῶν εὐχαῖσι μήτε θύμασι  
 κοινὸν ποιῆσθαι, μήτε χέριβας νέμειν  
 ὄθειν δ' ἀπ' οἴκων πάντας, ὡς μιάσματος  
 τοῦδ' ἡμῖν ὄντος, ὡς τὸ Πυθικὸν θεοῦ  
 μαντεῖον ἐξέφηεν ἀορίως ἔμοι.

Wer mit solcher Kraft die Stelle der Nemesis zu übernehmen wagt, erscheint in diesem Augenblicke selbst wie ein Gott; aber im Munde eines Sterblichen erscheint eine solche Kraft zugleich bedenklich. Nur der sollte so sprechen dürfen, der sich frei weiss von jeder Schuld und sich bewusst ist, nie in eine Schuld verfallen zu können. Die Erhabenheit des Oedipus schliesst daher schon das Element der Unzulänglichkeit in sich und ist daher eine ächt tragische Erhabenheit.

Diese Idee hat meines Wissens noch Niemand über den Oedipus aufgestellt. Daher ist man denn auch nie recht damit zu Stande gekommen und hat sich abgemüht, den Conflict zwischen Freiheit und Nothwendigkeit in denjenigen Handlungen des Oedipus zu suchen, welche Sophokles nur voraussetzt, um daran seine Idee anzuschliessen. Die unbewusst verübten Frevelthaten des Oedipus, die Ermordung seines Vaters und die Vermählung mit seiner Mutter, enthalten nicht selbst seine tragische Tendenz, seinen Conflict mit der göttlichen Idee, sondern sie versetzen ihn nur auf denjenigen Standpunkt, von welchem aus er mit dem Absoluten dadurch in Kampf geräth, dass er sich selbst die Function des Absoluten, die Rächung und Bestrafung eines selbstbegangenen Verbrechens, also eine Handlung, der er nicht gewachsen ist, anzumassen sucht. Hätte der Dichter jenen Conflict zwischen Freiheit und Prädestination, der freilich auch tragische Momente enthält, in seinen beiden Dramen darstellen wollen, so hätte er damit schliessen müssen, womit der Oedipus Tyrannus anfängt; wenigstens musste der ganze Oedipus Tyrannus in eine blossе Schlusscene zusammengezogen und als Hauptaction das vergebliche Ringen des Oedipus, dem auf ihm lastenden Geschick zu entfliehen, vorangeschickt werden. Freilich war eine solche Anordnung bei dem Streben der Griechen nach zeitlicher und örtlicher Einheit nicht wohl möglich; allein eben darum hat Sophokles auf eine Verarbeitung jenes Conflictes Verzicht geleistet.

Offener am Tage als bei Oedipus liegt die Erhabenheit der sich als solcher sezenden Willenskraft bei Characteren wie Agamemnon, Coriolan, Cäsar, Macbeth u. s. w. In allen diesen zeigt sich das Bestreben, um der individuellen Grösse und unbeschränkten Macht und Herrlichkeit willen selbst das Göttliche hintanzusetzen und die Gottheit durch Frevel oder Uebermuth zum Kampfe herauszufordern, völlig unzweifelhaft, höchst gross-

artig z. B. in den Vorträgen des Macbeth, durch welche er die Hexen auffordert, ihm Antwort zu geben:

I conjure you, by that which you profess,  
 (Howe'er you come to know it,) answer me:  
 Though you untie the winds, and let them fight  
 Against the churches: though the yesty waves  
 Confound and swallow navigation up;  
 Though bladed corn be lodg'd and trees blown down;  
 Though castles topple on their warders' heads;  
 Though palaces, and pyramids, do slope  
 Their heads to their foundations; though the treasure  
 Of nature's germins tumble all together,  
 Even till destruction sicken, answer me  
 To what I ask you.

Als die zweite Classe der tragisch-erhabenen Characteren bezeichneten wir die, welche irgend ein besonderes, individuelles Gefühl zur allgemeinen absoluten Geltung zu bringen streben, ohne das Gefühl selbst von seinen Schranken befreien zu wollen. Von dieser Art ist z. B. die Bruderliebe der Antigone, der Zorn des Aias, der Schmerz des Hamlet, die Liebe Romeo's und Julia's, die Reizbarkeit Tasso's, die Hingebung Gretchens, der Patriotismus der Jungfrau, die Verzweiflung der Bürger'schen Leonore u. s. w. Leonore kann als ein Muster der tragischen Gefühlserhabenheit innerhalb des lyrischen Gebiets betrachtet werden. Hier zeigt sich der Alles in sich verschlingende Egoismus der Leidenschaft in den grellsten Farben; die diesseitige und jenseitige Seligkeit, Himmel und Hölle, ja die Gottheit selbst verschwinden darin als nichts; nur der geliebte Gegenstand gilt als das Seiende, als das Einzige, als das Alles in sich Gewährende; nur bei ihm ist daher Seligkeit und ohne ihn Vernichtung und Hölle. Von gleicher Stärke ist die Leidenschaft des Othello; milder hingegen, aber darum nicht minder erhaben, nicht minder über alles Endliche und Beschränkte hinausgehend die Liebe Gretchens, wenn sie klagt: „Wo ich ihn nicht hab', ist mir das Grab; die ganze Welt ist mir vergällt!“ und Julia's, wenn sie über Romeo's Verbannung ausruft:

„Tybalt is dead, and Romeo — banished;  
 That — banished, that one word — banished  
 Hath slain ten thousand Tybalts. Tybalt's death  
 Was woe enough, if it had ended there:  
 But, with a rear-ward following Tybalt's death,  
 Romeo is banished — to speak that word,  
 Is father, mother, Tybalt, Romeo, Juliet,  
 All slain, all dead: — Romeo is banished —  
 There is no end, no limit, measure, bound,  
 In that word's death; no words can that woe sound.“



und Romeo's Leidenschaft selbst in ähnlicher Weise:

There is no world without Verona's walls,  
But purgatory, torture, hell itself.  
Hence banish'd is banish'd from the world,  
And world's exile is death!

Eine solche Schrankenlosigkeit und Maasslosigkeit ist endlich auch im *intellektuellen* Bestreben möglich, wofür als allumfassendes Beispiel *Faust* dasteht. Er möchte sein individuelles menschliches Wissen zur Allwissenheit Gottes erheben, er möchte alles Dunkel lichten, alle Knoten lösen, alle Geheimnisse entwirren, das Höchste und das Kleinste, das Aeussere und das Innere, den Makrokosmos und den Mikrokosmos durchdringen. Dieses unbezwingbare Streben nach einer Universalität des Wissens ist die erste und hervorstechendste Seite seines Wesens, um derentwillen er als eine so erhabene Erscheinung vor uns steht. Aber er ist darin noch nicht ganz repräsentirt. „Ihm wohnen ach! zwei Seelen in der Brust!“ Während die eine in das Unendliche, Göttliche, Uebersinnliche, in die Welt der Ideen hineinstrebt, möchte sich die andere mit klammernden Organen, mit derber Liebeslust an die Erde, an das vielbewegte Menschenleben halten;

„vom Himmel fordert er die schönsten Sterne,  
Und von der Erde jede höchste Lust,  
Und alle Näh' und alle Ferne  
Befriedigt nicht die tiefbewegte Brust.“

Um desswillen können wir von ihm kaum sagen, dass er bloss irgend ein besonderes, einseitiges Streben darstellte; er ist ein Bild des *Strebens an sich*, die *Totalität* des Strebens; und was *Schlegel* vom Prometheus sagt, dass er nicht eine einzelne Tragödie, sondern die Tragödie selbst sei, lässt sich daher mit noch grösserem Rechte auch auf *Faust* anwenden.

Wir haben aus dem Bisherigen gesehen, dass die Erhabenheit der tragischen Charactere bald von höherem, bald von niederem Grade ist. Je grossartiger uns ein Character erscheint, um so grösser wird natürlich auch der tragische Eindruck sein, den sein Untergang auf uns macht; und umgekehrt, je weniger Kraft er zeigt, um so schwächer wird auch die Erschütterung unseres Gemüthes ausfallen. Fehlt einem Character die Erhabenheit *gänzlich*, zeigt er sich uns von gar keiner Seite gross und kräftig: so werden wir sein Unglück höchstens bemitleiden; wir werden aber nicht durch dasselbe an die höchste Idee, an das Göttliche und Absolute erinnert werden, und er kann daher, indem er die erste Bedingung des Tragischen unerfüllt lässt, auch die dritte und letzte nicht erfüllen und gehört mithin gar nicht in das Gebiet des Tragischen, noch des Schönen überhaupt. *Jean Paul* sagt: „Warum hasset die Dichtkunst die Schwäche so sehr? Weil diese der auflösende ekle Schwaden alles Willens und Lebens selber ist, so dass dann im Maschinenwerk der Fabel die Seele, die darin arbeiten sollte, selber ein weicher Leichnam und eine Maschine wird und mithin die Geschichte aufhebt: denn ohne Willen

giebt es so wenig eine Geschichte, als es eine Weltgeschichte des Vieh's giebt. Ein schwacher Character wird leicht unpoetisch und hässlich, wie z. B. Brackenburg in *Goethe's* *Egmont* beinahe ekel und Fernando in dessen *Stella* widerlich wird.“ Darum spielen die tragisch seinsollenden Figuren in den meisten der *Kotzebue'schen* und *Iffland'schen* Rührstücke eine so wahrhaft traurige und erbärmliche Rolle, wie etwa ein winselnder Hund oder eine jammernde Katze. Sie zeigen uns nur die objectiv *Unvollkommenheit*, aber nicht von der rein-negativen und dadurch ergötzlichen Seite, sondern von der realen und in der Realität miserablen. Für rein unpoetisch muss es gelten, die Unkraft als solche zum Grundzug eines tragischen Characters machen zu wollen, und ich kann daher nicht in die verbreitete Ansicht einstimmen, dass die Tragik *Hamlets* darin bestehe, dass er eine auf seiner Seele lastende Pflicht nicht abzutragen vermöge. Er wirft sich zwar selbst oft Schwachheit und Unkraft vor; aber diess thut er nur aus der Energie und Heftigkeit seines Gefühls heraus, welches vom Willen eine That verlangt, die der Verstand und die sittliche Stimme noch nicht approbirt hat. Nicht aus Unkraft verschiebt er die That: denn nie äussert er ein Bedenken wegen der Folgen oder Furcht vor dem Misslingen: sondern weil er darüber mit sich noch nicht im Reinen ist, weil sich verschiedene Kräfte in ihm herumdebattiren, von denen immer die eine stärker erscheint als die andere. Freilich ist nicht gerade der Wille die vorherrschende Seite in ihm: denn sonst würde er als Alexander den vielverschlungenen Knoten von Gefühlsantrieben und Verstandesreflectionen rasch und entschlossen durchhauen; aber wie wir gesehen haben, ist ja nicht allein die Thatkraft als solche des erhabenen Eindrucks fähig, sondern auch die active oder passive Kraft des *Gefühls* und der *Intelligenz*. Und diese beiden Kräfte können nirgends stärker und thätiger gefunden werden als in *Hamlet*, und von dieser Seite steht er als eine überaus grossartige und erhabene, unser Staunen und unsere Bewunderung erweckende Erscheinung vor uns da.

## 2. Von der objectiven *Unvollkommenheit* der tragischen Erscheinungen.

Als zweite unerlässliche Bedingung der tragischen Erscheinung haben wir kennen gelernt, dass sie sich trotz ihrer Vollkommenheit als unvollkommen erweisen muss: denn wenn sie im Einklange mit der Vollkommenheit verharrete, würde sie dem Bereich der Erhabenheit angehören und uns unmittelbar von der objectiven Vollkommenheit in die absolute hinüberführen, dergestalt dass wir gar nicht zu einer Differenzirung der objectiven und absoluten Vollkommenheit gelangten. Es fragt sich nun: wie muss die objective Unvollkommenheit beschaffen sein: denn es ist klar, dass nicht jede beliebige Unvollkommenheit zum tragischen Effecte tauglich ist. Die Antwort ergibt sich aus dem Bisherigen von selbst. Die Unvollkommenheit darf nur eine solche sein, welche neben der objectiven Vollkommenheit bestehen kann, ohne dieselbe aufzuheben. Dadurch ist von vorn herein jede Unvollkommenheit ausgeschlossen, welche den tragischen Gegenstand als

schwach oder kleinlich darstellen würde. Die objective Unvollkommenheit darf also nicht mit der objectiven Vollkommenheit in Widerspruch stehen, sondern im Gegentheil, sie muss sich als eine *Folge* derselben, ja als Eins mit ihr erweisen. Diess klingt wunderlich, aber ist sehr einfach. Da nämlich die objective Vollkommenheit jeder einzelnen Erscheinung nur eine relative sein kann, so ist sie an ein gewisses Maass gebunden und hört auf Vollkommenheit zu sein, sobald sie über diess Maass hinausgeht. Diese Unvollkommenheit geräth natürlich nicht mit der *objectiven* Vollkommenheit in Widerspruch, sondern nur mit der *absoluten*. Ein über die Ufer anschwellender Strom z. B. erscheint nicht unvollkommen *an sich*, sondern nur in Beziehung auf das Ganze betrachtet. Die Unvollkommenheit der tragischen Erscheinungen beruht also stets auf einer *Ueberkraft*, die sich gegen das Ganze richtet und sich im Gegensatz zu diesem als unzulänglich darstellt. Es ist also ein *Gegensatz*, ein *Conflict* nöthig, und wenn nicht die objective Grösse dabei zu Grunde gehen soll, darf derselbe *nicht auf einmal* entschieden werden, sondern es muss ein *Verlauf* des Kampfes Statt finden, in welchem sich die relative Grösse als solche bewährt und erst nach und nach der Uebermacht des Absoluten erliegt. Die tragische Erscheinung muss aus ihrem adversativen Verhältnisse gegen das Absolute zwar herausgetrieben werden, aber nur so weit, dass sie sich immer noch im concessiven Verhältnisse als Grösse behaupten kann. Während sie zu Anfang des Kampfes zum Absoluten sagt: Du bist zwar das Absolute, aber *ich* will es sein! muss sie am Ende des Kampfes einräumen: Ich bin zwar gross, aber doch nichts gegen das Absolute.

So ist denn auch die Unvollkommenheit aller wahrhaft tragischen Charactere wirklich beschaffen. Sie zeigt sich nie als ein Zuwenig, sondern stets als ein Zuviel, als eine Selbstüberhebung, als eine Ueberschätzung der eigenen Kraft und Grösse. So besteht die Unvollkommenheit des Prometheus darin, dass er glaubt, es mit den Göttern aufnehmen zu können, des Aias, dass er in zu hohem Maasse das nach seiner Meinung ihm angethane Unrecht fühlt, der Clytämnestra, dass sie ihre Mutterliebe bis zur Hintansetzung der Gattenliebe treibt und umgekehrt des Agamemnon, dass er bis zur Verleugnung der väterlichen Gefühle dem Ruhme nachstrebt. Bei Orestes, bei Electra, bei Antigone, bei Hector u. s. w. ist es nicht anders. Sie alle treiben irgend ein Gefühl, irgend eine Tendenz bis zu solcher Höhe, dass endlich der Schwindel erfolgt, der sie vom errungenen Standpunkt wieder hinabstürzt. — Eben so ist es bei den Helden der modernen Tragödie. Die Unvollkommenheit des *Lear* z. B. besteht darin, dass er selbst die Regungen des Gemüths, die Empfindungen der Liebe glaubt erzwingen zu können und sich Kraft genug zutraut, auch dann noch herrschen zu können, wenn er die äussere Macht aus den Händen gegeben, die Liebe von sich gestossen hat; die des *Macbeth*, dass er durch die Kraft des Willens das Schicksal zu lenken, das Recht stürzen zu dürfen meint; die des *Hamlet*, dass er einen besonderen, particulären Schmerz zur allgemeinen, alleinigen Geltung, zur gesetzgebenden Macht zu erheben sucht; *Richards III.*, dass er um der darin wal-



tenden Kraft und List willen die Bosheit selbst als herrschendes Prinzip einzusetzen wagt. *Götz* zeigt sich als unvollkommen, weil er die alte, biedere Sitte für so hoch anschlägt, dass er damit den rollenden Fortschritt der Weltgeschichte glaubt aufhalten zu können; *Tasso*, weil er ein überschwengliches Gefühl, eine poetische Weltanschauung allein schon für genügend und hinreichend hält und danach auch die practischen, realen Lebensverhältnisse gestalten zu dürfen wähnt; *Egmont*, weil er allzusicher auf die Rechte seiner Geburt und Stellung, so wie auf seine Unschuld baut; *Faust*, weil er auf sein göttliches Streben trotzend selbst mit dem bösen Prinzip, ohne ihm zu unterliegen, glaubt gemeinsame Sache machen zu dürfen; *Wallenstein*, weil er um seiner Ueberlegenheit willen selbst die Bande der Pflicht glaubt zerreißen zu können; die *Jungfrau*, weil sie ihre Begeisterung für Volk und Vaterland stark genug wähnt, um damit die natürlichen Gefühle der Liebe zu ersticken u. s. w. Wir sehen also, dass die objective Unvollkommenheit der tragischen Erscheinungen allemal in einem Hinausgehen über das gesetzliche Maass besteht, und dass also gerade derselbe Umstand, welcher sie von quantitativer Seite als objectiv-vollkommen erscheinen lässt, ihre Unvollkommenheit begründet. Die Unvollkommenheit kann daher nicht ebenfalls eine *quantitative* sein: denn sonst würden sich Vollkommenheit und Unvollkommenheit nothwendig einander aufheben; sondern sie muss, von ästhetischer Seite betrachtet, nothwendig als eine *formelle* aufgefasst werden d. h. als ein *Mangel an Selbstbegrenzung*. Weil aber die tragischen Erscheinungen nothwendig in das Reich der Tendenzen fallen, so muss ihre *formelle Unschönheit*, sobald wir sie nicht in Beziehung auf sich selbst, sondern in Beziehung auf das Absolute betrachten, nothwendig zugleich als *Unsitlichkeit* erscheinen, nämlich als *Egoismus*; und da die Beziehung auf das Absolute bei einer Tendenz die zunächstliegende ist, so werden wir den Mangel an Selbstbegrenzung, welcher den tragischen Erscheinungen stets eigen ist, nicht als *formelle*, sondern vielmehr als *sittliche* Unvollkommenheit betrachten. Es verhält sich also mit der Vollkommenheit und Unvollkommenheit der tragischen Erscheinung so: *Vollkommen* erscheint sie uns von der *ästhetischen*, und *unvollkommen* von der *moralischen* Seite. Von ästhetischer Seite betrachten wir sie als *unendliche Grösse*, von moralischer Seite als *Egoismus*, als *Anmassung*, als *ὑβρις*. Diese beiden Anschauungen verbinden sich auf das Leichteste: denn bei Beiden findet eine Beziehung auf das Absolute Statt, nur dass wir im ersten Falle die Tendenz als *Erscheinung*, im zweiten Falle als *Tendenz* d. h. im ersten Falle als *daseiend*, im zweiten als *werdend* d. h. *aus dem Nichtsein zum Sein übergehend* fassen. Die Auffassung der tragischen Erscheinung von sittlicher Seite ist also keine willkürliche, sondern unumgänglich nothwendige. Sie darf aber nicht die primitive sein, sondern nur die secundäre; eben so wenig darf sie die *letzte* sein, sondern sie muss nur den Uebergang bilden zur *dritten*, innerhalb welcher wir das Absolute selbst als die einzige absolute Erscheinung fassen und es somit als das Vollendet-Schöne, als die ewige Harmonie und Eurythmie anerkennen. Diese dritte Betrachtungsweise führt uns also wie-

der auf den ästhetischen Standpunkt zurück, zur reinen Anschauung des Göttlichen als der allumfassenden, jede Dissonanz in sich zum Einklang zurückführenden Erscheinung.

### 3. Von dem Aufgehen der objectiven Vollkommenheit und Unvollkommenheit in die absolute Vollkommenheit.

Die absolute Vollkommenheit, in welche sich die tragische Erscheinung nothwendig aufheben muss, ist identisch mit der Gottheit selbst. So verschieden sich nun die Gottheit überhaupt als Gottheit manifestiren kann, so verschieden kann sie auch als Synthesis des tragischen Dualismus hervortreten. Das Allgemeine ihres Hervortretens ist, dass sie sich hier nicht *an sich*, sondern *in bestimmter Beziehung auf irgend eine besondere Erscheinung* manifestirt: wodurch eben bewirkt wird, dass sie nicht mehr als blosser Begriff oder Tendenz, sondern vielmehr als *Erscheinung* aufzufassen ist.

Wir haben es hier also nicht mit der Gottheit an sich, sondern mit der göttlichen Erscheinung zu thun. Nun aber lässt sich die göttliche Erscheinung selbst wieder in drei Beziehungen denken: 1. als göttliche Erscheinung an sich, 2. als göttliche Erscheinung in Beziehung auf das Absolute und 3. als göttliche Erscheinung in Beziehung auf *andere* Erscheinungen.

Im ersten Falle denk' ich mir die göttliche Erscheinung als das was sie *ist*. Ich fasse sie auf nach ihrem *Sein* d. h. als die Alles umfassende, Alles in sich vereinigende Erscheinung.

Im zweiten Falle denk' ich sie mir in ihrer zeitlichen Entwicklung, in der Form des Werdens. Nun aber kann bei der göttlichen Erscheinung nur von einem Werden die Rede sein, insofern sie das Werden der besonderen Erscheinungen in sich vorgehen lässt. Da nun das Werden der besonderen Erscheinung darin besteht, dass sie ihrer eigenen, besonderen Existenz nach vernichtet wird, so muss umgekehrt das Werden der Gottheit darin bestehen, dass sie die besonderen Erscheinungen *vernichtet*. Nach der Kategorie des Werdens gedacht, zeigt sich also die göttliche Erscheinung als das *Vernichtende*, jede besondere Erscheinung in sich *Verschlingende*.

Im dritten Falle denk' ich mir die göttliche Erscheinung als das *Daseiende* d. h. nach *Raum und Zeit Beschränkte*. Es leuchtet ein, dass in dieser Beziehung eine Antinomie liegt, aber keine totale, sondern nur eine partikuläre. Da nämlich die göttliche Erscheinung die Alles umfassende Erscheinung ist, sollte sie eigentlich keine beschränkte Erscheinung sein können, und in der That kann sie nicht *bloss* eine beschränkte Erscheinung sein; aber eben als umfassende Erscheinung muss sie zugleich *jede* Erscheinung sein können, folglich auch eine beschränkte d. h. sie muss aus dem allgemeinen *Sein* ins besondere *Dasein* hinabzusteigen vermögen. Eine solche *besondere* göttliche Erscheinung ist z. B. die Kirche, der Staat, die Familie, der Genius, die sanctionirte Sitte u. s. w., kurz

alle Erscheinungen, welche einen umfassenden, totalisirenden Character haben. Es versteht sich von selbst, dass solche Erscheinungen nur in Bezug auf die von ihnen umschlossenen Erscheinungen wirklich die göttliche Erscheinung sind; dass sie dagegen dieselbe *nicht* mehr sind, sobald wir sie in anderweitige Beziehung setzen. Der Staat ist die Repräsentation der Gottheit nur für den Staatsbürger; in jedem anderen Verhältniss z. B. zu einem anderen Staate tritt er aus dieser Göttlichkeit heraus.

Nach diesen drei Relationen lässt sich also die göttliche Erscheinung 1. als *Alles umfassende*, 2. als *Alles verschlingende* und 3. als *partikulär - umfassende* Erscheinung denken, und nach diesen drei Manifestationen kann sie auch im Tragischen hervortreten. Am rohesten ist natürlich die Manifestation der *zweiten* Art, wesshalb von ihr zuerst die Rede sein muss.

Bloss als vernichtendes Prinzip gedacht, entbehrt die göttliche Erscheinung aller positiven Elemente und erhält ihre besonderen Bestimmungen erst durch diejenigen Erscheinungen, welche sie am significantesten repräsentiren, durch Sturm, Ueberschwemmung, Erdbeben und namentlich durch den Vernichter der selbstbewussten Tendenzen, den Tod. Schon der Tod an sich ist tragisch, als die Alles verschlingende, unwiderstehliche Macht gedacht. Im bestimmten concreten Falle kann er durch die Kleinheit des Objects seine tragische Wirkung verlieren, weil uns eben der Untergang eines kleinlichen Gegenstandes nicht daran erinnert, dass eine *unwiderstehliche* Macht dazu nöthig war.

Zunächst hält sich der Mensch natürlich an die vernichtende Erscheinung selbst. Sehr bald aber kommt er dazu, sich dieselbe nicht mehr als eine *ursprüngliche*, sondern als eine *secundäre* Erscheinung zu denken; man betrachtet sie nicht als Ursachen sondern als Wirkungen und verschafft sich selbst eine *Causa*, von welcher diese vernichtenden Wirkungen ausgehen. So bildet sich die Vorstellung des Schicksals, der Moira oder des Fatums. Man denkt sich darunter die Negation und Opposition aller Selbstständigkeit und aller selbstständigen Bestrebungen, die *Contradictio* aller individuellen Freiheit oder die absolute Nothwendigkeit (*ἀνάγκη*).

Diese Vorstellung von der göttlichen Erscheinung ist eine rohe und einseitige, aber keineswegs durchaus falsche und verwerfliche. Die Gottheit ist in der That die absolute Nothwendigkeit: denn Alles ist durch sie bedingt, an sie gefesselt und kann sich nicht von ihr lossreissen. Sie bethätigt sich als solche namentlich als *Gesetz der Causalität* in den *physischen* wie in den *geistigen* Erscheinungen. Alles was geschieht, geschieht nur nach diesem einen, unabweisbaren Kanon. Aber so richtig auch diese Vorstellung von der Gottheit ist, so ist sie doch eine ungenügende. Man bedenkt nicht, dass die Gottheit zugleich absolute Freiheit ist und dass eine Rückkehr in die Gottheit nicht nur als eine Vernichtung, sondern zugleich als Herstellung der Selbstständigkeit betrachtet werden muss. Daher kommt es denn auch, dass alle Schicksalstragödien, weil sie nur diese roheste und einseitige Vorstellung des Absoluten erwecken, so wenig Befriedigung



gewähren, so erschütternd und ächttragisch sie auch wirken können. Man fühlt sich im vollen Grade vernichtet, aber nur wenig gehoben: weil das Einswerden mit dieser blinden, nothwendigen Macht wenig Tröstliches hat. Der einzige Trost ist nur die völlige Indifferenz und Unparteilichkeit des Fatums: die rohen Grundzüge einer blindrichtenden Themis. Der Gedanke: „es ist einmal nicht anders und es geht Keinem besser!“ ist zwar ein bitterer Trost, aber ein Trost bleibt es immer. Selbst in der Vorstellung einer gemeinsamen Vernichtung liegt schon wieder die Idee einer Vereinigung; man glaubt sich auch in der negativen Sphäre wiederfinden zu können.

Wird die Idee der Unparteilichkeit des Geschicks aufgehoben, so tritt sogleich eine noch tröstendere Vorstellung ein. Man denkt es sich nämlich dann vorzugsweise gegen das Grosse und Erhabene gerichtet, und wenn dieser Gedanke einerseits eine noch grössere Erschütterung mit sich führen muss, muss er andererseits wieder das genuthuende Gefühl erwecken, dass eben im Untergange das Grosse zum Grossen gestempelt wird. Wie durch den Schlag eines Königs der Knappe zum Ritter gemacht wird, so wird nach dieser Vorstellung durch den Schlag des Geschicks der Mensch zum Helden erhoben. Der Tod erscheint hier als eine Absonderung vom Kleinen und Niedrigen, mithin als eine Auszeichnung, als eine Verherrlichung, ja Vergöttlichung. Natürlich darf aber der Tod, wenn er diesen Eindruck machen soll, kein ordinärer und gewöhnlicher sein. Es muss scheinen, als ob das Schicksal selbst alle seine Kraft habe aufbieten müssen, um den Helden zu überwinden. Hiedurch gewinnt nicht nur der Held, sondern auch das Schicksal selbst. Es wird dadurch selbst heldenmässiger und verliert einen Theil seines düstern, elementarischen Wesens. Sehr geschwächt dagegen wird die tragische Wirkung, wenn sich das Schicksal kleinlicher, casuistischer Zufälle bedient, um seine zerstörende Macht auszuüben. Es erscheint hier fast wie ein Dieb, der eine günstige Gelegenheit benutzt, oder als ein hinterlistiger Kartenmischer. Diess ist grösstentheils in den modernen Schicksalstragödien der Fall. Hier hat die Schicksalsidee etwas Erniedrigendes. Es ist als müsste man sich von einem Schufte treten lassen. Noch erbärmlicher fast erscheint das Schicksal, wenn es seine Macht an erbärmlichen, niedrigen Personen an den Tag zu legen sucht. Von dieser Seite ist es gar nicht für die Tragödie zu benutzen.

Die Vorstellung, dass sich das Geschick am liebsten an das Grosse halte, ist von jeher eine sehr verbreitete und richtige gewesen. Denn gross ist ja eben das, was schon über sein Maass hinausgegangen ist, dadurch das Allgemeine zum Kampfe herausfordert und nach natürlichen Gesetzen in das Allgemeine zurückfallen muss. Man schreibt aus diesem Grunde dem Schicksal die Eigenschaft des *Neides* zu, die auch wohl auf die bestimmtere Entfaltung der göttlichen Idee angewandt wird. Auch hier liegt eine richtige, aber beschränkte Vorstellung zum Grunde. Das Allgemeine muss in der That auf seiner Hut sein, dass sich das Besondere nicht allzuweit ausbreite; aber nicht um seinetwillen, sondern aus Fürsorge für die übrigen Besonderheiten, welche dadurch verdrängt werden würden.

Die sonst verbreitet gewesene Ansicht, dass die Darstellung der Schicksalsidee vorzugsweise Object der antiken Tragödie gewesen sei, ist in neuerer Zeit mit Recht zurückgewiesen. Eine Zurückbeziehung auf die Moira, auf eine dunkle Macht, die alles Grosse, Herrliche und Schöne der Vergänglichkeit weihe, findet allerdings fast durch alle Tragödien Statt; aber die Idee wird dadurch gemildert, dass stets die Schuld des Besonderen nachgewiesen wird, um derentwillen es dieser Macht verfällt. Dadurch wird die Moira zur Nemesis erhoben und ein Uebergang zur höheren Auffassung der Gottheit gebildet.

Die zweite Form nämlich, in welches sich das Absolute als Ingrediens des Tragischen darstellen kann, ist *das Göttliche im Dasein*, worunter wir uns die verschiedenen Institute, welche die Gottheit auf Erden repräsentiren, zu denken haben. Ich habe schon oben bemerkt, dass diese Institute, auch wenn sie noch so grossartig und heilig sind, die Gottheit nie vollständig, noch in allen Verhältnissen vertreten können. Selbst ihrer Idee nach füllen sie die Stelle der Gottheit nur für gewisse Sphären und für gewisse Beziehungen aus; von dieser Idee geht aber, sobald sie in die Realität herabsteigt, noch gar Manches verloren, und die göttlichen Institute sind daher noch weit entfernt, als die höchste und letzte Form des Absoluten, wie es sich im Tragischen darstellen kann, zu gelten. Dennoch geben sie uns ein wenn auch weniger umfassendes und grossartiges, doch qualitativ weit reineres und edleres Bild des Göttlichen, als die absolute Nothwendigkeit und die blindwaltende Moira. Das Ganze erscheint hier nicht mehr im schroffen Gegensatze zum Einzelnen und Besonderen, sondern als verknüpfendes, zusammenfassendes Band. Diess Band ist nicht da, um dem Individuum seine persönliche Freiheit zu rauben, sondern im Gegentheil, um demselben in sich eine desto grössere Freiheit zu gewähren. Es hat zunächst die Absicht, dem Einzelwesen eine grössere Kraft zu verleihen, ihm seine Rechte zu sichern und ihm eine Masse von Vortheilen zu verschaffen, die es sich ausser diesem Bande gar nicht oder nur mit den höchsten Mühseligkeiten würde erringen können. Diess ist der ursprüngliche, vernünftige Zweck aller Institute, die wir um dieses Zweckes willen als göttliche anerkennen, namentlich der Familie, des Staates und der Kirche. Nun aber muss sich das Ganze dem Einzelnen gegenüber selbst sicher stellen; es muss dahin streben, dass sich nicht die Glieder gegen den Körper empören, dass nicht das umfassende Band auf irgend eine Weise verletzt oder gar zerrissen werde und dass sich Nichts widerrechtlich diesem Bande entziehe. Damit hört das Band für den Einzelnen auf blosse Verknüpfung zu sein; es wird zu einer Schranke, einer Fessel, und es muss sich daher eine feindliche Beziehung zwischen dem Ganzen und der einzelnen Erscheinung gestalten können. Hier kann nun ein doppelter Fall eintreten. Entweder das Individuum empört sich wirklich gegen das Institut, insofern es sich demselben unter- und einordnen sollte, oder es sucht sich über dasselbe zu erheben, weil es irgend eine andere Richtung, für die ihm das immer nicht Alles umfas-

sende Institut keinen Raum gewährt, frei und ungehemmt zu verfolgen gedenkt. Ist das Erstere der Fall, so erscheint das Institut, wenn es gegen das revolutionäre Individuum seine Obergewalt geltend macht und es in sich vernichtet, als ein zwar unversöhnlicher, aber gerechter Vertreter der Gottheit. Tritt dagegen der zweite Fall ein d. h. tritt z. B. ein anderweitig göttliches, ausserpolitisches Interesse mit dem Interesse des Staats in Widerspruch oder gerathen verschiedene Institute miteinander in Conflict: so erscheint das Institut nur als eine einseitige und mangelhafte Repräsentation der Gottheit, und wenn es daher das feindliche Prinzip, trotzdem dass dieses auch eine göttliche Tendenz verfolgt, bloss kraft seiner Uebermacht in sich vernichtet: so hat diese Vernichtung immer noch etwas Unbefriedigendes, lässt noch eine Dissonanz zurück und erweckt daher nicht die Idee einer ewigen Harmonie und Versöhnung, in welcher auch das vernichtete Prinzip in reinerer und höherer Weise wieder zur Existenz gelangt. Soll diese Dissonanz innerhalb dieser zweiten Form des Absoluten vermittelt und zur Consonanz zurückgeführt werden, so kann diess nur auf negativem Wege geschehen d. h. dadurch, dass auch das vernichtende Prinzip vernichtet wird. Alsdann gehen die beiden Elemente obschon beide göttlich, aneinander unter, weil sie Beide ein vereinzelt Element der Gottheit einseitig zur Gottheit selbst erheben wollten. Durch diesen Untergang zweier sich gegenseitig vernichtender an sich göttlicher, aber einseitig-göttlicher Momente wird dann auf indirectem Wege die Idee des Ganzen in uns hervorgerufen, die freilich *so* noch im Dualismus befangen ist und daher noch immer nicht als die höchste Repräsentation der Gottheit, wofür sie *Vischer* nimmt, genommen werden darf.

In dieses Gebiet gehören die tragischen Collisionsfälle, wie solche u. a. in der *Antigone*, im *Tasso*, im *Orest* dargestellt werden. In der *Antigone* stehen sich einander gegenüber ein starrer, einseitiger Patriotismus auf der einen, und eine überschwängliche, ebenfalls einseitige Pietät auf der anderen Seite. Beide sind in gewissen Beziehungen Vertreter des göttlichen Elements. *Kreon* erscheint als Repräsentant der politischen Verbindung, des Staates, also eines heiligen Instituts, und muss insofern jeden Frevel gegen diess Institut als eine Empörung, als etwas Strafwürdiges ansehen. Von diesem Standpunkte aus erkennt er zunächst im *Polynices* nichts als den Feind des Vaterlandes und glaubt ihn dafür noch im Tode durch Entziehung der *καθεστῶτων νόμων*, durch Verbot des üblichen Begräbnisses strafen zu müssen. Er hat hierin nach seiner Ansicht der Dinge keineswegs völlig Unrecht. Der Staat ist einmal ein heiliger, unantastbarer Körper, und wer frevelnd die Hand an ihn legt, geht dadurch nothwendig der Rechte verlustig, die nur dem *schuldlosen* Staatsgliede vom Staate zugestanden werden können. Aber die Ansicht *Kreons* ist eine einseitige. Der heilige Gebrauch der Todtenbestattung ist kein blosses Staatsgesetz; es wurzelt tiefer in den göttlichen Regungen des Gemüths, in den Gefühlen der Religiosität und der Liebe, in der Humanität im Allgemeinen und der Pietät gegen die nächsten Angehörigen insbesondere. *Kreon* ging also über sein Recht hinaus, wenn



er dem *Polynices* um einer Verletzung des Staatsverbandes willen auch diejenigen Rechte entziehen will, die ihm nicht bloss als Staatsbürger, sondern als Menschen schlechthin gebühren. Und er versündigt sich dadurch nicht nur an den Gesetzen der Humanität, sondern auch an denen der Religion: denn er beraubt dadurch den Hades des ihm gebührenden Tributs und beleidigt die oberen Götter durch den ihnen aufgezwungenen Anblick des Todes (Vergl. Ant. V. 1064 — 1090). Ebenso einseitig ist sein Recht im Gegensatz zu *Antigone*. *Antigone* ist ihm, dem rechtmässigen Herrscher, ungehorsam gewesen: dafür darf er sie vom politischen Standpunkte bestrafen. Nicht ebenso vom rein-menschlichen. Von diesem aus betrachtet, erscheint die That der *Antigone* nicht bloss als eine unschuldige, sondern sogar Herrliche und Belohnungswürdige, wofür sie auch vom Volke (Vgl. V. 692 — 695) insgeheim anerkannt wird.

Ἔμοι δ' ἀκούειν ἔσθ' ὑπὸ σκότου τάδε,  
τὴν παῖδα ταύτην οἷ' ὀδύρεται πόλις,  
πασῶν γυναικῶν ὡς ἀναξιώτατη  
κάκιστ' ἀπ' ἔργων εὐχλεεστάτων φθίνει.

So erzählt *Hämon* und macht den Vater auf die Einseitigkeit seiner Ansicht aufmerksam. Indem aber dieser auf seinem Vorhaben beharrt und *Antigone* lebendig in eine unterirdische Höhle begräbt, frevelt er einerseits wieder gegen das menschliche Gefühl, andererseits wieder direct gegen die Götter, weil er den oberen Gottheiten das Lebendige entzieht und es verkehrter Weise den unteren aufdringt (Vergl. 1068 flg.). — Darum müssen denn auch seine Bestrebungen und Handlungen nothwendig zum Unheil führen. Ihn selbst zwar ereilt innerhalb der Tragödie der Tod nicht; aber es sterben ihm alle Diejenigen hin, um derentwillen das Leben ihm werthvoll erscheint. An der äusseren Ordnung der Dinge hat er sich nicht versündigt, darum lässt ihn diese auch in sich fortbestehen; aber die verletzte Gottheit des Inneren übt ihre gerechte Reaction gegen ihn aus und nimmt seinem äusseren Dasein das innere Glück, den inneren Halt. Er muss den Tod seines Sohnes, seiner Gemahlin erleben und zu dem schrecklichen Bewusstsein kommen, dass er sie hingemordet hat. Damit fällt er seinem tieferen Dasein nach in sich selbst zusammen, und er selbst ruft (V. 1323) von sich aus:

Ἄγετέ μ' ὅτι τάχος, ἄγετέ μ' ἐκποδῶν,  
τὸν οὐκ ὄντα μᾶλλον ἢ μηδένα.

und V. 1344:

Πάντα γὰρ  
λέχρια, τὰν χειρῶν,  
τά τ' ἐπὶ κρατὶ μοι  
πότιμος δυσκόμιστος εἰςήλατο.

Auf gleiche Weise ist der Untergang der *Antigone* motivirt. Ihre Pietät, obschon ein Ausfluss der in ihr lebenden Gottheit, erweist sich doch dadurch, dass sie mit dem

Staate, einer anderweitigen Repräsentation der Gottheit, in Conflict geräth, als etwas Einseitiges, in sich allein noch nicht Genügendes. Ihr Ungehorsam gegen *Kreon*, der die von Gott verliehene Staatsgewalt in Händen hat, bleibt unbestreitbar eine Versündigung am Absoluten, gegen welche von Seiten des Absoluten eine Reaction erfolgen muss. Dass sie den Staat nicht anerkennen mag, erscheint als ein Trotz, als ein starrer Sinn. Als solcher wird er sogar vom unpartheiischen *Chor* aufgefasst, wenn dieser (V. 471 flg.) spricht:

Ἀγλοῖ τὸ γέννημ' ὀμόν ἐξ ὀμοῦ πατρὸς  
τῆς παιδός· εἴκειν δ' οὐκ ἐπίσταται κακοῖς.

und noch bestimmter spricht sich darüber (V. 473 flg.) *Kreon* aus:

Ἄλλ' ἴσθι τοι τὰ σκλήρ' ἄγαν φρονήματα  
πίπτειν μάλιστα καὶ τὸν ἐγγρατέστατον  
σίδηρον ὀπτὸν ἐκ πυρὸς περισκελῆ  
θραυσθέντα καὶ ῥαγέντα πλείστ' ἂν εἰσίδοις.

und V. 663:

ὅστις δ' ὑπερβᾶς ἢ νόμους βιάζεται,  
ἢ τοῦπιτύσσειν τοῖς κρατοῦσιν ἐννοεῖ,  
οὐκ ἔστ' ἐπαίνου τοῦτον ἐξ ἑμοῦ τυχεῖν.

Zufolge dieses Ungehorsams muss *Antigone* untergehen, aber nicht, wie *Kreon*, in ihrem Innern, sondern vielmehr in der äusseren Welt, deren Stützen sie aufzureissen sich erkühnt hat. — So erweist sich an ihrem äusseren Untergänge das Recht des *Kreon*, wie sich an *Kreons* innerer Vernichtung ihre Berechtigung bethätigt. Beider Recht aber fliesst zusammen in der Idee des Absoluten und Unbedingten.

Ganz in der nämlichen Form stellt sich die Idee des Absoluten im *Tasso* dar. Da ich mich über diese Dichtung in einer besonderen Abhandlung (Athenäum Juliheft 1839) ausführlicher ausgesprochen habe, so will ich hier nur kurz das Resultat derselben wiederholen.

„*Tasso*, heisst es dort, wird am Schlusse des Stücks zu der Einsicht gebracht, dass eine Kraft, mag sie so hoher und edler Natur sein als sie will, für das Leben nicht ausreicht, dass auch der Gegensatz als Ergänzung hinzutreten muss, wenn ein erfreuliches Ganzes erscheinen soll. Diesen Gedanken zur Anschauung zu bringen, ist die Tendenz des Drama's. Die beiden entgegengesetzten Elemente sind hier auf der *einen* Seite: die Beweglichkeit eines reich ausgestatteten Gemüths, und auf der *anderen* die Ruhe eines nicht minder reich begabten Verstandes; das Gemüth eine ideale, poetische Richtung verfolgend, der Verstand eine reale, praktische: beide in ihrer Art gleich hoch, gleich nothwendig — das überschwängliche Gemüth jedoch nur Recht behaltend vor dem Richtersthule des *Gefühls*: daher durchweg die Theilnahme für *Tasso* im Gegensatz zu *Antonio*; hingegen der starre Verstand Recht behaltend nur in der *realen* Weltordnung: daher *Antonio* als äusserlicher Sieger gegen *Tasso*. Die Anerkennung des ruhigen Verstandes von

Seiten *Tasso's* ist nothwendig, wenn er nicht gänzlich in sich untergehen soll; umgekehrt muss sich *Antonio* als bewegt und ergriffen darstellen, um dem Gefühl seine Rechte einzuräumen. So gleichen sich zum Schluss die beiden Gegensätze aus, und weil diese Ausgleichung noch vor dem Ausgleich aller Widersprüche, dem Tode, erfolgt, hat Göthe selbst das Drama nur ein Schauspiel genannt. Nichtsdestoweniger ist der Schluss des Stückes ein ächttragischer: denn *Antonio* sowol wie *Tasso* gehen ihrem eigensten Wesen, ihrer charakteristischen Persönlichkeit nach *unter*. Das Element, in dem jeder von beiden lebte, hat sich in seiner Vereinzelung als untreu und unzulänglich erwiesen und den Einen wie den Andern dem bisher ghassten und feindlichen Elemente überliefert.“

Minder abgeschlossen tritt diese Art des Tragischen in den Tragödien der *Orestie* hervor, weil hier die verschiedenen Untergänge in verschiedene Dramen verlegt sind. Im „*Agamemnon*“ stellt sich *Agamemnon* selbst als diejenige Figur dar, welcher durch die Opferung der Tochter nach antikem Sinne der Mutter ein Recht zur Rache giebt. Aber indem *Klytemnestra* diess mütterliche Recht geltend macht und den Gemahl ermordet, versündigt sie sich an dem Institute der Ehe und an dem menschlichen Rechtsgesetze überhaupt und muss daher auch auf sich das Verderben herabziehen. Diess aber wird nicht im „*Agamemnon*“ selbst, sondern in den „*Choephoren*“ dargestellt und daher kommt es, dass im „*Agamemnon*“ das Absolute nur einseitig hervortritt. Minder einseitig zeigt es sich in den „*Choephoren*“: denn hier tritt die Strafe des *Orest* unmittelbar nach der That ein und der Schluss dieses Stückes kann daher eher als der des „*Agamemnon*“ befriedigend gefunden werden. Dennoch hat der Dichter noch ein besonderes Schlussstück für nöthig gehalten, in welchem sich die Gottheit selbst als das aussöhnende Prinzip darstellt. Hiedurch nähert sich die *Orestie* der dritten und höchsten Stufe des Tragischen, von der wir zunächst zu sprechen haben.

Auf dieser Stufe manifestirt sich das Absolute als das, was es *ist*, als die Alles in sich tragende *Idee*. Es erscheint hier weder als die Erscheinung in sich verschlingend und insofern *werdend*, auch nicht als in eine Erscheinung theilweise hinabgestiegen und insofern *daseiend*: sondern als das *Seiende schlechthin*, als dasjenige, wodurch das *Werdende wird*, das *Daseiende da ist*. Das Verhältniss des Absoluten zur tragischen Erscheinung ist daher auf dieser Stufe ein ganz anderes, als auf den beiden ersten. Die Erscheinung muss zwar auch hier, insofern sie als Besonderes das Absolute zu sein sich annasste, der Erscheinung nach untergehen; aber dieser Untergang ist nur eine Rückkehr ins Allgemeine, ins Sein überhaupt, und was Positives und wahrhaft Grosses und Herrliches an ihr gewesen ist, gelangt dort erst zu seiner zwar beschränkten, aber erst in dieser Beschränkung wahren und ächten Existenz. Es geht daher nicht an einem feindlichen und vernichtenden, sondern vielmehr an einem zwar strengen aber gerechten, ja gnadenvollen und versöhnenden Prinzip unter; denn die Gottheit setzt sich ja hier nicht wie auf der ersten Stufe am Besonderen als etwas Anderes, Besonderes gegenüber, auch tritt



sie nicht, wie es auf der zweiten Stufe der Fall ist, einseitig verkörpert einer anderen partikulären Verkörperung der Gottheit feindselig entgegen; sondern sie betrachtet das Besondere als einen integrierenden Theil, als ein Glied seiner selbst und verfährt daher gegen dasselbe nicht wie gegen etwas geradezu Feindliches, sondern zeigt demselben seine Allmacht nur so weit als nöthig ist, um es von seinen egoistischen und insofern an sich nichtigen Auswüchsen zu reinigen und es in die ihm gebührenden Schranken seines Seins zurückzuführen. Das Absolute offenbart sich also hier als die göttliche Weltregierung, vor deren Allmacht alles Endliche, so gross und ausserordentlich es auch scheinen mag, nur schwach und unzulänglich ist, die aber das Endliche seiner besonderen Erscheinung nach nur aufhebt, um es in sich zu restituiren und reiner und verklärter wieder aufstehen zu lassen. Dem Nichts wird nur das Nichts überliefert, das sich eine Zeitlang als das Sein und Wesen zu behaupten suchte; nur die Schlacken werden weggeworfen, das Gold fliesst gereinigt und geläutert in seinen Urquell zurück. Durch diese Vernichtung des leeren Scheins und Herstellung des ächten Seins muss denn auch die Welt der Erscheinungen, innerhalb welcher sich der Schein als Sein zu brüsten suchte, geklärt und gereinigt d. h. zu einer ungetrübten Manifestation und Offenbarung der Gottheit hergestellt werden, und der scheinbare Untergang der tragischen Erscheinung zeigt uns daher die Gottheit nicht bloss ihrer reinen Idee nach, sondern eröffnet uns zugleich einen Blick in eine die Gottheit rein widerspiegelnde Erscheinungswelt.

Die letzte und höchste Stufe der Tragik können wir vorzugsweise als die *christliche* bezeichnen: denn erst das Christenthum hat eine solche Vorstellung von der Gottheit und der göttlichen Weltregierung rein und vollständig ins Dasein gerufen und zum allgemeinen Eigenthum aller Herzen gemacht. Anfänge dazu finden sich jedoch schon im Alterthume. Haben die Götter den Sterblichen ihre Macht fühlen lassen und oft auf despotische Weise lange Zeit ihr Spiel mit ihm getrieben: so kommen sie zuletzt wohl dahin, das Herrliche und Grosse in ihm anzuerkennen, ihm die Hand zur Versöhnung zu bieten und ihm wohl gar einen würdigen Platz im Olympos oder unter den halbgöttlichen Heroen einzuräumen. Am evidentesten stellt sich diese Idee im Mythos vom Herakles heraus, den *Sophokles* im Philoklet selbst von sich sagen lässt:

καὶ πρῶτα μὲν σοὶ τὰς ἐμὰς λέξω τύχας,  
 ὅσους πονήσας καὶ διεξελθῶν πόρους,  
 ἀθάνατον ἀρετὴν ἔσχον, ὡς πάρεσθ' ὄρν.

Von dieser Seite zeigt sich denn auch die Gottheit im Oedipus auf Kolonos. Während sie sich im Oedipus Tyrannus dem individuellen Willen gegenüber als das feindliche Prinzip der Nothwendigkeit darstellte, das jenen Willen vernichtet, nicht weil in demselben eine ungöttliche Tendenz gelebt hätte, sondern nur, weil er mit der absoluten Willkühr eines dunkeln Geschicks in Widerspruch stand und sich stark und schuldlos genug wähnte, selbst den Willen der Gottheit zu repräsentiren: erweist sie sich dagegen

jetzt als diejenige höhere Macht, die den Oedipus mit befreundetem Sinne in sich aufnimmt und ihn in völliger Consonanz *seines* und *ihres* Willens aus der Welt der Erscheinungen auf wunderbare, ausserordentliche Weise verschwinden lässt. Es kann über diesen Punkt nichts Einfacheres und Treffenderes beigebracht werden als von Göthe, indem er die bekannte Stelle der Aristotelischen Poetik über die Katharsis bespricht. Er sagt ganz richtig, dass Aristoteles unter der *κάθαρσις*, welche er von der Tragödie verlangt, keineswegs die Reinigung des Zuschauers von den Leidenschaften verstehe, sondern vielmehr jene aussöhnende Abrundung, jene Ausgleichung der in der Tragödie selbst waltenden Gegensätze und dadurch erzeugten Affecte. Diese Aussöhnung, sagt er, geschehe in der Tragödie durch eine Art Menschenopfer; werde dieses wie in der Iphigenie oder bei Abraham durch ein Surrogat gelöst, oder gar durch eine günstige Wendung unnöthig gemacht, so bilde sich daraus das mittlere, zwischen Trauer- und Lustspiel schwebende Drama. Im Gebiete der Tragödie aber gebe es keine höhere Katharsis als der Oedipus auf Kolonos, wo ein halbschuldiger Verbrecher, ein Mann, der durch dämonische Constitution, durch eine düstere Heftigkeit seines Daseins gerade bei der Grossheit seines Characters durch immerfort übereilte Thatübung den ewig unerforschlichen, unbegreiflich-folgerichten Gewalten in die Hände renne, sich selbst und die Seinigen in das tiefste Elend stürze und doch zuletzt noch aussöhnend ausgesöhnt und zum Verwandten der Götter, als segnender Schutzgeist eines Landes eines eigenen Opferdienstes werth, erhoben werde.

Da eine solche Aussöhnung nur das Schlussmoment des Tragischen bildet, so lässt sich der Oedipus auf Kolonos nicht wohl als eine selbstständige Tragödie ansehen, sondern muss vielmehr als das Schlussstück einer Trilogie betrachtet werden, obschon er factisch nicht als solches erschienen ist. Freilich hat der Dichter auch in diese Aussöhnung einen Conflict zu verweben gewusst: allein in diesem Conflict steht Oedipus mit der Gottheit auf *einer* Seite und ihm gegenüber Kreon und Polynices, die ihn für sich zu gewinnen suchen. Oedipus befindet sich also hier gar nicht mit dem Absoluten im Widerspruch, er geht daher auch als Sieger hervor und der Conflict lässt sich mithin gar nicht als ein tragischer auffassen. So kommen wir in den besonderen Fall, dieses Stück, isolirt betrachtet, für ein Schauspiel der Mittelgattung, seiner ideellen Beziehung nach aber für das Schlussstück einer tragischen Trilogie erklären zu müssen. Diess klingt wie ein Widerspruch, ist aber keiner: denn wollte man das aussöhnende Schlussmoment irgend einer ächten Tragödie zu einem besonderen Drama ausarbeiten, so müsste diess nothwendig auch so werden. Auch in den Eumeniden des Aeschylus und im Phyloklet bringt am Ende die Gottheit eine Aussöhnung zu Stande, aber nicht auf tragischem, sondern auf rein-vermittelndem Wege. *Orestes* wird nicht aus der Erscheinungswelt weggerissen, sein Dasein nicht in das göttliche Sein aufgehoben, sondern er besteht neubestätigt neben den ebenfalls bestätigten und dadurch beschwichtigten Rachegöttinnen fort, und er lässt sich also nach dieser Darstellung durchaus nicht als eine tragische Figur betrachten. Ebenso

ist es mit dem *Philoktet*, dem noch dazu Genesung von seinen bisherigen Schmerzen und Ruhm und Beute versprochen wird. Das Tragische in diesen Dramen liegt nur im dramatischen Fortschritte, in vorübergehenden Momenten, aber nicht in der Auflösung, nicht im Ganzen.

Wenn wir bisher zugegeben haben, dass die Anfänge derjenigen Idee des Absoluten, die wir für die dritte und höchste Stufe des Tragischen reservirt haben, schon im Alterthume zu finden sei: so müssen wir hingegen die vollständige und klare Entwicklung derselben ihm absprechen. Wenn die Götter zuletzt einen Helden wie Herakles und Oedipus in sich restituiren, so erscheint diess fast eben so als ein Act ihrer Willkühr, wie ihre vorherige Handlungsweise. Es tritt nirgends klar die Idee hervor, dass sie vermöge ihrer Göttlichkeit gar nicht anders können und dass eine solche Entwicklung nichts als eine nothwendige Folge ihres sich immer gleichbleibenden, alles Grosse und Herrliche in sich vereinigenden Schaltens und Waltens ist. Es leuchtet uns nicht ein, warum eine Macht, die bisher auf den Oedipus mit starrer Consequenz alle möglichen Drangsale gehäuft hat, plötzlich denselben durch einen ehrenvollen Untergang begünstigt und an ihn ausserordentliche Verheissungen anknüpft. Ist dieses gerecht, so ist jenes ungerecht, die Götter erscheinen mithin als wandelbar, ihr Walten unzuverlässig, ihr Eingreifen willkührlich. Selbst in ihrer Freundlichkeit liegt etwas Despotisches und ihre Gerechtigkeit hat etwas Eigensinniges. Ganz anders tritt die Idee der göttlichen Weltregierung in der modernen Tragödie hervor, als deren Prinzip das Christenthum und als deren erster und vollendeter Meister *Shakspeare* zu betrachten ist.

Es ist über den Unterschied der antiken und modernen Tragödie schon sehr viel gesprochen und namentlich hat man denselben aus der Verschiedenheit des Wechselverhältnisses von Freiheit und Nothwendigkeit zu erklären gesucht. Allerdings liegt hierin ein wesentlicher Grund des Unterschiedes, aber dieser basirt wieder auf der verschiedenen Vorstellung über das Absolute, durch welche sich das Alterthum und Christenthum distinguiren. Die griechische Gottheit war eine *zersplitterte*, die christliche ist eine *ganze*. Der Grieche ging von der besonderen *Erscheinung* aus und abstrahirte sich daher ein *Sein*. Der Christ dagegen geht vom *Sein* aus und betrachtet die Erscheinung nur als Manifestation des Seins. Für den Griechen existirt also ein Sein nur, insofern ihm eine Erscheinung zum Grunde liegt. Für jede Erscheinung hat er nothwendig auch ein Sein, für alles Besondere einen Gott in Bereitschaft. Für den Christen dagegen ist die Existenz der Erscheinung an das Sein geknüpft; steht sie also mit dem Sein in Widerspruch, so hält er sie für ein Uebersichselbst, für einen leeren Schein, für ein Nichts, das sich in die Sphäre des Seins eindringen möchte. Daher steht der griechische Gott zum Menschen in ganz anderem Verhältniss als der christliche. Der griechische Gott steht dem Menschen gegenüber als ein zwar überlegenes, mächtigeres, im Uebrigen aber gleichartiges, *neben* ihm existirendes Wesen. Indem er sich *über* den Menschen stellt, stellt er sich zugleich *gegen* ihn; es findet daher



eine wirkliche *Opposition* zwischen beiden Statt, ein Kampf zweier sich *ausschliessender* Parteien, die von Haus aus gleich *berechtigt*, nur nicht gleich *bevorzugt* erscheinen. Siegt daher die Gottheit und vernichtet ihren Gegner, so geht dieser seinem ganzen Wesen nach unter, und wir finden in der übrig bleibenden Gottheit keinen Ersatz für ihn. Der Untergang des Menschen erscheint daher als wirklicher Verlust und der Sieg des absoluten Prinzips kann mithin keine allgemeine, sondern nur eine einseitige Befriedigung gewähren. Ganz anders ist der Sieg des Göttlichen nach der christlichen Anschauungsweise. Der christliche Gott ist das allumfassende Wesen, in dem Alles lebt, webt und ist. Er steht daher dem Menschen nicht gegenüber als ein Anderes, Ausser-ihm-Seiendes, zu dem sich der Mensch in eine wirkliche Opposition stellen könnte, sondern er umgiebt ihn, durchdringt ihn, ist das eigentliche Sein und Leben in ihm, und wenn sich daher der Mensch gegen ihn empört, geht diese Empörung nicht von der positiven, sondern nur von der negativen Seite seines partikulären Wesens aus, es ist daher nur eine *Scheinempörung*, und der Sieg des Göttlichen ist mithin keine Vernichtung eines *Positiven*, sondern nur eine Aufhebung dieses *Scheins*, eine Zurückweisung des Nichts *ins* Nichts, eine Wiederaufnahme des partikulären Seins ins Allgemeine.

Dieser Grundzug der christlichen Weltanschauung ist zugleich das Prinzip der christlichen Tragik. Während daher der griechische Dichter seinen tragischen Helden mit jener blinden, starren Consequenz wappnet, vermöge welcher er, immer ein und dasselbe Ziel verfolgend, seinem im Voraus bestimmten Untergange entgegeneilt: stattet der christliche Dichter den seinigen mit jenem selbstbewussten Dualismus, jenem hin- und herschwankenden Scepticismus aus, der ihn gleichsam in zwei einander feindlich gegenüberstehende Parteien spaltet und diese in einen Kampf hineintreibt, über dessen Ausgang er nach freier Bestimmung selbst zu entscheiden hat. Während daher in der alten Tragödie der Kampf meist ein bloss *äusserlicher*, ein Kampf des Helden mit einer übermenschlichen — göttlichen oder fatalistischen — Gewalt ist: stellt er sich in der neueren vorzugsweise als ein *innerer* dar, den die positive und negative d. i. die göttliche und dämonische, die sittliche und unsittliche Natur des Menschen miteinander führen. Daher ist die Schuld, die mit einem solchen Kampfe nothwendig verbunden ist, beim griechischen Helden eine *objective*, beim christlichen eine *subjective*, bei jenem eine *unbewusste*, bei diesem eine *bewusste*. Nach griechischer Vorstellungsweise hat der Held in Beziehung auf *sich* Recht; aber er versündigt sich am Absoluten und dafür muss er büssen; nach christlicher Ansicht *kann* sich der Mensch gar nicht *direct* am Absoluten vergehen, weil dieses ewig unantastbar über ihm steht; aber indem er es *intendirt*, versündigt er sich an *sich* d. i. an dem göttlichen Theile seiner selbst, und für diese *indirecte* Versündigung am Absoluten muss er leiden. In der antiken Tragödie geht daher der *ganze* Held unter durch ein *Aeusseres*; in der modernen nur der *halbe* durch die feindliche Zerspaltung seines *Inneren*, und zwar nur *derjenige* halbe, der von Anfang an *nichts* war, sich aber in seiner

Concretion mit der positiven Hälfte den Schein eines Ganzen anzumassen wusste. Das Untergehen des christlichen Helden ist daher eigentlich nichts als ein Auseinandergehen seiner dualistischen Persönlichkeit, eine Auflösung des individuellen Bandes, durch welches zwei einander feindliche Prinzipien auf eine Zeitlang zusammengehalten wurden. So lange diese Auflösung noch im Werden begriffen ist, wird zwar das Ich zu immer grösserer Extension auseinandergetrieben; aber es gestaltet sich zugleich seiner Intensität nach immer hohler und schemenartiger, bis es endlich, wenn sein positiver Theil völlig ins absolute Sein zurückgekehrt ist, gänzlich auseinanderfällt und somit aufhört, als Ich, als Individuum zu existiren. Mit dem Zerreißen dieses Bandes verliert aber nothwendig der negative Theil seinen Halt, seine bis dahin behauptete Schattenexistenz, und es bleibt mithin der positive Theil allein übrig, der sich in seiner Reinheit als Ingrediens des Absoluten und als Zeugniß für die Ewigkeit desselben darstellt. Diese Reduction der positiven Elemente in das absolute Sein, verbunden mit jener Zurückweisung des Nichtigen in die Sphäre des Nichts ist mithin die höchste, unmittelbar aus der christlichen Gott- und Weltanschauung selbst hervorgehende Tendenz, der modernen Tragödie und sie gewährt, wie schon oben gesagt, allein jenen versöhnenden Schluss, in welchem nicht allein das Absolute selbst, sondern auch die Welt der Erscheinungen als Abbild des Absoluten geklärt und redintegriert erscheint und uns ein tröstlicher Blick in das siegreiche Walten einer göttlichen Weltregierung eröffnet wird. Je nach den Verhältnissen findet diese göttliche Weltregierung eine bald mehr ideale, bald mehr reale Darstellung. Während sie z. B. in „Macbeth“ durch Malcolm und seinen Anhang, in „Lear“ durch Albanien, Edgar, Kent u. s. w., in „Romeo und Julie“ durch den Fürsten, in „Richard III.“ durch Richmond eine sinnlich und bestimmt hervortretende Repräsentation erhält, erscheint sie in „Hamlet“ und „Othello“ fast nur als über dem Ganzen schwebend oder wird wenigstens hier in Ludovico, der die Bestrafung Jago's betreibt, und dort in Fortinbras, der am Schluss als frische, restituirende Kraft in die zerrütteten Verhältnisse eintritt, nur andeutungsweise vertreten. Verdient auch die *besondere* Vertretung um der grösseren Anschaulichkeit willen den Vorzug, so muss doch auch die *allgemeine* als hinreichend anerkannt werden, sobald sie im Stande ist, uns zu überzeugen, dass das göttliche Prinzip nicht bloss in der übersinnlichen, sondern auch in der sinnlichen Sphäre der Erscheinungen zur Realität gelangen könne. Stellt uns hingegen die Tragödie gar Niemanden hin, an den wir uns als an einen positiven Repräsentanten der Gottheit anklammern können und vertröstet sie uns ganz und gar auf eine jenseit unseres Daseins liegende Welt: so vermag sie keine volle Befriedigung zu gewähren: denn sie stellt alsdann das Absolute als etwas Fremdartiges, uns und die Welt nicht mit Umschliessendes oder wenigstens nur mit negirender Thätigkeit Durchdringendes dar. In diesem Falle erhebt sie sich nur halb über die antike Tragödie, weil sie die Gottheit zwar *an sich* christlich fasst, aber die Erscheinungswelt nicht damit in Einklang zu bringen vermag und auf sie stets mit unbefriedigtem Blicke, wie auf etwas durch und durch Unvollkommenes, weit hinter der Idee Zurückbleibendes hinabschaut. Diese idealistische, nur *halb*-christliche Weltanschauung — welche freilich von denen, die im Christenthume einen abstrusen Spiritualismus, eine absolute Negation alles Sinnlichen sehen, gerade für die ächtchristliche gehalten wird — waltet besonders in den Tragödien Schiller's, während Göthe hier wie überall die Welt als ein Werk Gottes darstellt, das seinem Meister Ehre macht und das auch in den-

jenigen Erscheinungen, die dem beschränkten Auge unvollkommen dünken, die Alles durchdringende Weisheit des schaffenden Prinzips dokumentirt. Am evidentesten hat er diese Weltanschauung, die, wie seine übrige Poesie, so auch seine Tragik durchdringt, in „Faust“ an den Tag gelegt, wie denn in dieser Tragödie überhaupt die wesentlichen Elemente der modernen Tragödie und des Tragischen in höchster Potenz am deutlichsten zur Anschauung kommen. Wir finden dort zunächst die *Gottheit selbst* als rein-positives, absolutes Prinzip auf der einen, sodann *Mephistopheles* als rein-negatives Moment auf der anderen Seite; *Faust* aber, der eigentliche Held, steht in der Mitte als das dualistische Product jener beiden Factoren, als der individuelle Inbegriff der beiden sich widerstrebenden Potenzen, die in ihm miteinander in Conflict gerathen, ihn wechselsweise mit sich fortzureissen suchen und endlich, das individuelle Band zersprengend, jeder das von ihm nehmen, was jedem von beiden gebührt, nämlich *Mephistopheles* seinen negativen Theil, seine zerfallende Scheinexistenz, die Gottheit aber sein Unsterbliches, sein ewig Strebendes, kurz dasjenige, was von Anfang an sein ächtes Sein, der rein-positive Gehalt in ihm war. Diese Auflösung des tragischen Helden wirkt zugleich tief *erschütternd* und höchst *erhebend*. *Erschütternd*, weil wir daraus erkennen, dass wir als Einzelercheinung, so gross wir immer sein mögen, doch nur ein partikuläres Dasein haben, gewoben aus dem Aufzug und Einschlag der Position und Negation, und dass wir wenigstens in dieser dualistischen Existenz an das Absolute noch nicht anzureichen vermögen; *erhebend* aber, weil uns zugleich daraus gewiss wird, dass das, was von uns zu Grunde geht, nur das von Uranfang an Nichtigte ist, dass dagegen das Positive in uns, das beharrlich dem Absoluten Nachstrebende, doch endlich durch die Macht der Alles verbindenden Liebe mit dem Absoluten vereinigt wird und hier zum reinen, geklärten Dasein gelangt, dass mithin auch unser Streben in dieser sinnlichen Welt, wie es auch von Irrthum und Wahn durchdrungen sei, kein schlechthin vergebliches, sondern im Gegentheil ein mit Sicherheit zum höchsten und herrlichsten Ziele führendes ist, ja dass das negative Prinzip selbst als nothwendiges Moment unseres einstweiligen Daseins selbst nur Mittel zum Zweck, selbst dem Absoluten dienstbar ist, und dass mithin auch die Erscheinungswelt, in ihrem Gesamtleben und vom absoluten Standpunkte betrachtet, nicht als ein Unvollkommenes, sondern als ein Vollkommenes gedacht werden muss.

Eine höhere Darstellung des Absoluten als diese im Faust und mit mehr oder minder Erfolg in der gesammten modernen Tragik erstrebte kann die Tragödie nicht geben, weil überhaupt das Absolute nicht vollkommener gefasst werden kann. Auf dieser Stufe erfüllt das Tragische ganz das, was es seinem Begriffe nach erfüllen soll, und die Analysis des Tragischen seinem Begriffe nach hat daher hiemit ihren Abschluss erreicht. Was sich noch sonst über das Tragische sagen liesse, würde entweder eine Detaillirung des hier nur allgemein Angedeuteten sein oder auf eine Besprechung des tragischen *Stoffes* und der tragischen *Technik* hinauslaufen. Der begränzte Raum dieser Einladungsschrift ist Schuld, dass ich hier weder auf das Eine noch auf das Andere eingehen kann, so wie er mich auch genöthigt hat, ganz und gar auf eine Erörterung früherer Systeme Verzicht zu leisten und mich rein auf die Mittheilung der eigenen Ansicht zu beschränken.

