Morgenstern. 1821.

Erhalten von Herrn Emil Lenz, dem nachmaligen Weltumsegler,*) aus dem Nachlasse des sel. Giese, seines Oheims. Ihm hatte es seine Tante, die Collegienräthin Giese, überlassen; er, mit ihrer Bewilligung, mir, eigenthümlich.

*) Nunmehrigem ord. Akademiker zu St. Petersburg.



238

i 200987124

F 3, Mrg CCXXXVIII

197

Aesthetik

von

Schelling in Würzburg.

1804.

Nachgeschrieben von D. Kiefer,
jetzigem Physikus in Vordheim,
copirt für mich vom Abschreiber
Cramer in Göttingen. —

Sätze

aus den Vorlesungen über Aesthetik oder Philosophie der Kunst.

von Schelling.

Unter Aesthetik wird hier blos und allein intellectuelle Anschauung der Kunst verstanden, also weder nur blos historische Aufzählung der vorhandenen Kunstwerke, noch viel weniger eine nach dem gewöhnlichen Empirismus gemodelte Ansicht der Kunst.

Jedoch ehe wir von Philosophie der Kunst überhaupt reden können, wird es vor Allem nöthig sein, die Frage zu entscheiden: giebt es überhaupt eine Philosophie der Kunst? oder mit andern Worten, ist überhaupt eine philosophische Construction der Kunst möglich? —

Sollte der Philosoph, dessen intellectuelle Anschauung allein auf die, sinnlichen Augen verborgene u. unerreichbare, nur dem Geiste zugängliche Wahrheit gerichtet sein soll, sich mit der Wissenschaft der Kunst befassen, welche nur die Hervorbringung des schönen Scheins zur Absicht hat, und entweder blos die täuschenden Nachbilder von jenen zeigt, oder ganz sinnlich ist, wie sie der größte Theil der Menschen begreift, der sie als Sinnenreiz, als Erholung, Abspannung des durch ernstere Geschäfte ermüdeten Geistes ansieht, als angenehme Erregung, die vor jeder andern nur das voraus hat, daß sie durch ein zarteres Medium geschieht? — Ja, wenn hierauf alle wahre Kunst eingeschränkt wäre, so könnte der Philosoph blos das Verdammungsurtheil gegen sie unterschreiben,

indem sie, außer dem, daß er sie als Wirkung des sinnlichen Triebes betrachten muß, nur das nach verwerflichem Gepräge eines durch geistlose Geschäfte veralteten Geistes, in der Verderbniß u. der Civilisation erhalten kann, indem sie nur eine blos angenehme Erregung ist, welche vor jeder andern nur den ~~[illegible]~~ feinern Reiz voraus hat, worauf aber der Philosoph keine Rücksicht nimmt. Nach dieser Vorstellung derselben könnte Philosophie sich von der schlaffen Sinnlichkeit, welche die Kunst sich wegen dieser Beziehung gefallen läßt, nur durch absolute Verdammung derselben unterscheiden.

Aber, wenn ich von einer philosophischen Behandlung der Kunst rede, so rede ich von einer heiligeren Kunst, derjenigen, welche nach den Ausdrücken der Alten, ein Werkzeug der Götter, eine Verkündigerin göttlicher Geheimnisse, die ~~[illegible]~~ Enthüllerin der Ideen ist, von der ~~[illegible]~~ ungebornen Schönheit, deren unentweihter ~~[illegible]~~ Strahl nur reine Herzen inwohnend erleuchtet, und deren Gestalt den sinnlichen Augen eben so verborgen und unzugänglich ist, als die dergleichen Wahrheit. Nichts von dem, was der gemeinere Sinn Kunst nennt, kann den Philosophen beschäftigen, sie ist ihm eine nothwendige und aus dem Absoluten unmittelbare ausfließende Erscheinung, sie geht auf Schönheit, und zwar auf wahre, unvergängliche, unabhängige Schönheit; aber da die absolute Schönheit auch absolute Wahrheit ist, woran weiter unten die Rede seyn wird, so kömmt auch die Construction der wahren Kunst dem Philosophen zu.

Aber hat nicht selbst der göttliche Plato in seiner Republik die nachahmende Kunst aus seinem Vernunftstaate verbannt? — so auch die Poeten, nicht nur als unnütze, sondern auch als verderbliche Glieder? und kann irgend eine Autorität beweisender für die Unverträglichkeit der Poesie und Philosophie seyn, als dieses Urtheil des erhabensten Philosophen.

Es ist wesentlich, hier vor allem dem bestimmten Standpunct zu erkennen, aus welchem Plato jenes Urtheil über die Dichter spricht: denn wenn irgend ein Philosoph die Absonderung der Standpuncte beobachtete, so war es dieser, und ohne jene Unterscheidung würde, wie überall, so auch hier insbesondere, es unmöglich sein seinen beziehungsreichen Sinn zu fassen, oder die Widersprüche seiner Werke über denselbigen Gegenstand zu vereinigen. Nach seinem Standpunct, ~~[illegible]~~ eines nach Vernunft-Ideen regierten Staates mußten nothwendiger Weise alle jene, die durch Erregung der Leidenschaften auf den Character der Menschen zu wirken suchten, aus einem solchen Staate natürlich verbannt sein. Außerhalb dieses Standpunctes, spricht er in verschiedenen Dialogen, z.B. Phädros, im Gastmahl, mit Würde und Erhabenheit von der Poesie. Hier erklärt er sie als etwas Göttliches, und ist in diesen seinen Begriffen weit erhabener als Aristoteles, der sie nur symbolisch betrachtet. Plato's Poesie ist eine ideelle, da die des Aristoteles, und der meisten seiner Zeitgenossen, gegen die auch Plato deswegen zu Felde zieht, reell war. Auch verdammt Plato nicht alle Dichter ohne Unterschied, nur diejenigen, die des Epos und des Drama, und zwar nur in jener, zu seiner Zeit üblichen Gestalt bearbeiteten. Die ~~[illegible]~~ Lyriker wollte er nur

Durch verschiedene Gesetze eingeschränkt werden. Man macht übrigens, daß es durch auf die Forderung der Endursachen stillschweigend hingeleitet wird.

Nach seiner Form muß es die Idee darstellen, also realistisch sein, und muß verschwinden, als es schon die Moral verletzen könnte, daß dieses, als idealistisches Gesetz über dem Ideale und Wahrscheinlichkeit stehen, und durch beyderley [illegible] gerichtet werden müßte. Diese Mängel der antiken Poesie wurden aber durch die christliche Religion, durch den mit ihr ausgebildeten katholischen Geist verbessert, welchen besonders in der edlern Poesie wahre feine vollkommene Erfüllung, auch selbst die Mittel der Darstellung finden konnte, die es in seinem eigenen Gebiete so hoch, über es sich schuf, findet; wodurch auch die Bedingungen der vollständigen und ganz abgetrennte Entfernung der Kunst, aus der antiken, gegeben sind.

Aus diesem also resultirt, daß bei der antiken Schönheit gewissenhaft, und blos genau sich begnügende Poesie allerdings einen Scheingrad einer Scheinheit haben könne, als eben durch dieselbe allen andern Künsten geschehen kann, und daß der Künstler sich nicht an die Wirklichkeit seines Gegenstandes wie überhaupt der Philosophen, sondern auch andere, sondern der sogenannten Philosophen sei, der sich zum eigen Geschäfte gemacht hat, das Universum — zu construiren — und darzustellen.

Nun fragt es sich aber noch: kann dasjenige zum wahren Gehalte der Kunst werden, der nicht selbst in das Schönheit darstellen eingewebt ist? kann jemand andern, als den Dichter selbst, über Poesie etwas sagen? — Allerdings; denn was ist Kunst? Kunst ist

die reale Darstellung des Unendlichen, der also mehrern Gegen Menschen nun gleich ideale correspondirt, oder mit andern Worten: die Kunst ist der Widerschein des Unendlichen im Realen, Philosophie im Idealen — sie sind beide [illegible] ein Vorbild und Gegenbild. Das Princip des Unendlichen, muß nicht suchen, da es mit seinem Gegensatz hat, seinen dem des absolut unendlichen, gings den Künst nun, auf gleiche Weise mit der Philosophie; Dieß ist auf der Grund, daß in der Innern der Künst unbewußtschaftlich kein Ding hinaus hineindringen kann, als der der Philosophie, ja daß der Philosoph in dem Maße dem Künst gegen blasen, als der Künstler selbst, zu sagen vermag: —

Wie kann aber die Philosophie Regeln der Kunst aufstellen, oder wie kann Philosophie dem Genie Gesetze geben, da das der Grundcharakter des Genie dieses ist, daß in ihm die höchste Freiheit mit der höchsten Gesetzmäßigkeit gepaart ist? — Allerdings entspricht sich das Genie allen stummen Gesetzgebung, ist also vollkommen frei; allein es ist automatisch nur der stummen Gesetzgebung entsprechend, weil der eigene, denn es ist sein Genie, sogar es als höchste Freiheit, auf höchste Gesetzmäßigkeit ist, aber eben diese absolute Gesetzgebung von Seiten der Philosophie in ihm, welche nicht allein selbst autonomisch ist, sondern auch zum Princip allen Autonomie werdungt.

Andern jenen Regeln werden begeisterlicher Weise nicht seine Abweichung der Regelgeben, aber meine blos technischen Vorschriften, die auf die Philosophie gleichen müssen, vorschreiben können so wenig, wie mit diesen kann sich auch die Philosophie mit der technischen Seite der Kunst abgeben, denn übrigens ist Philosophie der Kunst Darstellung des absoluten Wahren in der

Sinn der Kunst. Nur die Phantasie begreift sich auf das Besondere und Individuelle, oder auf reine Form, und ist daß, wonach man Poesie ursprünglich zur Kunst gebraucht worden kann, die Philosophie dagegen ist durchaus individuell, ohne Form und Leben sich,

Soll auf Philosophie sich mit der Construction der Kunst abgeben? soll sie auf Gefühl wandeln? Was das höchste Erbtheil, so muß immer Philosophie überhaupt zum Leben wahrhaft gehört, aber darum, sie auf in allen ihren Richtungen, Forderungen und mannigfachen Ausbildungen dafür dasein zu; — Was das rechte bedeutet, so ist gewiß, daß auf dem blos idealen Anschauungsstandpunkt der Philosophie d. Kunst folgt, daß allein bei der Philosophie die wahre Würdigung und Anerkennung der Kunst zu suchen ist, und da nennen die Philosophie auf manche, auf praktischen Leben stehende Organisation ist Augenmerk richtet, daß das so wichtige Gebiet der Kunst auf dem ihrem angehörigen Gemüth nicht dem Glauben, daß, und so mehr da die Kunst in seinem wahren Sinne, ohne allen äußeren Zweck, selbstständig ist,

Insofern aber Kunst ausdrücklich nehmen soll, muß sie mit philosophischer Sorgfalt bilden, d. so, wie in Beziehung auf das ganze Universum, jedes einzelne als auf sein ganzes Ganzes nachgebildet, sich als also einzig, das Ganze des Kosmos zu erkennen, ist, nicht die einzelnen, natürlichen Dinge, sondern die Urbilder darstellen, so ist es aber so wichtig das Innere der Kunst zu erforschen, denn wo findet man Vorbilder, die innere Urbildern näher kommen, als in der Kunst?

Das Kunstwerk ist das höchste, und in vollkommener Art Gedicht, wendet das abgelösten Gemüth, auf das Rationelle, sondern auf das Lebendige Gemüth, das

sinnlich mit Gesetzmäßigkeit paart, daher ist Philosophie der Kunst notwendiges Ziel der Philosophie, das in diesem das innere Wesen - seine Wissenschaft, wie in einem magischen Spiegel stark, sinnlich und für das sinnvolle ist jenes geistige Sein, das bisweilen in sagenhaften einen Zeugnis enthält, verborgen. Vieles lassen auf sich ruhen, eben das tragische Gift, das sie vergnügt, zu verkennen, je weiter nachsinnen ist, Dinge die Natur einer Drama, eben nach den Ursachen eben sinnbildungen zu forschen. — Eben die Kunst-Philosophie ist es, die auf den Abgrund lachet, und allen Ursachen jenen Einen, verborgenen so dunklen Grundes. — für solchen was sinnend das sinnende einen Drama blos als das einen nützenden, vergnügenden Eingebung sich, eben allen schönen Absicht, so gnädig hier genaht, passiend als actiones Genüge; dieses beweist es einen innern Widerspruch, daß gemeinsam auch falsch und sinnbildend, ~~das sinnliche Wesen das~~ ~~das das allgemeine Wesen; dem angehörige; dieses~~ ~~beweist sich in einem Widerspruch, daß gemeinsam auch~~ ~~falsch und sinnbildend~~. Auch sinnliches Wesen kann und auf das allgemeine wissen, für angehörig, das wird und wahrhaft philosophischen Auge sich dem Kunstgebilde wissend, ist es nun absolut Naturwirkung, so wird uns Recht das sinnlose gewissen, allein in einem wahren Kunstwerke kann und das sinnende Recht harmonisches sinnvolles in das ganze schön sein. Indem! macht sich es sagt, jedes Absolute in dem Reiche das Geschaffenen Ausspruch ein gültiges Urtheil über Kunst zu fällen, Und das ist nun auch innerlich uns allgemein richtige Prinzip jenes gegründete Urtheil in Gegenständen der Kunst, so allgemein mit einem allseitigen und wahrhaften Bedürfnis verbunden, Daß es dem Philosophen, der auf

Es muß auch jedes einzelne in Beziehung auf das Universum des Kunst als vollständig zum ganzen sich verhalten.

Erfahrung von allem Anspruch zu machen hat, immer genöthigt wären, sich in dem pflanzen und organischen Gange seiner fortschreitenden mit so sichtbaren Lücken zu lassen.

Hat also nicht die Kunst ein wirklich Gegenstand mit physiognostischer Behandlung? — Man sollte zwar denken, man könnte die Fähigkeit der Kunst an beyden nur vorhandenen Künstlern ~~nebeneinander~~, allein bey genauer sagt der gemeine Theil nichts von der Kunst, als einen technischen oder mechanischen Theil? Ihre Künstlerbildungen sind zufällig entstanden, ohne nachgedacht. Und sind auch einige zu Hilfe nachgeholt beygebracht, so machen sie doch selbst diese Lücken nothwendig zum Gegenstande ihrer Aufmerksamkeit, deswegen findet man auch selten den ausübenden Künstler über die Geheimnisse seiner Kunst den aufgeschlossen, den Freund, indem sie selbst nothwendig mit in den Kreis bannen lassen, sich zum Feind zu machen, oder wenigstens sich in man seine wissenschaftliche Handgriffe zu entdecken; insbesondere ist dieß der Fall, wenn die Kunst bei einer Nation, oder gar allgemein in einem Zeitalter den Rückgang der Vervollkommnung nothwendig, wenn sie schon zu Ende angelangt sind.

Da man nun sehen wird, daß nach diesem Anfange allemahl zu Zeit der wenigsten Vollkommenheit unter dem verschiedenen Climaten d. Umständen, zur einer gewissen Harmonie der Pflanzen, so die gemeinsamen Früchten sich nähern, und dann der Blüth aus dem Innern der Kunst sich allgemein selbst aus der Knospe zeigt. (Als Beispiel diene Albrecht Dürer, der unter den der Kunst ungünstigsten Umständen in seinem Vaterlande und der nordwestlichen italienischen Schule glücklich war) — so vermuthet ob sich einem, daß die Nachfolgenden, blind über das Wesen der Kunst, und den Anfängen anfangen, die Vervollkommnete Blüthen zum Bekannten Früchte nachfolgend haben, und so weiter weiterhin steigen. Mit diesem scheinen die Künstler günstig Hilfsbereit, vorzüglich aufgemuntert, sehr viele Aufmerksamkeit zu haben, indem man gewiß nicht Unbemerkt an beginnen ohne Aufhören übersehen vorzunehmen hat. Für Einmahl nun dem Lehrern ist der bekannte Grund, der uns heute zu Tage stattfindet, und bei dem Künstgenie vorzüglich zu sei, Stärkung oder Mangel? — Viele beide nahe sachlich da, so wären wohl damit zum Fortschreiten für gegenwärtig aufgegeben. Von den Künstlern einer sachen Zeit ist dem nicht zu vorlagen. Dass indessen auf die Physiognomie nun sicher geleitet, nachgesetzt beginnen oder Fortsetzung nicht gehen können, versteht sich von selbst, und bedarf keiner weitern Erinnerung.

Auch sind ist schon gesagt, Dass die Constitution der Kunst ein Theil ist zwar ein wichtiger Theil der Physiognomie sey. Wie sagten vorhin, Physiognomie, denn Grundlage Darstellung des Menschlichen ist, so der Gegenstand in der Kunst, welche die wahre Grundlage Darstellung ist, in der sie, und in einem nachgehenden Zeitpunkt ihre eigene Masse vorbereitet.

Allen wahre Religion über die Kunst muß dem anfangen, sie sich wohl zu halten. Ja das Künstgenie in strengen Sinne des Wortes ist noch vorzüglicher als die Religion, das Ideal, d. i. was dem steht nicht der Idealität im mindesten stehen, als die wahre Kirche das absolutum? — Daß sie nicht eine neue vorläufige Gradation dieser Potenzen, die nur verschiedene Darstellungen eines und desselben Ideals sind, die Rede ist, bewegt mich nicht hier einzugehen. — Wenn es also eine Religion gibt, wenn diese Realität hat, muß nicht dieselbe Realität auf meine Kunstgeschichte zutreffen, die eben darin mit der Religionsgeschichte die größte Einigkeit zeigt, daß so wie der Religionsgegenstand einmal das Zufällige als wichtig zu wesentlichen Gründen, und das Nebensachen, Unwichtigkeiten zu Hauptsachen, d. i. so wird sein höchstes Entstehen ist, die Unbildung das vorzüglichere Ding in der Natur aufzusuchen, so nimmt auch die Kunst die höchsten Unbildungen in sich auf und bildet, wenn gegen auf, die Natur bis zur Idealität und gibt durchzuschauen, aber ohne die Kunst selbst zur Idealität als schon vorhanden da.

Das wesentliche Band, welches die Kunst mit der Philosophie verwandt, verwandt sie auch mit der Religion, die gänzliche Unmöglichkeit, einander das wahre und andere partikulare Band, als unter allen der Religion und durch Religion zu geben, die Unmöglichkeit, eine

neue die andere Seite, die letztere zu einer nachfolgenden objektiven Erscheinung anderes, als durch die Kunst zu bringen, warum die mythologische Erkenntnis durchaus — Denn ächte Religionen auf eben einer Vorstellung des Nothwendigen.

Endlich gewiß ist Vorzüglicher, der unmittelbar oder unmittelbar Aufsicht an der Naturwahrnehmung hat, zu nicht gewissen Gesandt, wenn überhaupt sein die Kunst vorzüglich zu sein, auch mein wahres Bewußtsein von ihr zu haben; denn mein höchstes und Grundsatz nichts wenn eben, als die Künste zu schätzen, ihren Werth zu achten, und durch Aufmerksamkeit sie wahrzunehmen, so gewiß Gegenstand muß meine Anerkennung, und sein sie schwerlichen Arbeit, als wenn Vorzüge, welche die Mittel haben, einen zu ihnen höchsten Zweck zu verbinden, denselben an Grundsatz Lebendigkeit, Barbarey oder eine schwindelnde Wahrheit verschwenden. Wenn es auch nicht allgemein vorgestellt werden könnte, daß die Kunst mit naturwissenschaftlich und naturgemäßen Geist einen gar feinen wahrnehmenden Naturgenuß ist, daß das Ideal die vorhandene Vielheit, Buch nicht so außer denken und verlassen kann, so würde vorzüglich das Altertum davon vorzeugen, Dichter, allgemeinen, sonst vorzüglicher Denkmäler, Kunstwerke, so wie alle Handlungen des öffentlichen Lebens, wie verschiedene Zwecke mit und verschiedenen Einsichten, waren; denn eben so wie das gänzliche Vorzüge seinen Fleiß wie in der Natur und Dichtung kann auf den wenn Sache, so ist, wie schon gesagt, dann

Aufdruck

Mittelstand (auf der anderen, die Kunst.

Auf dem Gegensatze wird schon mehr sich schon über die Grundsätze, nach denen eine mögliche Ästhetik muß aufgebaut werden, welche aber dadurch zu allem Übel verschwindet Systeme und verschiedene Systeme muß. Die zwei gemachten Versuche sind nicht Mißverständnis, sondern Übersicht, da sie sich in Mittelstand auf einem Grade beziehen, auf Zusammenbringung ungleicher Ideen und Gesichtspunkte zeigte, während einige solchen Übersicht sehen Tadel, daß sie mit Recht Übersicht gleichen werden mit sich. Schlegel Übersicht der schönen K. d. M. Über Grundsätze nach einander verschiedene Begriffe logische Verhältnisse, nach dem Beispiele der Franzosen und Engländer, aber durch verwandt mit der Aristotelischen Logik. — Man verlangte also für die Bereiche Belles lettres, und es sei recht schön zu machen, deswegen man ihnen allen kaufe, machte sich Knabbel und Mibisse, Mit Kants Kritik ging es, wie mit allen seinen Werken. In seiner Kritik der Urtheilskraft hatte er nun bestimmt, einmahl verschiedene Ansichte der Kunstbetrachtung, aber seine geschmackvolle Nachfolger verwandelten sie nicht, und verwechselten seine Sätze bald mit fremden.

So sollen hier nicht nur alle allgemeine Sätze über Kunst aus seinen seinen Principien ~~alle~~ Wagner und Schema entwickelt werden, sondern auch Urtheile über die in den verschiedenen Epochen der Kunst vorkommenden Gestalten gebracht werden; so wie auch der Kritik nicht vernachlässigt werden wird, denn der Kunst an der Construction des vollkommensten Baues

und der vollkommensten Kunst hat.

Ich glaube schon hinlänglich angedeutet zu haben, was ich unter Philosophie der Kunst verstehe; um mich aber noch deutlicher zu erklären, so soll uns gegenwärtig die Frage beschäftigen: Ist, d. nun die Philosophie der Kunst möglich? — Der Beweis d. ist aus dem Möglichkeit eines Mißverhältnisses ist auf der Beweis und d. aus dem Möglichkeit Mißverhältnis; denn der Mißverhältnis ist absolut, im Gegensatz der absoluten Unmöglichkeit aber verschieden kein Gegensatz von Möglichkeit und Mißverhältnis, allen real möglich (ideal ist) ist nicht Raum auf real.

Der Begriff einer Philosophie der Kunst ist ein synthetischer; die Kunst verschieden als das objective, die Philosophie als das subjective; wir müssen aber Philosophie diesen Gegensatz bei allem seinem Vorkommen aufheben, sonst sah, so auf hier bei diesem besonderen Objekte, nemlich die der Kunst. Hier also wird, da wenn Realen die Idee, diese Form nemlich nachdem durch Darstellung der Realen in Idealen, dem Construiren der Realen übereinzig bis vollkommen Raum; da nun Philosophie in allen seinen Gegenständen vernünftig sind d. unbedingt ist, so gilt das auf allen, worauf sie angewandt wird, sondern nach dem Mißverhältnis der Philosophie auf die bestimmten Gegenstände angewandt, d. verschiedene Philosophien entstehen, allein diese Anwendung der Philosophie auf die sinnliche Welt nennen wir Kunst an. Der Gegenstand der Philosophie ist nun das Unbedingte, wir hätten also die Lösung des Unbedingten auf das Endliche anzuwenden, in einer Zusammenschauung vereinigen? — Das Unvereinbare

ist die Erscheinung der reinen Anschauung in verschiedenen Verhältnissen; die Philosophie aber die andern Seiten der Einheit [illegible] Einheit selbst der Grund der Einheit sein; wir kann also das Zugrundeliegende der Mannichfaltigkeit nicht organischen Ganzen nur angesehen werden nehmen? Wie also geht die Philosophie in der Besonderen ein, als nur um sie vollständig der ganzen zu umfassen, und als Totalität.

Es wird hier [illegible] sein, den Sinn einer Totalität zu erklären. Der einzige unfehlbare Punkt der Absolutheit der Erscheinung aufgefaßt, ist das einmal der absolute, wie weiter gründen kann, und aber nur selbst kann Einheit Totalität sein. So ist kein weiter, sondern nur überall Verbindung; so steht es in der Natur der Organismus nur nur Punkt sein, als die anorganische Welt, indessen sind sie beide nur der Erscheinung nach verschieden. Es verbindet uns äußerlich Verbindungen, um die Logik als Theorie, als Form zu fassen. Aber um nur nur unterscheidend Prinzipien aufzufassen, so scheinen Geschichte d Natur absolut widersprechend, schon dem Phänomenen nach, der Sinn einheitlich und Unendlichkeit ist, und steht nicht beide die verschiedenen Erscheinungen der absoluten? — Also kann es keinen besonderen Philosophie, auf keinen abgesonderten, gegensätzlich mannigfaltigen Philosophischen Wissenschaften geben, vielmehr muß der Selbständig, Einheit, und aber dadurch nur allen, gemeinschaftlich sein. Wie können allerdings nur Totalität aus dem ganzen Zusammenhang, aber, wie gesagt, nur nie falschen Gegenstand qualitativ sich dessen Sinn, der Höchst ist, das absolute, das durch nur unterschieden Form in ihm gegründet ist, zu fassen. Der ganzen [illegible] so

ist nun Philosophie der Geschichte, der Natur, [illegible] der Einheit, als einer Seite der idealen Darstellung der absoluten unmittelbar von allem zu obiger Forderung fähig ist, muß auch nun Philosophie der Einheit möglich, ja auch wirklich sein können.

Sein dieser Charakter kommt [illegible] (anderen) ganz zu allen Erscheinungen, wie, wie oben gesagt wurde, nur endliche Formen verfolgt werden, da gründet es nur Erscheinung; die zwar ist Einheit nur der Philosophie verbunden, aber ohne Damit kann Philosophie sein können.

Es entspringt also nicht die Einheit, als nur ganzen von Erscheinung, sondern das All in der Form der Einheit; worauf wir diesen Gesichtspunkt erhalten wir uns auf das Gebiet der reinen Einheitsphilosophie.

Da nicht nun kann die Einheit das absolute fassen, sondern sie steht auf nach als die einen Seite der idealen Fassung auf gleichem Fuß mit der Philosophie, als der anderen Seite derselben Fassung. So gehen auf die Bilder der Einheit, so nur zum der Philosophie gewaden auf absolute Unendlichkeit. Ist ja die Musik nicht anders, als der unendliche Widerstand der Natur d der Gottheit, mit Harmonie-Verhältnissen Ausdruck in der Mythologie. Da ist das Ziel nicht Abstraction oder Nachahmung der Geschichte, sondern ursprüngliche Darstellung der Form nach Inhalt und allgemeinem Gesetzmäßigkeit, die eben auf auf die ganzen Geschichte sowohl laufend.

Was die Frage betrifft, wie jene idealistische Wissenschaft in Einheit und Verschiedenheit übergeht, so beantwortet die Philosophie diese Frage damit, daß die Form von der Form der einzigen Darstellung der absoluten in abweichenden

Wenn die verschiedenen Künste sind, so darf nicht die besondere Form, sondern das innere Wesen die Eintheilung machen.

Philosophie und Kunst Philosophie sind eigentlich darin, daß jene die ursprüngliche Einheit unter dem Gegensatz des Allgemeinen, diese das Verschiedene in der Einheit zu erkennen, Darauf beziehungen muß alle ihre besondere Gebilde. Wenn nun die Verschiedenheit allein in Form ist, so sind diese Gebilde nichts anderes, als abgekürzte Ausdrücke des göttlichen Geistes, was die Poesie Gottes nennt; Symbole des Universum sind sie, die also in das Mythologie gegeben sind; also gehört Construktion der Mythologie auch in die Philosophie der Kunst. Da nun die Kunst, als Reales Ideales der Anschauung, niemals ihre Fassung haben muß, wie die Philosophie, da immer Partikel genommen, so wird sie auch ihre wahre, ihre ideelle Seite in eine Individualität suchen haben. Die wahren Anschauungsformen der plastischen Künste wird uns die ganze Darstellung der Philosophie der Kunst sein, deren Hauptpunkt eben die absolute Anschauung der Kunst selbst ist.

Kunst

Ideales Fach — Reales Fach

Drama — Plastik

Lyrisch-Episch — Musik - Malerei.

Indem wir die wissenschaftliche Construktion der Kunst bis zum eigentlichen der Forschung Anfangspunkt, gelangen

wird zur Bestimmung der Kunst durch die Bestimmung der Zeit. Aber da sie auch in ihrer Bestimmung der Zeit, vom Zufälligen abstrahirt, ist sie auch in weiterer Beziehung Gegenstand der Wissenschaft. Der Zeit nach ist nun die nächste Gestalt Dualismus der antiken und modernen Welt; diese aber ist eben auch, wie die Zeit, unwesentlich d. h. zufällig, so wie der Gegensatz des Realen d. des Idealen. Auch jener nächste Gegensatz muß also auf Vielheit genommen werden; die Geschichte der Kunst muß auf die nächsten Grundgestalten zurückgehen, aber immer als Form der Zeit zufällig.

Man könnte den Begriff der Geschichte also wieder sprachgemäß fassen, man könnte sagen: Gegenstand der Geschichte sind nun da Fall, wo ein wesentliches Verhältniß Fall sind. Wenn nun die letzte Vollendung der Kunst vorzüglich ist, so kann diese Vollendung nun wesentlich verschieden sein, und daß einmal die Kunst als etwas in sich vollkommenes dargestellt? — ja sie ist etwas in sich vollkommenes d. h. das Zeit kann nicht anders, als in sich vollendet, weil das Einzelne jedesmal wieder, aber dieser allgemeine Geist, indem er sich äußert, einmal durch die zufälligen Modifica- tionen der Zeitlichkeit, Zeitgeist, Ort, in Verhältniß in jedem Fache der jedesmaligen allgemeinen Bildung angemessenen Produkte, und (Form) vorzüglichere Fülle, vorzugsweise Schönheit vorherrschen muß. Diese Modifica kommen kann es nun ein wesentliches Recht geben, aber daß jedes eigentliche Fach an Vollendung gebricht. so wird,

† nimmt Gestalt an, und also eine ganze Kunst eigentlich

raume nun reine Unzulässlichkeit in der Gesetzlichen die Rede ist, kann irgendeiner Verletzbarkeit vorhanden, wo jeder Quasi Mittel und Bedingung der Folgerung ist, selbst Bedingt Dinge einem anderen, selbst von einem geringeren Wesen als der Nachfolgende. Denn Dasein einer Folgerung, dass nicht vollendet in der Gesetzlichen wäre. Nicht vorhanden aber, dass nicht jedes an sich vollkommen, Dass als Rad in der ganzen Maschine nicht ginge, — diesem Urtheile nicht vorsätzlich zusammen. stehen in einer absoluten Welt kann kein Glied, das nicht nützlich, aber sich nicht aufrechthalten sei, vernünftig und zweckmäßig. Der Geist ist der vernünftige, nun die vernünftigen Modificationen der Form-Bedingung ist es, was das gründen aber nicht einen Endzweck, einen Vorsatz, einen Zweck, bestimmt.

Aber in der Gesetzlichkeit könnte man sagen, kann nicht die Rede von Begebenheiten sein, in denen keine Nothwendigkeit sich vorfindet; nun ist aber in Form-Handlungen keine Nothwendigkeit, ja nicht einmal eine Zweckmäßigkeit, die sonst auf der Gesetzlichkeit sonnen beruhend, ist bei der Kunst zu finden; denn in der Gesetzlichkeit, so weit das Zufällige ist, so ist die bestimmten, sind der ganzen Gattung gemeinen Gesetzen entsprechen. Allein es zeigt auch die Gesetzlichkeit der Kunst dieselbe spezielle, sind in singulären, und Gesetzmäßigkeit abstrakt vorhanden. Es macht die Gleichheit auf die Vorstellung des Objekts vorhanden. — auch in der Kunst gibt das Gesetz, dass jedes auf seinen Gegenstand sah; da das Unendliche immer in dem

Endlichen vorhanden. So wendet der tragische Dichter das Unzulässige vorsätzlich auf den Zufall, den die Willkommen, die jenen vorübergingen, auflösen sollte. Da sondern die äußeren Formen nothwendig die Vorstellung des Gedankens, Bedingung kann immer der Geist der Kunst sondern in Gegenstellung von Bedingungen, so wie die Form nicht selbst Zweck kannte, bei der Gegenstand Inhalt schon Bedingung Endzweck selbst. Die individuellen Personen als Organe der Zweckmäßigkeit ist und bleibt immer zufällig, aber auch sein ist wieder Nothwendigkeit im Gegensatz, so wird da die Nothwendigkeit ist, dass nun die Zahl der Mannspersonen zum der Weiberpersonen, und Vielfache übersteigt, und umgekehrt. Dass aber jenen individuellen Vorstellungen der allgemeinen Gesetze, Dem nicht entsprechen, wird der Person immer wieder als seinen Zweck vorgestellt sind, ist schon aber vernünftigend auf einander gesetzt werden.

Ueber die bildende Behandlung der Gesetzlichkeit.

Denn Handel allerdings die Nothwendigkeit in ihrer strengen Consequenz auf die gesetzliche der bildenden Behandlung keinen Rücksicht zu nehmen, aber immer ist es vorzüglich von einer negativen Seite, zu vermeiden, wenn man sein Ziel, Ziel vorzüglich zu erscheinen Mag zugeschlagen hat, so man die Gesetzlichkeit der

Wissenschaft anfing.

Indem aber Alkad ist Plato der einzige, der über die Kunst nachdenken, d. h. einzige Person sahe, welche Spuß oder Fabel wieder verlassen hing; Da wir viele seiner Fragebrand in unserm Vorhaben anstatzungen wieder, so wollen wir sie seinen nicht (weiter) verfolgen.

Aristoteles, so lange Zeit allgemeiner Meister der Philosophen, sah durch sein Forbild wenig Grund, von so der nachsten sinnlich zu der Kunst gestiegen, als er durch seine philosophischen Schriften den Idealbegriff Kunst unter der Nahmen Nachahmung d. Fragment so vielen Jahrhunderte findung gaben hat. Aus der Zeit der Wieder-auflebung der Wissenschaften in Italien genommen, sein Name der Plato wieder einige Namen in den schönen Künsten Platonik, wie Dante, Petrarca, Boccaccio; allein Personen ungeachtet, wir gewiß allgemeinschied, und die ältern Nachkommenschaft wegen hat ganz den Aristoteles Forbild als der Franzosen allen Künstler. Insonderheit bleibt Aristoteles immer unerkennbar Hochachtung, allen spätern Verfassern ihr nach, ohne ihr das zu verwehren. Ihr muß man beständig seinen Augenmerk, vor, Kinder, wir einer feinen analytischen Logik, vor Augen haben, die er wiederanfangt zu verbinden sonst. Dann haben wir in seinen Forbild dem aufgrabenbuch allemahl hundert Mark ab ist uns ein Fragment, wir Skizze, viele

leicht unvollendet, oder gar unverfaßt. Er sah, wie gesagt, in seinem Forbild Hochachtung Ungeduld, unverkünftig mit ungeschickten Händen; er Anfangsgrund, Classificirend der Vorstellungen, ohne Rücksicht auf Schönheit, weil er sie an einem Organ der Erkenntniß derselben selbst, dabei die Mißverhältniße in seinem Maaßstab, den seinen Maßstaben vorgeblind zu Einem Maaßstabe. So will ich wie gut sagen, ungeschickt Ganzes, denn der Organ übrigens liegt nach einzelnes genommen in der Grenzen der einzelnen Theile, sondern da, sein Forbild auf wie die Poesie, und der Drama, besonders Tragödie, seinen einzelnen Autoritäten sah er einzelnes seinen Umfang, der Gesetzmäßigkeit zu verdanken, so daß Ursprung ich etwas zu sagen, wirklich verstanden sei in der Fabel in der Poesie. Besonders gestimmt sie den Franzosen, in dem Maaßstab, daß Examiller in spätern Alten seine Tragödien nach den Regeln der Aristoteles machen, Thalia, gar, wenig nach Einzelnen verabredet, der Engländer schreiben den Gesetzen über sich, die Deutschen vollenden die Nachahmung zum Ende, und Lessing, der Manen der schönen Wissenschaft, beschenke in der Nachahmung.

Nach ist einmal auf Langeweile zu schreiben übrig, dessen Mark wenn Fabeln und Namen

genaues verweisen muss, dass er den Ursprung der sprachlichen Ausdrücke weiss, und dass seine Lehren in den Sprachen der verschiedenen Nationen gleich sind.

Die ersten Versuche gründete man auf die allgemeinen Gegensätze, wie sie gleichsam in Paaren in dem Gebiete der Philosophie. Da jedem kann all das Allgemeine bekannt werden, indem das Besondere nur die Bedingung der verschiedenen Position jenes allgemeinen und aufgefassten Synthesis aller Allgemeinheit und Besonderheit ist. Sobald man die Prädicate der Sprache verlässt, so sind zwei Fälle möglich, man vergleicht entweder das Allgemeine der Vorstand, oder das Besondere; jenes gibt die dynamischen Entstehungsmittel, dieses das mechanische System. In diese Rubriken lässt sich alles bringen, was bei uns Laut in Hinsicht der Sprache genommen werden, für die Anschauungen der reinen Classen man die Anschauung des Raumganzen in vorzüglicher Masse, das jedoch nur seinen Verhältnissen Leben und Fortgang mit verwechselt werden. Auf der andern Seite vereinen sich vorzüglich die Fingerzeichen d. Franzosen, die Physiologisch und [illegible] Bedeutung Durchgehends zu Mundes und Lippen Gründen in der Sprache verhalten. Laut Einfache endlich nennt, vermöge unmittelbare Verweise nur mögen Bestand der Sprache.

Das Raumganze betrifft, so gründet es sich auf Mehr Ansicht, das Sinnliche in seinem Ideal, negativen Verhältnisse zum reinen Denken zu betrachten, als verunreinigt in wirklich sichtbaren Dingen. Diesem Gegensatz stehet Raumganze zunächst wieder in jedes Ganze in der Anschauung ein. Sichtbar negativer Begriff der Natur ist demselben mit dem Nachdenken, wenn die Erinnerungen vorigen und einander ab.

Raumganzen verklärt das äußerlichen Vergnügungen aus den Vielkammerigkeit des sinnlichen Sehvermögens, so vermöge dem Vielkammerigkeit in einem Raum Räumen, und sagt das, das Sinnliche sey verunreinigen. Man sieht, wo man nicht ganz klar um den reinen Sehvermögen der Form, allein vor dem Zwangsgrade Gegensatz verwechselt wird, der die Form dann. Ueber den Verbrennen leichen verklärt es das Sinnliche, und über diesen Grund, da es sich in zusammenbringt, Raum Nachklagen verwandelten seinen Begriff der Vielkammerigkeit nachher in Grundmäßigkeit, vorzüglich ein grosses Hindernis ist. Verbindung kann nun das Vielkammerigen sein, was nicht dings, was sich selbst Grund ist, was reinen Begriffen wirklich entspricht.

Wenn Raumganzen das äußerliche Vergnügen in die Vielkammerigkeit des sinnlichen Sehvermögen

sesse, so ist der Widerspruch, in dem er sich verwickelt, klar; denn so widersprechend ist Baumgarten, wenn er den Sitz der Gemüthskräfte in die untere Erkenntnißkräfte verlegt, da er in der That nur die Verknüpfung beyder, und doch kann in der unteren Erkenntniß keine Vollkommenheit gesetzt seyn. Baumgarten wendet auf den philosophischen Dualismus auch die Kunst an, mit deutlichen Ideen, wiewohl an einem ungehörigen Orte, zusammen und unter gänzlicher Absicht der Folgerichtigkeit der Kunst gelagen seyn müsse, denn Nachahmung, größtentheils symmetrischen, haben sich nie nicht verabredet, sey, dann erst sagen müssen; so legen sie die nachahmende Einbildungskraft der Kunst gesetzmäßig aus. Entsandt Abraham, Knechte in Falten, und die andern Autoren der meisten Erfindungen der Kunst. Aus Mendelssohn stellt den richtigen Satz auf, dass nun Analysis der schönen Wissenschaften zu unternehmen.

Sulzer bestimmt den Grund der Kunst, dass sinnliche Eindrücke, die Bilder der Natur und Menschen zu verbessern. Immer mehr wurde die Lage Baumgartens mit symmetrischen unvereinbar; diesen springt sich vorzüglich da, durch aus, dass er parallele Linien zu gewinnen sucht, wo diese dem Allgemeinen, weil, dem ungeachtet, so ist die pagenische Meinung

von der Wahrheit, die nur allein das Urtheil der Schönheit sieht. Was dieses regelmäßig sei, kann der symmetrische nicht sagen, höchstens nicht NB
dem Reiz der symmetrie und ist also zufällig, sey. Alles was nun Ursache sei, könnte sagen und nicht sagen, was die Ursache. Jemand kannst sich sagen auf den Willen Gottes, der uns die Künste zu dem Zwecke gegeben habe, uns glücklich zu machen, sieht uns nun anzustrengen den sachen nützig zu treiben, die Mannigfaltigkeit nun zu verbessern, sp. Allgemein ist symmetrische Verbindung der Zufälligkeit ins Unendliche. Man sah was so, was auf die Physik, so auch die Künste symmetrisch angewandt. Die Schönheit sind sagen in der Natur; so, sagt man, muss man da auch mit den Regeln machen. Da aber der Geist ins Unendliche geht, so muss man mit einem regressus ende einen sachen, was an den Regelmäßigkeiten sagend verwandten. Das symmetrische Conformitätsgesetz wurde auf angenommen, um in den Gegenständen der Sinne alle ausschweifenden Neigungen einzuschränken. Die Nachahmungsbild dieser Sachen sind aus dem Conformitätsgesetz sein, dass dass die nun sind den sinnlichen Natur und so an sich gefällig. Dass sie auch in Zusammenhang mit einer Vollkommenheit bringen. Dies kann man nun auch die Schönheit über, man sagte, der Grund liegt in den verwandten Vollkommenheiten; man

sprüch sind, mit sich den ganzen Menschen gegen Dal abschließt, sträubt. Aber warum, braucht man sich nun zu fragen, gefallen zum Nachmachen, stellungen? — natürlich sind sie gefällig, wie sie wieder andern misfallen, und zum nachahmen sind dann wieder in denselben Fällen, d. i. doch, wenn sie sich gefällig, und so sollte man mit Maßgebung zum relativen Kunstallungen diese rechnen wollen.

Manches bekümmert man sich wenig um Dal ganze, und fällt sich nur an den einzelnen sinnlich angenehmen Theil; wünscht nun die Philosophie den Sinn mehr mit Lust zum geistigen Wohlgefallen oder zum Physischen. Die Lustbarkeit der Empfindungen sind nach vorgezeichnet, wie sie die Natur den Menschen gemäß zu Darstellen; die sogenannten Empfindungen, Dal Künstige der Sinne in der Lustbarkeit seiner Empfindung, und diesen Lustbarkeit Entsteht alle ausschließliche Vergnügen von den Mitteln, durch ab.

Während dessen suchte sich neben allem Nachsinnen die denkenden Menschen, ungefähr durch äußere Eindrücke, und [illegible] zunächst die sinnlichen Ideale der antiken Kunst, empfindet den plastischen, sagt, durch seine individuelle Anschauung, und ganz unabhängig mit der historischen Idee der Kunst, dringt nun in die tiefsten Geschichten ein, und zeigt uns Gegenstände, die bis auf den augenblick liegen. Sandro hat sein Lust an Winkelmann

nachgedacht, indem dessen Empfindung mit an der Schönheit hängen blieb, mit sein Ideal Dal Griechen Vollig kennt. Zu Gunsten empfiehlt sich Sandro anmerkend als räsonirend Verständnis.

Aber was sagen wir nicht Winkelmann vordenken! — Er redlich Lauter Lieblich Dal Ideal darf nachsinnen. Die Philosophie, unmittelbar aus sich an nachen Gespiel geben.

Laut unterscheidet sich Dasjenige, Dass es von den nachen Einschränkungen alle Nebenmittel Stände und Absichten kommt. Mit in seinen Philosophie, so ist auch sein die negativen Seite seinen Wunsch vorbereitet, aber mit positiv die Vorsichtigkeit zu erkennen, fasst sich die Idee. Man bemerkt an ihm mit Behaupten zwischen Form und Nachahmung, so sagt: Dann ist mein angeborene Anlage, wodurch Die Natur Dem Künstler zu fühlen kommt. Den Urheber meine Einsicht Selbst weiß wir, wenn er Genie hat, und sich die Form in sich zusammengedrängt sehen. Es ist allerdings richtig, Dass man die Form vergessen kann, aber so ganz unbewusst ist Der reifer Künstler nicht ein, genau: Dal Genie kann nur den Stoff hervorbringen! — Aber Dal reifer Wissen Der Genius besteht so in der Durchdringung der Form und der Masse, genau: „Die Vorarbeitung erstellen lässt Dal Genie der Kunst über, der Geschmack beschneidet diesen die Flügel, wenn es geschieht." — Also ist es nun Natur vergessen, in sagt einmal Gewalt, Dass man beständig suchen der Ideen haben muss? — Fuß wird nun zum Lassen Einbildung herausbringen, aber zu wenden vermögen.

Auf den andern Teile schafft sich Land zum wirklichen Gedankenverhältnis, durch seine Form der Willensfreiheit, an sich nun Absicht von Unmittelbare, an sich aber das Unmittelbare

Ja,
wenn in gewöhnlichen Umständen, damit, daß man
in Anfassung seiner nicht die Naturvorstellungen alle
unterdrücken kann. Massen sagt nun: Schönheit sei Form,
und der Vollkommenheit.

Zunächst nach Kants Urtheil besteht Schönheit darin,
sofern sie die Apprehension (s. Einige über die Apprehension
sogenannte — Über das Raisonnement und Vernünfteln
das sogenannte) — Mal an Objekten vorzüglich zu be-
merken ist, ist sein eigentümliches Interesse, und
wonach sie die Form zu analysieren und zu kalkulieren
muß weise, besonders wenn nun einer sehr guten Gebrauch
von der Anschauung zu machen, so hat der Gegensatz des
Maleri und Bildhauerkunst, wenigstens nach einigen Urtheilen,
sehr anschaulich bestimmt. Nun scheint es ihm zu genauer
historischer Bestimmung der Produkte der Kunst. Die
Ergänzung der Kunst auf das Vollkommene hat sie vielleicht
kann. Aber diese Ergänzung einzeln sein oben so unbestimmt
sein, zum Genusse der Schönheit ist Vollkommenheit unent-
behrlich. Diese Ergänzung, nebst dem analytischen Gang,
den sie einzuschlagen hat, findet man vorüber Kal in
Anwendung.

Formen die Gebärden Hogarth, besonders sinnreich.
Ud: Ueber die Formen des Gesichts d Körper. Kamm.
Lang über Charakterzeichnen — Kal Abhandlung
sind haben durch Ausübung der Kritik einen
Grundsatz Form zu Umfang gebracht; besonders
haben sich Kal sogenannte galante Freiheiten die Kunst
schöne Kunstart gestürzt.

Man hat die jetzt einerseits den antiken (reinen)
d modernen (romantischen) Formen unterschieden, worüber viele

Mahler

Hr Milbrod viel die schöne Natur verlassen haben.

Diese interessant sind Lichte und Absicht der neuen
Künstler, welche sogar ab seinen charakteristischen Gesichts-
kreis den Charakter einiger Gattung aufzugeben.

Goethe hat außer seinen übrigen gründ bekannten
Verdiensten um die Kunst, außer dem, daß er zuerst
wieder Kal unterbrochenen Ring der Form aufgefasst,
sehr viele praktische sinnreiche über die Kunst in seinen
Propyläen gegeben, d manche gute historischer Ansicht
einzelnen Kunstwerke dargelegt.

Fichte hat sich über die Kunst nicht gründlich, indem
er nur den Begriff sprach, so sagt: Wovon die
Kunst sich wenden soll, sei der Hauptpunkt, d der
Zweck wenig. Die Künstler machen dem Genie-
den dadurch Handwerk widersinnig; der schöne Geist
steht unbewußt auf dem Gesichtspunkt der Philosophie.
Man muß zugestehen, Fichte war der Mann
dazu nicht.

Abstract.

Der Absolutheit wird von zugehörenden, zu derselben Sätze ab anderer seiner Form nicht bedarf, welches unmittelbar durch seine Form ist. —

Wir unterscheiden in Absolutem:

a, es selbst als Wesen, oder als Subjekt des Absoluten.

b, die Absolutheit selbst als Form des Subjekts, oder des Wesens.

Das Absolute Wesen selbst oder Subjekt der Absolutheit ist Realität, insofern sie ganz Formität. — die Form ist Formität, insofern sie ganz Realität.

Die Form und das Wesen des absoluten sind notwendig mehr als eins. Denn so gewiß das Absolute Formität ist, außer der keine Realität ist, da sie selbst alles ist, so gewiß ist diese Formität minder Realität.

Beide, Wesen und Form, sind nicht eins, sie verschieden sind, durch Vermittelung oder Verbindung, sondern sind durch gleiche Absolutheit, als verschiedene Attribute eines absoluten Absolutheit.

Das absolute, oder Subjekt der absolutheit, ist reine Entität Formität, ohne jede mögliche Differenz, keinen eine darauf anwenden, daß in Absolutem ein Gegensatz von Realem zu Formalem wäre.

Die Absolutheit, als selbe, oder Absolutheit der Absolutheit, ist nicht minder eines, Entität Formität, aller Differenz in Ansehung Realem Formalem, eines

seyn auch zweimaley Art. a, Dadurch, daß eine Differenz in der Realität und Formität wäre; die wäre, wenn aber der Formität sind, oder b, daß sie nicht Subjekt oder Form in Gegensatz stünden; — sie ist aber Subjektmeinung sind; die Subjektmeinung ist der Formität einer Formität.

Die Absolutheit als Form ist Entwicklung als ein endlichen Gegensatz Formalen und Realen.

Die Form Organisch und als Form vermöge notwendig der ganze Absolutheit, oder sie Organisch als Form vermöge das Absolute, die Absolutheit als Form, und die Subjektmeinung sind.

Das Reale kann Schwerpunkt vermöge als Realen oder als Absolutheit, sinnend genommen sind, das Reale ist nicht minder einen Formität, als das Formale, 2 Reales als Subjektmeinung ist nicht minder absolute Formität, denn setzen wir die Dreieinigen Absolutheit in sich selbst, ist gabe nicht minder die absolute Formität.

Das Reale, als Subjekt der ganzen Absolutheit in der Formität Form 3 einfachen ist das Allbestimmen Unendliche, vollendete Organisch der Absolutheit; als ist die Absolutheit ganz, in zwei ein reales Symbol.

(Plato's absolut seligen Organisch von Absolutheit,)

Um die Unendlichkeit des Realen zur Totalität zu bringen, wird folgendes vorausgesetzt:

a, die Absolutheit der Absolutheit, das Absolute in der Form sind verschieden wenig = in keinem Punkt Organisch. Das ewige Universum, das reale Organisch, ist genügend wenig.

b, die Absolute geht allen, andern, nur nicht dem Punkt parallel.

c, das Absolute ist minder Unendlich, weil Unendliche, weil das absolut Unendlich ist; so ist minder Etwas, was vollkommen

beide sind stets nötig.

Der Inbegriff der gesammten Absolutheit, insofern dieser jetzt als Inbegriff, als gesammte Absolutheit der Realen, oder Organischen, nämlich als Idealen betrachtet wird, ist Gott.

Die Form von der Einbildung der unendlichen Idealität in die Realität, in eine Organische selbst, ist die einzige Natur, oder die einzige Natur, wie sie an sich ist.

Die einzige Natur, oder Natur an sich, und sein sich, organisch nämlich als Einheit; sein Organisch das Absolute, die Form und die Absolutheit der Absolutheit.

Auch in der verschiedenen Natur müssen die 3 Einheiten, aber auch einander, nicht in einander, sein in Gott, aufgehoben werden, sie das Absolute als das Erste als blosse Position, die Form als die organische Natur, als allgemeines, Massenhaftes, die Absolutheit beider in Organischen, als in Reelen.

Der Inbegriff der Absolutheit drückt sich in der realen Welt, durch die reelen Objecte im Organischen aus.

Das Reelle, insofern es sich zum Organischen nimmt als Ideelles als an sich, erscheint, oder als Gott angeschaut, drückt sich nur in der Vernunft aus; die Vernunft ist das ideelle Abbild Gottes in der Realen Welt. —

Entwicklung der Absolutheit als Subject.

Das Subject oder die unendliche Idealität, sofern sie im Organischen selbst wiederkehrt, ist die einzige ideelle Welt

oder ideale Welt an sich. Die ideelle Welt besteht wieder als Einheit, als drei gesammten Inbegriff der Absolutheit in sich. Das vollkommenen Bild der Absolutheit der Absolutheit ist in der idealen Welt die Einheit; denn die Einheit selbst das Subject oder das absolute, und die seine, erscheint in und selbst das. Die selbst werden die unendliche Realität in der Idealität, nach eingehoben, sondern beide in der gänzlichen vollkommenen Einheit das. Sie ist Individuum und Wissen und Handeln, als Absolute der Absolutheit der Absolutheit.

Das vollkommene Bild drückt, und muss die Absolute, nach die Form, nach die Individuum, sondern rein einfach allein ist, Selbst ist, ist nicht Einheit, sondern absolute Wissenschaft, oder Philosophie.

Das Einheit rein und der Organismus sind sich gemäss, und beides die Absolutheit der Absolutheit entsprechend in der idealen und realen Welt. Darum selbst das organische Product die Einheit das, aber eingebaut in die Idealität der Realität entgegengesetzt ist, darum ist Einheit und Reflexion eins, nämlich Einheit gesetzt das Subject; Reflexion die Form. Beide verschieden im organischen Entgegensetzen, das Unendliche zugesetzt sich ganz in der Natur, darum die reelle Unendlichkeit; — die Besonnenheit gesetzt darin und dem Einheitsprodukte.

Das gesetzte Gemeinsame der Einheitsmacht ist dem Rest das selbst ganz Form, und ganz Object ist, ganz Subject und Form, rein und einfache Subsumtion, nämlich die vollkommene Individuum das bewusstlose und bewusste Organische. Das Bewusstsein ist die Einheit, das bewusstlose

die Form. Allein beide zusammen sind eine Individuum beide, da nemlich das Unterscheidende des Einzelnen in der Allgemeinheit, die antike Kunst, und die modernen haben den Gegensatz. Die antike selbst die höchste Individualität verlangt, die modernen verschmilzt allemal mit Allgemeinheit die mehr, oder mit quantität allemal Gleichheit, etwa sie beide nicht ganz durchdringen haben.

Das Einzelnste ist nichts in der Form malerisch genau der Form, ist schematisch nur, nur die Absolutheit der Absolutheit.

Die Absolute Individualität der Form und der Masse ist ideal ausgedrückt, in Gott, Masse, real, in Gegenbild, Besonderheit. Besonderheit ist das Individuelle in der Einzelnen Auffassung. — Wesentheit das Relative in der idealen Welt. Die absolute Besonderheit ist auch absoluter Wahrheit. So auch in Einzelnste.

Das Universelle ist absolute Besonderheit, das Gegenbild von Gott, der absoluten Wahrheit. Das Universelle ist absolutes Einzelnste, Urbild alles Einzelnste. Die Kunst ist Darstellung der Formen, wie sie in Gott sind.

Drei Principien in Gott enthalten 3 Grundbilder: der Vater der Wahrheit; der Sohn die Vielheit; der Individualität der Besonderheit, Urbild einer Form — Formen — Formen der Form.

Die Besonderheit ist ruhend das allgemeine, formell, der Wahrheit, noch Vielheit, das Objektive, der Form, sondern selbstständige Durchdringung beider. Die Individualität stehen der Gegensatz der Einzelnste. —

Urbild einer Form formell in Gott, der Schöpfer.

Besonderheit ist selbstständiges Formbild der Wahrheit und Vielheit, in Relation aufgefaßt.

Indem sie Gott als Urbild in Gegenbild sich entwickelt, wird zugleich Besonderheit, denn so manifestirt sie sich mit der Bildungsstufen der Form.

Einheitsform der Kunst ist Darstellung der Formen der Dinge, wie sie in Absolutheit sind.

Individualitätsprincip bezeichnet deutlich den ganzen Umfang der Kunst aus dem Absoluten.

Die Kunst stellt gegenbildlich die Dinge dar, welche die Schöpfung in Urbild darstellt.

Einheitsform der Kunst.

Die besonderen Formen sind als solche ohne Wesentheit, bloße Formen, die im absoluten nicht andere sein können, als insofern sie als Einzelnste mindere Bild absolute in sich aufnehmen.

Im absoluten sind alle besonderen Dinge wahrhaft gesetzt und realisirt, so daß jedes sie sich in Einheitsform, jedes das absolute Ganze ausdrückt.

Die besonderen Dinge, insofern sie in ihrer Besonderheit absolut und zugleich Einzelnste sind, heißen Ideen. Jede Idee hat 2 Forderungen, die eine, insofern sie an sich selbst absolut, die andere, insofern sie im absoluten ist. Diese gedoppelte Forderung ist das Gesetz, wonach das Besondere im absoluten, und das einzelne als besonderes aufgefaßt wird.

Diese Formbildung der Allgemeinheit d besonderen, die in ihrer Aufgefaßtheit betrachtet, Form, oder Bilder der Gott, heißen sind, sind an sich, oder ihrer Wesen nach betrachtet, Typen, sind nun der Form, selbst Gott, oder Götter. Die Ideen der Plato d die Götter der Mythologie sind eins d dasselbe.

Seine Entfernung von der Sonne, und ungefähr die Abstände seiner von der andern Erde, ist das bezeichnende Gesetz aller Gestirnsysteme (ob Mercur, Uranus und Neptun auch Trabanten haben, aber wahrlich Haarsbreit)

Die innern Gestirnsysteme können nur entstehen, wo das Sonnenlos, das dunkle, das Ungeheure vorherrscht ist (als gemeinschaftliches Ziel des Universums, wie Religion, dem Menschen ist uns Ideal, welches da sein muss, als das selbst Ruhe die seligen und thätigen Gestirne anbeten können, Zirkone, Hyakinthe, Saturnier, Smaragde.

Die Welt der Gestirne ist kein Object unsers Verstandes noch der Vernunft, sondern ist nöthig mit der Fantasie anzuschauen. Der Verstand fängt nun an der Erfahrung, die Vernunft stellt die Systeme nur ideal auf, Einbildungskraft ist im Verhältniss zur Fantasie, wenn sie Producte empfangen wurden, welche die Fantasie auch frei formen muss.

Die Gestirne sind 3 a 2 a 7 (Kreis), nach unendlich, sondern lebgesetzmässen von einem Verhältnissen (Korner). Die Einheit d. Unendlichkeit beruht auf Schwerkraft, da in uns eben das Endliche ins Unendliche im Handeln aufgenommen wird. — Die Gestirne sind absolut selig.

Das Gesetz der Schönheit ist das Grundgesetz aller Gestirnbildung (Nutzen ist Einkauf, Zeitgeist, da sie nur in der Natur, nicht in der Fantasie, wie Neugier mit einem andern Mangel unerträglich ist. Da ist der Satyr schön, ist Ideal, im ungekehrten Verhältnisse)

Die Gestirne bilden unter sich ein Totalideal, einen eignen Kreis, jeder einzelne steht allen andern, und allen andern jeder einzelne voraus. Nun dadurch entlangen sie

ihre Unabhängigkeit existenz über die Fantasie. Jede Einwirkung mit der gemeinen Welt stirbt ihm Leben.

(Nachdem einmal diese Welt verschaffen ist, ist keine Gefahr mehr für die Fantasie, die nächste Möglichkeit ist Einbruch das Chaos, welches nun Gesellschaft Mangel Gestaltlosigkeit hervorbringt.)

Die Totalideal kann einzelne Unterordnung der Fantasie und dem Verstande nicht vorgezogen werden, denn sind alle Möglichkeiten in das gemeinschaftliche Mittelpunkt verschafft. die Nacht d. das Erdum sind die gemeinschaftliche Grundlage aus welchem allen übrigen hervorgeht. Nachdem ist Jupiter der absolute Individualisierungspunkt, Mercurius ist Grundbild eines absoluten Sonne, d. das Universum, welches alles Ziel zeigt. Da nun Mercurius als nächste Gegenbild Gestalt, so bilden die andern Gestirne unendlichen Abstufungen. Jupiter ist Macht, ohne Mittelpunkt, dessen ist Kraft gegen allen real gültig ist. Dieses gebrauch sie dem Jupiter zum Raub des Rechten, als Gegensatz, da die Macht ohne den Mittelpunkt und die innerste Einheit gebraucht. Dieses ist die Sonne, die dem Rechten nächste ist, nicht allen in höchste Schönheit.

Jupiter ist absolutes Individualisierungspunkt, worüber allen Widerspruch. Das Ich enthält seinen Gegenbild, die absolute Mittelpunkt, Mercurius, Uranus ist Bild des realen Welt, Vulcan d. Neptun, das Formlose seinen ist. Diese beiden vermittelt Neptun. In dem Schalen entspricht dem Kinde der Quelle, Mark entspricht dem Vulcan, Neptun dem Neptun.

Jupiter Mittelpunkt dem Jupiter in der realen Kraft.

Denn Gestirnungen umordnen Sonne sondern unterscheiden, ist die Vesta, das einem warmen

Vulcan v. Prometheus das Feuer.

Die Masse der unbrauchbaren Samen wurfen sie in den Ozean d. Styx.

Leben der Natur. Proteus, die mannigfaltigen sich aber immer gleich bleibenden der Natur. Die Fabeln der Natur nennen sie den Satyrn u Faunen, die Einmischung des unreinen zum Göttlichen. Das Ungeheure — nennen sie Typhon.

Den Totalität der Götter gegen die Vielheit drückten sie mit Absonderheit aus einander, Diese ist nur möglich durch Symbol der Dichtung, Also die Theogonien der Alten, die mannichfaltig der Art, wie die Völker sie nehmen sind, d andern anders benennen, das ganze umfaßt die Mythologie. Die ist der Rest alten sonstigen der Künste; die Künste sind sie höheren Organe, Die ist selbst konstit und stammt von Isaiah, Die ist die Welt, in welcher die Kunst lebt, Jeder Gottheit ist Individuum d gattung wegen der Eigenthümlichkeit und Allgemeinheit. Die ist gewissermaßen die wenig Mutter, aus welcher die individuellen Formen hervorgehen. Darstellung der absoluten in der absoluten Individuum im besonderen, in Symbolen ist nur symbolisch möglich, in der Mythologie.

Symbolik kommt sich in Schematismus der Allgemeinheit;

1, Wo allgemeines d besonderes in besonderen bis zur Absoluten Individuum nicht sind, bedeutet nur das besondere das allgemeine und umgekehrt, sondern jedes ist rein u bedeutend,

2, Einzige Darstellung, wo das besondere durch Allgemeines bedeutend wird, ist Schematismus.

3, die Darstellung, wo das allgemeine durch besonderes bedeutend wird, ist Allegorie.

Die Symbolik ist das Symbolische.

Die sind nun Formen der Individualität drey, alle 3 müssen nun bildend nebeneinander wirken. Das Bild ist immer concret, der Gegenstand selbst.

Das Schema stellt das Allgemeine das Besondere nur. Die Sprache ist nur Schematismus.

In der Mythologie ist die Allgemeinheit nach der Mögelichkeit nach, denn so der Schematismus nicht. Die falsche ist die Individuirung, die Mythologie fehlerhaft ist, so wie die Allegorie, wird Amor d Psyche begriffen. In der neuern Poesie herrscht die Allegorie.

Man kann diese 3 Arten als 3 Potenzen ansehen, man kann sagen, die Natur ist der Gegenwärtige selbst, wahrhaft, sie ist im Ersten allegorisch, im Organismus symbolisch.

Das Denken ist Schematismus; das Fühlen ist allegorisch; die Kunst ist symbolisch — die Anschauung Schematisch, die Phantasie ist allegorisch, die Philosophie ist wieder die Symbolik. die Musik ist Schematismus, die Malerei allegorisch, die Plastik symbolisch.

Sagen glaubt, die griechische Mythologie sei Allegorie, weshalb die Meinungen des damaligen Publikums über die Götter, welche Homer aufgefaßt, positiv darstellen (V. Voss' myth: Br) Allein sie weshalb die Mythologie auch als Mögelichkeit. Jene späteren Zeiten bildeten die Allegorie, zumal Anaxagoras, als sonst d Praxis sich kennen.

So ist gewissermaßen unmöglich, die Mythologie bis zum Bewußtsein zu begreifen, was wenigen den Göttern (Königen) bedeutet.

Die der Mythologie nothwendig muß auch dem sammelnden,

sondern unmittelbar dah aus dem Gemüthe; wie die Mythologie in Bezug auf ihren Charakter, denn so ist sie auch in Bezug auf ihre Entstehung endlich. Gegenüber der Natur ist sie unendlich, gegenüber der Kunst wieder endlich. Die Götter sind organische Wesen, die sondern absolut; die Unendlichkeit zugleich sich dort zu einer, denn so wie sich Einheit und Vielheit zu einer unendlichen Totalität zusammenschließen, nemlich sie existiren dort in Entgegensetzung gegen die Endlichkeit.

Gemeinschaft ist hingegen das Symbol, indem es als Repräsentant der ganzen Menschengesellschaft die Quelle der ganzen Bildung wird.

Wenn Endlichkeit als Ergänzung Charakter der griechischen Mythologie ist, so ist damit nicht behauptet, dass in ihr keine Tendenz zur Unendlichkeit sei, dass absolutes sich hier zwar spätend, nemlich bei Entstehung der Repräsentationen, grade die griechische und lateinische Poesie einen entgegengesetzten Trieb hinein, so ist anzumerken, Dass diese Entgegensetzung nicht nach Gemüthe ist, d. h. nach der Mythologie entstanden, die Idee von dieser einfachen und mystischen Einheit, die der Mythologie zu Grunde liegen. Die Mysterien stammen also von anderen Völkern, wie Herodot behauptet, dass Bacchus d. Osiris. Aegypten ist der Grund warum das Mysterienland hinaus.

Nachdem die Sagen damals schon in der griechischen Bildung zum entgegengesetzten Pole, die sich nach Innen auf Geheimniss d. Christenthum ausspannen, so

Einfluß der griechischen und heidnischen Mythologie haben sich 2 Fälle entwickelt, nemlich dass das Unendliche durch das Endliche, oder das Endliche durch das Unendliche dargestellt wird, letzteres war der Fall der orientalischen. Die griechische Poesie war die absolute, in ihr ist endlich und Unendliches durch einander. In dem Orientalischen ist das absolute Unendliche, dem endlichen oder Erscheinungen entgegengesetzt; in Verbindung beider steht die Mythologie, die an der Natur beider Theil nimmt.

Die Sagen der Heroen ist eine Symbolisirung des Unendlichen, denn endliches ist dem Leibe, aber die Abstufungen sind unendlichen, himmlischen; die Heroen sind dem also hier nicht ein endlichen dargestellt; das endliche Einzige in diesem System ist das Licht, was dem allen Geiste, allen Endlichkeit abstammt. Da das Licht in Zusammenhang mit dem finsternisse gedacht wird, so entsprechend das Absolute in diesen beiden.

Am äußersten dieser Mythologie steht die Tragödie. Diese hat sich durch das, was in ihr innen Klasse ist, zu seinem Gegensatz gebildet, das zwar plötzlich und dem rohesten Prinzip ist hier in Drama vereinigt. Die Verklärung des endlichen ist in dieser Mythologie ganz anders, nemlich es ist das aufgenommen aus der göttlichen Substanz, indem innerlich aus dem Himmel das verklärende Prinzip gestaltet wurde. Klotz Vergleichung ist völlig dieser Ansicht. In Christenthum kommt eine ungeheure Veränderung wieder zurück. Die indische Mythologie

hält sich zur Allegorie, aber nicht zum Symbolischen. Redung aber, dass sich die Allegorie symbolischen lässt, hat sich die indische Mythologie zur Poesie ver-halten, ist in den Lacondala, den Gitagowinda, beide Gedichte lyrischer Art. Der Grundtypus der indischen Poesie ist die Pflanzenorganisation. Die ist allegorisch, in ihr verkennt man, wenn sie nur in der Pflanze, blos Zauber und Duft. Auch sonst sich dies schon in der Lebensart der Orientalen aus, den blos man Pflanzen ziehen, auch in der Architektur, wenn nur die Pflanze, selbst auf der gothischen Architektur schon Ursprung gab.

Der Christenthum war nun einzelnen Hervorbringungen meine allgemeinen Charakter, dem durch Zustande der Welt durch sich selbst anpassend wurden, so war nun Umbildung der damaligen allgemeinen Bildungsstoff. Die ganz eigenthümliche Mischung meine andern verbundenen Gedichte gegen aller Poesie lässt sich nicht fassen, wenn man nur allen Gedanken nur bis zur höchsten Verklärung, steigert. so lassen sich unsprünglich Momente unterscheiden; das erste ursprünglich die jüdische Mythologie, die, nachdem sie und einen Nationen in Erinnerung kam, nichts als nun noch historische Mythologie war. In diesen legte Christus den Keim seiner Weltreligion; es war ihm auch sich selbst gesetzlich sehr, aber nicht, gab gleich. Diesen Hervorbringung ist nun als der Trennung seiner Natur selbst begreiflich. Den den gröbsten Charakter sind Hymnen, die an einen moralischen Inhalt zur erneuernden Stimmung, unmittelbar Bilder der Anregenden der Gedichte. Das

alten Testament allegorisch deuteten, aber so wie Christus. Die ersten Hauptschriften in Hinsicht der messianischen Gesetzes übersetzt. Lucas schreibt nun den Verbündeten Christi, Johannes, so sei in den Blicken genommen, wenn sich das Aufgezeichnete der Hebräer war. Christus be-hielt bei seinem ersten Auftritt über das Nach-sten Mosaik, welches das Gemüth, welches der Hebräer war. Christus ist schon bekannt im Volke, aber wie das Nach ihn noch nicht, die Hebräer sagen nachmals aufgenommen wenige Glieder, wie Christus mit der Auferstehung, Dass ihm die Magd der Gemüther zu Gebote war, bewiesen, dass sich und Hebräer lag als in seinem Reiche. Dass in dem Königsbad überspannt, ist nicht klein der Hauptsatz des Christen-thums. Kindisch nicht wie als wie Frucht der Mehl, der Gegensatz der wollen in ihnen Reiches zieht sich schon in den einfachen in Bilder Begründung der Lehre und Tode Christi zum Johannes. Nach der Begründung andern geschah dies als Begründung von Missbegriffen der alten Testamente, Anfänglich selbst schon das moralische schon Reiches das Unbegreifliche; vorzüglich über Hauptsache nicht war, wenn es sich nicht, wie die ancillarische Allegorie in den Allegorien, wie aber Reiche verkannt, Anfänglich selbst. Dass verkannte man aber Allegorien, aber war nicht wie wesentlich-christlich war, in Sache aller Stimmungen. So war die Anfang Kapitel in Johannes, Kapitel in Johannes, wenn Gnostiker, in verbindende seine Sache — Petrus in Paulus wenn Allegorischen. — Petrus war wie wollen Juden, Paulus war nahe über alles Judenthum hinaus wenn den Emanations-System, andern den Reiches in Lehre der Manes, wenn Duell und der Juden

und Essen reichen. Einige Evangelien aus den Episteln, und diese haben das immerwährende Christenthum geschaffen. Paulus hat sich die rechte Schrift, indem er das Christenthum unter die Ausländer trug. Die einwanderschaft daran kommen sie den abendländischen haben. Die Erscheinung des Heiligen und Geschichte war nöthig, das römische Princip musste zum Grund kommen, war nicht, und sich die Anerbindung mit dem religiösen gestalten konnte das Leben aufzunehmen. Weltlich stand in den griechischen Mythologie einst äußerst Stadt. Alexander war der Mundpunkt, wo sich Heiland d Griechenland berührten, wo also die Lebensfähigkeit der Welt des Lebens war.

Hätte die Lehre sich nun den griechischen Mythologie nicht gestaltet, so würde das Christenthum nicht einwirken gewandert. Hier ist die Mundpunkt der christlichen d antiken Lehre, die modernen Lehre ist die wahre römische Basis des Christlichen. Die modernen Völker fehlt an und Abfall von der Natur, suchte der Rest der griechischen Mythologie nach, fanden daher Anerkennung, und Lebensform von der Natur ist Sünde, die Geschichte war über die ganze Welt verbreitet, als das Christenthum entstehen. Griechenland Völker war verschwand, Rom lag neben seinen eigenen Gräben. Das allgemeine Geschäft, dass nun nach Welt kommen müsse, lag als nun schweren Last, über der ganzen Welt. Rom war nun einmal allen Abergläuben verdammt, die Götter waren weit, sie sich verschwinden. Allen Völkern waren nach dem Heiland gemischt, nun verstehen wir auch Rettung d Leben, warum auch schon gerade

Christenthum dachten.

Da nun Geschichte durch den Heiland geschaffen worden, so fügte der Weltgeist ganze Barbaren Menschheit nach Rom. Die Völkerwanderung liegt mehr in einer gewissen Richtung geistiger, als in Physischen. Das war die den Mahnen in einigen Einsichten geschafft, schneidet viel, greifen auch in den Geschichten der Völker, und diesen Catastrophen gehört der Judenthum der Magnetnadel.

Mit diesen Heil fängt die eigentliche Universalhistorie an,

Die römische Welt war zur Zeit des Constantin zum Christenthum wurde. Schon die ältesten hatten diese Ahndung, der Nationalgeist und das Christenthum, ist Paulus wenn wir nun den ängstlichen Hoffnung der Evangelien spricht, so anderen Stellen spricht er den Untergang der römischen Kirche voraus.

Das Christliche ist Verbindung in Person angestaltet, die einzige Nationalgeist verschwand sich als Nation in Ideen.

Die ganze alte Geschichte ist die Treppe zu der neuen Catastrophe; das tüchtige Christlich steigen und abzusteigen, allen Gewalt der Völker, allen Principien verschwinden. — da verbreitet, als zwischen der Heiland, das Lang.

Der Fund der Religionsgeschichte, der griechischen und griechischen Mythologie ist, dass in der griechischen das Endliche herrscht.

Wo unmittelbar Endliche vorhanden kann, kann es auch wieder vorhanden, da ist also Polytheismus möglich.

Da wo ich eine Unendlichkeit denken kann, da kann ich nicht
wendig d ewig sein. Im Christenthum kann also
kein Fegfeuer und Strafe haben.

Beim Christenthum passt das Endliche nicht, insofern
es Allgemein ist, nicht einmischend ist Symbol des
Unendlichen ist. Die Ergänzung kommt dazu nur wo
dann, wenn es die Zeit fällt, ist kann also mit der
Geschichte ergänzt werden. Der Geist des Christen-
thums ist historisch; weil die geschichtliche Mythologie
einmal hat, ungleich dem Einmal mit allem Guten
hat das Christenthum nie mit d nach einander. Man
sollen meinen, es wären im Christenthum in Einheit
der Dreieinigkeit polytheistische mögliche, aber diese
Einheiten sind selbst dazu, keine Symbolen mehr
dann, und ist diese dann nur ganz philosophischen
Inhalt. Das Absolute ist das an sich, das ewige, der
Natur alles Dinge, der Natur; der sich aber in diese
Dinge wenige sonnen gründend, dann in der Erscheinung
Mensch werdende, aber wenige Taten, d der Geist, Natur
diese schaad gibt, aber das geistige sein Absolute (Santa
stellt in letzten Buch seiner Poesie I Einleitung, nur I
Farben in seinem Umfange, d zwar in Form einer
Regenbogens, dass so dass der Blau all Mittelpunkt anscheint)
die Form der Farben ist drey Ergänzung zwei Linien
und allein zur Darstellung gemacht, der Farbe selbst
mussten nun neun Inhalt sein Lichtes und undenden
Linien zu sein, die mannigfache Natur annehmen, Christus
kommt in die mannigfache Inhalt Formlos, wo in Jesus
sind

sind die Menschheit in Individuen vorgestellt werden,
so geht wieder zurück, sterbt dem Geist, die geistige
Seele der neuen Welt, der das ewige Princip
ins sinnliche einmischen soll. Christus war Gottes
und seiner der ewige Gottmensch. Christus war nun
particulär Person; so war nicht als Gott, sondern
als wahrer Mensch der individuelle Mensch ins
Ewige erhoben, auf aber nicht allein Mensch. In
der gemeinsamen individuellen Person ist die Lösung der
Widerspruchs zu finden; Die alten Götter sind
nach endlich in ihren Linien, sie Linien also nicht
= Personalität. In der geschichtlichen Mythologie ist
das Fortschreiten. Das Fortschreiten, in der modernen
das wirkliche Leben — die Anerkennung Mariae ist an
Stelle Mariä Linie der Bilder der Weiblichkeit und
Schönheit, die Heiligkeit des sinnlichen im Unendlichen
ist im Christenthum kein Sein, nein im Individuellen
sondern zu finden, so ist die neue symbolische
Handlung Christi die Taufe, die Liebe der Tod, beides
werden im Christenthum festgehalten, das Leben durch
Nachtmahl. In der Taufe wollen das Christenthum
meine feste Form sein, wenn alle Christen Glieder
seien; das neue Princip der Liebe war, alle in
meine Kreis zu gewinnen, d. meinem fall ist absolut
zu sein. In der geschichtlichen Welt lag die = Absolutheit
individuellen Welt vor in meine Tempor vorgestellten,
im Christenthum war das Unendliche Aufgenommen;
Im Friedensfest sieht die Idee der Welt gesetzt, und
die Natur stellt in seinen Inhalt sonnen. Im Christen-
thum ist die Natur als Mysterium, d die Idee wird im
äußerlichen Inhalt dargestellt. Die Feier zeigt nun

nügig in ihrem Amt. Mit Anknüpfung der nächsten Kunst wird sich das Christenthum zum Universalgeschäft stark, in seinem Fortgange, wo alles Heil für das abgeschiedene Individuum, wo allen Sünden der ersten, nächsten Moment, als ging nun eine Universalangelegenheit aufgängig forderungen aus. Von der Seite des Todes, wo sie schmerzlich [war] verwundet, wo selbst die Gebrechen heilen müssen Völker, zu deren Verklärung sonstlich jetzt der Geschichtsstoff verlangen ist. Die Natur, welche im Christen, stimmen das Praktische als Vielheit in den Gattungen handelnd darzustellen, sind die Sagen.

Man kannte sie wohl mit dem Gattungen der Gesänge, der Tragödien; sie zogen in den neuesten Verwechslungen die mythische Poesie ein. Das man die biblischen der Sagen einmal zwischenhaft Cyclus der Mythen, welcher der Heiligungsakt Cultur Sagen zu zusammensetzt) die sind auch Schmalkalden, seinen Text bekannt sie wohl in der Kirche. Die Kirche ist im Christenthum allein symbolisch. Die Inschriften der Sagen hat nicht Mythologisches, als insofern sie den symbolischen d Verschaffung Individuen Eigenschaft. Sagen d Gemälde zeigen in allen concreten Bildern den Gegensatz, und die Mischung der Universellen d Individuellen in ihre eigenen Bildern. Der Künstler muß überall um die ewig common Sagen, so muß durch die individuelle Charakterisirung in den Sagen überall, wo er eine Anschauung macht, auch Sagen abgehen. Die drastischen sind ihm, in Gestalt, Dass er mit der Dekor stand, unserm eigentlichen Nationalgemälde einhaut, mit Allegorien schwach. Die Mischung der individuellen d Universellen stellt

endlich auch Malerei, wo Anknüpfung der Concentrum Dauer kann als aufgegebener Bereich im Concentrum mythischen soll, wo Einheit nun nirgends gebauet und gleichsam wandern soll. Die christliche Religion ist nun offenbarte, die griechische braucht ihre so innig mit der Natur, wenn Deutung nach Offenbarung. Die griechische Mythologie hat überall nicht Ergänzung, die einfache ist sinnlich überall Total Anknüpfung und Universalität. Daher sieht man in Christenthum das Wunder hart an, Wunder sind in historischer Beziehung der wenig mythologische Rest der Christenheit. Die Poesie nimmt nun Christus dann Anfang, geht dann Deutung die Legenden der heiligen durch, bis zum Roman hinein, wo das Christenthum sich mit der Lazarusthat vermischt, die Lyrisch romantisch, episch dramatischen Gedichte kommen noch später zum Vorschein; das Gedicht Ariosts ist das wenig epische; die Gedichte des Dramas Calderon de la Barca wären die Legenden der heiligen sind dramatisch; man sieht vielleicht für wenig, wenn man ihn mit dem Shakespear ganz stellt, so ist vielleicht mit dem Sophocles zu vergleichen. Der gänzlichen Mangel an wahrer Symbolik d Mythologie im Christenthum, besonders im Protestantismus mit, gegangen, entsprechen das Dichten, die mit den alten griechischen Anschauungsbestandtheil Mittel, das sind seiner Form kann rein Christlich, indem sein Kern nun wirft in alten Testamente liegt, so besonders sich, in Figuren auf wirklich Erfindung zu sein; von Klopstock sollte es mit Recht anerkannt zum Gedicht werden; Klopstock sucht im Christenthum vergeblich zu sein,

welcher das wahre Religion ist, und die innere Gottheit oder Unbegreiflichkeit ausspricht.

Mehrere Gestalten haben Umriss und Gestaltung, die sind nur aus reinen Grundlagen zusammen, so verschieden sie sind haben alle Gegend, die Lage ist aber Gestaltlos, ohne Gedingnuss und Form. Mehrere war lange in Italien, Plagestadt ist mit ihr zugleich, ihr alles Nachthun d Einsaufhaltung; zu grosse mit ihre verschiedene Freiheit nach mahrnehmen Aufklärung und nach dem verschiedenen Verhältnis der Verschiedenheit. In seinen Gestaltungen [illegible] Endung, das Unendliche endlich zu machen, sondern das Unendliche wird immer seinen Willen endlich, Daher gewöhnlich wo auf Leeren Mannigfaltigkeit, ist der Anfang [illegible], d die Unendlichkeit, C---

Wenn man sich die Entstehungen der Weltgestalten ansieht, der Jahrlauf geht, nichts Fortdauer beispielen zu erstaunt, wird man denken, welcher Kampf mit Verlust ganz eine wünschenswerthe Ruhe und der wiederkommende Gegensatz liegt, und dass die mahrnehmende Harmonie nicht stets nur besonderen Nutzen, das sich zum Gattung bildet, sondern dann stets das ganze Gegenspiel da ist, so grenzenlos man nicht, dass die Verschiedenheit Mythologien nur ein Spiel meines grossen Gangen sei, dass mit einer Seite an der die Begegnenden sei, dass sich nach in ein grosses Ganzes all seiner Kampf mit Verlust bewahren können,

Wo die Mythologie zum Jahrmarkt geschaffen ist, ist zur Classen Jammerlich, die muss nicht nur ein ein Stück aus dem Land passen, sondern Kampf der Harmonie selbst sein, Mannigfaltigen wenn, in welchen das Unmögliche sich dann

entwickelt. Nun den ganzen Kampf seinen Gestalt poetisch ordnen d gleichsam wiederum können, der wenn das zufällige Dichter, so müsste sich nicht eigenen, abgeschlossenen Bild der Harmonie stammen,

Die Welt

Man kann die mahrnehmen Welt, den Individuen, die alle die der Gattung nennen, In dem Publikum ist das Allgemeinen das besondere, und wenn sind das allgemeinen ganz in Individuen übergeht, sowohl dass sich liegt auf die Gattung, In dem Mahrnehmen sowohl das Individuellen, sind es Mischgestalt d Wunder, Gestalt aber Individuen, das Endliche vergeht, wenn es nicht das Unendliche entwickelt; den allgemeinen Weltgeist das verschiedene Gegensatz des Publikum d mahrnehmen in Planetum und Centralsystem aufgenommen; die Planeten sind die Centralen; denn gegen nicht unmittelbaren Lage d bestimmte Entspannung vom Centro, Die nennen sind die Centralen; denn gegen der geringsten Raum, wenn sie verschwinden können sie aus dem unmittelbaren Raum, nähern und entfernen sich nach dem Innen; sind nicht Nacht d Licht, bis den Weltgeist das Nacheinander in Zugleich reine unmittelbar haben, reine jeden grossen Dichter nicht ein Theil des ganzen einfachen können,

Dante geht sich aus den Centralen und den Planeten den Geschichte, aus dem Kampf des sie ausser nicht einen eigenen Geschichte aus Mythologie, Homer in den Mythologie drinnen, auch Shakespeare theilt sich seiner eigen Mythologie, nicht nur aus den Nationalgeschichte, sondern auch aus den Tiefen seiner Nacht, wo sich mit nachstehend seinen mannichfaltigen Menschen immer nicht und verschieden auf dem eigenen Boden. Cervantes bildete den Geschichte des Don Quixote d Sancho Pansa,

Die alt mythologische Vorstellung gelten können. Die ist in Mensch a Gedächtnis alten Zeit. Gültig kann es nicht als reinster Ursprung, Quell a Form unserer Zeit alten a ein wahres mythologisches Gedicht. Einige glauben den Quell zu einem neuen Mythologie aus der speculativen Physik zu nehmen, sondern ist plagiat zu nennen; das Gesetz der neuen Poesie ist Originalität, nicht Individuum schafft sich seine eigne Mythologie, also auch nicht aus der fremden Physik, das nicht aus einigen der Philosophie genau entnommenen Formen, können ab davon an, und Lebendigkeit Form in ein mythologisches System zu kommen, so könnte dies ganz aus der eigentlichen Mythologie geschehen. Man müsste sich eine ganz neue Welt umschaffen, wo sich einige Massen unabhängig bewegen können, sodass die Geschichte auf demselben Feld mit der Gegenwart wieder gemischt, wenn gar nicht so mit der bezweckte Schlacht, sodass, so müsste Gedicht sich selbst stehen, die dafür muss die Mythologie Schöpfung einmal Individuum bleiben, der Dichter muss originell, nicht darf er nicht particulair sein.

Die Christenheit kannte sich die ausschweifende Fantasie der Unendlichkeit in Endlichen anzuschauen und als Mysterium anbeten; die Mysterien wurden in der Kirche als Abtrennung behandelt; sie verschieden sich von Mysterium im Handel, der wahren Naturanschauung ist Anschauung der Unendlichkeit im Endlichen, aber nur auf einen einheitsmässig allgemein gültigen Ton. Die entgegengesetzte Richtung nennt der Christenheit. Das Christenheit

ist bald als Entbehrung, als Element, als neue Kräfte der neuen Welt Vorgestalt, als neue Welt, neue Anschauung, Katastrophe sich ausdrückt; der integrirte Theil ist die andere Hälfte, die Vergötterung der Endlichen; die wahre Absicht der Unendlichen in Endlichen muss nie Christenheit vergessen werden.

Die Mythologie der Griechen war Symbolik der Natur; ihre Grundlage war Realistisch, das war sie nicht blos in sinnlicher Beziehung mit der Natur, sondern realistisch; sie nahm sich in geschichtlichem Grade Götter nicht eben, um poetisch zu werden, sinnlich wurden; das sonnenhafte Bild das innere der realistische Inhalt. Die Widersacher stand als Gegensatz der Poesie mit an; ihre Götter, die unsichtbar sind, sind Geschichtsgötter, nicht Naturgötter, selig nicht Naturgötter. Man sagte in Griechenland die realistische Vollheit in die Naturerscheinung. Unbegriffe stammt von Himmel der Geschichte, wo sie Nachtmahre in ein Gemälde sich verwandelt wird, auf nichtsmehr zu sein.

Die modernen Mythologie wird dann entstehen, wenn sich die Geschichte mit der Natur vereinigen wird; in Shakespeare ist dies schon begonnen, Homer, der in der antiken Welt die nächste war, wird in der modernen Welt das sein.

Unbegriff der Christenheit über die Endlichen ist keine der modernen Culturen, die Erscheinungsfarbe der Christenheit über die Natur ist angedeutet in der Magie; die Vergötterung der Naturdinge als magische waren und Ahndung der schönen Meinung der Dinge in Abgeschiedenen. Magische

seinst Ursache die Wirkung der Dinge auf einander durch
NB ihren Begriff, müsse in den Zeit genau bringen. Man
sehe unentbehrlich nöthige Aufsicht der Natur der
Grundsätze, der Organisirung pp. Die Gesamtmasse Welt
der Gegenstände bekam sinnlichen Begriffes; ist Lauf, Masse,
sal, Verbindung pp. endlich auf Schicksale der Welt,
in der Sache selbst alle Gegenstand unsaldar sein,
ihre Bestimmung fallen auf den Zustand erhalten
muss die Bildung beim Fortgehen der Menschen, Thier,
Pflanzen haben. In der Natur, Klassifizirt werden
der Metalle, den Gesteinen aufgezogen. Der
Boden erwärmt bis zu Caporisirbis als Endpunkt der
Umwandlung angenommen, hier lag die unterschiedene
Klassifizirt d. Arbeitsamkeit zum Grunde. Im Grund gemäß
man in gesammelt Halle Anzahl der Pflanzen d. Pflanzen
dasein der Gebirge der Luft warm und Wasser. Die
Zähigkeit der Feuchtigkeit, der Verdampfungsgang
der Klima, warum ägyptische Ursprung; Lagerung
begründet den Lage d. Jahr verschied.

Unterschied zum Gattungsbegriff

Die Form müssen Halle nicht als Gattung; die
Gemeinschaft vermag nicht als Mittel der Gültigkeit, angenommen werden. Dieser ist der Begriff allen Verstand, der
Begriff der Kunst ist kein Gegensatz, als ein Ideal zum
Muster, dem Maßen nach ist dieser Begriff immer nicht
ruhig nicht, absolute Vollständigkeit der Absonderung d. Besonderung
so kann also Ideal ein Gegensatz stark stehen, innerhalb
Ideal nicht die Zeit, nicht innerhalb auf das Maßen der
Kunst unterschieden werden.

Dieser Gegensatz ist wirklich in der anschauen
d. vorhandenen Formen. Es verschwindet von einer
Seite als Werk der Natur, von der andern
als Werk der Freiheit. Dieser Gegensatz endet
sich auf als realistischen und idealistischen Begriff
gegen auf. Diese subjectiven gesetzten verschieden
sich nach Natur d. Freiheit. Real ist vorher
Bestimmung Unmöglichkeit und subjectiv verwirklicht,
in sich liegt der Sinn der Unmöglichkeit; und ist
als subjectiv gesetzt. Hier ist eine Richtung
der subjectiven zum Unmöglichen. Im ersten
Falle ist das subjective als Symbol, im letzten
als Allegorie der Unmöglichkeit gesetzt. Im
ersten Falle ist das subjective das Unmöglichkeit
selbst, nicht bloß bedeutend; im andern Falle
ist das subjective klärt sich selbst nicht, sondern
muß erst in Beziehung auf Unmöglichkeit.
Im dem künstlichen Mittelalter sind die
Natur angenommen, in dem unseren als Vorstellung
d. Geschichte. Innerlichen Natur d. Vorstellung
bildet das Schicksal der Individualität. Die
subjectivierung der subjectiven d. Unmöglichen
muß sich in ersteren als Empörung in Leiden-
schaft als unendlichen Gegensatz darstellen,
wenn unzweifelhaft in ersteren das subjective das
Unmöglichen selbst ist, die ersteren muß als
Gefangenschaft, die letzteren als Schicksal ver-
nachlässigt werden.

Im dem ersten Fall bildet sich die Gattung

zum Individuum, in dem anderen wird das Individuum das Allgemeine aufzuheben suchen.

Die Mythologie der ersten Art bleibt sich gleich, die andere wird in Abstraktionen ihren Inhalt verlieren müssen, aufs Neue zu suchen, in dem ersten Falle, in dem anderen nie Bedürfniß ist, aufzugeben gezwungen.

Die Symbolen der ersten Art sind klar und sinnig, Naturerscheinungen einer höheren Bedeutung; darum meine Erzählung durch folgende, meine, freie Erzählung in dem Sinne möglich sein.

Darum ist das Grundsymbol der Auffassung Gottes, die Natur; sein die Geschichte. Darum ist die Natur das offenbarende, das Allgemeine, sein ausgebreitet. Darum beginnt die Religion auf Mythologie, sein in Zukunft.

Religion und Poesie unterscheiden sich nur durch die Subjektivität; die gemischte Mythologie ist nicht als Religion, sondern als Poesie zu bezeichnen. In Christenthum ist die Symbolik der Umwandlung [illegible] Verhältnisse abhängig gemacht, darum ist Natur-religion; sein gänzlicher Religion. Darum wurden die Religion und die Völker, sein im Laufen abgerechnet.

Die Grundauffassung alten Symbolik der [illegible]

besseren Art, nemlich das Symbol, nach dem in der Individuität zum menschlichen Gemüthe nimmt absoluten selbigen Gegensatz möglich. Dies nun die Einheit. Die Einheit ist als ein lebendiges auf Symbole beruhendes Bewußtsein zu betrachten. Dieses Verhältniß nun äußeren ist, ist sie symbolisch, wiederum sie nun innen ist, ist sie mystisch.

Mythologie ist subjektiv Symbolik; wo ist nemlich das Umwandeln ein Bedeutendes, in Falle, wo ist objektiv, das aufgegebene Bild des Sinnes; im die Umwandlung ein bedeutendes ein Sein ist; das Gesetz der alten Mythologie ist Umwandlungsbewußtsein; das die neue aus der Gesetzlichkeit des Maßes. Darum braucht das symbolische Bild Umbildungsbewußtsein, sein die Originalität. Darum ist das Aufgeben, einmal einmalig, das Allgemeine selbst, die Poesie ist frei, sein ist nur ein Verhältniß, das an Bedeutendes hängt. Das Verhältniß der Originalität von Bedeutendes hängt davon, daß das Bedeutende nun einen Negativen des Allgemeinen ist; im originellen aber ist das Bedeutende, einmalig, es frei ins Abgeschlossene aufgelöst sein.

Die Modernen Poesie ist Uebergang in Reflexabsolutes; in Gegensatz der ersten die nachkommende Auflösung des Umwandelnden in Bedeutendes wird auf einmal die Auflösung einzig zu freier zu Bedeutendem; im die nachkommende Reflexion

schuldt man den Anfang zur absolution als der sünde.

Die Forderung wäre, daß das Nachmundt den Text mit seinem Inhalt des Rahm in Zeugnis nennt. Das Zeugnis müßte wieder einen allgemeinen Begriff sichern.

Wie in der Mysterlagin die Forderung die Rahm-gültigkeit bis zur Hochzeitsgültigkeit bedeutet, so müßte in der modernen Bal Unterschied statt haben.

Es zeugnis die geistliche Mysterlagin beschreiben, die Verfassung des Rahm mit der Hochzeit, statten sie in Form dar, Die vollkommenste Existenz ist das Form des Sakrament, das Heiligt, das Heiligt das rechte Haar, wird als in der neuen Mysterlagin das Ziel sein.

3. Abschnitt,
Darstellung der Einsetzung,

Mit der Vollendung der Consecration der Kirche hält mit seinem Zeugnis ein, so zeigt sich nachher, wie groß der allgemeine Begriff in die besondere Form. Rapt d. Form wieder macht in der Verbindung dargestellt werden

Das

Das Unmittelbar hervorbringende der Einsetzung, der einzelnen wirklichen Dinge, Durch welches die ideelle Welt in

der realen auch absolute Mensch wirklich wird, ist der einzige Beginst, oder die Idee der Menschen in Gott, der mit der Erde in unmittelbar verbunden ist, so zeigt sich, wie Gott sich auf die besondere beziehen kann, so kann sich danach denke Gott mit beziehen, nachdem das Allgemeine Bal besonders ist, ist, durch seine Idee jedem Bal in der Kirche zur productionen das Unmittelbare selbst ist / Gott ist, einzusehen wo sich durch seine Idee auf die Menschen oder die Idee auf die Menschen bezieht, oder die Idee Bal Menschen selbst, sofern sie in Gott ist, Bal sein, nachdem Bal Einsetzung mit unmittelbar hervorgebracht wird, wenn das Absolute der Kirche ist Gott, Bal mal dann productiven wird, ist das Unmittelbare; das Unmittelbare kann sich einsetzen mit productiven, als so sich wieder auf die Unmittelbare bezieht, also et. et.

Alle Dinge an sich sind und durch Idee, diese Idee ist das Ding in Gott, was das sinnliche Unmittelbare die ganze Idee der Kirche ist, die Welt in Menschen hervor bringen.

Sonst einzige Beginst als die Ursache dieses productiven, ist das real man Grund nennt, so ist gleichfalls mit Rücksicht das Absolute sich Gottes. In organischen dieses Beginst ist, so sagt man das sinnliche und Unmittelbare verbindet, dasso productiven ist nur.

Soll productiv nichts, wenn nicht sein ganze Masse aufgenommen wäre, eben so das

an sich der Zeit.

Das Quadrivium Galileo ist ein einziges, sich beim Verhältnis der Zeit haben, der 2 Dinge hat, der Kunst ist Zeichen; ein jenes gehört zu der Zeichenkunst, der ist Raum; in dieser wieder die Unendlichkeit in der Zeichenkunst und ist Linie.

Der Mensch der Linie wird Gott selber Objekt.

Wo jemand einige Ergriffe objektiv wird, entsteht das Einsmaß.

Die Richtung der Linie ist nicht auf eben solches Maß zu ergreifen. — (einige verschieden der Form ab nachkommend, andere ab gar plötzlich Gänzlichkeit der Räume)

Das Form unterscheidet sich von Raum dadurch, daß eine nie empirisch notwendiges an sich selbst zufälliges ist, Gal Form ist Absolutes Notwendigkeit, weil sie nie Urbild in der Zeit enthält. Gal Form gal nicht vollen d. Teile. Ergänzung der einzige Einbildung der Unendlichen in Zeichen ist, konnte ein innerer Raum Raum, der nur enthalten, Teilen könnte in innerer Raum Linie, oder Linie der Linie schneiden.

Die Fläche ist Gal in mittelbarer Beziehung der Form selbst, die Innerlichen, selbst Beziehung ist

Darstellen eines Ergriffs in Zeichen.

Der Gegensatz von Fläche und Linie ist, Gal sie mit Mensch und Form, Raum Raum als Fläche ist praktisch, als wie in Knabe, Ding und der Form. Die Imagination der Verbindung der Form mit dem Raum ist Zeige der Zeichenkunst, und Dadurch stellt sich der Einzelne ohne einigen Punkt ganz, Raum Raum und Form zugleich produziert, ist Zeichen Zeichen ist ein eigener Zeichen. Gal Zeichen Form ein eigener Form. Gal Kreis drückt sich an Linie, durch Gal Zeichenkunst, Gal Form Gal Gründ aus, wo in Zeichen verbunden wird, da ist Gal Zeichen Gal Zeichen der Natur ist Doppel, ist wie ein Gegenstand zum unsere Zeichnung Knabe unmittelbar ist, aber wie einen unseren Zeichnung Knabe entgegengesetzten Objekts zum unterscheiden macht, Beispiel entstehen Auf sind der Ocean, unmittelbar Gebirge, das eine ist nicht Gal Zeichen Zeichen, Gal Zeichen der Zeichenkunst, Gal Zeichen der Zeichenkunst, Zeichnen entstehen wie Zeichen Zeichen Darstellung. Gegensatz ist Unterscheidung der Zeichen und Form unmittelbaren Natur ein Unendlichkeit der Unendlichkeit Linie, indem diese wesentlich selbst endlich ist.

Die Form ist Zeit Gal Unendlichen Gal Verschwinden; das Form muß Gal wie Zeichen

kunde, sondern relativ unendlich, so ist das Raumelement, das man am Umfange abnimmt, das Symbol des Unendlichen wird.

Die Form setzt das Unendliche als Ursprung, das Maß das Verschwinden des Unendlichen, wenn das Symbol dafür gesetzt wird, relativ, wenn es absolut gedacht wird, absolut Raumelement ist, das absolute Raum. Die Natur ist nicht wie in ihrer physischen Bildung, sondern auf in Chaos, ~~in Verschwendung~~ verloren, weil es die Raumform Fehler der Natur ist.

Die Grundbestimmung des Chaos selbst liegt in Masse des Absoluten, wenn alles unendlich d. alles wird ist. Das Chaos ist Absolutum ist nicht Negation des Raum, sondern absolute Raumlosigkeit, und absolute Form.

Das gemeine Maß, wenn es nach empirischen Verhältnissen, die Natur mit dem Verstande als ~~Vernunft~~ das Unbegrenzte setzt zum Raume macht, sind den wahren Begriff der Größe, die Größe der Bestimmung stellt sich von Ursprung Fehler dar, wenn wir sie als Maß als Größe darstellt, der Fall der Paragabe, der alle Verschwendung des Verstandes übernimmt, wo sie gradual das Absolute in sich, wie in Maximum des Leidens kann das Raum ausdauern wurden, wenn kein Leiden ist. —

Das

Das tragische Verhalten beruht auf Verwirrungen, dass unendig die tragische Person ihre Absicht, das Unbewusste, und Raum die Bestimmung zeigt. Hier ist zu unterscheiden, dass auf in der Raum auf das Object verbaut ist, wenn in der Natur die Bestimmung auf ihr Zweck fällt.

Die Forderung zur Bestimmung des Verhältnisses, dass das relative Unendliche in der Bestimmung bleibt, das relative Unendliche, so ist physische Masse oder Bestimmung, ist das einzige Symbol der Anschauung des wahrhaft Unendlichen. Hier tritt der Gegensatz des Verhältnisses und Besonnen wieder hervor, da letzteres das Endliche ohne Unendl. eingebildet zeigt, wesshalb es auf in Opposition gegen das Unendliche. — Das Verhältnis beginnt in Absoluten das Schöne und Ungebundene, das Verhältnis bindet ist ~~unendlich~~, beide Prinzipien sind gleich. Das verhältnis wird hier schön, die absolute Besonnenheit ist auf Unendlichkeit.

Zwischen dem Verhältnis ist ein quantitativer Unterschied. Je weniger das Unendliche begrenzt ist, desto mehr nähert sich die Besonnenheit dem Verhältnis, vorzüglich wiederum Negation der Begrenzung ist; so ist Pindar mehr verhältnis, Apollo mehr schön. Verhältnis das Maß zur kein Begrenzung, ist wenig mehr act. Auf jene hat man formal Begrenzung als zum unendlichen Gestalt nützig ist.

Der Gegensatz des Verhältnis und Besonnen zeigt sich mehr in der endlichen d männlichen Gestalt.

Der dritte ist mit nachkommender, in jeder übrigen Ergänzung.

Da in allen, was absolut positiv oder negativ, Positives und Negatives sich entgegengesetzt sind, so kann dieser Gegensatz nur ein relativer sein. Da ist Dasjenige in Verbindung mit Existenz positiv, was sich behauptet, andere positive und negative.

Wo in der Form, wenigstens Absolutheit der Form in d. Wesens Sinn (als Wesen gefasst wird), da ist der Mittelpunkt das Gefundene zu jenen der Logik d. Sinn Subjekt. — Wirklichkeit springt von fassen Gegensatz, die aktive Synthese von formlosen Gegensatz

Wie in der Form, so muß in der Kunst ist Gegensatz von Subjektivem und Objektivem möglich, wo sich beide wesentlich in Indifferenz aufheben.

Im nächsten stellt dieser Gegensatz in der Form abstrakt, positiv zu Subjektivem und Negativ zu Objektivem. Der Gegensatz des Gefundenen und Konstruierten als Unterordnung d Naturtäl, sind in Absolutem eins d. darstellen. Die Form der Gattung ist immer rein, das Unterordnete ist das subjektivgegensetzte, und in seinem Verhältnis zu sich; so gibt es Entgegensetzung, wenn der reine Allgemeinheit aufgeht, d in Entfernung wieder; die andere ist die eingeschränkte. Im absoluten verschwindet beide.

Fall das Unterordnete Endlichkeit haben, so ist es der Aufgabe der andern Richtung. Reinkäl lässt sich als Fortsetzung der Natur verklären, insofern sie die Kunst begrenzt. Der Grundcharakter das Reinen, Dass es Natur sein muss, bewirkt, Dass es der nächste Stil der Gegensatzes ist. Das nächste unmittelbar ist Natur, das zweite freies Natur; das nächste ist natürlich, das Etwas gemeinsam die Natur; der andere Pol ist kalt, der mechanisch gibt sein Fortsetzung und zu zerstören; seine macht sich zum Prinzip der Objekts, sie gefällt zur Charakteristik Der mechanischen Konstruktion, Dass in ihr die Geschicklichkeit der Subjekts als Täter wirkt, so gerät das Objekt, das nur durch Reflexion gegangen sein muss, also kein reines Objekt; der Grundcharakter der Mechanischen kann als Unterordnetes aufgenommen, denn je einfacher sich dieser Gegensatz auf in Bewegung d Bewegtsein auf. Die nächste Indifferenz des Reinen d Unterordneten sah kein reines Objekt mehr; der Übergangspunkt der mechanischen Form ist Fortsetzung der Ob- und Subjekts, also das Unterordnete. So einzeln in Charakter ganz unbestimmbar reinen d Unterordneten stammt; Anorganisch ist in Reinen Unterordnetes Charakter in Unterordneten Rein. — Reinkäl zeigt sich als Entgegensetzt d Einzelnkäl der Behandlung, und dass als formen Nebeneinander. In Formen kann der

Dauba, dem Vater der innere Konsti, Raisonnäl nicht abzusprechen wundern. Das Charakter der Neuen ist vollständige Nachsuchung, nicht Forderung der Unendlichen, Dal Endlichmachen Prinzip nicht zum Unendlichen. Die Konsti in ihrem Anfang wendet Endlichmachen nach Mannichfaltigkeit nach Mannichfaltigkeit. Der Gegensatz fast nicht in den Kategorien statt; Endlichmachen ist etwas fest und Negativität; die gänzliche Durchdringung der beiden Glieder der Gegensatz, ist Charakter der gründlichen Konsti; so ist Sozialität wenden nach nach Endlichmachen. Der Gegensatz würde fest, wenn es statt fände, so entdeckten sich dal Fest sei die nahen, die lyrische Konsti die Form Limitation, die Drama die indifferenzirte Distinktheit, der Gegensatz verstand in der Einheit der Endung, Dass dal Unendliche der Einheit fest in Individuo aufspricht, dieser Gegensatz heißt hier Byl und Mannin, Byl ist dal Absolute; Mannin dal nicht Absolute, dal Bewusstsein dal wagen Wesen der Einheit besteht Dann, dass a. d b. im Individuo absolut mit sind. ~~dal a sei d ungetrennt~~. Die Distinktion kann hier wieder nach 2 Richtungen gebildet werden, entweder wird die allgemeine Form im Einklang mit der Erscheinung, die sind als Individuen zukünftig, bis zur Individuation in eine gebildet, oder umgekehrt. Die letzte Richtung, wo der Einzelne vom Erscheinen absteht, könnte man

die absolute Mannin nennen. Wird a. d. E. nicht eine mit gebildet, so heißt eine Mannin, oder unendliche Byl. Die unendlichen Eigenschaften Form, dem sich, wenigen Erklärung der Byl und Mannin, im Unendlichmachen; sein Factum: wo die Mannin herrschend sei, sei dal Einstimmend abgeschlossen, Das Eigenen sein auch wieder die gemeine Mannin; wo die besondere Form als Erscheinen herausbildet, lässt sie sich in Mannin auf; die Eigenschaften verbleiben die Mannin als ein Absolutes Erscheinen; Byl wären also Abwesenheit der Mannin; wollte man dal Umkehren, so kann der Byl nicht als die reine Allgemeinheit der Einheit sagen; da wäre, da also auch mit reinen Byl geben. so müsste also sein wieder die Antinomie der a. d b. zurückkommen. Byl existenzlos die Erscheinung nicht auf, sondern es ist die Individuation d. a. d b. in der Form heraus der Einzelne. so ist unsere Tabugnein der Einheit, d. Aufhebung der Abwesenheit der a d b. in Individuum ist Einheit; dass ist diese Individuation nach keine Richtung, die dal Form verbindung bestimmt. sichtbar wird dal a in b, oder dal b. in a aufgehoben mit individuation; die Findung der a in b. ist dal Vollendete, Neue zugleich der Byl; die andere Seite kann auch in der absolutheit verschwinden; sie ist denn auch Byl, oder vielmehr absolute Mannin. Byl, als absolute Mannin, ist absolutes zur Absolutheit verloren

Verschiedenheit, die sehen die Namen Begl, so ist
jenen absolut, für Absolutheit nehmen, das einem
nach einem Verschiedenheit. In den beiden nächsten
Fünftheilen eines Begl verschieden, in den Verschieden-
heit, gänzlich Allgemeinheit enthalten; dies ist der
Begl d. Mannigfaltigkeit; die andern Fünftheil ist bil-
dung der Allgemeinheit, absolut nicht besonders,
ob ist Begl der Arten. Dasjenige in der letzten
Vollendung der mannigfaltigen Kunst zum Gegensatz
verschiedenen müssen, ist offenbar, Auch in
den Namen stimmt man die Mannigfaltigkeit
gegebenen Begl; in den mannichfaltigen Gestalt
ist Begl, in den mannichfaltigen Mannigfaltigkeit; Das ist
in beiden Richtung auch Besonderheit, also auch Begl,
Selbst in der mannigfaltigen Kunst sind die 2 Diffe-
renzen deutlich zu unterscheiden, nemlich Mittel
Angelo hat Begl, Correggio absolute Mannigfaltigkeit.

Mannigfaltigkeit in verschiedenen Sinn ist ein Gattungs-
begriff den Verschiedenen sowohl den Allgemeinheit
ob ist Vermischung der Entgegensetzheit in den Objecti-
vität. Den Künstler nemlich durch die Form
das Mannigfaltige. Das Mannigfaltige ist also absolut, also
lässt sich bei dem mannigfaltigen Künst auf das Ma-
terial auf.

Mannigfaltigkeit ist mit Einbildung, sinnlichen Allgemeinheit
auf gültig nicht rein, sondern Mannigfaltigkeit, und das Unbe-
stimmten, Formlosen gesetzt wird. Mannigfaltigkeit ist nemlich
Beschränkung ob in gewissen Grenzen oder einzelnen
Theilen. Da mögen manche Künstler mit Fülle,
andern mit Klarheit, andern Lagnen Grenzen, oder

nemlichen Entgegen hinzubringen. Die Natur zeigt
aber so viel ihren Vorzüglichkeit, ob in den National-
charakter nemlich oder in einem Mangel ob in beiden
oder andern Fällen, beinem ?.

Mannigfaltigkeit ist die nothwendige Grundeigenheit, mit
andern allen nach den Fundamentalen oder einzigen
Arten zu fassen; die Anschauung ist die Kunst
nemlich gemäß, das giebt nicht die Einheit auch die
Verschiedenheit d. Fundamentalen Begl, nemlich die Eigen-
thümlichkeit der Form zur Allgemeinheit aufgenommen wird.
Der Begl ist für den individuellen Künstler, wie
Nationalcharakter fasst, Eigenthum der Künst; wo nemlich sich
die Mannigfaltigkeit, wird Grundsatz zum Kunstfehler.

Schluß dieser Entwicklung.

Alle diese Gegensätze gehören zu einer allgemeinen
Formlehre; sie gehen nun den absoluten Form zur
Darstellung, nemlichen diesen Inhalt Inhalt-Künstler
gesetzt ist.

Den ersten Gegensatz in den Prädicaten zwischen
Form d. Künst zeigt zwar das absolute Princip
als die Form, die im Absoluten mit d. Darstellen
sind. Das Schöne ist Erhabene, oder das Schöne schlechthin
die Andacht, warum sich die einzelnen Künstarten
in Schönen d. Erhabenen, die in den Absolutheit
nicht verschieden sind. Als Erhabene verschieden
die Form den Künst, wie das Darstellen das
ganze Universum ausmisst;

Diese beiden Gegensätze sind den folgenden
nicht genug zu setzen, diese Gegensätze sind in den

sonst das Raine d. Individuelle, in der Kunst Byz und Maine. Die beiden ersten sind Subjektiv, blos in der Subjektivität ist das Raine und das Byz zu begreifen. Auf beide weist sind in der Kunst das Absolute; nemlich das Byz ist, wo das Allgemeine sich in Kraft der Besonderung setzt, so dass es ganz besonders wird, ohne Ungebundenheit.

Das Allgemeine begibt sich auf das Formenbringende Individuelle, als der wenige Begriff, der von diesen in Absolutem ist.

Dieser wenige Begriff ist Individualität samt den Gegensätzen von Form und Kunst.

So ist die Faktumheit des Absoluten in der Formenbringung zu Stand und in der Kunst mögliche Selbigen. (Die Kunstwerke dienen diese Gegensätze mit sammenbinden.)

Das Ideen ist Individuirung aller Gegensätze zwischen dem Allgemeinen und Besonderen; so ist das Allgemeine der Form mit der Besonderung das Individuelle gleich gesetzt. und;

Das Princip, das wenig gleicht, muss der Form, nicht von ihm selbst unabhängige Setzung annehmen, inglich dass sie sich als Einzelne oder als Ende zeigt.

Die Aufgabe ist, den Uebergang des Absoluten, seine Form in der Kunst zu zeigen, sie ist die nemliche, wie in den Idealgesetzen,

† concrete

Allgemeinen Princip ist gegeben: Das Absolute wird in der Hervorbringung Kunst der 3 Hervorbringungen, so dass diese nicht mehr als absolute, sondern in ihrer relativen Existenz als Formen aufgenommen werden, und dadurch zum Symbol der Form wirken.

Das Allgemeine wird durch die andern abgeschieden, dass kann die Anfassung dieses nur formal sein.

Die Form kann nicht, wie sie im A. selbst ist, mit ihrer Absolutheit, sondern in ihrer relativen Existenz zum Symbol der Form werden.

In der Absolutheit sind alle Hervorbringungen Individuen, allgemeiner Kraft. Die Form kann weder abgeschieden werden, entweder gar als Hervorbringung sich zum Gegenbild eines, in ihrer relativen Existenz,

Dadurch dass die Form sich durch ihren Selbstand zu Gegenbildern macht, wenn sie abgeschieden, sie werden also Existenzen, welche im A. sind ist.

Das Absolute der Kunst wird nur dadurch abgeschieden, dass sie entweder die realen, oder die idealen Seiten, oder die Individuirung beider, zum Symbol wird, in gebrochener Hervorbringung,

Die Form kann nun realen und

ideeller Seite genommen werden; die Kunst wird also in der relativ reellen und ideellen Welt symbolisch.

Die Ideen, insofern sie als reelle Einheit, als Besonderes zum Objecte wird, ist das, was man Materie nennt; Materie ist nichts, als die Idee, inwiefern sie als reelle Einheit objectiv wird. Von der Seite der Einbildung des Unendlichen ins Endliche als Erscheinung, nicht in der Absolutheit, sondern in der Relativität.

Das, woran sie Form ist, ist das Unendliche, sie selbst aber nur Relativität, zf die Materie ist Symbol, dem Wesen nach dasselbe mit dem, (wovon) sie Symbol ist.

Die Kunst, inwiefern sie die Form der Einbildung des Unendl: ins Endl als besonderes aufnimmt, drückt sich durch Symbol als Materie aus. Sie ist bildende oder physische Kunst (gewöhnlich bezog man die bildende Kunst blos auf körperliche Gegenstände.)

Da aber alle Potenz d. Materie in die Kunst wiederkehrt, so ist nicht gesagt, welche besondere Potenz das Symbol sey. In der Wiederkehr der Potenz kommen alle Einzelheiten der Kunst zum Vorschein, nachdem nehmlich diese oder jene Potenz in der Kunst zum Symbol wird.

Die ideelle Einheit des Besonderen und Allgemeinen, des Concreten im Begriff wird objectiv durch die Sprache. Die Sprache ist unmittelbarer Ausdruck eines Wissens, Denkens, Empfindens im Ideellen. Sie ist als reelles Objectiv werden erstes Kunstwerk. Von der andern Seite ist sie nothwendiges Kunstwerk, da sie natürlich ist.

Die Sprache ist, reell angeschaut, das Concrete im Allgemeinen, welches das Sein im Wissen ist.

Das absolute ist ohne Handlung in Ruhe, zugleich ein ewiges produciren. Dieß ist das Wesen des Absoluten, als absolutes Erkennen, dessen 2 Seiten wir schon angezeigt haben.

Jede Idee an sich ist ein Act; die reelle Seite in ihm, wodurch sie objectiv wird, ist die einem Sein verwandte; die absolute Idee ist kein Sein, sondern nur als besondere Einheit ins Allgemeine aufgenommen &c.

Wo die ideelle Einheit in der ideellen Welt objectiv wird, bleibt die Idee ideal, hier ist auch die Form ideal. Wo die Form zu Symbol wird, erscheint das Ideale; sie läßt aber hier die andere Seite zurück; sie erscheint als relative Idee; sie läßt das Reale zurück. Als reine Idee wird die

Idee nicht objectiv; sie ist selbst Subject oder Seele; sie strebt aber immer zur Objectivität; sie integrirt sich durch ein Ideal, nähert sich ihrer Identität.

Durch diese Construction entsteht das entsprechendste Symbol, d.i. die höchste Forderung zu entsinnen als Idee, und das als Idealbild. Die wird auflöslich in das ursprünglichste Symbol, die Synthese, indem sie an sich nicht ist, sein soll Ideale, und zufällig real, ohne dass die Identität getrübt wurde. Aus diesem Grunde ist nicht das Synthesen, als Ausdruck der Vernunft, sondern, sondern muss in den einzelnen Religionen, vorzüglich der Indier, das reine Synthesen, als das Band Gottes, der Logos, als Symbol der göttlichen Production, begriffen werden. Nach dieser Ansicht wird auch also nicht, wie bei dem einzelnen geschah, bildende und redende Kunst, in Gegensatz gestellt.

Der Mensch ist in Bezug auf Gott, was die Synthese in Bezug auf die Vernunft ist; sie ist die Synthese Gottes, so dass das Ganze selbst wieder ein ursprünglicher Process ist; die wahre Welt ist nun nicht das Synthesen, sondern das gesetzene Band Gottes, die bildende Kunst das gestaltene Band, das ist sie auf wieder neue Synthesen. In der bildenden Kunst ist die Form in der Rede als Ideal aufgenommen.

Die Synthese als der lebendige Ausdruck der actuellen Production ist höchstens Eine der Sache, wie ob auch einige Mehre in gewissen Verhältnissen liegt. Fasst man die Synthese von Seiten der Form auf, so liegen in ihr alle Töne, sie sind aber unmittelbar; sie ist unendliche Sache der Töne, wie die sinnliche Sache allen Farben ist.

Im Gesang kommt die unendliche Stimme zu dem Elementaren zurück, zu der Distanz der Töne, da in der Synthese nach allen Tönen die Sache liegen.

Wie fest die Synthese äußerlich in der Stimme, durch Indifferenz aller Töne, individuell verschieden, aber so schnell sie sich auf in ihren innern Seiten, ihrer Begrenzung, da sie symbolisch ist, war, so ist nun eine Synthese, wie die Vernunft nun wie ist. Auf diesen sinnlich gegen allen unendlichen Synthesen beruhen, auf ihr, die im Hymne abgeleitet und ideal ist, und nun in der Form gesondert wird.

Die Vocale sind Ausdruck der Geister, sammelnde Form, die Consonanten der Seite der Synthese. In einer Vocale einen Synthesen hat, dessen gestiegen, einer Consonanten, dessen gestaltet ist sie.

So zeigt sich, warum sich die verschiedenen

Mensch für die Sprache, und nicht für die Empfindung bestimmt haben.

Diese Frage entwickelt die Sprache als willkührliche Erfindung des Menschen, wie wir sie gaben als Grund an, die äußeren Zeichen selbst mußten das Ding nennen, das sie bezeichnet, sie selbst benennen können; sind sätze aber nur die Sprache sein können, Warum haben denn auch die Töne Noten, Gesang? Diese Frage hat aber seine nur schöne Beziehung, die Philosophen und Historiker verleiten die Sprache auf den isolirten Menschen natürl beginnen, da sie das in der ganzen Natur liegt.

Wir verlassen diesen empirischen Ausgang, und gehen nun zu der Idee der Sprache die nothwendigste auf nothwendigste Weise, durch die Mischung der abstracten Erkenntniß, die in der unmittelbaren Natur die Mögl. liegt und hat sich auszudrücken. Sie ist im Menschen, und das Kunstwerk in Ihrem Ursprung ist das Göttliche; sie kommt zum Menschen, was sich das Göttliche und natürliche durchdringt.

Die Kunst, insofern sie die idealen Einheit zur Form macht, ist redende Kunst, Poesie. — die reelle Seite ist die plastische, es sind also die beiden Verschmelzung, wenn das nun die Sprache, das andere die Malerei ist, besonn alle Einheiten

zurück; die real, ideal und Indifferenz beides. Sie entsprechen den 3 Potenzen in der Philosophie, wovon die erste die Realität, das andere die Subjektion, und die dritte die Vernunft ist.

Alle Potenzen können sind einander in ihr höchstes zurück; wenn schon sind sie nicht möglich ist, nun Philosophie der Kunst darzustellen, da das Unendliche einander das Allgemeine ist.

Rand theilt die Kunst in ihren bildenden und redenden Theil, und die Kunst die Empfindung zu nennen. Der erste nennt die ihre Plastik und Malerei; der 2te die Musik; der 3te die Musik. Diese Eintheilung ist also ganz subjektiv.

Unendliche Theil
Construction der einzelnen Künste
sowohl in Gegensatz der idealen
und realen Seite.

Jeden der beiden Elemente sind sie der auch nur in aller genauen Disharmonie, jeder der beiden Elemente sind aller sowohl als Potenzen auf, und macht sie zu Symbol. | die Einbildung des Unendlichen ins Endliche als Potenz aufgenommen, drückt sich in der Malerei durch Farbe aus.

Das Einschlagen des Unendlichen ins Endliche drückt sich durch die reine Linie

und, wodurch sie als Existenzen sich wieder-
um gleich als Individuen ist. Sie ist aber
synthetisch. Die Materie wird hier in
der Einbildung der Unmittelbarkeit und Endlich-
keit als eine Setzung gesetzt, sondern als
das, was von der Einheit als Accidenz
abgesondert wird; Ding kann nur Klang
genannt.

Der Akt selbst, das Einschlagen der
Form-Idee in die Existenz, ist Zeugen. Ma-
terie bindet. Die nächste Dimension ist die
Zeit. Sie ist Einbildung der Unmittelbarkeit in
Endlichkeit; ursprünglich in der Materie als
Linie. Jenes Akt, als solches, ist nur
möglich innerhalb der Einheit von Zeugen
(Gesondert als Accidenz) (zum Zeugen) zusam-
men, sie wird.

Der Klang ist lebendige Einbildung der
U. und E.; aber der Materie durch die
nächste Dimension, als Linie gesetzt wird,
so wird sie gewissen gesetzt als Mensch,
als magere Substanz.

Dass der Klang eine selbstständige Ab-
sonderung sei, ist ein bekannter Basis, dass
er selbst Akt der nächsten Dimension sey,
wird bewiesen, indem die Sonorität un-
mittelbar mit der Cohärenz, diese mit dem
Magnetismus zusammenhängt.

Ohr ist das gewissere — Auge ist mittel-
bar.

Klang ist sichtiges Schall. Der höhere
Unterschied ist, dass der Klang die Einheit in
der Vielheit Prädikat nennen lässt. So kann
ein grösster Ton die Octave zum Grundton und
von der Quinte unterschieden. Klang ist Schall,
der rein organisirt, und mit Tonalität umhüllt
ist.

Klang kann man nennen Indignität concentrirende,
gewünscht Indignität der existenzirenden Töne eines,
eines. Im Klang wird die Vielheit bedeutet.
Der Ton ist organisirt. Schall ist unterscheidend
für den Akt, wodurch er sich zum Hören, zum
Sagen macht.

Wie das Ohr die Unmittelbar, so ist der
Klang die mittlere Sphäre des Zeugens.

Klang ist Existenzsetzung der Einheit und der
Einheit im Zeugen; in jedem Klang verschwindet
und die Innenbildung des Realen und Idealen.

Der Zeugende muss innerlichen zu klingend aus
der Indifferenz durch Erwärmung mit einem
andern gebracht werden.

Die Wurzel des Geschmackes liegt
auch schon im Magnetismus, das Gesicht
ganz ist der bis zum organischen Vollkommenheit
entwickelte Magnetismus, der sich mit der
entgegengesetzten Pflanze im Gesicht indignirt.
Das Gesicht ist Aufhebung der Differenz
in der Indifferenz, des Zeugen ist das
Geborene.

Die Musik ist als Kunst ursprünglich der

nächste Dimension Übergangsband: ~~der Ton~~ / ~~die Farbe~~ Musik.

Die Zeit ist Bildung der Anschauung und Endlose, insofern sie abstrahirt von der Realität angeschaut wird; mein Klang die reale Abstraction ist, so ist Zeit die Idealen.

Man kann die Musik auf der Architektur vergleichen. Die Musik ist die reale aber innerlichste Zahlen der Zeit.

Die Musik begreift alle Form in sich in sofern sie immer Übergangspunkte setzt.

Die nächste Einheit, oder die all Einfachen Einheit zurückkehrende reale Einheit ist der Rhythmus, d. i. gemeinschaftliche Bestimmung der Gleichzeitigen, wodurch die Einheit mit Vielheit verbunden wird.

Die Empfindung die ein Zustand macht ist sonagen, durch den Rhythmus entsteht Vielheit. Durch die Töne selbst ist der Rhythmus dem Menschen inspirirt. Durch den Rhythmus ist die Musik eigentlich schön, und ist die innigste Seite der Musik, die durch seine Ordnung und durch seinen Sinn rührt.

Die Töne haben qualitativ und Ordnung, sind zeitlich, raum ꝛc.

Die Elemente des Rhythmus sind an sich ganz gleichgültig z.B. die Töne einer Tonart werden durch Rhythmus gefällig.

Man findet überall einen Menschen —

ist in den mancherlei Anbeiten, d. Endlichkeit und Verschiedenheit, d. Verschiedenheit nach Ordnung und Ordnung.

Ein Bild des Rhythmus sind gleichgroße, und gleich entfernte Punkte. Ein schönes Lied des einfach in die Vielheit sind die abwechselnd bald schnaps, bald glatte Töne; hier stellt der Takt ein, der wieder einen Anfang Einheit zulässt.

Rhythmus ist Verwandlung der Eindrücklichkeit in ein Eindrückendes, der Zufälligkeit in Nothwendigkeit; wodurch das musikalische Einzelnes nicht mehr den Geist unterwerfen wird, sondern der Geist in sich selbst sah.

Der mannigfache Rhythmus hat mehrere Arten: in gerade oder ungerade; der Zusammengesetzte kann mit dem Distichon, der mehr zusammengesetzte der Periode kann mit Strophen verglichen werden. Diese Zusammensetzung geht bis an den Punkt, wo das Individuelle über das Zusammengesetzte auf den Uebergang fällt.

Rhythmus ist Musik in der Musik, denn sie ist Einbildung der Einheit in die Vielheit. Da Töne um den Rhythmus selbst ist, so ist er die Musik der Musik.

Der Rhythmus, insofern er die ganze Musik ist, hat auf seinen den andern Einheit in sich

Ob, das ist, was man in der allgemeinsten Bedeutung Modulation nennt.

Die Modulation setzt die qualitative Distanz ausser dem Grundton zu behalten, wie sie im Abstand der qualitativen Distanz gefallen sind.

Die nächste Aufgabe der Modulation ist, durch mehrere Töne von einem Ton aufzugehen, und auf jeder der Tonstufe auf denselben wieder zurück zu kommen.

Von den beiden Fragen, was denn die nun als Abstand, die andern als Modula, beim beginnend sind, sind sie zur als qualitativ, diese als qualitative Fragen zu halten.

Die erste begreift in ihrer Allgemeinheit auf die andern sogar; letztere fällt den Abstand auf und gibt die Harmonie zum Fundus.

Abstand, wenn wir die Modulation begreift, ist die ganze Musik. Es enthält sind nur die Distanz, enthalten ist ursprünglich einmal die Musik vom Abstand, das andern mal der Modulation entnommen. Von entstehen 2 Arten von Musik.

Das die 3te Fragt, oder Indifferenz, die Melodie sei, endlich keines Beweises. Der Abstand und ist die erste, Modulation d. 2te, Melodie die 3te Dimension. In der ersten ist die

die Proportion und Selbstbewusstsein, in der 2ten die Empfindung und Entfernt, in der 3ten die Harmonie, bestimmt.

Will man diese Bestimmung auf die Künste übertragen anwenden, so ist der Abstand und die Musik, Modulation die Malerei, Melodie die Plastik. Die absoluten sind Abstand und Melodie sind.

Abstand in der absolutheit gedacht, ist die ganze Musik; er ist Melodie, also das Ganze; innigstens im Abstand ist Modulation und Melodie enthalten und, so enthält das erst eine abstandlose Musik nennen.

Diese ist die Musik der alten; hier ist der Abstand fühlbar Bei Unendlichen im endlichen; bei der modernen ist der Gegensatz.

Wir besitzen nur noch wenige unvollständige fragmente über die Musik der alten.

(V. Rousseaus Dictio: de Musique, und was bisher noch Bei beste Mensch über die Musik ist.)

In der griechischen Musik war Bei Melodische, Accord ist Bei Harmonische Prinzip; so war diese wenig Dadurch möglich, weil der Abstand Harmonie war.

Die Musik der Neuern ist Harmonie, Bei Fortgangsgesetz der alten. Die kann eine Bedeutung haben, Da Harmonie ohne Melodie nichts ist,

Der Hypophrygische Tonart in der neueren Musik
nicht den Ton mit in den Akkord. In der
Musik der Alten war die Harmonie stets
so möglich; der Grund waren Einstimmig.
In der modernen Musik ist Simultaneität
der Töne. Die einzige Form der alten Musik
ist (nach Rousseau) noch übrig in dem Choral.
Anfangs war es noch canto fermo, darauf ward
es 4 stimmig. Die Christen wandelten die Heidn
Musik zu barbarischen Tonart an; da wurden sie
sonnigen und Enarmonisch.

Die Composition der Alten war stylle u
dürftig; der Hypophrygische Tonart stützung,
Ein der Neuern wird der Ton zuweilen lange
auf einen Einzigen Ton, und ausgehalten.

Man unterscheidet bei der Harmonie den Mangel
des Hypophrygischen durch die Harmonie (Lehre
der Töne, die gemischtlichen Grade p.) die ersten
genommen Harmonie waren Lateinisch, daraus ist
alle neue Musik entstanden.

Im Gegensatz steht die Harmonie.

Die Harmonie als Gegensatz der Melodie
ist anerkannt, die Ausbildung der südlichen
ins Unendliche, ganz richtig. Harmonie ist
Ausbildung der Tonart in die Distanz,
sie wird aber durch entgegengesetzten in Accorde
Richtig symbolisiert.

Hier ist aber nun der Harmonie die Rede,
insofern sie das Ganze der Musik ist, aber
in der 2ten Dimension, indem die Har-
monie einmal schon nun Bande zugegeben
wird.

Harmonie ist Vereinigung vieler Töne
in einzelnen Klange. Dies ist die einfachste
Auflösung. — Diese Vielheit in der einheit
wird nicht ganz harmonisch aufgenommen, so dass
einmal Dissonanten Harmonfähigkeiten zur Ein-
heit in ganzen gebracht werden.

Aus diesem Gegensatz der Harmonie geht
hervor, dass sich Harmonie zu Hypophrygische
und Melodie wie das Horizontale zum Radius,
oder wie die Ausbildung der Distanz in der
Tonart sich zur aufgenommenheiten verhalte.

Wenn man auf Musik sieht, hat die Har-
monie auf beide Rücksichten, wie in der 2ten
Dimension.

Fragt man nach dem Verzug der Harmonie
oder Melodie, so respond sich, dass wenn
man auf Musik sieht, sind beide die ungefähr
Musik; sieht man auf die Form, so hat die
antike das Radius als Norm und Form; die modernen
aber auf das Horizontale in der Tonart und dem
Rotationsgrad gestaltet.

Die Hypophrygische Musik ist pyramidisch, das Elemental-
leben, die Harmonie Allegorie d. Einheit.

Die Hypophrygische Musik bildet den Naturstein-
ung der Musik gebaut. Da sich die Ausbildung

des Unendlichen ins Endliche begreift, sah sie den
wahren Ausdruck des wirklichen Affekts. Die
Harmonie ist ein Symbol, nicht Nachahmung. Affekt
ist Vielheit durch die Einheit des Gefühls gesehen
sein; die griechische Musik kann keine andere,
als nur den Charakter der Nation aussprechen
sollen, sie sich unmittelbar die Fassung zum
Individuellen bildete.

Man könnte den Sophokles hier mit dem
Shakespear vergleichen. Im Sophokles ist nichts,
was nicht nothwendig wäre; im Shakespear
ist ein dramatisches Contrapunct. Man ver-
gleiche z. B. den Oedipus mit dem König Lear.
Denn ist reine Melodie in der Tragödie
fest, ohne allen Accompagnement; hier kommt
das Individuelle hinzu — wo beim Verschwinden des
Einzelnen durch seine Leidenschaft, auch nach dem Tode,
sein reines Gefühl, der Dichter Verständigung zum
ganzen Volke verschwindet, gestellt, und
in jedem einzelnen Momente dem Gefühle
des reinen andern gegen,
über gestellt wird, so dass an sich sich das
Ganze widersprechen.

Rousseau nennt die deutsche Musik Barba-
rei, andere sind weniger streng in der Forderung
des Contrapuncts.

Die Harmonie der Musik sind Harmonie der
einzelnen Dinge, ganz wie der reellen Zeit
entsprechend, indem die reelle Zeit nur
ist, wo das Endliche dem Unendlichen ringt,

bildet ist. Diese Einbildung des Endlichen
ins Unendliche ist Form der Musik, und
da die Formen der Töne, die Formen der
Dinge an sich sind, so sind die Formen
der Musik Formen der Dinge an sich von
ihrem reellen Inhalt abstrahirt.

Insofern die Töne von ihrem reellen
Inhalt abgezogen sind, die Melodien Har-
monien, so sind die Formen der Musik
reine Formen des Inhalts und Inhalt der Dinge.

Die Musik als solche ist vernunftmässiges
Abstractum, und die Harmonie das Unsinnliche
Unvernünftige selbst.

Philosophie und Kunst gehen beide nicht auf
die Dinge selbst, sondern auf die Noth-
wendigkeit, weniger Form der Dinge. Die Kunst
bestimmt sich mehr die Formen, welche die Na-
turen darstellen, nachahmend darzustellen, inso-
fern sie begründet sich bloß mit der Darstel-
lung der Nothwendigkeit der Inhalt.

Die Musik bringt die Form, als reine
reine Kraft vorstellend in Abstractum und Har-
monie, in Verbindung. Das wahre Moment
der Melodien ist bloß Form der
Verbindungen, die Melodien selbst sind bloß
Accidenz.

Die Musik stellt das Körperliche nur den
Dingen ab; sie stellt die reine Kraft gehemmt
in Form, die Verbindung stets reine Gegensätze
dar. Der erste, der sie so abstrahirten reinen
Verhältnisse. Durch Form der Harmonie der

Dissonanz wird man vermeiden, indem man sie als eine gehörige Uebung ansieht, wodurch ein Klang entstehen müßte, und man mangelhaft das Summensystem mit einer Klasse bereichern kann. Daß man aber diese Klänge nicht finden sollte dagegen kommen, und sein gegen sie ist ein Mißklang zu gehen das Gemüth so empfindlich rühren.

Das Gesetz der Distanz der Klangen muß man aus durch die Philosophie zu ergründen. Absonanz, Dissonanz und Melodie sind die Summen der Empfindungen der Töne; sie sind, weil angenehm, das Absolute, was Klang in denen sind.

Auf lässt sich d. Endverhältnis und Endverhältnis knapp so ausdrücken, daß jeder durch Absonanz diese durch Dissonanz ausgedrückt wird.

Empfinden drückt sich die Quart in der Assonanz; die Mollart in der Dissonanz aus. Auf Stelle von der Base, Discant, Tenor oder andern die Klangen.

Die verschiedene Ansicht teilt den Gegensatz von Melodie und Dissonanz andere heraus; so ist nämlich in der Klangsumme die Melodie, in der Contrastsumme die Dissonanz aufgehoben.

Wie die Endverhältnisse der Töne der Akkorde absolut absonanz war, so stellt sich auch in den Klangen die Consonanz, die Contrastfigur knapp durch Absonanz als das Dissonanz dar.

Der Musik steht also in Absicht der Töne einmal auf der Höhe, das andermal auf der Tiefe der Töne. Auf jener nämlich steht sie der Quelle und Vernunft am nächsten; da die Musik die reine Form abgesondert von Körper, darstellt, so nähert sie der absoluten Einheit der Vernunft als Melodie, Harmonie und Rhythmus in der reinsten Form.

Da Base und Form im Allgemeinen im Princip der Töne einig sind, so kann das was Base, ohne Masse ist, auch wieder zur Form werden. Der Unterschied von Base und Form ist der, daß das, was in Base absolute Identität ist, in der Form relativ wird.

In Base und Form absolut gesetzt, sind die beiden äußersten unterschieden. Diese einzige Form werden objektiv, daß sie in ihrer Entgegensetzung als besonderen Form sich selbst zum Symbol werden; der Form ist der Ende der Töne.

Die mittle Einheit in absoluten Massen ist, welche jene subjektive Einheit in objektiven Verhältnis gebraucht. Diese Mitte ist die wenige Natur. Durch die Subjektabgeschlossenheit zieht sich das Allgemeine in den Objektivität zu verkommen, die Rückbildung des Objektiven im Allgemeinen ist die andere Einheit.

Wie werden die Entbildung der Subjektiven

Masse

mit Objektiven beim Augenblick sehen; das absolut reale wird immer ideal, d. h. wird sinnlich mit und darstellen.

Das Allgemeine, wiefern es in der Bestimmung real ist als reale Idee in seinem sich ausdrückt, ist die plastische Kunst, d. wiefern seine Dinge alle sinnlichen in sich begreift. Die reale, welche die Bildung des Sinnlichen in die Vielheit, als falsch zum Sinne kommt, ist die Malerei; die ideelle Kunst nehmen oder Zurückbildung des sinnlichen ins Unendliche, fassen sie selbst als sinnlich wieder begreift ist, ist das Licht.

Wir haben angefangen, das Licht sei die ideale sinnliche; das reale selbst zeigt sich die reale selbst; in seinem wird die Idealität in der Existenz der besonderen Dinge gebildet; sie kann als sinnlich in sich gefasst werden; in der entgegengesetzten sinnlich sich die Realität in die Idealität auf; sie ist aber die Realität aufgehoben, sie ist das Ideale in Bezug auf's reale Reale; diese sinnlich muss dem Raum entsprechen, um sie auszufüllen — diese Bestimmungen treffen in Einheit des Lichts zusammen.

Die Idee wiederholt auf ihrer ganz Weise immer wieder das ganze, auf auf ihrer realen Seite, wo sie wieder Gegensatz d. Objekt bildet, ist sie immer nach Idee, obschon sie in der Bestimmung als ein Ganz erscheint. Im Realen

lässt sie ihre eine sinnliche zurück, in ihrer idealen Seite zeigt sie sich als relativ ideelle, als eine Realen entgegengesetzt; das An sich ist das, warin beide Seiten einig sind.

In der einen Seite der Objektivität der Idee fällt die Malerei, in die andere das Licht, wo unendlich die reelle Seite zurückbleibt.

Das Tönende, nach welcher Malerei, weg Licht ist, ist die Subjektivität beider.

Das Licht ist der reale Durchgang der Idealität in der Natur. Die Idee ist das absolute Licht, sie erscheint als relativ ideale, aber nie als Idee im Gegensatz gegen das Reale zu erscheinen, nimmt sie das Reale ab.

Sie muss das Verhältniss des Lichts zum Klang, sonach als das Ansicht zum Gehörsinn bringen.

So ein die Erregung, die rein innerliche ist, und dem Körper verbinden, dem Klang produzirend, so produzirend das Licht mit dem Körper verbinden die farbige. Dann bildet sich in der Malerei die Idealität in die Form, hier in Licht wird die Erscheinung zum Wesen verklärt.

Der Klang ist nicht absolut gesetzt, sondern nur Endigung seiner Körper mit Entgegensetzen Erregung. Der Klang ist die Seele des Dings, verbunden mit der

Materie, als dem Unmittelbaren. Wo das Ding durch den unmittelbaren Eindruck der absoluten Erregung verbunden ist, da entsteht die sinnliche, nicht mehr verwandelbare Materie der Existenz; im relativen ist der Klang der Act der Fortbildung der Farbe in dem Ohr.

Das Licht ist nicht die Idee reiner Dinge, sondern aller Dinge, wo das sinnliche dem Unmittelbaren verschafft und knüpft ist. Der Klang ist das innerlichste sinnliche Licht der körperlichen Dinge, das Licht ist die äußerliche Farbe aller körperlichen Dinge.

Das Licht als sinnlich, als gewürdigbildende Differenz in der Identität, kann nicht verschwinden, nur als relativ Identität in entgegengesetzung mit dem Körperlichen kommt es zur Erscheinung.

Nach unseren Grundsätzen kann also das Licht nicht unmittelbar auf den Körper wirken, eben so wie Farbe und Ton nicht unmittelbar auf einander wirken können.

Licht und Körper sind durch präsentabilität Gemeinsam. Das Licht kann als Licht nur in der entgegensetzung mit dem Nichtlicht als Farbe verschwinden. Aber Licht als solches, ist ohne Farbe. Da gewiß das negative Licht als relativ identisch verschwindet, so gewiß kann es nur als Gegensatz mit dem

relativen verschwinden.

Die Einseitigkeit beruhen der Gegensatz des Lichts und Nichtlichts durch Hälfte und Männer auf. Die Newtonische Theorie kann hier also die Einseitigkeit überall nur keinen Nutzen ziehen.

Das Princip das der Farbe zum Grunde gelegt werden muß, ist das negative Licht.

Der Körper trübt sich durch Licht, sobald sich in Differenzverhältniß mit dem Licht, zwingt sich der Körper nun der Totalität gemäß, entweder mehr gemäß oder sich vom Lichte ab, Im entgegengesetzten Körper ist das Licht verschwunden in der Differenz. Die undurchsichtigsten Körper, die Metalle, haben das innere Licht, den Klang, sich am meisten angeeignet; die relative Gleichheit mit sich selbst, die sich als Magnetismus und Cohärenz ausdrückt.

Die Trübung durch Licht, fällt nun in die Pole der Cohäsion, oder in den Nullpunkt aller Cohärenz, wo beyde sich in dem Nullpunkt kommen, sich in Masse.

Da wo der Punkt der absoluten und relativen Cohäsion völlig ausgeglichen ist, sind die Trübung auf, für farbige Körper, da wo in der Identität mit dem Lichte ist, müßte absolut Durchsichtig sein, wenn diese Identität vollkommen wäre, Diese wäre dem

Licht nicht entgegengesetzt, da dieses Farblosigkeit und Vollkommenheit, die Körper also in der Realität nur ausdrückt die Negation des Lichts entgegengesetzt zu seyn, insofern ist die absolute Dunkelheit, die als Negation ausdrückt, Nichtsein, sich mit dem Begriffe der Körper.

Daß den Körpern das Licht nicht durch, nach verschiedenen Graden hindurch aus braunschwarz bis zum Durchsichtigen Hell, folgt daraus, weil in jedem durchsichtigen Körper noch eine gewisse Undurchsichtigkeit vorhanden ist; das Licht wird mit der Undurchsichtigkeit zu schaffen; das undurchsichtige ist hier das körperliche Medium, — von der Licht nach Körper modificirt, nicht die Farben, sondern warum beide nicht sind.

Das Licht wird daher modificirt in den Körpern durch chemische Prozesse, nach mechanischen Gesetzen; die Differenz liegt nicht in dem, sondern im Körper. Das Licht bleibt absolut sich gleich.

In den Farben ist Licht + Nicht — Licht + + —; Das Licht wird nicht decomponirt, sondern dem gemäß in den Farben.

Das einfachste über die Lehre ist den Unterschied der Totalität der Farben. Diese Totalität ist möglich durch Verbindung in drei sich im Gegensatz; die in allen Farben sich darstellen muß.

Die meisten Phänomene, z.B. Newton haben die Künstler aus der physikalischen Phänomenen hingenommen — so spricht Newton z.B. die physikalischen Erscheinungen des Spectrums der Farbenerscheinungen.

Man soll aber hier von einfachen Versuchen, z.B. von den mit gefärbten Gläsern anfangen, z.B. soll man ein blau gefärbtes Glas gegen einen dunklen fläche, so daß das Auge zwischen dem Licht und dem Glase ist, so scheint dieß dunkelblau, ist aber das Glas zwischen dem Auge und dem Licht, so ist dieß gelb oder orange. So färbt sich der Himmel blau, die Sonne roth, z.B.

In der Lichterscheinung dunkle Farben sieht man ein Doppelbild; in den Prismen ungleich rein dieß Bild erscheint, je nachdem es auf ein dunkler oder hellen fläche gebracht wird, scheinen die Ränder gefärbt. Ist der hellen Rand nach der dunklen fläche gewendet, so daß der Brechungswinkel Winkel nach unten gerichtet ist, so entsteht der von den Malern so genannte kalte Farbe, das Violette. Wird sie gegen die vorige Erscheinung einen dunklen

stärker, das Feld nach außen grenzend, so entsteht die warme Farbe, das Gelbe, dann das Rothe. Vereinen diese beiden Farben aber nicht zusammen, so entsteht in dem Individuum jenes das Weiße; was sich sich aber vereinigen, entsteht das Grün, und das Purpur. Beide letzteren scheinen nun andere auf.

Die Sonne ist nun der rein möglichste Fall alles physikalischen Erscheinungen; sie ist ein gelbes Licht auf dunklem Grunde, sie ist nun die reine Seite der Totalität der physikalischen Phänomene.

Der Gegensatz der sich in physikalischen Bild als kalte und warme Farbe, warum jene sf. das Violette entsteht, diese das Rothe dem Gegenstand näher, polarisch entgegengestellt, ist notwendig. Diese Polarität entsteht aus der verschiedenen Entgegensetzung des Lichts mit dem Nichtlichte, Identität verbunden mit der Trennung, dem Nichtlicht, gibt die Totalität der Farben.

Wir wenden jetzt dem Ursprunge der Farben zum Entstehungsgrunde fortgehen.

Die idealen und reellen Seite sind in angewiesenen Massen nicht und vereinigt. Das [illegible] idealen Licht sey es sind mit dem realen

vereinigt, so ist sie Sonne und Nacht — Helligkeit und Dunkel. Das zur Farbe gemachte Licht ist nicht rein idealen, sondern mit dem Realen verbunden, das Abstrakt reine Erscheinung. Indem man Farben hervorbringt macht die Farbe reine Erscheinung, der Entstehungsgrund ist die Blüte der 2 Erscheinungen des Organismus, so muß also die vollkommenste Hervorbringung der Entstehung des Lichts und der Materie sein. Wie stehen nun das Verhältnis des Lichts zur Materie, das wenden principe vereinigt sich mit der Materie zu reiner Farbe, indem das man Farben fulminirten Entstehungsvermögen fest sein und Dunkeln in der höchsten Potenz steht, vereinigt sich zum Ausgleichung, die absolute Identität ist auch in der entfernten Farbe als Totalität vereinigt.

Die Materie ist das fließende, schwindende, [illegible] reine principe das absolute Licht; die allgemeine Bedingung ist Entstehung des inneren Lichts mit der Materie, so ist Gleichsetzung des Idealen und Realen. Die Erscheinungen sind entweder auf der Erscheinungsseite der Bedingung und können beides sein.

Das Auge [illegible] in Allem, was möglichen Fall, die Erscheinen der Farben und die Entstehung, sichtbar — das höchste Kunstwerk [illegible] die

Totalität der Farben. — So wird manchmal durch Mischung die Totalität der Farben hervorgebracht z. B. durch Gelb und Blau etc.

Die sogenannten objectiven Farben gegen die Naturnothwendigkeit der Farben, wenigstens z. B. das Auge, wenn es zu lange auf die nahe Farbe gespielet war, producirt man selbst schon das Grün, oder regnerisch Feld und Flur, als die sich am unmittelbar, statt entgegengesetzten Farben — grün und purpur sichtbar sich. Die Wahl eines Gemäldes soll nie so enge beweget, jemehr dieser Farbenwechsel beobachtet ist z. B. grün und purpur sind die praktischsten Gegenfarben.

Aus dem bisher gesagten folgt, dass das Licht als bejahende Einheit und Einigung eines Gegensatzes wird betrachtet können.

Die Distanz ist nichts, als Negation der Identität; so durch Einbildung der Verschiedenen ins Allgemeine, das Verschiedene entgegengesetzt werden soll, kann es nur durch Negation entgegengesetzt werden. Das Licht wird sich also nur als Licht und Nichtlicht aufdrücken können; da das Allgemeine ins Verschiedene mangelt, muss das Verschiedene Realität, in mangelhaften Farben kann das Verschiedene nur als Negation aufgedrückt werden.

Die Künstler, die die schönen Künste in ihren Entwicklungsstufen zum Symbol nimt, sind die Malerei.

Es folgt daraus, die nothwendige Form der Malerei ist aufgehobene Lucention; sie ist, da sie auf die entgegengesetzten Künste Bezug, Negation der Zeit, sie ist Kapitän des Raums, sie handelt im Raum, sie muss dem Raum zum Gegenstand hinzufügen.

Die Production der Malerei kann nicht den Raum in sich, sie muss ihn außer sich haben, sie nähert sich daher am meisten der höchsten Stufe, dadurch, dass sie den Raum nothwendig darstellt.

Im malerischen Gemälde muss, wahrgenommen auf die Qualität der Gemälde, der Raum aufgehoben sein. Die gemeinschaftliche Figur beweist, der Raum außer ihr, da sie die Farben im Raum darstellt, die Farben haben den Raum in sich selbst. Die Malerei, die nun Farben die Formen darstellt, beweist, dass der Raum außer ihr, mit der gemeinschaftlichen Figur. — Es folgt 1. die Malerei ist als Kunst ursprünglich der Dimension entgegengesetzt, 2. sie ist die erste Kunst, welche Gestalten darstellt, sie stellt das Verschiedene im Allgemeinen, oder Identität dar, der

Erscheinung kann aber nur in der Begränzung oder Negation bestehende nur eine Form ist Umriss oder Gestalt. Die Musik ist gestaltlos, obgleich sie sich bemüht, auf bestimmte Weise den Raum zu erfüllen, sie ist schematisch, die Malerei allegorisch, die Musik ist der Reflexion, die Malerei der Selbstanschauung unterworfen, jene endigt mit Gestalt in Unbestimmtheit, da sie ideal überhaupt ist, sie ist qualitativ, die Musik quantitativ Kunst.

Da jeder Kunststamm die ganze Kunst umschließt, so wiederholen sich in ihr die drei Stufen, Real und Ideal, d Indifferenz beider. Die Zeichnung sieht in der Malerei als Zeichnung, Farbenlehre d. Colorit auf. In der Malerei als idealer Kunst ist Zeichnung die innere Form, innere Auffassung der Idealität in der Erscheinung; diese muss muss daß sie Farbenlehre wieder in die Idealität verschmelzen. — Die Malerei muss allen Stand verlassen den Kunst übergangen muss überwinden; die wahre Form ist innere Form der allen Kunst übergangen, die Zeichnung ist Abstraktion in der Malerei, der Punkt als die Grundlage bleibt dieser Colorit, oder diese Zeichnung stehe fest, kommt daraus bleibt dasjenige

daß man die Produktion der Kunst bloß auf sinnliche Eindrücken beschränkt; die Musik als solche, fasst die ideale Seite der Dinge auf. Die Malerei als solche, soll nicht bloß sinnliche Zeichnung der körperlichen Dinge sein, Zeichnung eines Colorit innen innerlich, sie soll vielmehr die Wirklichkeit innerlichen als Innerlichkeit sein. Nun diese Darstellung als höchsten Produkten der Kunst innerlich, ist das wahre Kunstgemälde möglich; wo können sich bloß an den realen Produktionen der niederländischen Maler nähern.

In unserer Zeit hat die französische Revolution den Gegensatz zwischen Zeichnung und Colorit wieder hervorgerufen zB. zwischen Raffael und Correggio. Raffael hat abermann nie realen so vollendet, als Correggio colorirt, diesen rein innerlich zeichnend, und dass der letztere durch seine Farbenlehre die Zeichnung seine Augen wieder zu entwerfen wusste. — Da die Malerei nun ein Aufheben einer Gegensatzes haben kann, muss sie ihn Einheit sie aufgeben, nur sie in der freien verschwinden, d.h. sie muss durchsichtig sein. Die Malerei muss mit den farbigen Magnetismus innerlich umfassen, um nicht auf Darstellung des ganzen Prozesses Rücksicht zu nehmen,

Zur Regelmäßigkeit einer Gemälde

gehört: 1, den Augenmaß. 2, den Horizont, nach dem bestimmt, ob das Gemälde von oben oder unten gesehen werden muß. 3, den Punkt der Entfernung, mit dem ganz deutlich zu übersehen.

Die Mischungsfarbe, die französische Regel nachteilt, heißt die Linien-perspective, das ist die beste Nachahmung derselben, wenn sie nicht mit Fleiß gemalt wird, nach einer Maschine der Künstler. Sie zeigt sich nur überall, wieder der Gegensatz der entfernten ist mechanischen Lichts, das ganz natürlich sein das strong notwendig, dieser auf das Zufällige darstellt. — Daß die alten die Linienperspective nicht gut Gebrauch haben, ist offenbar, daß sie sie aber gar nicht gekannt haben sollten, wäre absurd zu behaupten.

Die Wahrscheinlichkeit muß beim Gemälde, insofern sie der Wahrheit konnen Abbruch thut, überall gesucht werden. Der einzige und Hauptgegenstand ist die menschliche Figur. Wir nun der Organismus die, sich selbst vergängende — die sich selbst gemäß konnen darstellt so gemäß sich diesen am meisten durch fließende Parabel aus. Die verschiedenen Formen der Verwandtschaft, Alter, Geschlecht, müssen vermieden werden. Das Oval

und die fließende Linie die Hauptsache in der Distanz und Mannigfaltigkeit aus; unter dem ungemäßigten ist das Gemeine die am wenigsten mißfallenden Figur. In der Zeichnung ist jeder Parallelismus, jeder Gleichheit, und besonders der gerade Winkel, zu meiden, es fall nie vollkommen mit Gleichgewicht der Contour und Contrapose gefallen muß. Dazu bekommen die Gliedmaßen gefällige oder geringere Lieblichkeit, da das Hervorragen, Zurückgehen, Aufgehaben, Lieblichkeit bedeutet, so ist das hier gesagte nicht in Anbetracht der gegenwärtigen allgemeinen Malerei zu verstehen, die alles richtig machen, und dazu in gänzlicher Harmonie und ohne allen Gegensatz dargestellt.

Soll das Gemälde einigen werden, so muß den allen Farben Verhältnissen unterworfen, denn starke Verhältnissen sind verabscheuen, nothwendig der Augen der Abwechslung thut die mäßigen Eingebungen; wo der Charakter fand, und der Hintergrund stark sein soll, muß dieser ganz nicht gemalt werden. Allen Regeln, die über die Form gegeben wurden, haben nur in so weit Macht, insofern sie in absoluten Ergänzung auch symbolisch begriffen werden. Denn

jeder Linie ist Symbol ff. Die genaue der Farben, die Krümmung der Umrißlinie, die Fleischigkeit der Formen, die Mannichfaltigkeit der Farbe. Wahrheit ist Übereinstimmung der Darstellung, daß wir sie hier nicht zu einer Nachahmung der Natur umstempeln; sie muß die hier vorhandene Wahrheit auf die Oberfläche bringen; sie muß die Natur zeigen, wie sie in jenem Falle ist, die Genauigkeit der Gestalt zeigen die Abstufung der Verhältnisse der einzelnen Theile zum ganzen, die Proportion; sie muß die Consequenz der Natur darzustellen wissen ff. wenn falsches Licht gesetzt wird falsche Farbe, und umgekehrt.

Die unsichtbare Gestalt ist zusammengesetzt; die symbolische Gestalt aus einzelnen Theilen aufgestellt; — wir wiederum Theil davon aber wir über einige Fassung der Ordnung müssen fassen.

Ein vollkommenes Exempel, wo die ganze Darstellung ~~symbolisch~~ symbolisch, als Totalität in der einzelnen Theil, sich aufspricht, wo jeder einzelne Theile das ganze repräsentirend gebraucht sind ist der Torso de Hercules (S. Winkelmann Th. 2)

Da das Leben nur einmal ist, so soll das Gemälde die Unmittelbarkeit einmal begriffen und seiner Bedeutung ganz in den sinnlichkeit

verschoßen; jeder Theil das ganze und umgekehrt Darstellung; so soll das Mannichfaltige, Nothwendige aufnehmen, das Zufällige vermeiden, Ausdruck, die zwar an sich selbst nicht sinnlich, aber doch die Gegenstände des Gemäldes verbinden, Darstellung der Unbestimmtheit in der Umgebung, wo sie die Darstellung einer Landschaft, des Inhalts, die Handlung, Begleitung einer Malerei war. Die Entfernung stets sehen in näherer Ergänzung auf die Figur, wo sie die Identität mit der Gestalt bald mehr bald weniger darstellt, wo sie unmittelbar die Gestalt unterbrechen, wenn die Durchsichtigkeit lassen soll, — daß dann viel nicht bei der Unbestimmtheit bung gehen, wo man genau auf einen solchen Maler den Spruch des Apelles anwenden könnte. Ueber die Kürzung in der Darstellung gehört die genaue Berechnung der Entfernung, der Land Farbe, wo sie stehen, als hätten wir die Natur mit dem Mineskop betrachtet, sagen gehören zu die Gemälde einer Frauen, und der alte Brüder van der Werf. Man sollte diese Gemälde nicht für den Grund geschrieben halten, da man sie für sehen, sie mit der Nase berühren muß. Solche Maler würden der Instrumente für Naturforscher

wesentliche seine, da sie sonst als Kunstwerk keinen Werth haben.

Die grösste Pflicht ist daher Wahrheit, liege in der unmittelbaren Form. — Die Umgebung stellen in der Darstellung eines bestimmten Mannes muss als sein Charakter, die Person range als das Mittelpunkt, hervorstechend. — Genaue Darstellung, das Allgemeine Darzustellen suche, dieses muss während sich die Malerey dem Ideale. Die Form ist das nothwendige, Absolute in den Dingen. Die bildende Kunst hat nicht nur Grösse, sondern die absolute Grösse und Wahrheit, basirt auf den Entdeckungen des Ich darzustellen. — Der Ausdruck der Compassion ist Darstellung der innern Dinge von Aussen. Hinaus sieht man, dass der Ausdruck 2 Seiten hat, die der Innerlichen & Aufopferung. Das letzte drückt sich drey die Heftigkeit aus, das rechte ist höhere Ansicht, es ist der Widerschein der Form, das Geistige der Malerei, das in einer höheren Sphäre liegt, und uns eine Aussicht geben kann. Die Leidenschaft ist die andere Seite. Das Hauptbestreben der Heftigkeit muss seine dem Raum an sich bestimmte Bedeutung zu geben; sie muss die Form

des Raumes zum Wesentlichen hinwenden. Hier sind Hyacinthen & Gruppirungen die Hauptbedingungen; die rechte Begrenzung sieht auf die zwei Seitenlinien des Gemäldes, dessen Grundthal anzudeuten geht, wenn nun Leib mit seinem Umfang überhaupt wird, da die andern verhältnissmässig klein bleibt. Die Hyacinthen sind ist bleibender Kanon allen Formen beizugeben der Natur. Ihr Gegensatz enthält das organische Individuum die wahre Relativität. Sie hat die Hyacinthen in der Begrenzung der festumrissenen. Wo zwei Linien sind ist auch eine Mitte, Zeigen muss also das Wesentliche des Gemäldes stellen; doch da die bildende Kunst das Inbegriffene darstellt, braucht sie nicht auf die Natur die genauesten Proportionsverhältnisse zu beobachten, diese trifft nur da nie, wo die Natur über die Grösse des Organismus trifft; der Hauptgegenstand braucht also nicht genau in der Mitte, sondern etwas nach einer oder der andern Seite des Gemäldes zu stehen. Die Hyacinthen brechen müssen in sonnenklaren, sonnen quälerisch einem Gleichgewicht jeder Seite.

Das Anordnen der Figuren in Gruppen braucht Charakter, sein Hass das Auge in Ruhe, so dass es muss die Figuren nicht herausnehmen

braucht; da die vorstehende Form Dreiecke enthält ist, so wird die Gruppirung auf 3 fruchtbare zurückgebracht.

1, Wo die Frucht als einzelne Figur angesehen wird, muss sie, in Anbetracht der Vollständigkeit und zugleich der Absonderlichkeit vom Ganzen in den Räumen, durch sie eines sat, entbunden.

Das Endliche anzuschauen zu verwandeln ist die Schwierigkeit der Gegenstände aus dem Raume. — Da die pyramidalische Gestalt allen in sich verwandelt, so hat sie den Vorzug. Der fortschreitende dieser ist Correggio. Dieser kann verwandelt allen Gestalten, Größen und Stellungen. Das Verhältniss der Farben in der Zusammensetzung der Figuren ist auch nicht unbedeutend, so fand man nicht die auf gerade Farben zusammengesetzten 4, 8, 12, sondern die auf ungerade Farben bestehende, 6. 10, 14 angenehm; auch sollen die Figuren nicht alle in einer Linie stehen, Dass sah dieser Regel in Hinsicht auf das Spiel der Feldschlacht ihre Anwendung. In der Zeichnung, welche die zweite Seite der Malerei ist, ist dieser Regel sehr entgegen und. Der, welcher am meisten diese Regel verletzte, ist Raphael, der die Regeln oft in sonderbaren Reihe zeichnete.

Wenn wir von der Zeichnung, als solcher reden, so ist hierin der grösste Meister Michel Angelo. Am meisten sah er viel in seinem Cartoon gezeigt (S. den Aufsatz zu Bronzino's Calliope) wo er den Endmoment in einem starken bedeutenden Umgang darstellt. Die feinen Muskeln sind schöne, kühne Wegschritt, kunstbare Schönheit, vorzügliche Form, die die Gemüthsart der Einzelnen selbst ganz ausdrückte. Durch seinen hohen Sinn sah den Charakter, auf diesen Medium zu prüfen Jagen seine langen Endmoment verwandeln, sah er die Natur selbst in Nachahmung ihrer Mittelbetrachtung übertreffen. Der ihm nächstgehende Teil der Poesie ist Dante, welchen er bekannter, massen unermüdlich studirte, und den er mit so vortrefflicher Handzeichnung in seiner Ausgabe begleitete, die leider in Manuskript geblieben sah. Sind seinen vorzüglichen Muskeln ist sein jüngstes Gericht, Das sich durch kühne Nachsicht der Figuren, schöne Wendungen, kunstbare Gruppirung auszeichnet, und schon zu viele Widersprüche und Mißdeutungen, sowohl als Missgriffe in den Kunst Charakter gegeben sah, sein er selbst nach Vollendung dieses Merkmal sagte: so sind diese manche nach dem Tage verwiesen.

Ein ganz idealer Punkt der Malerei ist das Hell-Dunkel, durch dessen vergnügliche Behandlung das Licht und Schatten und Lebendigkeit erhalten. Das natürlichste Beispiel giebt die Sonne. Sie muß aber in klarer Atmosphäre stehen. Am vollkommensten wird sie durch den Lebus dargestellt, wo Licht und Schatten die 3 Flächen darstellen. Das Hell-Dunkel besteht nicht allein in der Abwechslung, aber so wenig auch das Licht allein in der reinsten Farbe. Das malerische der klarsten Auffassung des unmittelbaren Lebens vom Hell-Dunkel, besteht, ist folgendes. Wo nun nicht erhabene Fläche das Licht selbst aufgeht, oder um zurückgehen, sondern auf niedere Flächen, um also das Licht von großen Massen auf klare gestellt seine, und umgekehrt, muß ab und Gradation machen.

Das Hell-Dunkel muß sich rein in der Natur entfalten, wo ein kleines Muskel, sonst dem nur kommen Linie macht, die sich in ganz sich ausbreitenden Linien verliert,

sie allgemeinen Gesetz des natürlichen Hell, Dunkels ist, daß das Helle am Dunkeln sich messen, mäßiger oder gar verabsäumt; das Helle und Dunkle, was von der eigentümlichen Farbe abhängt, ist von Licht und Schatten zu unterscheiden.

Der wesentlichste Theil des Hell-Dunkels ist die Luftperspective; die Einwirkung, welche sich bloß in Hinsicht der Größen in einem angenommenen Standpunkt; denn in Proportion der Lichten in Hinsicht der Nähe und Entfernung mit Standpunkt das.

Die Körper verlieren allmälig die Farbe; in der letzten Entfernung nehmen die Gegenstände allmälig die Luftfarbe an, ohne sein in der Natur, so [illegible] in der Kunst bestimmte Grenzen. Der nahe Gegenstand nimmt im Hell-Dunkel verhältnißmäßig mehr von der mittleren, der dritte mehr von der letzten, zu. ss.

Eintheilung des Hell-Dunkels.

Es ist der wichtigste Theil der Malerei, da ab der Sinn auf höchste treibt; es soll nicht nur nachahmen sagen, sondern allen möglichen Effecten der, sinnreiche Hellen, Dunkeln, mäßiger Erleuchtung, blendenden Wirkungen; da muß man die Bilder Hell, Dunkel, selbst Quellen des Lichts, wie in der

Correggio.

Die Linie können als Grundlage, im Gegensatz der abstrakten Geraden, insofern sie als Licht vorgestellt wird, und als Negation angesehen. Die Farbe d. Malerei soll dazu dienen, das Negative als Grad, das Dunkel als Fülle aufzufassen. – Durch die Abstufung werden sie wahrnehmbar, sichtbar zu sein. Der Rest ist das Runden. Selbst das unfähigste Gemüth der Künstler sehen dazu, indem die Schwärze der Finsterniß näher ist, als das Weiße dem Licht.

Leonardo da Vinci sagt: „Malen wenn die den ganz der Richtung beginnen, müssten die Durchsicht der Schatten wissen. Licht und Schatten müssten in guaster Masse, wie in einem Fuß zusammengesetzt sein. Diese Grundsätze verbreitet die tiefste Ruhe über das Ganze, und zieht das Auge in den Zustand einer aus der Distanz sinnenstellbaren Durchsichtigkeit, welche die Wirkung aller Kunst sein soll. Soll sich die Ausführung der höchsten Vollendigung nähern wenden, so ist dies nur in Correggio möglich; wo sah die wissenschaftliche Form der Alten wenig, wo ist dem, was in das wahrhaftige Studium der Malerei aufgenommen ist, in ihm ist das Ideale, wie in der alten Plastik d. Malerei

das Reale sinnreich war. Soll wo nicht so viel wie Michel Angelo in der Zeichnung gewinnen sein, so kommt dies daher, daß wo in Nackten nicht klein war, daß ist in seinen Originalwerken nicht, welche der Zeichnung widersprechen. Das Hellduntle ist von der Zeichnung ungetrennlich. Ob der Correggio sinnvoll studiren die Hellduntle von der Vollkommenheit der sonne selbst erlangt haben, oder ob wo durch die Lehren, dass die unmerklichen Gestalt wenden in gewaltsam nach Kommen Linien, sondern in abwechselnden Erhöhungen entstehe, oder ob wo durch Anschauung dahin gedrungen sei, lassen wir unentschieden, genug wo wenigstens allenthalben der Kunst, wie ob in der Natur ist. Aber nicht nur von Seiten der Kunst, die sonne der Lehrer, sondern auch was die Vollendung d. Licht und Schatten betrifft, ist wo gross. Das Licht fasse einzelnen Figuren, jedes Bildes ist ihm ein Licht. Wie die Natur nicht allen gewissenden in unendlichen Lichten verschwimmen lässt, sondern in Endung der Rundung, sagen es unvollendeten Lichtes zeigt, so hat wo auch in der gewählten Grundlage das unvollendetste Licht gewonnen hat. Es ist nicht genügend, wenn Schatten das Licht nicht Leuchten haben. Correggio ist der wahre Vollzieher der Lichtgewalt, obgleich der tiefsinnige Leonardo da Vinci die ersten Grundsätze dazu aufstellte.

Schein hat in der Landschaftsmalerey, wo das Helldunkel unumgänglich nöthig ist, eine neue Gattung Farbe gelegt.

Nothwendigkeit des Helldunkels.

Dass das Helldunkel die einzig mögliche Art sey, den Schein der Körperlichkeit hervorzubringen, lehrt der Augenschein. Man kann den Schein blos wollen, man kann ihn um seiner selbst willen lieben, aber man kann die Wahrheit in dem Scheine betrachten, diesen ihn unterscheiden, und ungelehrt. Correggio hat die meisten dieser zwey Arten. Seine naturwidrige Art reizender, der Gegensatz der antiken und modernen Kunst, zum grossen Theile Ideal, nothwendig, nimmt das Ideale auf, insofern es zum Theile nöthig ist. Die Modernen macht das Ideale selbst zum Nothwendigkeit, geht in ein anderes Gebiet der Kunst über. — Täuschung heißt nun, wo der Schein blos zum augenblicklichen Massen sich aufgebildet wird; es giebt zweyerley augenblicklich Hervorbringung nach Absicht dieser Absicht. Die Kunst ist hinreissend; in dem gebiet wo Individualität sich selbst das Gesetz ist. — Correggio rechnet dadurch sich den ersten Grades, weil er seiner Darstellung auf gewisser Sphäre beschränken musste; daher sind sie nur in Correggio so ganz schön; der

Styl ist der der Anmuth, worüber kein allgemeiner Hervorgang möglich. Der andere Styl ist der der Würde, wo jeder Individuum die Nothwendigkeit ist. Hier ist absolute Art der Kunst möglich, so dass das Helldunkel blos zufällig gebraucht wird, als es zum Massen sich nöthig ist. Gegensatz Fabius hier v Apelles'. NB

Von dieser höchsten Art ist nicht nur Michel Angelo, sondern auch Raphael. Correggio ist der erste und einzige in seinem Gebiet, wie Michel Angelo in der Zeichnung, ist in der Erfindung; die absolute Kunst, wie sie allen bezeichnet ist nur in Raphael zu finden.

So ist nothwendig, dass jeder besondere Sinn wieder in sich absolut sey, sich zu eigenen Bild ausbilden könne; keiner Sinne kann sich aber in der Empfindung zum absoluten sich ausbilden, es ist in der Farbe wie in der Musik, wo sie sich wieder ganz in die Stimmung wandelt, wo sie sich in der Mischung ganz zum Ausdruck bekennt; so kann sich auch das Helldunkel zum absoluten Sinne ausbilden, wenn die Zeichnung, das Licht aufzuschließen. Hier in der idealen Kunst muss sich das Ideale zum Hervorhalt verhalten, das Helldunkel ist die Malerey in der Malerey, d. verstehen ist Correggio der Maler Gott.

Die höchste Aufgabe ist die; in der besondern Kunst das absolute zu suchen; die ungewisse Wahrheit ist Lust Hervorbringung der Kunst. Wo also das Fallenbleibe an sich nothwendig seyn ist, so kann also die Luftperspective nicht zum Wesentlichen der Kunst gerechnet werden. Auch Correggio braucht sie viel zufällig; sie entsteht blos durch die Zufälligkeit, dass die entfernten Dinge in dem durchsichtigen Medium der Luft gemahlt werden.

Die kleine perspective ist das Verkürzungsgesetz, das allgemeine Gesetz der Kunst, das geometrische Gesetz, wie d. Luftperspective entstehet ist, da ist dann der Mangel der Kunst nicht grösser. Wollte man die Kunst als der Kunst allgemein machen, so wäre gar keine Kunst möglich; das Princip der Kunst ist, über alle Täuschung erhaben zu sein. Die alten waren in der Kunst der Luftperspective sehr zurückgeblieben, Titian, Paul Veronese, Raphael Urbino, hat in einem Gemälde, worinn sich zu Dresden befindet, in einem Saale Lanzen hat, wo man Landschaft einen Berg sonnenbeschienen kömmt; die nahe Landschaft waren klein, aber eben so lebhaft, wie die nähern gemacht.

Die Raphaelische Luftperspective ist nur mässig. Dies hat nur bei dem Nahen wenig zu

zu Mitbedingungen Anlass gegeben, wo sie also in Verbindung der eigentlichen Vorstellung und Uebereinstimmung mit einander gefallen und unmerklich sein. — Das Fallenbleibe bezieht sich auf die Klärung, auf die Wirkung der allgemeinen Luft, das dem Sehen der hörenden Entfernung; das Licht ist in Fallenbleibe das blos Erkennende; es macht also die Wirkung des Körpers also selbst zu sein.

Die 3te Dimension ist, wo Licht selbst abgebildet, verkürzend wird. Licht u Körper als wahrgenommen abgebildet Auf sind verschieden.

Drei ist in Colorit, so begreift sich nicht auf Allgemeine, sollen aber dunklen Farben, sondern auf ganze. Die Grundlagen des Colorits sind die Localfarben der Gegenstände, diese Localfarben wirken auf das Licht zurück, und haben auf Fallenbleibe bestimmten Einfluss. — Die Natur gradweise an unendlichen Körpern ist. den Mittelton, die mannigfaltigen aus unendlichen Farben das allgemeine Farbengebäude sind die Metalle. — eigentlich Colorit ist in den Flächen, dem Gestirnen der Nägel, der Endigung des Steins. — Schwere ist die Hervorbringung der farben und allen möglichen Bestimmungen der Gedrängtheit, dies muss zu Durchsichtigkeit, Glätte, Weichheit,

Glanz, Durchsichtigkeit, Feuchtigkeit (Duft) u. s. w. aufgehoben sein. Bei der Production des Firnisses ist Licht ganz Passiv; das Firniss ist Chaos aller Farben, aber auch dieser Art ist nicht Uebereinstimmung, weil in der Magnetabilität, sondern die Reinigung der Zonen, der Gesammtheit, lassen die Farbenmassen bald in Stärken, bald in Schwächen Mollen schlagen. Jede Vollgemässigkeit Durchsichtigkeit entspringt aus bestimmter Dimension; dieser ist das Maass der Sättigung derselben, welche die brechende Dimension am meisten adäquat ist. So weit in der Musik die Rhythmik ist, so ist in der Malerei das Fleckenhafte, soweit sie selbst auf der zweiten Dimension beruht.

Die vollkommenste Identification mit sich und Gegenstand ist nicht Schein. Die Sonderung ist nicht neu, dass dem einzelnen sein Recht widerfahre, sondern auch dass das ganze harmonisch sei; dass die Farben in richtiger Ordnung, d. h. richtiger Reihe, in Übereinstimmung gesetzt sind. Breiter und abwechselnder Künstler, bestimmen sich also als eine gleichsamige Durchdringung der Farben durch Licht, aber in dieser ist nun eine quantitative Harmonie; es muss allenfalls sie, und eine angenehme Mischung zu erreichen, nicht die Durchdringung der Farben ist zwar der

Grund. Die Durchdringung des Lichts bringt nicht wegen Harmonie hervor, die wegen Harmonie beruht auf der Qualität; nun in der Qualität sind die höchsten Gegensätze, also auch die Harmonie; der Grund der Harmonie liegt also im entgegengesetzten System der Farben selbst.

Das Licht ist das positive Princip der Helligkeit, der Aufschluss der reinen Schönheit in den Natur selbst; es wird nun in Kampf gegen die Nacht offenbar, die selbst nichts ist, als ein gleichsam sich als Macht im Kampfe zeigt. In diesem Kampfe des Lichts mit der Nacht zeigt sich in der Erscheinung ein doppelt Verhältniss.

1, Dass sich sich als Negativ vom Licht absondert, und sich in sein Darstellen, dagegen mehrfach der Umriss der Begrenzung, Contours, aber so rein durch sie = und Gegenwirkung von Licht und Schatten sogen Schein das körperlichen Sonnen gebracht, d, wird die absolute Indifferenz des Lichts und des Malerin dargestellt.

Diesen entgegen die Harmonie der Malerei. 1, die Zeichnung ist der Umriss. 2, das Helldunkel, welches das körperliche, als solches, im Lichte zeigt, das Qualität in Negativen ausgenommen ist. 3, das Colorit, welches in der höchsten Vollendung die Malerin nicht abgeschlossen, sondern

innerlich in Licht, und das Licht in Malerei verwandelt.

Dieses Verhältniss der formen Dichter auf die Gegenstände der Malerei, die gelingen wenden sollen; die Malerei ist die innere Kunst, die Gestalt hat; die Musik drückt die Empfindung aus; die Malerei hat Anordnung. Das wenige muss zum Gegenstande der Poesie sein, denn dieses entfällt der Musik der Malerei.

Alle Künste der Malerei lassen sich durch 3 Verhältnisse des Lichts zum körperlichen bestimmen. Es sind hier 3 Gattungen: das Licht ist entweder äusserlich, energisch, übermächtig oder innerlich, organisch energisch. Jene setzen diesen beiden beyden alle andern Bestimmungen. Die höchste Kunst des Verhältnisses zwischen Licht u Körper, die höchste Kunst der Malerei also, wo innerliche Körper also sollen dargestellt werden, wo sich das malerische Princip also offenbaret in der Anordnung, wo die Dinge sich in einem zufälligen, oder augenblicklichen Verhältniss befinden. Man nennt dies Hellclarob. Die sind also symbolisch; sie drücken wenige Formen meine Landschaft und Darstellung aus. Der Reiz d das Poetische bei Hellclarob ist, dass sie den Geist dahinein ahnden lassen, der sie gemahlet.

die Existenz ist die Welt in Gottes Hause, wo diesen auch Mannigfaltigkeit zusammen allein ist, und die Anmuth, die augenblickliche Hellen, die sämtliche Ordnung d. s. w. schildert.

Die zweite Kunst ist, wo die Farben äusserlich organisch, aber innerlich ist, zB Blumen und Frühlingslandschaft. Blumen und Früchte sind in ihrer Erscheinung lebendig, hier ist die künstliche Anordnung möglich. Alle diese Arten der Darstellung können nun in Allegorischen und Symbolischen Kunstwerke sein; die Farben in der Production der vegetabilischen Natur sind symbolisch; sie sind für zB Symbole der Lebens, Lebendigkeit, für den natürlichen Ausdruck genommen. Hierdurch ist die Darstellung einer ganzen Organisation möglich; in dieser Anordnung kann nie ein einzelner Gegenstand die Hellen seiner Geister offenbaren, und dadurch man sie zum Allgemeinen gezogen.

Die dritte Kunst ist Darstellung der Farben, welche sich innerlich, organisch, aber äusserlich bleiben zB in der Steinmalerei.

Die Steine selbst haben Bewegung, und insofern ist die Farbe beweglich. Dies findet statt, insofern sie wenige unbedeutende Flecken haben zB die Augen haben eine rege Bewegung, doch endet sich einmal nie äusserlich; die Steinmalerei endet sich einmal nie

Symbolik

Bedeutung; die Natur ist unendlich in den Objecten zu allgemeiner, im Erkenntnisvermögen symbolischer. Die Erkenntnisstücke können nur in gewissen bestimmten Darstellungen und festen Verbindungen einen Zusammenhang haben. Viele sogenannte Malerei zeigt sogar auf Grundsätze, die keinen Zusammenhang haben, wo Farben mit Figuren, wie Landschaften, oder in Tonstücken mit Thönen, wie Menschen Darstellungen werden, sie zu Zeichen machen.

Die folgende Kunst ist, wo das Licht allein, Malerei, aber bewundernswürdig ist, Landschaftsmalerei. Hier wird außer dem Gegenstande des Lichts zum Gegenstande. Diese Gattung besteht nicht des Raumes, sondern ist Darstellung des Raumes als solchen. Die Gegenstände sind schon an sich bedeutend. Hier ist nur Schattirung, sie soll nur im Auge die Entfernung des Realität. Die geht auf empirische Wahrheit, sie ist nur als Spiel zu betrachten, wiewohl sie die schöne Natur hoch voraussetzen läßt. Das Betrachten aber soll

so sein, die Sinne herauszustudiren. Je nachdem sie das Licht stärken oder schwächen abmessend, bringt sie nur gewisse Züge der Mannigfaltigkeit der Erscheinungen hervor.

Es ist nicht zu leugnen, daß der Zustand des Lichts diesen Gemüthszustand, und den dieser wieder selber verändert; allein der Fläche allein Bedeutung; abgesehen vom Bild nur Bilder in Bezug auf Farben. In dürftigen die Farben einen Raum vor, dieser mehr nähert sie sich dem Himmelsraum, und dieser mehr der Landschaftsmalerei, die Romer findet man also Gelegenheit zu solchen Abmalungen, es aber nur nur aufgestellt wird, wodurch sie Thiere gedichtet alle solche aufgestellt werden. Diese aus der Kunst ist einmal dicht die schwierigste, andere dicht die einfachste Malerei. Die Fläche im Bild der allgemeinen Lichts zum Ganzen der Gegenstände da; sie fängt von äußerer Ursache, von blassen Zufälligkeit ab. So ist sie zufällig, daß diese Gebirge, Flächen, Häuser so gebildet sind. Selbst der Maler auf wirklich in seiner Gewalt, die Gesetze der Natur nachzuahmen zu seinen Absichten zu gebrauchen, so bleibt es doch einem nur Zufälligkeit, welche aus der

Lust zu malen, also immer durch neue
Lust zu übertreffen und der Zufall bald
den Maler zu höherer Potenz, zur
vollkommenen Kunst der Musik zwingt, und
will die Musik selbst sein.

Die Zeichnung ist dem Auge unsichtbar,
allein braucht auf die Luft gerechnet.
Diese ist aber durchaus ungeheuer Kunst
act. Der Finger stellt uns Gegenstand zuerst,
so ist Finger der Nimmung. Aus dem Ge-
fühle von Objectivität und Undurchsichtigkeit,
folglich der Landschaft hat man sie
Erlernung durch Menschen zu geben gesucht,
das muß die Landschaft immer den höchsten
Zweck sein, und diese Ehrfurcht immer unter-
geordnet, und sind nur im Verhältniß der
Landschaft, so entweder wie großen Auge
im Himmel, ob so wünschlich, endlich es sei, so
wie aber auf die Umgebungen, Zweck dieses
sein muß, so müssen auch im Verhältniß
zur Landschaft stehen Figuren, klein
es ob sonder zusammen, wenn es nur rich-
tig, aber stehen Landschaft Vorgestellt
werden soll.

Die beste u größte Kunst der Farbe ist nöthig
von der Farbe sowohl innerlich als äußerlich
lebendig organisch u harmonisch zusammen.
Da dies Ideal in der menschlichen Gestalt

geschieht, so ist sie der höchste Gegenstand
der Kunst; damit Eigentum die absolute
Vorzüglichkeit; und deshalb theilt die Kunst
in vier natürl Gebiete, wo die Mal sich
realisirt. Die höchste Kunst ist hier
die Klasse Nachahmung, die Porträtmalerei.
Unter dem Namen verstehen wir nicht
eine Zeit zu Zeit. Man sucht sich nun
über den Begriff derselben klarer zu sein.
Unter Porträt versteht man nun eine
Nachahmung der Natur, und die zieht man
der Malerei den Zweck der Nachahmung.
Stellt die Malerei die gesammte
Mannigfaltigkeit dar, so ist das Porträt
nun Untergeordnete Art. Versteht man
aber unter diesem nicht nur Nachahmung, sondern
wiederum neue Individualisirung der
Natur, so hat es Werth. So kann aber
ein Porträt nur auf selbige Weise angesehen
und verstanden, die nun sehr aufdringen.
Freilich wird dies selten der Fall sein,
wo die Porträtmalerei als Handwerk
betrieben wird.

Die wahre Kunst der Porträtmalerei
besteht darin, die einzelnen verschiedenen
Theile des Ganzen in eine Form zusammen
zu fassen, und in einem einzelnen Moment

darzustellen, so dass er dem Wesen der Menschen ähnlich sieht, wie ob selbst in sein genau Mannestand ist. Plinius sagt, Euphranor sah drei Fälle so dargestellt, dass man in ihm drei Typen der 3 Gottheiten, den Reiter der Theseus, und den Fulgen des Achilles sehen konnte.

Die wahre Aehnlichkeit, die man begehrt und nicht weiter geht, so wird man allemahl den Menschen auch den Charakter kennt, ist dem Menschen nach zufällig, wie der sich in der Natur sie findet nie die Form an, die Form drückt sich im Charakter aus, welchen das Porträt darstellen soll. Es ist offenbar, dass, um die mögliche Handlung in einem Zeitmomente zu zeigen, die Ruhe im Porträt nöthig ist, ob müsste denn das Menschen sie ausnahmsweise sein, dass die Handlung ob selbst darstellte, dass eine zu seinem Charakter gehört. Man könnte sich einen Tanz künstlend mit seinem Instrumente eben darstellen, als den Fechter mit der Feder in der Hand. Kunst ist die höchste Forderung an Porträt die höchste Wahrheit, und nicht im Kleinen, so dass ob gesucht wird. Von früheren sind die bilden alten deutschen Meister zu Bal Porträt mit Energie ausstrebt zu Basel mit seinem Freund Erasmus v. Rotterdam

in wenigen man die Frömmigkeit, Innerlichkeit der alten Deutschen lebendig nehmen, und bei Ihnen Antlitz die Innerlichkeit manchmal Idealität nicht gefehlt hatte. Die Richtung der Byzantiner der alten Deutschen ist dem Italienischen weit näher als dem niederländischen; Correggio, Leonardo da Vinci, Raffael z. machten auf Porträt.

Das höchste Erstrebnis der Griechen ist Idealisierung, die über das sinnliche ruhen. Die Form Jon Schönheit, sagt Winckelmann, ist ein Punkt seiner aufgegangenen Griech.

Dieses Verhältnis sollen darzustellen, sah auf die Malerei, dessen wenden wir nun dem Gegenstand der Landschaft, wo die Malerei Fortschritte gehabt hat. Da die bildende Kunst Darstellung des Allgemeinen in Bal Besonderen ist, so sind zwei Möglichkeiten gegeben, denn zu wenigen wie darzustellen: entweder, dass sie das Allgemeine in Besonderen ist, also direkt zeigt Individuell, oder direkt, indem es zeigt Individuell, zugleich es selbst ist, im ersten Falle ist sie allegorisch im zweiten symbolisch. Allegorie kann übersetzt mit einem allgemeinen Spruch vergleichen verwendet, die nicht auf Wechselbeziehung wie die gemeine Sprache / sondern auf natürlichen unabgeleitet gültigen Zeichen beruht /. Die ist die Erfindung der denn Dinge concrete Bilder; sie ist die Sprache der Kunst, und der bildenden insbesondere, die, da sie nach dem Ausspruch eines Alten, stummer Dichtkunst ist, schon gestalten Sinn Zusatz darstellen muss. Der strenger Begriff ist, dass Bal, nach dargestellt

wird, nie andras als sich selbst andrücken muss. Die ist nun der Hyroglyphen und Sprachen von, stehen. Jenen ist willkührlich, nicht nothwendig. als ist genug, wann sie nur die Sache andeutet. es kömmt nicht darauf an, ob sich auf einer stand oder wichtige Mensch zusetzt. Von der Allegorie sondert man, dass jeder Bild nicht nur auf eine allegorischen Menschen, sondern auf Absicht auf Begenstand, und auf sonstige anderen, dan sei, Die Natur ist allegorisch, so ist die Kunst in ihrer Sprache, da sie die innere Natur der Sache nur andeutet, nachgahmt allegorisch, durch Nothwendigkeit, wie die Sprache, durch Handwerk. Die Allegorie zeigt sich durch Gestalt. dass die den Dinge nach geschieht. Der Grund der Sprachen oder alteren Nachahmung ist allegorisch. wie Leute sie kennt die Geschichten gefunden, ihre Vorbilder zu haben. Das Malerei allegorisch ist, lässt sich in ihrer Natur zeigen. Die Malerei ist idealer Kunst, und kann nur der Fähigkeit der Wahrheit darstellen; sie kann also Gegenstände nur begreifen, nicht auf andere Weise darstellen; Das Gemälde der Farbenlehre ist nur Farbenlehre, die Natur ist nur selbst, Die Malerei ist also allegorisch. Futwendig ist nun die Composition des Gemäldes Allegorie, oder die Allegorie ist nur als Zugabe behandelt, dagegen ist immer Fabelhaft. Die Allegorie muss immer historische Bedeutung haben kann. Es die Sache nach Aegypten, wo die Sagen in dem

Laube der Bäume dargestellt sind, wo nämlich Maria mit dem Kinde auf ruht und es säugt; die Gemälde von Albani, wo Amore die Palme an der Hand aus dem Haupte des Menelaus zieht, und im Liebesgründer Liebesgötter ihre Freude darüber ausdrücken, sind historische Gemälde. Sagen nicht historische sind zum, wo auf dem Bordbilde eine Begegnung des Prinz Justiniani liegend u. wo ein Gemälde mit gezeichnetem Modell zum Bilde steht. Da auch in einem Gemälde Rembrandt, wo die Anbetung Maria im Nil Badnacht dargestellt wird, dass Maria in einem Löwenhaut in der Armen des Kindes gelegt wird, Dem nun die übernatürlichen Kräfte auszudrücken sich ein Bischof mit dem Haupte rückwärts nach da antik dargestellt ist, denn man muss sich gleich denken, dass das dem Kinde in den Armen einen schönen Goldes nicht übel gehen kann, Da die Anschauung des unbändigen, wilden Flammen, auf Glück oder Unglück, Freude gegeben vorstellt, Freude vorstellt, dass es kann partieller Allegorie wird in Gemälden sind; Die partieller Allegorie bringt Dissonanz mit Gemälden, und wo einer Allegorie als historisch vorkommt, da ist die wahre Allegorie; Dagegen wirken ist das Fach der unbestimmten Allegorie in Gemälden.

Die Farbe muss so einfach als möglich dargestellt werden; und den Hauptfarbe nur stehen die Grundfarbe

wenigst sich aber von der Realität entfernt.
Die Allegorie ist nach Michelangelo, gleich ohne
Zusatz. Die relative muß verwundert werden,
Guido Reni hat einen solchen Akt in dem
Gemälde seiner büßenden Magdalena, welches
zum Zeichen ihrer Gottseligkeit in Buchstaben Kleid
zwei weiße Tücher neben sich liegen hat.
Die höchste Regel der Allegorie ist Schönheit,
Adel, Großheit und Lieblichkeit muß man vor
Augen haben; die Engländer, wie sie Horaz d. Virgil
beschreiben, die Türkischen der Miltau und
Klopstock müssen in der Darstellung verwundert
werden. So ist es in der Retzischen zu Rom
wie gemahlen, wo die Tugend zu dem süßen
des süßigen in süßlicher Gestalt liegt, als
wenn sie nicht in einer schönen verblichen Ge-
stalt zu den süßen sinnlos süßigen Engeln
sündigen würde — gemacht haben.
Die Allegorie ist entweder historisch,
oder moralisch, oder hieroglyphisch. Die historische
Allegorie ist das Bild der Natur, in der Hand
mit vielen Ernten, wie Hamm in der Gestalt
eines blauen Flusses. Die Nacht ist durch einen
mit flatternden Tüchern behafteten Mantel, der
Himmel in Sternen und zwei umwundenen Fackeln
gestellet. Der Nil, dessen Überschwemmung
die Höhe von 16 Fuß erreicht, wird durch
so viele Flüsse, die auf dem halbstarken

Leiden des Heidenthums stehen, vorgestellet. Die
vornehmsten allegorischen Muster der bildenden
Kunst des Altertums, sind durch Dauber
meister der Plastik in geschnittenen Steinen
auf uns gekommen. — Durch die relative
Behandlung der Kunst als nothwendige Be-
dingung der Darstellung kann die Malerei
nicht bedeutend, also nicht symbolisch sein.
Die höchste und moralische Allegorie kommen
die alten und heidnischen Tugenden, welche die
Wunde verbinden, randen unsere Tugenden heilend,
Die Indier kennen sie nicht, bei ihnen aber
fehlt darüber die Tugendbrand, die auf das Leben
nicht achtet. Die kennen keine christliche Demuth
und Bescheidenheit, sie glauben das bewunderte
seines eigenen Werthes müsse den Menschen von
Niedertrachtigkeit retten. Die Reue meine
Magdalena sie heute und christliche beiden. Bei den
Alten waren keine Darstellungen den Lastern
gewöhnlich, weil dieses nie in sichtbaren Gestal-
ten vorstellen konnte. Das beschreibt uns die
Gemälde des Apelles, welches nur
zwar auf der Beschreibung uns nicht deutlich vor
klären können, so muß das Gemälde den Men-
schen dienen; so verschieden es bei Gelegenheit,
da es von einem seiner Kunstgenossen einen neuen
Vorschlag gegen Calumnien Verfolgung einzuholen
Neuerlich angeklagt wurde. Dieß soll uns Lucian

ausbreitet. Der Hintergrund der Gemälde war
dieser. Manchmal war auch Landschaft und Langue
NB. Strand u. s. w.

Die Anordnung anbelangend wurde durch die Reihe der
Figuren der linken, begonnen, weil die linke
vorherrschende ist, dahero auch Reihe bei Prozessionen
Magistrate über die Ersten aufgefangen wurde,
zum Zeichen, dass der zuerst neben genommen zu
werden, vorherrschende vornehm selbst,
Auch wurden durch Allegorien auf Verhältnisse
und Schicksale der Menschen gedeutet, so setzt
sie die Lachesis auf einer komischen Maske,
und hat ein tragische vor sich, sie abwechselnd
sind war durch Anarca, die nie Linie in der
Armen trägt vorgestellt. Mittels Allegorien
wurde ~~wurde~~ sich die Malerei mit Verschwiegen sich der
Erlaubnis des Lügens durch die Farben ist ein
Prometheus vorgestellt, der einen Menschen
aus Thon bildet, den die Minerva einen Schmet-
terling, als Bild der Farben, über dem Kopf hält.

Die historische Allegorien bildet die Ita-
lianer. Dieser Art von Allegorien bedienen
sich die französischen Künstler, zur Darstellung
der sinnmündlich gefassten oder neuen Thaten ihrer
Könige, auf alten Münzen sieht man nie ge-
schehene, durch neue Lüge verdrungsbund Nach-

richt nicht auf den Fuss eingerichtet wurde sogen
vorgestellt, die von einer männlichen Figur
aufgehalten wird. Ausserdem fällt das allgemeine
Recht günstig als ehrn, und schamhaft, als Tugenden
und Fleiß, als klug und tüchtig &c. vorgestellt
haben. Jedoch haben wir von diesen Gemälden
keinen Begriff.

Von symbolischen Gemälde.

Das Symbol ist das Bild, dessen Gegenstand
die Form nicht nur andeuten, sondern sie selbst
sind. Daher die symbolischen Gemälde auch
den historischen zusammenhalten, und sie diesen
in der schönen Natur beizurechnen, selbenden
stellen diese Gemälde etwas allgemein unmerk-
licher, als die Caricade, wo nun unedlere
Figuren als Zeichen der unglaublichen niedlichen
Eigenschaften mit einem Bilde auf dem Armen,
und ungenau unterschieden dargestellt wird, oder
die Darstellungen sind von schönen Akt, und
besteht sich auf's geistige, und nicht allerschönste selbst
beziehen, als. den Januarius und die Schale von
Athen von Raphael, welche das Symbol der
Philosophie selbst darstellet. Wahrhaft symbolisch
sind die Darstellungen, wo abwechselnd poetische
und unabhängige historische Ansichten dem
Gedanken selbst sind, und historisch abgerissen
wandend, so ist es die Magdalena die Erbauung
Rom, nicht die Allegorien derselben, die

Cecilia die Musik. Das Ohr Christi ist Symbol als Zeichen der unsichtbaren und göttlichen Natur. Das Symbol zeigt nun Johannem, welcher durch die aufgehaltene Hand Christi als Lehrer erklärt wird. Die Historie und umgebende Symbole der Hand, dadurch, daß sie mit der Hand unmittelbar und Ausdruck verbunden sind. Die Ideen der umstehenden Figuren sind ungefähr historisch, als sie symbolisch sind.

Das historische Gemälde.

Der höchste Zweck des historischen Gemäldes ist die Idee das Symbolischen; die Historie ist der sinnlichste Gegenstand der Malerei, da das Anschauen der Götter und Menschen in Handlungen darzustellen sind, durch welche Darstellung sie sich hindurch zum Range des Epos, und der Tragödie erhebt. Jede Geschichte ist ein singulärer Fakt, und muß bedeutend und Ausdruck zum Hohen und allgemein menschlichen werden.

Aristoteles sagt: der Darstellung muß das wahrscheinliche Gemälde nicht unmöglich sein; sie muß sich über die gemeine Möglichkeit erheben; sie soll aber eine absolute Möglichkeit zur Malerei.

Das historische Gemälde wird symbolisch durch seine Andeutung ungleicher Gestalten, durch die Zusammensetzung des ganzen Begebenheit darstellt.

Vi allem ist die höchste Forderung die Schönheit, welche aber nicht in der Begabt, noch die Form nicht, und nicht in der Gnade besteht; absolute Schönheit der Anschauung, eine Einheit innerer Gestalt ist nichts vollendetes. Sonderbar Schönheit lässt sich fast sehen, um den Ausdruck Schönheit zu die Gemälde Raphaels; hier zeigt sich keine Schönheit, sondern seine figuren sind ausdrückt mit nachgahmt ursprünglicher Schönheit. – So ist die Cleopatra zu allen Zeiten schön; – der Umriß muß also nach Ausdruck wandern durch den innern Reiz. Die Forderung über die gemeine sinnliche Schönheit, über die gemeine Natur, ist Problem der Malerei; Genau Reiz standard man auch man Portrait machen, ohne Verletzung der Aehnlichkeit zu schaden. Auch diese entfällt man symbolischen Charakter, so ist die höchste Name der Kunst, daß sie die sonnen reine schönen Akt über Dinge, wie sie in dieser sind Vorgestellen soll. Das Reiz der Form ist das Reiz der adequaten Darstellungen; das Reiz der Forderung ist das der Deutlichkeit, wie sich sonst und Verst kennt, indem sie in Absolutes sind sind.

Die höchste Name der Darstellungen der Begebenheiten, wie wir sagten, ist die Kunst, das Reiz der Form Vorgestellen und Verbindung enthält sich aller Künste zur Darstellung der ungekannten Forderung von Raphael Form. Die höchste Ruhe ist in Anschauung der Absoluten

die höchste Vollkommenheit. Dieser Charakter der Absolutheit begründet Mannigfaltigkeit in möglichster Vereinigung mit der höchsten Einfalt, so wie die Mannigfaltigkeit ihren Gränzen begründet ist. Die Unvollkommenheiten sind die Gränzen, wo die ganze bisher Zustand einer unbestimmten Stelle ist in

NB

wie die Stelle zeigen, wie in Gruppe Laocoon's der Schmerz, der sich in allen Theilen äußert, äußert sich nicht mit Macht; es [illegible] kann künstlerischer Ausdruck, als ist ein gemäßigter Ausdruck für solchen Ausdruck erhebt sich über die Natur, die den Künstler in sich haben muß, wenn er den Gegenstand anzeigen soll; Dies steht nie auf in Niobe Töchter, da sie mit entsetzlicher Empfindung die Pfeile des Apollo und der Diana auf alle ihre Kinder abschießen sieht, und die Erstarrung selbst noch sehr Ruhe hervorbringt, und die Erhabenheit der Gestalten und Bilder in nicht genug erhoben werden. Allein muß der Künstler würdig sein, den bildenden Künstler ist an die Gestalt gewiesen; der Maler beschäftigt, wenn er die Einzelnheiten nicht bis auf einen gewissen Grad ausgeführt, die Schönheit; der Dichter aber nicht, wenn er die Einzelnheiten zu sorgfältigen Ausführungen kommen läßt. Alle bildende Kunst aber, die auf die Gestalt geht, darf nicht so weit gehen, daß sie [illegible]

Forderung der Plastik und der Malerei einschränkung, theils, weil jener mangelnden Mittel zu Erhaltung Schein, Einheit zu mildern, die diesen Anlaß, theils weil die Plastik ein ganzes Gebäude und Gemälde der Wirklichkeit darstellt. Weil die Malerei nicht entfernt Kunst zu sein, wenn sie zum Symbolik zu erheben, da sie mit dem Schein sich begnügt, begnügt, braucht die Forderung an sie nicht so streng zu sein, daß sinnliche Ideal mit in den Plastik, da er sichtbare Akt eine vollkommene Erdichtung allen Einbildung ist. In allen sichtbaren Vorstellungen entfernt sich der Gestalt, von allen Gestalten der Körper, wie in der Physik [illegible] den Gestalten der Spiegel der Luft sein. Dieser Akt ist der der Gesichtskreis eigentümlicher Zustand, wie in der Physik kann die Gestalt und der Gestalt der Körper der Farben sein. Die Gesichtskreis drückt sich sichtbar d. Individualität die, der Eigentümlichkeit dieser Art, wie bei den Alten Farbenlehre, wenn schwarz, hellblau, schwindend gegen dasjenige sich auszeichnen. Das Unvermögen dieser Gestalten ist der Comparabilität der unendlichen Akte eigen. Von der wenigen Art ist in der Malerei der unendlichen der Contrapost, wobei wenig, nach Winkelmann, zu Mühe wird, als wenn man sich in einer Gesellschaft befindet, wo alle zugleich sprechen wollen. Von allen Malern hat Raphael [illegible]

sehn, die von Außen der Form ist, am wenigsten wesentlich. In diesen rohen Gestalten, die manchmal, wenn keine Spur darüber hat, schauderlos erscheint, erblickt man die höchste Schönheit; von dieser Art ist das Gemälde des Attila. Alles im Gemälde ist in seiner Ruhe gedacht, real und actu existirend.

NB

Michel Angelo war Meister im Zeichnen, Correggio im Helldunkel; Titian im Colorit, Raphael wenigstens alles, war Muster der höhern Erfindung, weil er sich durch die Verbindung auch die einzelnen Formen nicht beschäftigte, und in diesem Sinn das göttliche Prinzip der neuen Kunst. Michel Angelo hat die Gemälde seiner Zeichnung auf Standbilder, Correggio auf die reichen, zarten, zufälligen Umrisse, Titian auf Wahrheit und Anmuthlichkeit eingeschränkt. Im Raphael existirt alles, und durch den Geist der höhern Erfindung hat er die Akten bis auf einen gewissen Grad wenigstens. Seine Feuerbachischen

um über die Grenzen des Nothwendigen hinaus; wo wesentlich das Unbewußtsein, und sanft seinen Werken nie abgestorbene Leben nie, wodurch sie sich selbst bestehen, und mit Nothwendigkeit zu genießen erscheinen, dagegen bei der Unbewußtheit Einheit das Mahlerische seines Werkes, als das ultimum allen Strebens.

Vom Gegenstand der Gemälde.

Es fragt sich, was recht in den Sinn hinaus Mühe ist zu möglich, einen Gegenstand in der Malerei darzustellen, dass er als dieses verkannt werde? Man sieht wenig, dass der höchste Zweck sittlicher Vollkommenheit sei; allein dies ist nicht höchster Zweck; der Gegenstand muß freilich religiös bekannt werden, das muß sind das höchste Gesetz nicht sein, weil sonst die Bedeutung Gegenstand wäre. Wollte man diese Gegenstände so weit ausdehnen, dass sie darstellbar würden, wie dieses oder jenes zu beziehen, wenn wir gewissen, so müßten wir [illegible] Zeichen aus dem Mund hervorgehen lassen. Die Bedeutung der religiösen Gegenstände ist dass zugeschrieben, weil sonst die höchste Schönheit in vielen verloren würde. Es kann auch Plinius d. Virgilius den Laocoon nicht beschreiben sollen, so würde er darauf an seinem eigentlichen Kunstwerke nicht verlieren, der Gegenstand muß uns an sich klar sein. Wird das Gemälde seinen eigenen Gegenstand als Symbol, so hat es seinen

regierung Trajans; ist es der nächste Gesichtspunkt nach historischer, so kann der Maler weder Nation und Zeit selbst bestimmen; wichtig ist diese Bestimmung, die noch in den Antiken liegen, aber auch braucht der nicht ganz ängstlich Costume, gewählt oder ungewählt zu sein, denn auch bei richtigen gegebenen historischen Umständen braucht er, die uns hierüber unterrichten, so in dem Gemälde ~~des in dem Gemälde~~ des Pabst Constantins' nun Raffael belehrt uns zu wenig, dass hier zu der Zeit der Christen die Rede ist, von irgendeiner Gegenständen eben, die sich durch den Michael darstellen lassen, kann man sagen, kann, dass sie gar nicht dargestellt werden sollen, wenn sie Künstler und unsere Bedürfnisse aufgefordert sind, bedeutsamste Handlungen durch Gemälde zu verewigen, ist diese Forderung schon deshalb ~~einzig~~ räumt, dass sie Billigkeit in Handlungen nicht darstellen lässt. Da uns nun universelle Physiognomik fehlt, muss sich jeder Künstler aus dem vorhandenen Kreise der Zeit einen eigenen schaffen, der Umstand also müsste an die Forderung gemacht werden, wie auch Klaxmann in seinem unsterblichen Umrissen für die alten und neuen gethan hat, indem er nämlich für den modernen Zeit diesen an die Forderung des Dante, für die alten, an die der Homer und der Tragiker, anschmiegt. Dem Maler soll nun solchen Gegenständen nicht ausweichen

die nicht in seinem allgemeinen Zeitkreise liegen, indem durch sie nach diesen Nebenumständen verklärt werden muss, auch sonst mit neuen standen zu wenden, die meisten gehören nach seinen Gegenstände die bloß in den Kreis zeugen, wie sie das Gemälde von der Versammlung der Evangelisten die über das Geheimniss der unbefleckten Empfängniss Maria verbreiten, seinen kann einen Vergänglichkeit Preis wie andern bringt sein.

Fürs erste soll eine Darstellung so beschaffen sein, dass sie zu wenigstens das Kurz vorhergegangene und erklärend werden. Es ist oft z.B. in der Gruppe des Laocoon. Wollte man aber solche Gegenstände darstellen, die in nothwendigen Successen nach Zeitlich wenden können, müsste man die Massen den alten Massen folgen, die oft in manchen Gemälden den Fehler in verschiedenen Handlungen zugleich darstellen, aber das Vorhergegangene und Folgende zeigten. Für andere wäre es wenn die Darstellung eine verständigen und langen schon gesehenen Darstellung in den Gesichtspunkt gebracht, dann müsste man nach dem Vorschlag der in den Propyläen gemacht wurde einen Cyclus historischer Darstellungen in ungewissen Bildern aufnehmen, dass manche der Folgen nicht zu gewissenhafte Endlichkeit

zu wenden, weil sonst die Kunst unendlich würde.

Die Principien, nach welchen diese ganze Anschauung entwickelt wurde, beziehen sich auf die Verschiedenheit der Gegenstände der Darstellung, sind mit der historischen Darstellung der begebenen Handlung selbst gegenwärtig, so trägt doch zum Genusse der Kunstwerke bei. Das Ziel der ersten Art der Darstellung ist Wahrheit, wie lebendig, ausführlich, wie vollständig, als sich durch mehrere gelegentliche zur späteren Zustand unterrichtet und aufgeklärt werden; wenn sind sie nah, und vielleicht Das wichtigste an ihrem wahren Kunstwerken Werthe, so ist allerdings Kunst, die Gegenstände der Anschauung die Erinnerung der Gegenstände zu standen, nun muss die nicht bis ins wichtigste historische ausgedehnt werden; so ist doch es sich so schon möglich, da man nicht bei jedem Menschen mit gebildete Kenntniss voraussetzen kann. Um das Gemälde als Kunstwerk zu geniessen, ist das Verstehen besonderen historischen Ergebenheiten vollständig der Anschauung des Gemäldes muss allgemein verständlich sein, so ist sogleich um die Gelegenheit zu steigern, wie bekannte oder unbekannte Begebenheiten Vorgestellt werden, aus der Macht der Kunst, der allgemeine [illegible]

symbolisch bleibt, auf die historische Begründung [illegible] sind.

Die Malerei hatte einmal ihre höchste Höhe erreicht; so wie aber alles Menschliche, wenn es die höchste Spitze erreicht hat, sich nach der andern Seite wieder hinneigt, so war auch das Schicksal der Malerei. Auf dem Schauplatz der Entwickelung der Kunst, bildete sich die Ausartung des Geschmacks; es entstanden die sogenannten Bambocciaden. Dieser Geschmack wurde nach Italien in Rom durch Peter Van genannt di Bamboccio im Anfang des 17ten Jahrhunderts gebracht.

Die [illegible] Künstler wurden sogar von den Grossen gesucht und ihre Arbeiten wurden theuer. Die meisten Bambocciaden behandelten diese Kunst nicht im hohen, sondern als Genre Kunst; den Gemälden, seinen Charakter geben, ja nahmen Anfang.

Das Vollkommenheit ist das, was sich am vollständigsten aus gemalen; das Comische ist das Umgebogene des Ideals. Wer mit der Kunst spielen will, muss die Meisterschaft in hohen Grade besitzen. Die Verwechslung war damals aber auch nicht wie jetzt, wo alle Bambocciaden ohne Kunst, Meisterschaft, und Genie, die niedrigsten Wirkung

seinen Bruder, was gewiß damit in den Fall
war. Da jetzt die gewinnen Malern ohne allen
Ausdruck auf Kunst, sich noch gar zum Widerwillen
nehmen will, wozu sie ihre Kunst gewissermaßen
zum Vorwand; sie stellt unglücklich die Lasten
zum Warnung dar. So sind in diesem Ge-
schmack die Caricaturen Malerinnen Hogarths.
— Daß Lichtenberg die Fülle seines unmittelbaren
Witzes in diese Charakteristik so gossen hat, na,
das ihnen Einsicht übrigens nicht. Was
für einen festen Eingriff sogar sie in
Kunst hatte, mußte Damals, daß sie nun
Malen anfing, so unbegreiflich als Convexgläser
zu malen, wenn sie uns Dasein bezogen würden.

Unbestimmtheit der Begriffe.

Die Malerei hat den Gegenständen als Formen
drei Dinge Darzustellen, weil sie in der idealen
Kunst hervorbildend sind. Die Musik stellt das
Reich Innern des Gemüths dar; die Malerei, weil
sie in der idealen Kunst als falsch sind.

Die Malerei geht auf Darstellung von Form
als solchen, insofern sie von der idealen Kunst
entfernt wurde.

Die Malerei strebt von allen bildenden Künsten
am meisten zur Allgemeinheit, denn da sie die
Form unmittelbar als ideale Kunst sinnlich in

Gegenständen, und dennoch durch die Gegenstände
Darzustellen strebt, so ist dies nur möglich,
als unsinnlich sie die Form durch Gegenstände
andeutet.

Zufälle. Formen der Malerei aber Gegen-
stände überhaupt nicht unmittelbar, wie an sich
selbst, sondern nur ihren Sinn andeutet, in
sofern ist sie allegorisch.

Auf sich selbst bezogen, ist die Malerei
nothwendig allegorisch und symbolisch, so wie
sie auf Gegenstände sich kann. Das allge-
meinste der Form ist überhaupt allgemeinste
Kunst alles modernen Künste. Daher hat die
Malerei in der modernen Welt + jungen alle-
meinst als plastisch sind. So ist die Manier
von Michel Angelo so plastisch, weder Form
als dreidimensionale Massen und bildenden Poesie. Die
Gestalten der Modernen scheinen sich überhaupt weg
zur Malerei. Die Malerei ist also Allegorie
des Gegenstandes, die nicht an sich selbst in seiner
Darstellung wandelt, denn das rast sich einer
andern solchen Darstellung wird, bedeutet also
das andere.

Andere drücken Colorit geschärfte die Mittel
der Nebenform, d. h. Licht- und Schattenmalerei,
so hat keine Gattung, daß gewöhnlich, eben in Bezug
auf Menschen, in einem Gemälde Darstellung wandelt.

+ außer der Musik einen bedeutenden Verein verhalten möchte unmittelbar die Gegenstände der modernen Welt

Kunststücken insbesondere. In ihnen ist die Natur gewissermassen allgemeiner, insofern sie nur Töne, und das Menschliche darstellt. Die Töne sind unvollkommene Menschen, die noch im Menschen nachklingende, die die Menschliche Natur gleichsam nachahmend. Gemeinsam den Tongemälden im Menschen ist vollkommen ausgedrückt ist, ist das Töne nur parallelen Charakter der Menschen.

Die Malerei schmeichelt in den Sinnen, sie wendet nicht Bild nachahmend gestaltet, begnügt, sondern das Übergängige darzustellen. Sie drängt auf sich selbst, stellt sie das Begnügte dar, symbolisiert durch das Übergängige, sie entspringt den Einsichten der Musik.

Die Malerei wendet sich zum Symbolisch, indem sie den Gegenstand der Form nicht als bedeutend, sondern selbst ist. — Die niedrigste Gattung ist, wo sich die Kunst mit dem Symbol begnügt, nach der natürlichen Gegenstand an und für sich schon hat. Da kein natürlicher Gegenstand ausser der Menschen mit symbolischen Gehalt hat, so ist das Landschaft auf diesen niedrigen Punkt. Wo das symbolischen der Natur auf das Allgemein der Sachen gemacht wird, natürlich die Allegorie der Sachen Art, die sich von der realen Art der Allegorie um nur Haltung unterscheidet. Die erste Art ist insofern übrigschicklich, insofern [illegible] erste

Symbolisch nicht zum Gegenstande, sondern zum Form gemacht ist. Diese ist aber nicht absolut symbolisch. Die allegorischen Gemälde in diesem Sinn, sind zufällig, in andern Sinn, symbolisch, da sie nach der menschlichen Gestalt in ihrer Schönheit zur Bedingung machen, selbst die ist die Malerei symbolisch, wo sie das Allgemein in besonderen so ausdrückt, dass das Besondere und das Allgemeine in eins fast eins sind. Sie kann nicht die historische bilden, insofern das Symbol, indem es ein anderes bedeutet, dieses selbst ist, also historische Existenz und Leben in sich hat, insofern kann sie auch das historische nicht eigentlich bilden.

Das historische ist entweder symbolisch historisch, oder historisch symbolisch, ersteres ist, wo die Form vorangeht, das Symbol hinzudenken ist mit der Form darzustellen, so das jüngste Gericht von Michel Angelo, die Schule von Athen und der Parnass von Raphael. Das Gemälde ist historisch symbolisch, wo die Geschichte der Form vorangeht, man gelangt das historische Gemälde in der gewöhnlichen Bedeutung gut enger zu nehmen, auch das jüngste ist historisch, das seinen ersten Zeichnungen nach symbolisch war. Da ist das jüngste Gericht von Michel Angelo, der Parnass von Raphael historisch, so fern sie zu jüngsten Gerichte und zu Parnass in diesem

Eine zweifache Art [illegible] ist [illegible], absteigend die [illegible] Quarte und die Harmonie in diesem Fall [illegible]. Das symbolische ist höchsten Ziel, höchste Gattung der Darstellung; es findet in dem Verhältniß Fall, wenn [illegible] der Andeutung des Absoluten in der Form nur wenig ist. Adäquatheit der Darstellung, Ausführung der Kunstaufgabe, sehr einfach, wie Winckelmann sagt, ist der Character dieser Gattung. Nun kann symbolischen Gemälde, die höchsten Ziele, weise dicht gestanden; die Malerei in anderer Beziehung ist von dieser Forderung losgesprochen. Auch das figürliche muß der Adäquat Darstellung, und die bedeutende Art der Malerei kann nur vollkommene Kunstwerke sein. Es sind sehr viele

NB allegorischen Gemälde; . . . .

so gehört zunächst, daß der symbolische Ziele absolute Einheit und Ruhe in Gegenstand fordert, das Ruhe ist absolute Ruhe, die Einheit, das Nebende, Trübende der Form. Wenn der Massenschwung die Linie am meisten wieder geben, je ruhiger sie bewegt sind, je sind auch die richtigste Darstellung die Form am meisten wieder. Durch die Einheit wird das Ganze, durch die Form das Ganze gebildet, und vervollkommnet, besonders kann die empirische Einheit das Unbedeutende geschieht wird.

Gemäßigste Einheit ist also das Grundgesetz

der neuen Weltbetrachtung sogenannte schöne Größe.

Da die Schönheit an und für sich absolutes Symbol wird ist, da in ihr die Darstellung der Adäquatheit der Form gelangt, so lassen sich beide vorhergehende Gesetze zusammenfassen, — daß Schönheit das höchste Gesetz aller Malerischen Darstellung ist, das würdige kann sich auch als das Negativ-Symbol der Schönheit darstellen. . . .

NB

Hervorstehen die Darstellung der Form völlig wichtig, geht sein die komische über, wenn sie die Form mehr indirect Symbol ist, als sie auf Kunst. In diesen Sinne kommen auch die alten komische und würdige Darstellungen. Die Mischung beider wird am meisten in der Schönheit der Menschen abgelöst. Da das komische Dichten die unbedeutenden Seiten der Kunst in den Vordergrund seiner Gegenstände aufnehmen, — passen ist das schöne mit Gegenstand der Kunst, wenigstens Mischung und Schönheit der Gemälde sich selbst darinnen springen. Denn durch diesen Prozeß sind es auch das zu sein, was sie [illegible] Natur nach ist.

Plastik

Allgemeines über das Naturgesetzmäßige und schöne Leben.

Die wechselwirkende Grundbildung, oder Indifferenz zwischen beiden Prinzipien in Realem selbst aufgehoben, ist Materie selbst, denn Materie ist, betrachtet, als Setzung betrachtet ist die Materie überall Prinzip; einseitig sie nicht als Setzung, denn es sich betrachtet wird, ist sie das Reelle. Die Construktion der Materie enthält drei Setzungen. Die sind allgemein Categorien. Wo nun die Materie in Existenz, so enthält sie auch in ganzen wieder auch diese 3 Setzungen. Die erste Setzung ist das Unorganische, das der Form der gradem Linie unterworfen ist. Die zweite Setzung ist das Organische; die dritte die Vernunft. Die Musik ist unorganisch, gesetzlos, das, sie stets suchen der Category das Schwache wird. Die Malerei ist organisch, in der zweiten Setzung wird sie objektives Ausdruck der Vernunft, so nun den Organismus überhaupt das erste objektive Ausdruck der Vernunft ist. Das Wesen der Materie ist die Vernunft, denn Ausdruck im Innern des Organismus ist. In der ganzen Natur ist nur stets Falta nur Symbolen; nun der Vernunft ist ist der Organismus das Symbol. Der Organismus wird sich in unendlich objektive.

Die Kunst in der ersten Setzung entspricht der Sensation, und diese die erste Stufe der Materie ist. Die zweite Stufe auf der Gleichsetzung des Lichts mit dem Körper in unserem Innern. Diese ist die organische Setzung. Die dritte ist das Wesen der zweiten und zweiten Setzung. In allen diesen Setzungen ist das Wesen der absoluten Indifferenz mit inbegriffen, als diese der Gleichheit, und zwar der Grund-Gleichheit entgegengesetzt wechselnd. Die, welche die Indifferenz der beiden Prinzipien ist, diese ist Plastik, in der allgemeinsten Bedeutung der Kunst; Fall dass die Musik die Basis, das Accidens, d. Malerei das Schwache, das Wesen als selbst, Darstellt, so stellt die Plastik in der wirklichen Form gleich das Wesen, das Innere, in der sichtbaren Manifestation das Licht mit der Schwere dar.

Die Plastik ist in der Kunst entsprechend der dritten Dimension entgegengesetzt.

Wenn die Musik den Prozess, denn Selbst bewusstsein, die Malerei den Selbstmedium, oder Fortbildung entspricht, so entspricht die Plastik der Vernunft und Anschauung.

Die Musik stellt das Wesen in der Musik Form dar, sie behandelt nicht die innere Form als Accidens, sie behandelt den Klang als ihre Selbständigkeit. Die Malerei stellt die Form in Wesen dar, sie

das Erscheinen im Raume auf; einander also das Stehen das Raume ist, ist die Musik also quantitativ, die Malerei qualitativ. Die Plastik stellt die Substanz d. das Accidenz in Wirklichkeit, in der Individuation dar; sie ist ihrem ganzen Wesen nach schwebend, sie selbst sagen, dass sie rundum allein die Form, wo sie stehen, weil das Wesen, was sie allgemein ist, sondern beide in der Individuation darstellt.

Hauptsätze über die Formen der Plastik.

Die Plastik für sich Plastik alle Kunstformen als besondere in sich, hat in sich selbst die Musik, Malerei und Plastik nicht gemischt, sondern jede dieser Formen ist in ihr wieder besonders; sie selbst damit, dass sie das an sich die übrigen Formen darstellt. Die Musik und Malerei stehen alle sie stehen in sich, doch nicht als abgesonderte Kunstformen, sondern als sie stehen von ihnen selbst. In der Plastik aber sind sie abgesondert verbunden, und sie Totalität aller Formen ist.

Diese 3 Formen der Plastik sind: Architectur, Basrelief, und eigentliche Plastik oder Sculptur.

Die Musik nimmt die Bildung der Gestalt in die Umgebung als solche zur Form. Dieses

Stehen der Malerei dem Wesen nach entgegen. Diese kann wieder körperlich dargestellt werden, wie die Musik stellt diese nicht als Ort dar, sie muss in der Plastik nicht mit dieser die Form, sondern vorzüglich weil beide Körper sind, also körperlich, diese stellen Dinge, dargestellt werden, die Malerei nimmt die ideale Fläche nicht als Stehen in Form auf; sie muss als rund und körperlich diese die Plastik wieder dargestellt werden; weil sie die Individuation bleiben ist.

Die ausgezeichnete Einheitsform der Musik in der Plastik ist die Architectur.

Die Architectur überhaupt ist aus der Plastik, da sie die Gegenstände der Form durch körperliche Dinge darstellt; dass sie Musik in der Plastik ist, ausmisst gleichende; Weil zum selben Kunstform überhaupt in der Plastik stehen muss, wodurch sie als ausgezeichnete Form zur ausgezeichneten Gestalt stellt. Da die Plastik, ihrem Wesen nach, ausgemessen ist, so wird die Gestalten nach einem anderen Grund und Gesetz gemessen, als nach vorliegen der Organismus in der Natur zum Fundament der ausgezeichneten genommen.

Der Organismus geht als Ausgezeichnete in der Fundament der Kunstbaukunst der Steine zurück, die ausgezeichnete Form in der Plastik muss nach dem Gesetze der Kunstbaukunst der Steine zurück,

gegen. Der sogenannte Kunsttrieb der Thiere ist nichts als bestimmte Richtung und Modification seiner des allgemeinen Bildungstriebes.

Anmerk. Da der Kunsttrieb meist als Argument des Zweckvermögens einstimmig, so die Gattungsklassen Gründe zeigen, die in den Produkten ihren Zweck. Bei niedern organischen Wesen sogen den Kunsttrieb, bei Fortpflanzung der Zeugung. Die Aehnlichkeit und zwischen den Produkten und Produzirenden bestimmte Identität zu setzen. Die Thiere produciren aus sich selbst den Nachkommen Gebäude, so die Spinnen den Nest ihres Gewebes. Endlich verleiht sich den Kunsttrieb ganz ins Organische, wo die Produkte dass mit dem Thiere in Causalnexus bleiben. Sie sind die Produkte des Polypen, die die Corallen bauen, die Thiere des Mollusken, wo sich der Kunsttrieb sogar in Production des Endzwecks verliert. Es bei den Pflanzen, so dass mir hier das genugsam nach andern gebauten Analogien müssen vollziehen, welche Production, gemäss den verschiedenen Einwirkungen Princip, beim festen Organismus nach seinen geschieht. Im Festen Organisirung, es bei den Thieren, zeigt sich die Thiere, dass ist hier das Analogon-Bildende nicht zu verkennen, hier verschwindet das Product nicht mehr in die mittelbaren Zusammenhänge und dem

dem Producirenden, dass auch nicht ganz getrennt. In den Nests der Vögel verschwinden die zweyten Spinnen des Geschlechts. Nach welchen geht die Bildung nicht dem organischen Wesen Analogien in dem Kreis des Lebens, so zeigt sich neu selbst das Princip, dass das Organische das Unorganische überall nur in der Identität und Ergänzung auch sich selbst producirend. Aus dem Vergleich der Producten der unorganischen Kunst, oder der Krystallen mit den Thieren geht, dass das Analogische, wenn es nun sein für die synthetische Einbildung vollzogen, in Bezug auf das Mannigfaltige und in Identität mit dem, durch nur erfahren muss. Bei der festen Vollendung der mannigfaltigen Natur kann zum Begriffe nicht mehr übrig, auch Causalität verschwinden, denn dem Begriff Begriff verschwindet sein. Genau folgt, dass die Plastik, wenigstens sie in Analogischen producirt, überall Anschauung, in Bezug auf das Mannigfaltige und sein Verbindungsprincip stehen des producirenden muss. So müssten die ungleichen Producten Dinge der Zweck verschieden sagen, dass wird es ab überall Analogien, dass sie sich nur producirt. Sie wird also aufgedrückt Dinge die Architektur, in Grundgestalten der Plastik zum Analogischen.

Anmerkung.

1, Die Architectur ist die Musik in der Baukunst, womit sie die ausgezeichnete Eigenschaft in der Baukunst ist.

2, Kann sogar die ganze Musik und in der angegebenen Construction der Architectur ganz aufhängt ist, in welchem neuen Kunst die dem Bedürfniss unterzuordnend, wie wenn gewaltsam ausser sich bedürfte, wieder die schönen Künste gehört?

Dass die Kunst, als schöne Kunst, dennoch Zweck unterzuordnen sei, ist Opinion des richtigen Ausspruchs; insofern sie doch andere Nutzlichkeit nicht gesprochen wären, ist sie nicht Kunst nach schöne Kunst. Nützlichkeit ist selbst freie Bedingung, nicht Principe. Jede auf die Kunst absondert nicht bestimmte Art der Gestaltung, diese existirt mehr oder weniger maassgeig von ihr. Genuss ist das Ende der Bestimmung in sie liegt, darüber mehr nächstens ist sie das Kunst, denn alle Bestimmung ist Zerstörung der Mannich und der Form, darum Beziehung der absoluten in Vergängliche. Die Form ist in der Architectur Erziehung auf Bedürfniss.

Schöne Kunst wird durch äussere Bedingung auf so möglich genaues, so kann zu keine absolute genaues nicht und nie bestimmte Raum

* Es muss also sein auf Rücksichtnahme der Materie und der Form gesehen werden. Sondern sind die Formen selbst auf mediale zu sein. Architectur, als schöne Kunst, ist also auf Form Bedingung auf Bedürfniss.

Raum und bestimmten Grösse d. sinnlichkeit, sondern auf ganz inordinale Form gegeben sein.

So giebt Gattungen der Architectur, wo das Erhabenheit vorgefällt, wo ihre Mittel auf absoluten Form sind, wo sie selbst Symbol sind zu Tempeln, Form der Vesta, wo sie die Gestalt der Himmelwölbung nach bildet.

Das mal sich auf Erhabenheit bezieht, ist manchmal Form, hier ist die Forderung der Schönheit unbedeutender, als sie Bedingung.

Mit der Gebäude der Menschen nach Ansehen nach Symmetrie d. Bequemlichkeit nach Form sie die Forderung der Bedürfnisse angelegt ist, so auch in der Architectur.

Folgesatz: Das erste Prinzip der Architectur ist Bildung nach emblematischen, und, weil sie Musik im Raume ist, nach grammatischen Verhältnissen.

Die Mathematik, Musik und Kunst kann in ihren innern Verhältnissen die verschiedenen Stufen der Schönheit und die Allgemeinen zum Symbolischen darstellen; das ursprünglich schematische ist emblematisch und Bestimmungen unterworfen; da die Architectur Musik im Raume, passende Musik ist, so hat sie grammatische Verhältnisse. Da die Musik schematisch und ist, ist Schema ihr Grundcharakter. Da die Architectur aber als Musik im Raume durch Länge Dauer Parallel

wird, wird sie auf allgemeine, das Bild des Gebäudes der Malerei; sie ist also der Landschaft gleich zu setzen, die auf Musik im Ganzen ist. So giebt es wirklich nichts schönes, als in einer schönen ägyptischen Gegend einen prächtigen Palast zu sehen, wo Natur und Kunst zu wetteifern scheinen.

In der ersten Art der Kunst, sowohl als der Natur, herrschen einförmige und gemischten Verhältnisse, auch in der Malerei bei, nicht die einfachen, noch auch gemischten Verhältnisse. Auf der schönen Musik der Natur und Kunst, wo beide gleichviel wenden, wenden sie die Schranken der sinnlichen zu, sie verwandeln ab; Das schöne Bild ist nie, das dem Verstand unverständlich, das nicht von der Vernunft gefasst und begriffen werden kann. Die schönen Verhältnisse der Gebäude sind zwar einfach, sind gemischt und Mischmasch; die auf diese Kunst angenommene Natur wird wieder absolute Gemischtheit, Chaos der absoluten; der Verstand zu seiner schönen Ordnung stellt nun, Die Kunst, als Gebäude an und für sich betrachtet, ist schon von gemischten Verhältnissen; die Natur wie sie zum Organismus und Anorganischen zusammenhängt, wird wieder gemischt, regelmässig sie in der Fruchtbaum die Früchte, sie springt die Felsig bricht einen abwärts, dieses Ver-

Verhältniss nimmt einen zu wie das Organische zum Anorganischen fortschreitend. Da nun in der Architektur ein ähnliches Hinübergehen der Plastik zum Anorganischen ist, so stellt das gemischt-regelmässige wieder ein.

Durch diese parallele Ergreifung wird aber die Architektur noch nicht als nachahmende Kunst, sondern noch in ihrem Parallele mit der Natur; in sofern sie Abdruck und Bild des absoluten ist, kann sie nur Kunst sein, insofern sie die organische Gestalt in ihren Verhältnissen darstellt. Nun die Musik, wie für das Universum in seiner Bewegung darstellt, ist nun Gestalt abzugeben. Die Architektur muss sich also in Massen und Form als concrete Musik darstellen.

Die anorganische Gestalt ist die rund angefressene Unmittelbarkeit, so hat also die Unmittelbarkeit zum Organismus ein mittelbares, zum anorganischen zu mittelbares Verhältniss, durch den Organismus. Soll die Architektur absolute Kunst sein, so muss sie ohne Vermittelung in der Formlichkeit mit der Unmittelbarkeit sogleich. Dies kann nur passiert werden dadurch, dass in den Raum ein Zweckbegriff gelegt wird.

So ist ein anorganisches Instrument der Ergriffenwerden andern, das ausser dem liegt, ein Orga-

müsse; jede der Begriff der Objectivität, so dass er an und für sich selbst Ziel der Anschauung wird. Könnte in der Architektur auf der Freiheitsgrad schöner Künste verzichtet, so könnte sie eine der andern Künste sein. Es muss also ihr schöne Kunst zu sein, ihre Unterscheidung von dem Begriff stets haben. So lange die Architektur blos dem Bedürfnisse frönet, ist sie nicht Kunst; da sie aber gemäss ihrer ersten Bestimmung dann nicht unabhängig sein kann, so wird sie nur schöne Kunst, indem sie selbst eine freie Anschauung von sich selbst wird, also unabhängig wird, indem sie dadurch die Schein der Realität verneint.

Indem sie den Zweck nicht zum Object macht, wird sie Formlichkeit der Subjectivität und Objectivität. Objective Formlichkeit verneint das Objective und Subjective darzustellen, ist Zweck aller Kunst. Alle schönen Formen der Architektur sind nach gegenwärtiger Ansicht Nachahmungen von formen gewisser Bauwerke, der Baukunst als solcher. Je den schönsten Zeiten waren die Säulen nur hoch, unten der Durchmesser über den Kreis abgemessen. Dann schon mit der Bedürfniss durch freie Kunst nachgeahmt wurde, entstand die Kunst. Die Triglyphen — der Dorischen Ordnung ist worden aus den provorstehenden Enden der Querbalken

verkehrt, die nackten künstlich Querbalken wurden. Die Architektur ist nun sich selbst Zweck, nimmt sich selbst als Form, als Leib, und wird wegen ihr abhängige Kunst.

So ist es möglich, alle Formen der schönen Architektur auf diesen Gesichtspunkt zurückzuführen, wo sodann das schöne Formen sind:

1, die Architektur, um schöne Kunst zu sein, muss die Zweckmässigkeit, die in ihr als abgeleitete Zweckmässigkeit ist, als objective Formlichkeit des Subjectiven und Objectiven darstellen, indem sie eine mangelnde Kunst, Kreis des Formen Ursprung in Künstlers, wo sie sich aber selbst aufhebt, geht das Subjective und Objective über. Die Kunst ist also in der Darstellung der Formlichkeit des Allgemeinen und Besonderen des Subjects und Objects, so dass diese nicht blos in Betracht kommen, sondern im Gegenstand selbst als sind zusammen.

2, objective Zweckmässigkeit oder objective Formlichkeit des Subjectiven und objective ist sie ursprünglich und unabhängig von der Kunst in Organismus aufgedrückt, hinaus gründet sich der Grundsatz: die Architektur der schönen Kunst hat den Organismus nur als das Massen der Anordnung, und demnach die organischen Formen als Verzierungen in ausgezeichnete Darstellung. Der erste Theil dieses Satzes ist so zu bemerken: die

Architectur ist anorgische Form der Plastik; diese ist Ausdruck der Vernunft, des Wesens der Materie – das unmittelbare Reale Bild der Vernunft, ist im Organismus ausgedrückt. Das Anorgische kann daher kein unmittelbares Verhältniß zur Vernunft haben; solch ein Verhältniß, das von allen Zwecken frei ist, wäre nur möglich, als inwiefern der Organismus wieder als Wesen des Anorgischen dargestellt würde. So würde also das Anorgische mittelbar Symbol. – Wie sich die Vernunft im Organismus darstellt, so müßte also der Organismus die Wurzel des Anorgischen sein. Das unmittelbare Symbol der Vernunft ist der Organismus, dieser soll aber nicht dargestellt werden, wie könnte aber diese anorgische Form ohne Zweckbegriff dargestellt werden als nur insofern sie Symbol des Organismus ist.

Da die Architectur die Gränze des Anorgischen nicht überschreiten soll, so kann sie den Organismus nur dadurch darstellen, daß sie den Organismus nur als begriffen im Anorgischen im Anorgischen, d.h. als präformirt im Anorgischen darstellt. Die Architectur als schöne Kunst hat das Anorgische als Allegorie des Organischen darzustellen, denn sie soll

das Anorgische so darstellen, daß das Anorgische nicht selbst das Organische ist, sondern es blos bedeute. Auf dieses Princip gründet sich der frühere Satz, daß die Architectur, um schöne Kunst zu sein die Potenz 3, Nachahmung von sich selbst sein müsse. In ihrem letzten Grund bleibt die Architectur ihrer Beziehung auf Zwecken untergeordnet, daß das Anorgische auf die Vernunft keine unmittelbare symbolische Beziehung habe; – die Architectur muß also einerseits der Natur gehorchen, anderer Seits darüber hinausgehen, sie muß sich selbst nachahmen. Diese Nachahmung geht aber nur so weit, als Zweckmäßiges als Objectives selbst gesetzt wird. Die Architectur hat den Organismus als Idee und Wesen des Anorgischen auszudrücken, sie hat den Organismus durch das Anorgische anzudeuten, sie wird also dadurch allegorisch, sie fodert also von der einen Seite die objective Identität des Dings mit dem Begriff, aber keine absolute, wie im Organismus, da sie die Formen der mechanischen Kunst nachahmt, und dadurch diese Formen zur Nachahmung von sich selbst macht, drückt sie, da diese nach einem Zweck entworfen sind, die Identität des Begriffs und des Dinges aus. In Bezug auf höhere Reflexion ist der Begriff übergegangen ins Objekt. – Die Architectur

gleichs Daß die Übereinstäl, die sie in der Nachahmung nehmen, der Übereinstäl der organischen Produkte; daß gleichs diese Übereinstäl mit dem Organischen mit; wenn sie sich also mechanischer Künste nachahmt, vorstellt sie die Form, wingen der Künst, sie vermeidt die Ähnlichkeit des Gegenstands mit dem Allgemeinen oder Absolutheit der Künst, sie vermeidt die Übereinstäl, stäl des Subjectiv mit dem Objectiven.

Ein Satzsatz ist: daß alle Figuren und Figuren, die Architektur sind, wenn sie sich selbst die Allgemein des Organischen durch Anorganisch aufgedrückt ist. In der Übereinstimmung der Architektur ist zwar Künstig der Nachahmung ganz unbedingt aufgestellt worden, so ist aber schon die Folge nicht mehr Gegenstand. Das Recht der Schönheit sind der Nachahmung geht nur so weit, als wirklich in der Architektur durch Anorganisch die Allgemein des Organischen vorhanden ist, Aller Formen sind an sich schön, wo das Organische durch Anorganisch allgemeinsind wird, so sey nicht wieder durch Nachahmung der Form, als Künst der Architektonischen, vielmehr durch Nachahmung gestört wird. Daraus daß sie Kanon der Mechanik wird, daß sie die andern Künste [illegible]

[illegible] das Mechanische hinausgehen, wahren sie den Organismus gewissermaß in Anorganischen darstellen. Die Künst soll das Anorganische in keiner andern Beziehung als auf Organische darstellen; — so ist nicht der geringste Theil die Haupt- und Leitung in der Sculptur und Malerei, daß Gebäude keine Werke dieser an sich darzustellen, sondern nur als Andeutung, und in Beziehung auf Höhere, organische Theile.

Die Architektur ist allerdings eine Künst der Nachahmung, aber um zur schönen Künst zu werden, muß sie sich selbst nachahmen, dies ist sogar einer Hauptregel: nachmich sie wird eine Künst durch Beziehung auf den Organismus, ohne so wie der Organismus an sich nichts ist, sondern nur in Beziehung auf die Anorganische, so auf das Anorganische nur in Beziehung auf das Organische und an sich nichts. — Das Anorganische also als Allgemein des Organischen darzustellen, ist höchste Aufgabe der Architektur.

So folgen nun hinaus folgende Sätze:

1, die Architektur hat unter den organischen [illegible] zum Vorbild; denn sie ist Allgemein des Organischen, insofern sie die absolute Identität

des Allgemeinen und Besonderen ist. Der theo-
retische Organismus ist der Organismus κατ'
ἐξοχήν, zu welchem sich die Pflanze als Allgemein
verhält. Die Architektur steht also dem Pflan-
zen-organismus näher als dem thierischen; am
nächsten aber (Anorganischen) grenzt die Pflanze.
Die Pflanze ist als Allgemein das Band zu be-
greifen.

Die Verwandtschaft der Architektur mit der
Pflanzenwelt kann man bis in die nahen Zeiten der
Kunst verfolgen, wo sie instinctmäßig, natu-
ralistisch die Pflanze, wie sie an sich ist, nach-
ahmt; Die gothische Baukunst zeigt die Pflanzenwelt
noch am meisten in seiner Reinheit; Den Fort-
gang dieser Baukunst würde ich eine verhältniß-
mäßig schmale Basis zu fassen, aber so wie bei
der Pflanze, dem Baume. Wie ungleich der
Baum sich aus seinem schmalen Stamme hebt in eine
unermeßliche Krone, wenn Aeste und Zweige
nach allen Seiten ausbreitet, so auch das
gothische Gebäude, so oft die hohen Thürme, mit
der zweiten Menge kleiner Nebenthürmchen; die
kleinen Nebengebäude, die Nebenemporen,
sind gleichsam die Aeste dieses unendlichen
Baumes. Die Gewölbe der Seitengänge in
den Kirchen, die sich oben mit Zweigen, an

einander schließen, sind gleichsam die Aeste,
und in einander verschlungenen Zweigen ungemein
Bäume.

Ueber den Ursprung der gothischen Baukunst
herrschen verschiedene Meinungen. Die Gelehrten
sind gewiß nicht der Arabischen Baume, sie wachsen
dieser Baume nicht genug nach Italien; die Go-
then, als ein ursprünglich herumreisendes Volk,
kannten eine Architektur und andere Künste
nach Italien, sondern entdeckten sich den ein-
heimischen Künsten. In Italien aber waren
damals schon die Künste in Verfall, sie be-
günstigten aber diesen Verfall gar nicht; son-
dern verschönerten ihn zum Theil noch, indem
sie den Künsten die Einseitigkeit benahmen und begün-
stigten. Nach anderen Meinung haben die
Sarazenen diese Baume nach Europa und zuerst
nach Spanien gebracht haben, wenn
diese Bäume ursprünglich mehr einem heißen
Himmelsstrich gehören sein soll, wo man nämlich
Palmen und Feigen zu suchen hat. Man könnte
es aber auch umkehren, und behaupten, daß sie im
Norden einheimisch sey. So vergißt Tacitus, daß
die alten Germanen keine Tempel hatten, son-
dern ihre Bäume ihre Götterversammlung seien,
sie müssen also auch das Bedürfniß ihrer Nachah-
mung gehabt haben; Da man auch in England noch

die Grösse Maasse dieser Bäume anbringt, sie andeuten will. Grund ist vorhanden, dass sie indischen Ursprungs sei, so ist natürlich klar, welche bewundernswerthe Aehnlichkeit zwischen der indischen und der ägyptischen Baukunst sei, dies zeigen die indischen Gebäude und Landschaften von Hodges. Auch das Land, woraus schon indischen Ursprungs zu sein, wenn auch die Völker selbst aus Aegypten herkamen. Auch sind die Fundamente der indischen Baukunst noch heute mit immerwährender Dauer im Umfange einer grossen Stadt, so wie Indien auch die grössten Bäume, und die zahlreichste Population hat. Auch zeigt dies das Leben der Examinen von Pythagoras. Ihre Kaste und Mysterien, die aus Aegypten, und wunderbaren Umstand, dass den Pythagoras in Egypten bestehl.

Die aegyptische Baukunst ist also nur im Gegensatz gegen die griechische wichtig.

Die wenig abweichende Gestalt des Himmels, die gleiche Erwärmung der Gestirne drückt sich starr und unabänderlich durch ihre Pyramiden aus. Die basalten Gestirne und Bäume, deren die indische Form ihre Absicht, die einfache Form der Gebäude die aus Bäumen

stammen nothwendigen Falten sie nicht. Die Indier waren an sich arm an Bäumen und wenig Natur, was zufällig mit wenig Bedeutung. Der Himmel war ihnen gleich und wie ihre Basalte Urgebirge ihre Baukunst die Basis gab. Wie sich aber diese Art der Baukunst weg fuenga Fundamente habe, übrigens wie sie den Fussboden aufgenommen.

Wir gehen zum Fussboden Aufgebauten über. Die gothische Baukunst absolut nicht mit Widerstand der Natur war, sie war also kein absichtliches und ihrer Kunst. Die neue, darüber Säulen, welche nicht unbefangenen Baumstamm darstellt, zeigen sich gegen die Kunst, indem sie die mangelnden Kunst darstellt, zufällig sie mehr Bedeutung und Begründung. Die Form der darüber Säule muss sich nicht gerade so wie der Baum gestaltet darstellen, da ihre Basis grösser ist, als der obere Theil. Das umgekehrte war bei der gothischen Baukunst. Je der darüber ist gegen die Pflanze der Altägypten war etwas Höheres gemacht, da der Fuss in den Boden aufgegraben und angedeutet ist, dass sie nur einen andern Weltort da sei, die Kunst nimmt das Unbegreifliche der Fundamentalität hinweg und lässt klar das Bedeutende stehen, stets so wie der Orga-

nicht und die Säule ganz und fest geschlossen Ganze vorstellt, so auch das Mark der Baukunst.

In Hinsicht auf die Säulen ist noch folgendes zu bemerken:

1, Innerhalb die Säule nie nach unten und oben geschlossenes Ganze vorstellt.

2, Innerhalb die Säule als das Fragment eines schönen Organismus wird. So wie nun die Pflanzen der Boden gänzend fortwährender ein Organismus nicht ist, so auch der Bau in der Architektur. So ist die Basis zur schönen Leitung. Nur auf seinem Gipfel darf die Säule auch ihre eigene Vollendung runden zeigen und wie die korinthischen wieder in Blätter ausstrahlen. Die Allegorie des schönen Organismus muss zeigt sich theils in der Symmetrie des Ganzen, theils in der Vollendung des einzelnen und Ganzen nach oben und unten, wodurch es als ein geschlossenes Mark ist. — Die Natur bringt, wo sie die Individualität in der Individualität darstellt, in Menschen und Thieren ein subjectives Pflanzenleben hervor, wo zum wirklichen Dasein der Organismus fällt, wegen sie die Pflanzenleben nach den Extrema.

Die einfachen Organismen sind die Pflanzen, die das Ost und West Pflanzenleben ausgehen. Die mittleren gehören d. Nord und Südpflanzenleben an, deren die Natur die edelsten Organismen

Hervorbringt. Die Natur macht in diesen Pflanzenleben einen Gegensatz zu Pflanzen, die sich ganz oben vereinigen gleich sind. Diese Symmetrie, die in der Natur gegeben ist, und nach welcher in der Plastik gebildet, und zwar so, dass die Linie, die sie in symmetrischen Pflanzen schneidet nicht horizontal, sondern progressiv excaire schneidet. Die Architektur geht also auch in willkürlichen Symbolik und Allegorie der menschlichen Gestalt. Das Unsymmetrische wird hier so wenig, wie in schiefen Gesichtern zu sagen.

Die zweite die organische Form Construction der Nachahmung der Architektur ist die Verbindung des Ganzen nach oben und unten, die Natur beschränkt ihre Bildung durch nicht ausdehnen Ausdehnung (die Vereinigung das einzelne Linie Ausdehnung) Vorne lange; so wird die Pflanze ihr Einmischen Hervorbringen Endung auch Endung bilden, aber die Natur vereinigt nicht, wo sie doch zuvor in der Successive begriffenen zuvorige gradweise; so wird sie mit der Blüthe in der Pflanze, mit dem Zapfen im Pinus, so bald, wenn sie in dem Neuen Endung successiv gradweise, in Gegensatz zuvor gradweise eins wird. Die Säule, die vorzüglich nach dem Schema der Pflanze gebildet ist, ist als Stütze der schönen Organisation der Baukunst

zuzeichnen. In der Architektur ist die Säule vollendet gebildet, wie jeder Theil des Organismus. Die nächste Aufgabe ist, das Gebälke und Dach selbstständig aus der Composition mit der Säule zu entwickeln, und ihnen wird sie durch das Capitäl zu verschaffen, durch das einfache Capitäl der dorischen in Schwerfälligkeit, die schon auf der höchsten Stufe steht, und das Vorbild der übrigen Organismen beginnt.

Freilich in der concreten historischen Erscheinung der Baukunst, Einfalt Vollendung findet nur selten in ganzen statt, das ganze Gebäude wird nach unten geschlossen durch die Säule, den mittleren Theil bedeutet die Mitte des Leibes, und verzüglich Symmetrie herrschen muss. Wie nun das Innere das Heiligthum des Leibes enge umfasst, als auch Symmetrie Erfordernis zu sein scheint, so auch das Innere des architektonischen Gebäudes. Es nähert dem Lezten, dass die Endpunkte von der Mitte des Architekten, der fron-
ton bedeutet scheint, dem Namen nach, die Mauer, was sich mit auf stand, gleichfalls den ganzen Endpunkt des Gebäudes ausmachend. Nach Innen schließt es sich durch Gebälke, welches das sich selbst tragende oben Lastende ganz endendet.

Das Dach kann als indifferenzirte Bedeutung betrachtet werden. Die Figur, da sie in ganz concentrischer Bildung sich um allen Seiten umherstützt, bedeutet die um allen Seiten sich tragende Himmelswölbung, und den nach allen Seiten sich selbst bestimmenden Organismus. — Da die Architektur die Musik in der Plastik ist, so folgt, dass sie wieder den Rhythmus, die Harmonie und Melodie in sich begreifen.

Der architektonische Rhythmus findet sich als, durch die gemeinschaftliche Beziehung der Gleichartigen in der Stellung der Theile, in den Abstand und Verjüngung der Säulen und neben nach oben, in der Verbindung der Glieder, den Gesimsen, und in der dorischen Ordnung in der Anzahl der Triglyphen. In der dorischen Ordnung geschieht die Verjüngung nach oben in gerader Linie, in der jonischen und corinthischen ist diese Linie wie Tonschwingung, wenn der Mittelpunkt nicht mehr sichtbar ist. —

In Rücksicht des Tonverhältnisses sind nach Vitruv dreimalneun Theile in Ordnung genommen, so wurden aber runden die zu gewinnen, nach der Zugabe, sondern die willkürliche Festsetzung sich die Maße angegeben. Die zu grossen Festsetzung gibt dem Ganzen ein nichtiges Ansehen, die zu gewinnen und zu dicken. Die Zahl der Triglyphen ist abhängig von den Säulen

weicht, indem unfehlbar die äußerste Kugelfläche jedesmal über eine Säule zu stehen kommen müßten.

Die Anordnung der Säule des Parthenons gibt die Hauptbedingung, daß sie äußerst gemedrig sein müssten, daß nemlich die Mauer und Pfeilerhöhe ungefähr 4 Mahl in die Säule gehen müsse über ~~die~~ und einander liegen, damit genügsame Festigkeit entstehe. Die Anordnung der äußersten Säule wird bezeichnet, daß sie das Nützliche und Nothwendige ist, die eine braucht auf den Hauptsatz der Bedeutung und den Allgemeinen. Bey der Säulenordnung nachzuweisen, so ist die Regel, der Anordnung nach oben auf die Regel der Festigkeit und Dichtheit gegründet, Wenn die Säulen nach oben zu spitz, so hätte sie nicht Platz genug das Obergebäude zu unterstützen; wenn sie zu dick, so hätte sie zu viel von ihrer eigenen Last zu tragen; Wenn die Säulen zu weit auseinander, so würde die auf ihnen liegenden Balken sich biegen oder brechen.

Die 3 Säulenordnungen sind theils nach Hypothesis, theils nach Harmonischen, und mahlerischen Grundsätzen gebildet.

Die dorische Säulenordnung ist die Hypothesis, der Hypothesis ist die runde Form, das Männliche, die Musik der Architektur. Die dorische ~~dorische~~ Ordnung stellt am meisten das Nothwendige, am wenigsten das Zufällige dar. Sie ist die ganze mahlerischste, nemlich in Abbildung nach der Breite. An ihr ist Vorgebrauch nach der Anordnung der Säulen nachzuahmen. Nemlich in der kurzen Zeit begnügten sich die Menschen bloß auf einen Platz, das ihnen vor Regen, Sonne und Kälte Bedeckung gab; sie singen zu gedenken, machten sich gemeine 4 Pfählen in die Erde, legten einen Querbalken darüber, und einen Dachstuhl, sie stellten nebeneinander zu einer Hütte, dieß ist der Anfang: Hernach legten sie andere Balken von einem auf die andern in einiger Entfernung, dann benagelten Bretter neben den Querbalken gemach abgetheilt, machten einen Estrich darauf, die Zusammenfügung; der Fries ist hernach bleib entstand dann, dann wände es auf und bestimmte die, die nachher durch Anordnung die Metopen genannt wurden,

Sie machen Lehrer mit dem Anfertigen d. dem Capitäl einen ionischen Fläche, welches dem Hypotrachelion oder der Hals bildet. Es ist nun mehr ionischer Ordnung Darin, daß die Architekten mit schönen Linien zu wenden, sich Band macht, das Ordnungsist absteigt; Darin, daß die Linien sich über das Ordnungsist erhebt, liegt darin Nachgiebigkeit, daß die vorne Ionen nicht schön sind. Die Ionischen Säulen würden keine schönen Form der Architekten sein, wenn sie nicht den Baum darstellten; sie würden Form der schönen-Linie Endung, daß sie die besondere Natur ablegt, die Verbindung von einem Linien wird. So sind die an den Säulen ihre Capital und Basis, der Fuß und die Kleider mit dem Capitäl nach oben stellen nach die Enden von, die man unten legte, damit die Säule nicht von der Festigkeit hätte, das Capital aber dem dicken Kopf der der zu tragenden Last nun größeren Platz biete. Zu Anfertigung der Hypotrachelion ist dagegen zu nennen, so ist hier nicht davon zu sagen, wie diese bestimmte Form auf der Endung entstand, denn sie haben mehr oder weniger eine selbstständige Bedeutung. Meine Vorstellung

da die Architekten überhaupt verschiedene Meinung ist, wie schon die Mythe von Ampfion beweist, so ist es insbesondere in der am meisten ausgebildeten d. h. der ionischen oder altattischen griechischen Architektur, auf welche diese Analogie anwendbar ist. Unmöglich kann ich die Allegorie gerade liegend, diesen schönen Cylinder ionischer Säulen dazustellen; so denke ich sie sind am meisten in den Form der Hypotrachelion auf, welche meine Lehre äußern. Jetzt nicht auf die Lehre der Säule, das ist so zu denken, sondern vielmehr auf die Lehre oder das Entstehen des Capitäl, wie die Säulen den Grundbau, den dorischen Major, die Quarta und Octave angeben. Dieses ist in den Hypotrachelion Form die Anfertigung zu zeigen, die Ausführung dieses nach die Proportion, die principielle Darstellung ist, nun habe an den schwarzen gegenüber Balken Hagstein anfangs Skizzen [illegible] langen Ablauf des Meisters gemacht, und die langen benützt man sich auf die kommenden, folgenden Tage schon; so sind aber diese Tage meistens [illegible], also nicht in Verhältnisse mit der Größe der Skizzen, sondern hier ist ein anderes Prinzip: da unendlich in der Anzahl von Säulen und Tage verschiedene Combinationen möglich sind, also die Tage hier das Zusammenstimmen der

4 Säulen in den 6 Canzonen bedürfen müssen Vitruvius gibt das Verhältniß der breite zur Höhe der Seitzhallen wie 2 – 3, oder 1 ½ an, nachher das Verhältniß der schiefen Canzonen des Grundrisses zum Quadrat ist für mittlere schiefe Verhältniß ist das wie 3 zu 4, welches den Quadrat nahekommt.

Der sammtliche Theil begreift sich auf die Proportion, und ist überall seine eigene Länge. Die Proportionen haben Fall als Anordnung auf den verschiedenen Längen. Die Architektur, die als Abtheilung nach Stand sich auf Wahrheit bezieht, nähmal sich den Organismus. Ein schönes Gebäude ist wie ein Kamer geschaffen einheitlich Concept von Harmonie und harmonischen Verbindungen, da sie das Ideelle in Raum darstellt, nähmal sie sich den Malern und zwar den landschaftsmalern. Die Harmonie als Ideelle schon ist in der Natur das Harmonische.

Die den Harmonie entsprechende Säulmonordnung ist die Jonische. Der Centrais liegt in den Schnecken ihres Capitäls, in der Indifferenz zwischen den Charakter der Dorischen und den überfeinerten Typus der Corinthischen Säule. Die Schneckenwindungen haben

nach meiner Meinung noch Andeutung als Nachahmung des natürlichen Vorbildes. Sie deuten die gewundenen Malerein des organischen im Anorganischen an, so wie die Verschlingungen in den fünf Ausprägung ans Organische sind. In der Dorischen ist die Harmonie und das Rhythmische Verschmolzen, wie sie sich in gewaltiger Einheit verhält. Die Jonische ist harmonisch, da sie sich nach einer Centren Ordnung. Die sogenannte Attika der jonischen Säulen ist eine vollkommen harmonische Dreiklang.

Die Corinthische ist die malerische Säule, sie vereinigt den Rhythmus und die Malerei, wie der jungfräuliche Leib die Weiblichkeit und den Reiz der Jugend verbindet. Das Charakteristische der Corinthischen Säulen ist das hohe Capitäl, worinnen sich Akanthusblüthen und verschiedentliche verschlungen in harmonischen wunderbaren Kreisen anlagen, die sich an abwechselnden Stengeln in Schneckenform wenden. Der Blüthenreichthum hat seine nothwendige reine Auffassung auch die organische Natur, und da hier sich wieder die Blätter in Schneckenform winden, sollte dies nicht wieder eine Andeutung der höheren Natur der Organisation sein, und zwar der thierischen Organismus?

Da nehmlich die Pflanze am meisten den jungfräulichen Anstalt, dem weissen Alter abem

ein commandirender Herrn ~~Herrn~~ Ziegel, so ist die Aufgabe Vitruvs allerdings seine Forderung nicht, die, nach welcher die korinthische die jüngste Säule, die dorische die männliche, und die jonische die weibliche Säule ist. Die Corinthische Säule ist dem Manne die gemahlin mit dem runden, der fünfeckigen mit dem gespitzten, der glatten mit dem fachmann zu vergleichen.

Hier sollte nun von den Malern, die an den Gebäuden, oder auch den Giebel von Gebäuden stunden, von Fontainen, Cabinetsstücken die Rede sein, doch ist das ganze Feld schon abgegrasset worden. Die Architecten bedienen sich auch geringerer Farben als Zinnober z. B. Schwefel oder Mennige zu zinnober; anstatt des Grünen mineralischen Schiefers, ist die nachahmung in der Schlacht bei Marathon auf. — Die Arabesken sind fantastische Vorstellungen aufs Ungereimte. Geringere Farben sind Vasen, Gruppen, Candelaber.

Die Alten nahmen die unmerkliche Farbe nach, oder sie gingen zur Nachahmung der Thierischen Organisation zurück, da sie die Farbenkunst so weit als die Farbenkunst reichen kann.

Die Falten sind die schlechteste Aufgabe der Architectur vorzüglich. Architectur ungeschickt ist die Musik in der Kunst, der Dissonanzen sind der Physik, Harmonie und Melodie.

Die zweite Frage, wenn die Malerei in der Plastik ist das Bas-relief. Dieses stellt seinen Gegenstand einerseits auf Leinwand, andrerseits auf Stein oder. so bedarf nun die Malerei, einer Grundes, oder der Zugabe des Raumes, worinnen sich der Gegenstand befindet; denn ist es unbegreiflich nun der nöthigen Schatten u. Aufgabe. Die Vorstellung, die die Malerei durch den Raum hat, ist sie in der Plastik nur nicht übermächtig, oder vielmehr, sie liegt in dieser Schranken ausschließlich zurück. Auf diese die Darstellung des Schönen ist das Bas-relief als Malerei in der Plastik zu schätzen; wenn die Malerei nämlich den blossen Schein, das stellt so auch das Bas-relief. Stark- und Bas-relief sind darinn unbegreiflich, daß in ersteren die figuren stärker, runder, aber in letzteren nie dieselben mit der höchsten Treue dargestellt sind, das ist das Cabinetsstück als Repräsentant der ganzen Gattung zu nehmen; — das Bas-relief ist innerhalb der Plastik als ideale Einschränkung zu betrachten, wie es die Malerei in der Plastik ist. Man kann zum Beweis

kommen, dass das Bad-relief als ideales Ganze, als Malerei in der Plastik seinen Platz einnehmen müsse, da es von der Wand ganz der Plastik zum Eigentum stand; dass es aber auch die Lösung der Figur, wie sie in der Plastik, die ganze Figur darstellt hat seinen Grund für sich in der Natur, denn wie sie nicht um eine Figur herumgehen, so sehen wir auch die eine Seite, dass die Malerei den Gegenstand herausheben kann, längst also vom Hallenbild ab. Die sie kann auch die Plastik nicht, weil sie sich ganz auf Luftperspektive gründet. so ist nun am unsichtbaren convenzionellen Rand die sich stark vorgeben lässt, so wird nun die Spitze sich stark vorgeben lässt, um genügsam das Nasse, gehörige Mittel dem Effekt gemäß zu kommen. so findet sich die Figurenständnis zwischen Raum und Einzelnen statt. so wären sie in der Art, von dergleichen, die an die Malerei fordernung des Reliefs machen, nach dem angegebenen Prinzipien nun künstlich Entwickelung des Bad-reliefs zu skandiren.

folgende sind die Hauptzüge, die man in Rücksicht des Basreliefs angeben kann.

Das Bad-relief beschränkt sich, soviel wie möglich, nur auf Profile, wenige Durchsichten und, die mit nur wenigen Schwierigkeiten verbunden sind. Daher stellen es nur Figuren und Thiere Einzelnen dar.

Da nie bei complicirten Gegenständen möglich ist, Stellungen zu wählen, wo ganze Figuren und simultane Umgebungen und Durchsichten nöthig sind, so stellt das Basrelief diese selbst dar, sondern das ganze Einzelne an, so ist der Hauptsitz zwischen den Centauren & Lapithen auf dem Mittelpunkt des Umfangs des Ganzen. An der Vase in Neapel ist auf einem Hauptsitz dem Gemälde gegenüber Nemesis in gewöhnlicher Haltung in Einem die Erzählung der Centauren durch sie dargestellt.

So ist schon früher gesagt worden, dass das Basrelief keine Durchsicht auf hinten, nach weniger auf Luft perspektivisch anlegt. Hier hat also keine Fernsicht statt, sie zeigt sich als ideales Ganze, auf wird nicht reflektirt, dass die mitgehenden Figuren sich drehen, auch schon Mittelgrund vorhanden müssen.

Der Grund reflektirt wenigen Vorgestalt als in der Malerei, er wird hier blos angedeutet, sein Verhältniss sie sich also über den

Praktisch, und streitet nach einem Zweck.
Das Basrelief hat die Freiheit sich mit
anderen Künsten, zum Beispiel der Plastik, der Malerei
der Architektur, zu verbinden; da es aber ist,
so streitet es sich mit dem Malen zu ver-
binden, es wenn die Architektur sich dazu
machen will, verbindet sich sich mit dem Bas-
relief. — Nicht nur grosse Colossen, sondern
auch Vasengehäuse u Urnen wurden
damit geziert. Das ältesten Beispiele ist
das Schild des Achilles beim Homer. —
Das Colossale ist der Architektur näher ver-
wandt als der Malerei, weil es zu seinem
Wesen gehört, einen gleichförmigen Hinter-
grund zu haben, welchen die Malerei schon
annimmt, um sich mit ihm zu verbinden.
Zum Bas-relief gehören auch die Münzen,
geschnittene Steine und Cameen.

Die Plastik καθ' ἐξοχήν ist den Künsten
passiven sie ihre Form durch organische, von allen
Dichten unabhängige, also absolute Gegenstände dar-
stellt. Die unterscheidet sich von der Architektur
durch die erste, von der Malerei durch die
zweite Bestimmung. In der Plastik καθ' ἐξοχήν
verschmilzt das organische Massen Gebogenen, sich
und in sich selbst. Die Plastik von der selben
ist Bild der Universalität, sie stellt den
Raum in sich selbst, und hat keinen Raum
ausser sich. Hier ist keine Begränzung, keine
Ansicht zurück nur in der Malerei, die
Plastik, als im vollkommen Gebrauch der
Harmonie, drückt ihre Form vorzüglich
durch die umschliessende Oberfläche aus. Die Plastik
ist Kunstform, wo das Verhältniss zum Allge-
meinen, die Malerei zum Leib wird. Malt
die Plastik die anorganische Oberfläche aus druck
kann, so würden sie sie als Nachahmung,
oder als Allegorie des Organischen behandeln.
Im ersten Falle wäre aber kein Grund
der Nachahmung, denn in der anorganischen
Malerei giebt keinen Individualität, sie
würden also keine neue Anorganische wer-
den, können genommen gebraucht, so wäre also
die nur nützlich Mühe. Malte sie aber
das Zweite, so stehet sie mit der Architektur
zusammen. Wollte sie anorganische Massen,
Colonnen darstellen, so [illegible] sie in
die nächste Nähe der Architektur gerückt,
miteinander in die nahe Gesellschaft, oder in
die Höhe und überall griechischer Baukunst,

Weil nun auch die Pflanze keine Gattung, und keinen individuellen Character hat, so wird also kein Grund sein in der Plastik dargestellt zu werden; wie andrerseits ist es in der Malerei, weil diese Kunst Luft und Schatten nicht individuell darstellen kann. Wollte sie Steine darstellen, so ist sie in Ermangelung durch den Gegenstand beschränkt, denn jeder Stein hat nur den Character seiner Gattung, keinen individuellen, es ist dies nur in der Rücksicht möglich, wenn sie die Steine keinen andern sich unterscheiden, nur, besondern, individuellen Character haben, da die Gattung selbst Individuum ist. Die Character dieser Gattung sind Abstraction des allgemeinen Characters der Form, sie drücken nicht die Totalität aus, die nur in der unendlichen Gattung vorkommt, wo jedes Individuum nur Gattung ist. Die Pflanzen ganzen Steingattungen sind darstellbar Character zB. der Löwe ist nur grausamkeit, der Fuchs listig. so gesagt, da bei Steinen die Gattung durch Individuum dargestellt wird, ist Gedanke sogleich in die Fabel, nur das Stein der Gattung ausdrückt. So spricht hier zB nicht ein Löwe, sondern der Löwe. Es andern

Rücksicht unterscheiden die Steine in Ansehung auf den Menschen) in dieser Rücksicht unterscheiden sie in Verbindung mit den Steinen der Ausdruck, als die Löwen auf dem St Marcus zu Venedig, oder als Füßen am Fuhrwerk der Pallästen; diese gebäude muß nothwendig den symbolischen Gebrauch der Steine, die Steine der Gebäude, als Zimmerholz an Farben, und Gebäuden, oder wo sie selbst als Gegenstände zur Darstellung gehören, als Basreliefs bei Darstellung der Gegenstände. Fragen gegen die Pflanze in den Gruppen der Laocoon, oder wo sie als Attribute zum ganzen gehören zB. der Adler zu den Füßen des Jupiters, die Eyer in Frage der Leda, die Pflanze am Sonnenwagen.

Symbolische Bedeutung der unterschiedenen Gebäude, wodurch sie Organismus der Steine selbst ist.

1, bedeutet die aufrechte Stellung, die gänzliche Entwicklung aus dem Grund; den Organischen Mechanismus, ist in der Pflanze, ist zwar auch diese aufrechte Stellung, aber sie ist nur an der Schale der Frucht gestaltet; im Stein als Unterlage durch Schwere die Horizontal Richtung als allmählige Unterlegung der Steine nur, daß

zeigt den nach der Feder gewölbte Lage und Lage
fähig die Nahrungsorgane, dass sie uns den
Futter anzeigen. (wird.) —

Die 2te Bestimmung liegt in den Sinnes-
werkzeugen Bau dieser Gestalt, die so beschaffen
ist, dass die Schneidungslinien gerundlinig
gegen die Feder gewölbt ist. Sie ist nächst der
Abdruck der vernünftigen Natur
Polarität, welche Vollständigkeit der Form,
und Formbestimmung ausdrückt. Es ist zwar
Gegensatz, aber ohne Entgegensetzung. Dieser
symmetrische Bau drückt sich auch in der
Entgegensetzung des beiden Augen; dass
dieser symmetrische Bau sich parallel stark,
zeigt das Verhältniss der inneren Abzugslinie
in den Spitzen der Nasenwurzelknochen, wo
die Augen nach innen stehen, gleichmig, ohne Ver-
hältniss auf Symmetrie sind; dass sie
in anderen die Prozessionsbewegung, denn
das Auge nicht zeigt, in Gegensatz, als räum-
liche Entgegensetzung dargestellt sind.

Die 3te Bestimmung ist die Unterordnung
der Systeme der Ernährung & Reproduktion
unter das höheren System, dessen Sitz der
Kopf ist. Diese Ordnung der ungleichen

Systeme. — Der Mensch ist als organischer
Mensch ein Mittelwesen zwischen thierischen
und geistigen Gestalt, die anderen Gattungen
haben auch ihren Grund der Existenz.
Der Mensch unterscheidet sich am einfachsten, in dem
Bild der Natur die Verbindung der Erde
und des Himmels aus. Er athmet ihre
Luft, den Himmel, die Sonne, seine Ge-
sichte und ungiebt den ganzen Leib, mit die Sonne
die Planeten. Die Erde und die Luft ge-
bildeten Organe machen den Uebergang zum
Himmel zur Erde; das Athmen, wo die Erde
umgebildeten steigt und sinkt, bedeutet die
Luft; das Herz ist der mittle Sitz der Erdan-
ziehung, der Kopf der Erde Himmel; Darin
diese seinen gedämpftest innerlich d. gemässigt,
sind den die Lungen mehr Markzeuge der
Athmung, zugespitzt. Die Bildung des Leibes
bedeutet die Umwälzung des Himmels und
der Erde. In seinem Innern hat die Pflan-
zenbildung Kraft über Säfte, wie in dem Himmel
der Erde. Diese 3 Systeme sind mit die
Grundlage, das Muskelleben des Leibes, die
Hände und Füsse sind die Selbstorgane.
Durch die Füsse drückt sich die zusammen-
labyrinthenheit mit der Erde aus, nachdem
der Mensch als selbstständiges Bild, dem

Gattheit, als selbständig aufgefunden; so bedeutet z.B. Hymnus das Lobgesang der Juno u.s.w., so die Pindarischen der Alcäische, so die Bildung des na-turalistischen Apelles &c. Die Anwendung und Fähigkeit der Einbildung des Künstlers der Umrisszeichnung, und die Allmacht der Natur, die Alles in Allem gestaltet.

Die 42. Bestimmung der symbolischen Bedeutung der menschlichen Gestalt ist, dass sie auch ein gesellschaftliches ganzes System von Empfindungen dar-stellt. Auch in der Kürze wird man bald, bemerken Gleichgewicht und Ebenmaass der ganzen wahrnehmen. Das Verhältniss lässt man Alters den Abstand seiner Empfindungen wahrnehmen, die gehörigen Entfernungen und Merkzeichen des Inhalts sind vorhanden, so auch im menschlichen Leibe. Das Muskelsystem lässt sich als ein gesellschaftliches Ganze von Empfin-dungen erkennen; die Merkzeichen der Aeste, nämlich, welche die Entfernungen der Empfindungen in einem System sind, sind vorhanden, in schönen Gliedmassen sind wahre Adern und Nerven äusserlich zu erkennen, ~~der Muskelsystem macht sogar~~ ~~weit der Empfindung in Muskeln oder eine~~ ~~hat keinen sinnlichen Ausdruck~~. Die menschliche Gestalt ist dadurch vorzüglich verständlich und Bild des Universums, dass das Leben sich auf den Hauptlagen sammelnd; die andern Products verminderen sich mehr weniger an Entfernung und Mannigfaltigkeit, verhältnissen der menschlicher Gestalt in seinem unabhängigen Sinne,

das an und für sich gestaltet, und sein eigenes Wesen zu sein scheint, sich äusserlich zeigt. Das vorherrschende für den Ausdruck, die die Grösse haben. ~~Dasjenige für das Hauptlage dessen~~ Man sieht also den Grund zum Hilfsgebäude an, die dritte Menschen vorzugen das Mangels dieser Entfernungen be-klagten, zu dem äusseren Organen gehören noch die Sinnesorgane, vorzüglich die Augen, wo Sinn das innere Licht zusammenfasst, welches an dem Fenster, an der Nähe, als dem allgemeinen, mittleren Sinne hervorleuchtet. Das menschliche Ideal ist also Ideal des Universums, und der in ihm vorhandenen Harmonie.

Die plastische Kunst ist an drei Bedingungen verbunden; die 1te ist Wahrheit, als das noth-wendigen, das in dem sinnlichen auf dem darstellenden den Sinn geht. 2, Anmuth, die auf dem Maal und Mannigfaltigkeit beruht, die 3te ist die Schönheit beider, die vollendete Form, sich selbst. Es wird also Sinn und Gegenstand zusammen sowohl und Maal genommen; das Noth-wendige der Form sind, den Sinn kann als noch Zeichnung der Plastik bedeutend nennen. Die Anmuth oder Schönheit des Mannigfaltigen ist das Gemälde, sein vorherrschend in dem Malerei das Hochrelief, sowohl in der Musik. Die 3te end-lich ist das wahre Plastische. Die Plastik wird eine historische Vorstellung vorgestellt müssen, denn die Kunst hat historische Grösse Bedeutung in ihrer Endung darzustellen. Da die Vorstellung vorherr-

in seinem Gange der Bildung, sich durchaus rationell ~~radicale~~ entfaltet, und also Mißverstand a priori vermieden kann. Der ächte Styl der Klassik, sagt Winkelmann, muß Ruhe, Einfalt und Größe, mithin also Grazie, so daß auch die Stärke des Ausdrucks die Schönheit nimmermehr verletzen. Dieß ~~[illegible]~~ ist die Beschreibung und der Inbegriff sämmtlicher Kunstwerke in griechischem Marmor, so ist offenbar, daß auch der Begriff, Bestimmtheit in aller Kunstbildung des Einfalt vorangehen muß. Dieß hat man auch der Fall in der Malerei bei den mittleren von Raffael; der starke Styl (Stil) müßte von den frühern strengen vorangehen; so hat man auch den Mann, den Michel Angelo entstehen sah. Der Ausdruck jedes Einzelnen, so wie in Haltung und übrigen äußerlichen Zügen sich andeutet, zeigt ein geistiges Einverständniß. Durch männliche Haltung müssen Züge kann die Einzelne zum Schein, sich drängen, so man dieß auch der Fall bei den Franzosen. Aufgelöst in seinem strengen Styl war der Verfall der Tragödie.

Auch bei Raffael ist dasselbe zu bemerken; der ächte Styl gründete sich auf ein System von Regeln, so man dagegen fand und so vorzüglich; in dem vorher seinem kannte sich die ~~[illegible]~~ Einzelne über die Natur nicht erheben; der reifere Styl versuchte die Einzelne über die Natur zu erheben, sich, daß nicht mehr an die Natur sich anschließen durfte

Rafaelsung verschwindet wird, daß man innerhalb der in seinen Vorbildern den Typus der Gattung möglichst gut Vorbilder hat. So ist es wieder falschen Systeme das geistige Urbild, so verschwindet sich von der Wahrheit, die die Natur ihrem Grundsatz gibt; mehr strebt stillt die Natur wieder sinnig; denn wie sich sonst verschiedenartig gewandte ist, verbindet sich mit den Namen die Anmuth, Leichtigkeit und Sanftheit; — diese wurde gehörig nicht nicht unter die wahren Ruhm der Einfachheit, sondern ist noch mehr und Ausdruck, aus dieser verschwand zuerst der große Styl, der die Übereinstimmung der ersten abbrach, die ~~[illegible]~~ abspringenden sonne in flüssige verwandelte, den aber das dadurch den Grund gewann wieder, daß das verschwindige, Wahre, in den Erscheinung schien, diesem strengen Styl dient vorzüglich das gerade verschwinde anklebten, bei dem Alten sieht es auch den richtigen Styl, Architekt bildete in der Sonne, und Skulptur und Malerei in den bildenden Künsten in diesem Styl. So wurde die Grad der Schönheit der Mannigfaltigkeit aufgegangen, dem mußte jedoch der anmuthigste Styl sich vereinen, wie selbst Raffael gegen Correggio und Guido Reni sich verschwinden kann. Dem diesem Styl ist nach Winkelmann der Gang der Natur ein Denkmal. Das Verschwinde der

Plastik bringt sich auf Schönheit den Form und Umfang; den harmonischen Theil auf das innere Verhältniss. Mit plastischen Augen den Künstler will der innerliche Byl nie, denn da in die Plastik in sich begreift, sich zur vollendeten Schönheit wendet. Das Aufgenommene dieser ist die innerliche Grazie, das sinnliche Schöne, Eins kann verschwinden, dass in allen der fertige verwundert wurde. Die höchste Schönheit ist, wenn das absolute, sich selbst gleich, und das nicht einstimmig, so sind sie die Höchste in den Grazie den Nöthe, die gleichsam quantitativ nach allen Grössen verschieden sind, aber nicht nach der Schönheit.

Uebrigens können wir das Grazie nicht zeigen, das an sich Mässige gesucht wird, den sinnlichen Anmuth und Schönheit nicht an gebracht werden. Es ist eine nicht gesagt, dass die alten Künstler den keine Grazie in ihren Werken zeigten; wir müssen sie nur den Unterschied zwischen sinnlicher und geistiger Schönheit machen. Die ersten Künstler kannten die Grazie; sie verwechselt sie nur dadurch, dass sie die sehr Schönheit an den Natur ihrer Meisten wässrigten, und dadurch Mannigfaltigkeit sowanden. Winkelmann verglichen die geistige Schönheit und den sinnlichen durch die Venus, welche nun doppelte Natur hat. An den Werken den ächtesten Künstler ist die sehr Schönheit aufgenommen, sie in obigemschiedenen Theilen des

Gliedbau. Zu diesen Theil den Nutze den Künst, gehört kann nun nach die sinnliche Anmuth, die durch die Gnaden den Venus in den Mythologie bedeutet ist. Die Grazien in den Malerei durch Frauenzimmer sowan; sie kann in den Malerei zuerst sowan, da diese sich ihrer Natur gemäss am meisten zur Anmuth neigte. Grazie kann in Januar, dem Vaterlande der Sonne, den Geburtsstätte den sanftesten Architektur, Gebäude, bildete sie auch zuerst in Marmor. So man also wir Apollo: Malen der Grazie.

Von den sehr ausgebildeten Schönheit zu sehen den Übergang zur vollendeten Künst, und dass die sehr Schönheit sinnliche Anmuth sich umfasst, und die Künst von Calmirn Standpunkte wieder zu suchen begann. Wenn ob grazieuse Künstlerwerke sind, so liegt die sehr mehr im Gegenstande als in den Künstler selbst; so ist die Name der Grazie als vollkommenen Ausdruck den sehr und geistigen Schönheit in Verbindung mit sinnlichen Anmuth ist den Grund der Sachen zum verstehen, Grösse sah in den Verzeichnen gezeigt, dass sie auch sinnlich anmuthig zu schön ist.

Wir haben nun die beiden Seiten den Plastik, die mehr ideale in allgemeinen bedeutend, jetzt nach in einzelnen.

Das Mahr oder Nebeneinander braucht auf Nachahmung oder Mittheilung den Form, sie ob

stoffe unter der Collegenheit der Wahrheit; es wird aber sein kann angemessen, sondern die Sache verstanden, die auf abstracte, mit der reinen sinnlichkeit gefasste Form beruht. Die höchste Wahrheit ist die Substanz, der Person der Dinge selbst. In der Natur ist alles nur in Existenz gebildet, dinge die Eigenschaft unterworfen, gemeinsch; es kann also nur falsche Wahrheit nicht aus Nachahmung der Natur, sondern aus einem System von Eigenschaften gebildet werden. Der Ausdruck dinge geschieht durch Regeln, die die Anmuth mit sich allen nah in der Natur geschieht, geschieht mit Richtigkeit, die höchste Wahrheit ist mit der Schönheit eins; daher kommt die meisten der hohen Byld auf die griechische Schönheit zurückgehen; sie absolut nicht Individuen nah, sie mehr aber vorzüge verschieden können sich finden, ohne die vollendete Form auszuschließen. Die Alten nie zum allgemeinen Eigenschaft nah, welches kann angenommen aber Eigenschaften Gegenstände angemessen sein kann. Die jüngere nicht von concretes zum Allgemeinen nicht stoßt, sondern die Form von dem Besten, Wie die Mißverhältnisse in ihrer Verneinung und höchsten Erhabenheit der Anschauung abstoßt, so kann die Kunst nur, wenn sie das Vernünftige, Sinnliche stellen will, zum höchsten Ziele gelangen. Um nah nie

fügen zu gehen, so braucht die absolute Wahrheit in Bildung der einzelnen körperlichen Theile Harmonie, Daß das Griechen auf über jedem körperlichen Theil die Andeutung seiner Form gegen Falle. Hinaus gründet sich das griechische Prinzip. Dagegen in seiner Regel die eigenthümliche Bestimmung der einzelnen Theile der Körper zu dem Ganzen, die immer Einheit des Mannigfaltigen gebildet waren, will an diesen Theilen mehr Ruhe und Stellung zu bringen. Das Auge wurde Hauptsache Organ, und verhältnismäßig ausgedrückt. Man ging auf auf symbolische Bestimmung der Natur in Rücksicht der Form. Dagegen in spätern Zeiten der Augenblicke Einfachheit angedeutet wurde. Gegenüber Theilen, welche Bezug auf Nothwendigkeit haben, ist die weiblichen Brüste wurden nur mäßig dargestellt. Die männliche Brust wurden gänzlich zurück, Dem Auge des Negativen standen man immer die andere die Brust, den Unterleib standen man weniger schön Bauch, den Rücken den Schenkel und Hammel zugebaut wird. Die griechischen Künstler bildeten Masse von männlicher und weiblicher Form, mißkannt Natur, um die Form der Individuität der Gegenstände zu vorherrschen; weil, wie das Nothwendige der Mittelpunkt bildet, der männlichen und weiblichen, zum höchsten Kunst gehört, so die Natur wieder weicht, und sie zur Individuität zurückführt.

Was nun das Verhältniss der Künste betrifft, so ist es sehr schwer hierüber eine Theorie aufzustellen. Die griechischen Künstler hatten hierüber ihre bestimmten Regeln, und dass sie nun bestimmte Lehrgebäude über Proportionen hatten, lässt sich aus der Uebereinstimmung der übrig gebliebenen Denkmäler beweisen. Die Theorien selbst sind unbekannt. Man hat in Rücksicht der sinnlich wahrnehmbaren Regeln nur den Werken der alten abstrahiren, aber nun allgemeine Theorien wird man gänzlich verneinen müssen. Winkelmann hat zwar Theorien von Menge in seinen Werken eingeflochten, die aber den gesunden Sinnen höchst unverständlich ist. Man kann also den Inhalt der Kunst nur aus einer Vergleichung der alten Kunstwerke schöpfen. Die Theorien sah ihre Lücken; wenn sie mal, hundert verschen wollte, müsste sie sich nur auf die Proportionen der menschlichen Schönheit, sondern auch allgemeine Gesetze alles Proportionirten der Natur einstudiren. Der vollendetste Schönheit entspricht die Symmetrie der beiden andern. Der höchste Gegenstand dieser ist die Natur der Apollo; Winkelmann sagt nun ihr, sie sey das höchste Ideal der Kunst. In allen diesen Werken zeigt sich Hoheit und Würde, innige Anmuth gemässigt, nicht verwindigt, und ungebrochen. Die plastische Kunst ist vollendete Bildung

des Unendlichen ins Endliche. Jede Bildung ist eine Darbildung des Unendlichen ins Endliche, vollendet in ihrer Vollendung die andern in sich. Die Plastik, die die ideale Kunst ist, nimmt sie die ideale und ideale Fülle in sich gleich fest, ist wieder mitten der formenden Kunst die absolute Form. Die Musik ist auch ideale Darstellung der Bildung des Endlichen in die Unendlichkeit, aber als Form betrachtet. Der Malerei entspricht die Vereinigung beyder Endlichkeit; sie ist die ideale. Die Plastik fasst die reale und die ideale Seite vollkommen gleich. Der plastischen Kunst ist vorzüglich wesentlich die Darstellung der Gestaltung eigen, denn die Plastik stellt wirklich, d.h. im Realen Unendlichen und an sich endlichen augenscheinlich das Unendliche dar. Dieses ist nur auf der Eigenheit der Gestaltung, nemlich das im Endlichen augenscheinlich Unendliche. Die Bildung des Unendlichen ins Endliche kann nicht geschehen, ohne dass das Endliche nicht relativ unendlich wurde. Diese Bildung des Unendlichen ins Endliche ist in der Plastik das wahrhaft absolute Endliche. Die vollendete Gestalt ist ein wirkliches, dauerhaftes Abdruck des Unendlichen. Dem vorzüglichsten Werke der Plastik ist dies der absolute Gesetz, dass das Unendliche im Unendlichen gefasst, und gleichsam mit einem Blicke überschaut wird. Das absolute Unendliche, wird Freudvoll und

mäßigkeit, so gemein einlenkt, daß die Abschlüsse rund und die Größe gemischt, und länge gebraucht, als ist das mal Winkel, wann sehr spitzes und spitzes aufgeschlossen, aber unterbrochen, gemischt aber als Ähnlichkeit. Die Plastik stellt in ihrer höchsten Entwickelung das Leben und den Tod dar. Das Unendliche in der höchsten Form ist das Leben, das endliche, die Form, ist der Tod. Das Universum ist gemischt aus Leben und Tod, aber in wenigen Universen ist das Leben und der Tod zu gleichen gebracht. Die Plastik stellt dagegen wieder das Leben nach dem Tod dar (C. D. Winkelmann über die Natur. Apoll. Matern und Vergänglichkeit, endliche und Unendliche), sind sind ungetrennt. In der Plastik sind alle grammatischen Regelmäßigkeit auf, denn sie stellt die Gegenstände auf und endlichen unter der Form des Verstandes, sondern und unter unendlichen grammatischen der Vernunft zusammenden Regeln dar. In Bezug auf die Natur ist sie transcendental. Die Malerei ist endlichen Gegenstand unterworfen ist in Abhängigkeit der Einzelnheiten, da sie sich auf einen endlichen Gesichtspunkt einschränkt. So wenig aber und die sammen und unendlichen Gegenstände durch zum Gegenmäßigkeit beschränkt sind, so wenig auch das plastische Kunstwerk. Malt man die Form des unendlichen Gegenstandes durch Linien ab, so wird dieses

von dem Einzel begrenzen.

NB

So ist dadurch gegebenen Mannigfaltigkeit und gegebene Einheit gesetzt, also auch im Einzel. Im gleichen ungemischten Leib ist jeder Form zu einem selbstlosen Abschluß als der andern, und kann nicht beschränkter sein.

Die Plastik kann wenigstens weniger Colossal bilden, dies ist der Fall in Neuplatz und der Malerei und dem Bas-Relief, weil sie unabhängig vom Raum bildet, denn die Malerei und das Basrelief und der Gegenstand vorgestellen soll. Die Malerei würden die Umgebungen mehreren gleichmäßig und dem Gegenstand wenigstens, aber nicht. Im ersten Falle bleibt das Verhältniß unverändert; im andern Falle, wird die Relation nicht aufgehoben ist, weil da das Unendliche, aber nicht das Endliche Colossalen entsteht. Da aller Schätzung von Größe auf Relation und dem Raum beruht, so kann die Kunst das Colossale nur da bilden, wo sie vom Raum befreit ist, wenn sie wenigstens wenigen könnte, wo der Raum nicht in die Darstellung aufgenommen wird. Der Raum, der außer dem Gegenstand ist, hat auf die Schätzung der Größe der Einzelnheit keinen Einfluß, wo nicht in Kunstwerk selbst liegt.

Weiter haben gegen den colossalen Figuren Gegenstand, daß, wenn sie sich ausweiten, wo das Umgebende wiederum räumt, so

ist sind aber nur ganz in künstlerischer Anschauung; der äussere Raum geht das Kunstwerk nichts an, denn jedes künstlerische Werk ist nur Mittel für sich, besonders das plastische, das mit keinem Raum, so wenig wie das Universum vergleichbar ist. Der äussere Raum ist hier ganz zufällig, die Plastik stellt ihre Gegenstände als sonnen der Dinge, wie sie in der abstracten Einbildung der Realen in Idealen sind dar; In der Musik sind die sonnen der Dinge, wie sie in Realen, in der Malerei, wie sie in Idealen in sich gebildet sind. Da die Plastik die absolute Einbildung darstellen, so stellt sie auch ihre Gegenstände in dieser Identität dar. Die Malerei geht vorzüglich auf Darstellung von Ideen, als Ideale, da jede Darstellung nur Ideal und reale Seite hat. Man diesen ausschließen die Gegenstände als Dinge, man muss als Identität-Sonnen sind, wie das Ideale in Realen in Identität ist. Die Plastik also stellt die Gegenstände ganz als Ideen, und ganz als Dinge dar. Die Plastik, indem sie die Gegenstände als Ideen darstellt, wird sie auch als Dinge darstellen, und umgekehrt. Dieß ist, wodurch sie höchster Gipfel der bildenden Kunst wird, indem sie in die Gattung zurückgeht, wo die absolute Identität der Ideen und Realen noch nicht und die Plastik kann sich einzig in Darstellung der Gattung genügen, denn sie stellt die Ideen in

absoluten dar, wie sie in Idealen und realen Identität sind. Die Ideen aber sind auch Gestalt sind Gattungen. Also indem die Plastik die göttlichen Natur, mit den Ideen darzu, stellen, und ist aber nicht empirisch genommen, sondern Naturmythologie zu bilden, Gattung zu bilden, sie kann genügen, das Unbestimmbare zu setzen. Aber die Meinung ist, dass die Plastik auf und für sich selbst, nur göttlichen Naturen darstellen soll. Da ihre nächste Aufgabe ist, das absolute real auf real darzustellen, also nur Indifferenz, die nur in göttlichen Naturen sein kann; sie müssten auf unbekannte Gottheiten darstellen, die keinen Namen haben; so müssten doch ihre Werke als göttliche Bildung erscheinen; sie müssten die Gattung erfassen, so müssten sie nicht können. Da das Wesen der göttlichen Gestalt in der Begattung von einem, und ungestalten Gottheit von der andern Seite besteht, so muss auf die Mögenheit auf die Plastik gehen, sich zu begatten, und mit in sich geschlossen und Typen der Gattungsbildung zu entwerfen, so wird sie in die Mythologie eben kommen. Die Plastik bildet nun Mensch, wenn in allen Möglichkeit verschieden, als sonnen gesondert, und allgemeines sind, das Individuum der männlichen und weiblichen Gottheit man

unsere Vorstellen; ihre Klarheit war harmonisch und zusammenstimmend, sodass die Gemütskräfte und Töpfe, die alle aus einer Quelle hervorgegangen schienen. Das wahre Mass der klassischen Kunst wird auch die sein, in ihrer absoluten Charakteristik an sich betrachtet; das Masse der Form ist, wo Möglichkeit und Wirklichkeit eins sind, dass sie alles, was sie sein soll, ihrer Zweck und Zweck sind; dadurch entsteht die höchste Vollständigkeit, weil der Zweck an dem Ding nun ein Mangel ist, so auch die Vollendung von Möglichkeit und Wirklichkeit. So entsteht also hier die höchste Schönheit und zugleich die höchste Kraft, das höchste Genie, gemacht. Hier ist nun Charakter der griechischen Göttermischung; jeder ist vollendet, jeder muss in der höchsten Vollständigkeit ihrer Eigentümlichkeit sein, nicht jene Eigentümlichkeit, welche das Gemeinschaftliche ausschließt, ist unmündig, krank und unbrauchbar, die die Natur einzelnen einzelnen macht, verschwindend, welche die Göttin der Liebe schuf Frauen der Liebe einzuflößen. So kann keine Möglichkeit der Wirklichkeit zusagen, mit der Neigung, die nicht zugleich Tätigkeit wäre, ist allen Spuren der Willkür ausgeschlossen; sie verschwinden als Masse, die nur ihrer selbst willen sind, sie verschwinden nicht in Raum; sie dauern in sich selbst, jeder Handlung verschwindet in ihrer Vervollständigung als vollkommener Absolutheit. Das höchste Gesetz aller Kunst ist die absolute Individualität, Gleichgültigkeit in Gleichgültigkeit der Möglichkeit und Wirklichkeit. Jeder klassische Mensch ist ein Gott, wenn er

nicht der Menschen Vorstellen; nicht der Mensch sollte leiden wie ein Gott. Wenn aus dem Begriff seines Gottes folgt, dass sie alles Leiden verhindern sind, nicht schmerzhaft leidend als Gott. Die der Konstruktion der Malerei wieder beschränkt, dass dass hier der Ausdruck gemäßigt werden müsse, besonders der Ausdruck der Leidenschaften, welche ihm den idealen Ausdruck der Gattung verstanden wird. In der Klassik ist Venus aber nicht so unmittelbar nötig, wie hier in Bezug der göttlichen mitwohnenden Individualität hervortritt; die Schönheit ist Erscheinung Banad, Schönheit und Wahrheit haben den Grund der Individualität in Absolutem. Das höchste Urbild der Kunst und Individualität ist der Kalos der Göttin, Daher Venus in einziger Kunst dargestellt wird. Griechische Tätigkeit zeigt Apoll, als das Ideal der Götter. Hier ist ausgedrückt durch seinen verfahrenen Gang, den Schwung seines Leibes, das ist alles in höchster Kunst gebildet. Hier verschwindet kann aber nach Venus (s. Winkelm.) sie vorzügliche Einfachheit des gemäßigten Ausdrucks in Darstellung des menschlichen Handelns und Leidens ist die Grenze des Laocoon, und der Niobe. Wir gehören zu der höchsten Vor-

vorbringungen der plastischen Kunst. Die
vollendete Form selbst ist Urbild der Pla-
stik und gewissermaßen Urbild der Imagination.

Alles Leben beruht auf Synthesis des
Mannichfaltigen mit der Einheit, und in ih-
rem Verhältniß besteht das Leben. Die höchste
absolute Freiheit ist, ist relativen Tod, aber
in der Natur hat die Kunst die höchste Schön-
heit im Tod dargestellt. — Die Kunst ist in
der Natur auf eine gedoppelte Weise sym-
bolisch; sie wird die Offenbarungsform von
sich selbst; in den göttlichen Formen kann
zum Vorschein auch das geistigste Leben
wohl statt haben.

Im Vorgang auf die letzte Bedeutung der
Individualität bemerkte ich noch, die Malerei
ist die ideale Kunstform, Bild Menschen des
Malers ist Thätigkeit, Figur verschwindet in
der Malerei einer Thätigkeit, wie in
der Plastik; die Malerei darf die Figur
nicht aufheben. Nur in der
Plastik ist es möglich, die Schönheit in Ruhe
bestehen, in der Individualität, als Fortdauer, das
Zufällige, so bleibt uns hier noch übrig zu
untersuchen, daß in der Plastik καθεξοχην
wieder die andern plastischen Formen zu-
rückkehren werden.

1) Die Architektur in der Plastik ist
die Tragerin der Einbildung. Ausdruck
dieß ist sie, nicht die andeutende, Allegorie
der organischen Gestalt ist; sie braucht auch
den Gegensatz der Falten und Flächen. Die
vorhandene Glieder haben keine Falten,
diese fallen in die Höhlungen; in den Mar-
men des alten Nackt gehen die Falten gerade,
in der schönsten Muskeln der Künstler in Bogen,
wenden gebraucht, so daß sie nur Zwingen
um einen Raum anzudeuten scheinen. Die
Kunst der Einbildung liegt darin, daß sie
die Form durchscheinen läßt, daß deutlich die
Tragerin dem Nackten Bedeutung wird;
die höchste Kunst verschmäht die Verhüllung,
weil sonst dieß nur Allegorie ist. Die
Plastik bildet also die höchsten Form. Mensch
dieser Art bildeten die Griechen, wenn
nicht wenn falschen Scham, so gab es
gar Wettspielen der Künstler in ganz Griechen-
land, hier trat die Jugend ganz nackt
auf. Zu Sparta traten Jungfrauen ganz
unverhüllt in Wettspielen auf. Die Drap-
perie kann auch in Rücksicht auf Schönheit, nicht
in Rücksicht auf Sittlichkeit gebildet werden.

Wie die Plastik in der allgemeinen Einbildung
in sich wieder die Musik als Anschauung,

die Malerei als Bas-relief wiedergestellt, so wiedergestellt sie auch die Plastik in Anspruch nimmt als die 3te Dimension, als Tiefe. Als die zweifelsohne Theil der Tiefe bestimmten wir die Perspective, weil sich die Perspective zur organischen Gestalt verhält, wie die Ausdehnung, nämlich als Allegorie, als Abbildung der Organe, dem andern Theil der Plastik, oder der dem Bas-relief entsprechende Theil war Entgegnung die angenommen zu einer gemeinschaftlichen Handlung gegenseitig sich einander begrenzten. Da nun bei einer zusammengesetzten Composition nicht zu vermeiden war dass sich nicht einzelne Figuren theilweise, so würde die Plastik sich eine der Bas-relief d. h. der Malerei ähnliche Einschränkung geben, allein da die Plastik in Rücksicht auf Composition sich auf wenige Gestalten zu beschränken hat, weil sie zwar zum Bas-relief d. h. der Malerei zurückkehrt, so kann also die Plastik um so mehr der Innerlichkeit entweichen, da sie die wenige Tiefe ist, die die Gestalten mit an und für sich zeigt, und ausser der sonst nichts andeutet, für Hauptgegenstand der

Malerei ist der Raum, den sie nicht abschneiden kann, um sich selbst bedeutend zu machen; weil die Malerei ihren Gegenstand nach dem Raum zeigt, so hat sie Linien auf zum Verbindungsmittel, und weil die Plastik, wenn sie zu vielen Gestalten dient, den Raum zu verbinden wünscht, dadurch dem äussern verschlungen zu grosse Bedeutung geben würde, weil jede plastische Gestalt den absoluten Raum in sich repräsentirt; dazu ist die Darstellung einer Gestalt ihrer Natur angemessener, wie in der Malerei. In der Abwesenheit sind der Plastik Linien, wenn sie sich nicht auf zusammengesetzte Compositionen einlässt. Die Zusammensetzung, die die Malerei vorträgt, widerspricht dem Character der Plastik. Die Plastik kann in einer Gestalt ihre ganze Grösse entwickeln, denn ihre Grösse beruht auf der innern Geschlossenheit der Gegenstände in sich selbst. Ihre Grösse ist keine mysterische, sondern eine intellectuelle Einheit. Die Plastik verhält sich wie die Natur, wie die Natur in der tiefen Entwicklung ihrer Produkte Länge und Breite enthält, und sich in einem

einfachen Bildung geschieht, so auch die Kunst in der Plastik, dass sie allein gegen einen Mittelpunct dringt, und Länge und Breite entfaltet. Mit Construction der Plastik wäre also die Construction der bildenden Kunst überhaupt geschlossen.

Wir haben die bildende Kunst als einen Kreis der Kunstwelt construirt, den höchsten Grad der Einbildung der Identität in die Distanz ist, wo das Allgemeine zugleich das Besondere, und das Besondere das Allgemeine ist. Dies ist nun vorzugsweise in der Plastik der Fall; die Musik drückt das Allgemeine nur an, die Malerei allgemeinert es, die Plastik ist für sammtliche der Form und dem Gegenstand. Wir sind also bei Vollendung der Construction der bildenden Kunst wieder auf den Anfang gleich zurück gekehrt, welcher das Fach, der Eingang aller wissenschaftlichen Construction ist. Der allgemeine Umkreis wäre, dass die bildende Kunst diese ganze Welt der realen Einheit sey, die in ihnen An sich Dargestellt, selbst wieder Indifferenz ist, die in der Distanz als real und ideale sich manifestirt, das Reale als Musik, das

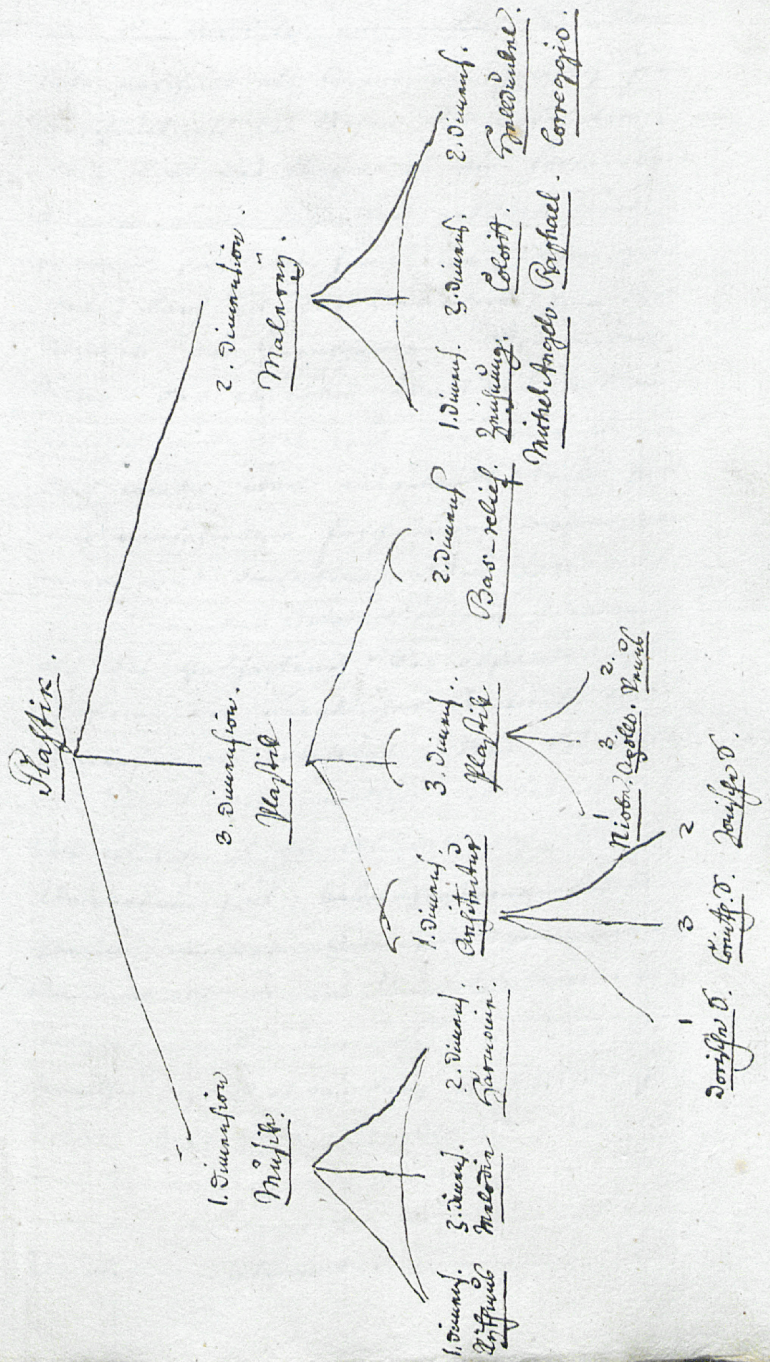
Ideale als Malerei, in Masse sind sie eins, die Indifferenz ist die Plastik. Man konnte uns hier entgegensetzen, dass da die bildende Kunst den realen Einheit entspricht, so wird die Plastik im System der Kunst nothwendig der Malerei entsprechen, also die erste Potenz der bildenden Kunst begriffen müssten. Das an sich der Kunst bleibt sich hier, und das An sich der Natur, ganz in Malerei, in Tönen.; die Plastik wäre also die erste Potenz; durch die 2te Potenz wird die Malerei ideal, diese Potenz dämpft sich in der Malerei auf. Wo das reelle und ideelle eins sind, das Ideelle dem Reellen eingebildet wird, stellt dieses in der Fortpflanzung als Klang dar, und so wäre also für diese Potenz die Musik gesetzt. Im Klange wäre also der Act der Einbildung des Subjectiven ins Objectiven zu benennen; es wäre also hier eine eingeschränkte Ordnung, die sich uns auf Dauer ausgelegt, dass sie den Uebergang von der bildenden zur redenden Kunst stattfinden machte. Nun sey einmal Breite wieder die Einbildung des Mannigfaltigen ins Eins, die erste Potenz; die Malerei, ebenso das reelle ideale, das Eins ins entgegengesetzte, wäre die 2te Potenz, und die

Musik endlich, gleich der Rede und Poesie, würde die absolute Identität in der absoluten Erscheinung des Erkenntnißactes darstellen. Der Mißverstand aber wäre der der Potenzen in der Philosophie, denn die Meinung ist nicht, daß die Potenzen besondere Gegensätze bilden, sondern daß diese allgemeine Formen sind, die in allen Gegenständen auf gleiche Weise zurückkehren. Denn die Potenzen der Materie sind im Organismus, wie im Anorgischen, nur in letzterem dem Anorgischen untergeordnet. Die Materie als Potenz ist dadurch Bild des allgemeinen Universums, daß sie in sich das Anorgische, Organische und die Vernunft trägt. Wo sie den Anorgischen angehört, ist sie in der ersten; wo sie dem Organischen in der zweiten, wo sie der Vernunft angehört in der 3ten Dimension. Die Plastik stellt an der Materie den Ausdruck der Vernunft dar, sie hat hier wieder ihre verschiedenen Stufen, da sie in der Architectur das Anorgische zur Allegorie des Organischen entwickelt; die Plastik wie sie noch dadurch, daß sie die Materie zum Leib nimmt, als 2te Potenz wird, wäre hier

wirklich in der 3ten Potenz, weil sie die Vernunft, als das Wesen selbst darstellt. Wie nun die Vernunft das 1te, das Ideelle das 2te ist, so würde die bildende Kunst, in Bezug aufs Universum der Kunst, sich als die erste Potenz verhalten. Betrachten wir die Kunstwelt nun überhaupt, so ist die bildende Kunst die erste Potenz, und in der Nachahmung der allgemeinen Form wäre das Reelle durch die Musik, das Ideelle durch die Malerei, und die Indifferenz des Reellen und Ideellen wäre durch die Plastik dargestellt. Wir haben nun früher entschieden, daß die bildende Kunst die Einbildung des Ideellen in die Realität, Darstellung des Endlichen im Unendlichen ist; da also bildende Kunst überhaupt auf Verwandlung des Ideellen ins Reelle geht, so folgt, daß die vollkommene Erscheinung des Idealen als Realen ~~als~~ auf absolute Verwandlung des ersten ins andere sei. Dies ist also, was wir als Gipfel der bildenden Kunst bezeichnen; — Es erhellt also, daß die Kunst in dem Verhältniß, nie so reell ist, wie sie das Endliche dem Unendlichen einbildet, als reell erscheinen, und umgekehrt aber als ideel erscheinen müsse. Die Musik ist also in diesem Betracht ideeller als die

Plastik; weil hier die Einbildung auf tiefsterer Potenz aufgefaßt wird, so erscheint sie noch als Act nicht als Seyn, als relative Identität; in der andern hat sich das Ideelle zur äußern Gestalt zusammengezogen, da der Musik es noch fehlt, auch als reell zu erscheinen. Endlich in der Plastik ist das ganze Unendliche und Endliche, das Leben in Tod, Geist in Materie verwandelt. In absoluter Kunst ist das Endliche auch wieder ideal, oder das was von der einen Seite reell ist, ist von der andern Seite ideell. Die von uns aufgestellte Ordnung ist also in der Sache selbst gegründet. Wir werden das vollkommene Gleiche auch in der Poesie antreffen; das Drama wird uns in Bezug auf Lyrik bey weitem als das Reelle, diese ideeller erscheinen.

Hiemit wäre also die Construction der bildenden Kunst vollendet. Wir werden uns also zur andern Seite der Kunstwelt wenden, welche die Poesie ist im engern Sinne, inwiefern sie sich durch Rede und Sprache ausdrückt. Das Universum ist, wie anfangs bewiesen wurde, nach 2 Seiten gegliedert, die nemlich den Erscheinenden



und dem Absoluten entsprechen. Das Abso-
lute erscheint als Grund von Existenz. Jenes
erscheint als das Wesen des Absoluten.
Wie dort das Wesen in die Form, das
Allgemeine ins Besondere gebildet wird,
so wird hier die Form ins Wesen gebil-
det; dort ist das Besondere, hier das
Absolute das Herrschende. Die beiden
Seiten der absoluten Identität sind we-
sentlich eins; das was hier reel ist, wird
doch wieder ideal ausgedrückt; beide sind
nur verschiedene Erscheinungsweisen von
einem und demselben. Die Natur er-
scheint in der Getrenntheit vom Idealen,
als das Geschaffene; das absolute ist
Position von unendlicher Realität; das
Universum als Totalität. Weil das Absolute
als Subjekt die unendliche Position des
All ist, so ist das Absolute also und das
Universum Eins. ~~Betrachtet man das Uni-
versum in seiner Getrenntheit, so ist es das
Absolute also und das Universum Eins~~. Be-
trachtet man das Universum in seiner Ge-
trenntheit, so ist es das durch die absolute Po-
sition Geschaffene; das Absolute getrennt
vom Universum ist das Schaffende. An
und für sich kann das Absolute nicht vom
Universum getrennt werden, weil es

sonst aufhörte unendliche Position des All zu seyn. Nur in wiefern sie getrennt betrachtet werden ist das Universum das Erschaffene, das Absolute das Schaffende. Aber auch in dieser Getrenntheit ist das was in einem ist, auch das, was im andern ist; das was die Natur ist, ist auch das, was das Absolute und Gott ist. Die plastische Seite entspricht der Natur, nemlich die Natur ist von jenem Ganzen die plastische Seite. Das Bild der Natur ist die Niobe in der Plastik, die mit ihren Kindern erstarrt. Die ideelle Welt ist die Poesie des Universums; sie setzt Gott dem Universum entgegen; Gott ist der Dichter des Universums, das Universum das Gedicht Gottes. In der Natur verhält sich Gott als Princip (als Sein) in der ideellen Welt erscheint er als Leben, und Handeln. Dieser Unterschied ist aber nur ein formeller, die wahre bildende Kunst ist als die objective, die redende, als die subjective Seite anzusehen. Die Alten und späterhin auch die Neuern haben die reelle Welt natura rerum, Geburt der Dinge genannt; die Natur ist die

die erste Poesie. Wie die Natur dargestellte Ideenwelt ist, sofern enthält sie das Urbild der Poesie. Aller Unterschied zwischen bildender und redender Kunst ist folgender: Alle Kunst ist Nachbildung des absoluten Producirens; die bildende Kunst läßt jenes Produciren nicht als ideal, sondern als real erscheinen. Die Poesie läßt jenes Produciren als Produciren erscheinen, und ist die höhere Potenz der bildenden Kunst. Die Poesie ist allgemeines Gegenbild, und sie läßt durch diesen Character das Wesen des Allgemeinen erscheinen. Das was die bildende Kunst ausdrückt ist ein Concretes das, was die redende, ein allgemeines der Sprache. Hierdurch hat die Poesie vorzugsweise den Namen erhalten, weil sie sich in ihrer Gegenbildlichkeit der Ideen, der Sprache bedient. Die Poesie, insofern sie sich durch Sprache ausdrückt, hat den Namen Poesie, oder Schöpfung erhalten, weil sie nicht als Sein, sondern als Produciren erscheint; daher kann sie als das absolute aller Kunst angesehen werden, weil die Idee

das An sich aller Kunst ist.

Hier müßte nun von der Poesie überhaupt die Rede sein, allein wir haben von ihr schon oben bei der Mythologie, die das Universum der Poesie ist, gesprochen. Es kann also hierdavon nur insofern die Rede sein, inwiefern sie selbst besondere Kunstform ist, inwiefern sie die absolute Idee in der Erscheinung darstellt; — die Poesie ist in Darstellung ihrer Gegenstände gänzlich unbegränzt, und unterscheidet sich dadurch von der bildenden Kunst. So findet z.B. der Gegensatz von antiker und moderner Kunst in der Plastik nicht statt; hingegen in allen Gattungen der Poesie finden wir diesen Gegensatz. Das bestimmte der Poesie der Alten ist, daß sie rational und begränzt ist, wie ihre Kunst; die Poesie der Neuern ist mannigfaltig und unbegränzt, wie ihre Kunst. Dieser Character der Unbegränztheit beruht darauf, daß in der Poesie das Ideale, in der Plastik das Reale Kunstcharacter ist. Man könnte den Gegensatz auch

auch so ausdrücken: die Alten waren redend in der Plastik; die Neuern plastisch in der Poesie. Die Rede ist der unmittelbarste Ausdruck der Vernunft. Die Neuern legen in ihre Bilder den Ausdruck eines gewaltsamen körperlichen Handelns; die Bilder der Alten haben den Character der Ruhe, sind wahrhaft redend, und drücken die innere Identität der bildenden und redenden Kunst in ihren Werken vollkommen aus. So kann das Drama und die Tragödie der Alten vollkommen mit ihrer Plastik verglichen werden; so wie die Plastik sich auf wenige Figuren beschränkt, Länge und Breite aufhebt, concentrisch wird, so sind auch die Alten in ihrem Drama und Tragödie concentrisch; wo hingegen die Neuern in ihrem Drama in einen unendlichen Strom sich in die Länge und Breite ergießen; dadurch behauptet sich nun die Poesie der neuern Welt als ein bestimmter Pol gegen die Antike. Durch die Unbegränztheit läßt sich aber die Poesie nicht streng wissenschaftlich in dieser Absonderung behandeln. Wie die Natur rational ist, und die Geschichte irrational und mangelhaft, dadurch daß

sie sich nur in einzelnen Manifestationen
ausspricht, so verhält sich auch die bildende
und redende Kunst. Die bildende Kunst
läßt sich rational behandeln, in der Poe-
sie ist aber diese Erschöpfung unmöglich.
Wie in der Natur nothwendig das
Allgemeine das Besondere beschränkt,
in der Ideenwelt hingegen das Ideelle
zum Endlichen strebt, so auch in der
bildenden und redenden Kunst. In
der bildenden Kunst läßt sich das End-
liche ins Unendliche, in der Redenden
das Unendliche ins Endliche auf; dort
ist also eine Kreislinie möglich, wo die
Radien gegen das Centrum gezogen wer-
den; da hingegen in Getrenntheit der
Poesie unmittelbar das Allgemeine
nicht durch Construction ins Besondere
geführt wird. Wo aber in der bildenden
Kunst, weil die Richtung vom Besondern
zum Allgemeinen ist, das Besondere im
Allgemeinen construirt werden kann, weil
nemlich jedesmal, wo ein Besonderes aufs
allgemeine geht, jenes im Allgemeinen
ein, aber ein allgemeines zum Besondern
herunter construirt wird. So lassen sich die

Gesetze der Geschichte denken, aber nicht
auf einzelne Fälle anwenden.

Wenn man die gewöhnlichen Theorien
der schönen Künste ansieht, so findet
man, daß sie meist in Verlegenheit kom-
men, eine sogenannte Definition der
Poesie zu geben; und in denen, die sie
geben, ist nicht einmal die Form, geschwei-
ge denn das Wesen der Poesie ausgedrückt.
Das erste bei der Erkenntniß der Poesie
ist, sie ihrem Wesen nach zu erkennen,
die Form folgt aus diesem. Das Wesen
der Poesie ist die absolute Kunst, es ist
Darstellung des absoluten des Universums
in einem Besondern. Wollte man hier
einwenden, daß einige Dichtarten dieser
Forderung nicht entsprächen, so wäre diesen
hiemit alle poetische Realität abzusprechen.
So wie es nemlich die Forderung jedes
Kunstwerks ist, daß es mittelbarer oder
unmittelbarer Reflex des Unendlichen ist,
und in nichts getrübt ist, als absolute Ein-
heit, die das Absolute in Beziehung auf
Besonderheit ~~zugiebt~~ darstellt. Es ist nun
hiermit noch von keiner bestimmten Beson-

sind die Rede. — Der gewöhnliche Raum be-
steht darinn, entweder der Möglichkeit,
nichts mehr sich zu bedienen, weil etwas,
wie in der Philosophie, das Wesen aus-
das wesentlich die Quelle ist. Das Princip
der Ursprache, wenn sie nur das der
Unphilosophie ist, ist der Empirie und die
Unmöglichkeit andere mehr zu erfinden,
als man durch die Erfahrung gegeben ist.

Ueber die Gewinn und Ausgabe der
Poesie (was sich die Kunst die Götterbil-
dung ist,) mag schon oben, so wird auch
über die Nothwendigkeit einer Mythologie
sich Poesie die Rede. Gewöhnen die neuen
Dichter Mythologien haben, und dieser
genommen, wird bei der Anwendung
man, und bei einzelnen Dichtern gezeigt
werden.

Nun die Kunst die Darstellung
des absoluten in besondern mit der
Philosophie und Kunst gemein hat, so kann
aus sich nur insofern davon die Rede
sein, als durch nur der Kunst die
Rede war. Insofern sich die Identität
von Rede und Sprache darstellt, insofern

die Sprache absolutes Symbol des Allgemeinen
ist, sind sich aus nur der Worte
Rede nicht auch einmal zu sagen; sie verwirft
dieses in Ergänzung einiges auch fremden Dasein.
— Der Klang ist die Fähigkeit des Unmit-
lichen nur sinnlichen, als solchen; in der
Sprache ist dieses vollendet, so dass sich
von der Seite der entgegengesetzten sinnlich
begegnet. Die Sprache ist vor dem sinnlichen
entsprechenden Rest, die Melodie durch
das Mund gebildet aus in Klang, das reinen
Ende in der Sprache steht. Die Rede ist
das fleisch gewordene Wort. Wie das
fleisch die Endlichkeit der sonnen ist,
so die Sprache die Endlichkeit, der Rest
allen Töne und Klänge, so ist nothwendig,
dass die höchste Vermittlung der Intelligenz
und des Menschen seiner Erscheinung ist,
im Menschen ist der höchste Centralpunkt,
durch der Intelligenz aus dem Andern
der sonnen. Die Sprache verfällt sich zum
Lied etc:. Die Sprache ist das Chaos
woraus die Kunst ihren Töne, die Laute
für die Sprache bilden soll.

Das gesammte Kunstwerk soll als Allgemeines
im Besondern, als Universum, als Mensch
konzipiert sein, dies ist nur möglich durch
Absonderung der Rede aus der Totalität der
Sprache. Die Absonderung einerseits, und

die Totalität andrerseits, ist nur möglich
dadurch, daß die Rede Bewegung und Zeit in
sich selbst hat, wie der Weltkörper.
Dadurch macht sie sich von äußern Be-
dingungen unabhängig, und folgt nur
einer innern Gesetzmäßigkeit. Nach außen
bewegt sich jede Form frei und selbst-
ständig in der Poesie, nur in sich der
Gesetzmäßigkeit unterworfen. Die Bewe-
gung der todten Körper in der Zeit ent-
spricht dem Rhythmus, da die Bewegung
der Sprache und Rede in die Zeit fallen
so würden sie kein geschlossenes Ganze sein,
wenn sie die Zeit nicht in sich hätten,
und sich ihr unterwerfen sollten. Der
Rhythmus ist Einbildung der Identität in
die Differenz, ich verweise hier auf vor-
hergegangene Erklärungen. Wenn wir den
Rhythmus in der allgemeinsten Bedeutung
nehmen, wo er eine Gesetzmäßigkeit der
Folge von Tonbewegungen ist, so hat er auch
von dieser Seite 2 Formen in sich, den
Rhythmus in engern Sinn. Der Einbildung
der Einheit in die Vielheit muß die
Kategorie der Quantität entsprechen,

da dem Andern die Kategorie der Qualität
entsprechen muß. Im engern Sinn ist
er nur die Folge von ~~Tonbewegungen~~ Tonbewegungen nach
den Gesetzen der Quantität; die der
Qualität entsprechende Form ist so zu
bestimmen; da es in den Tönen außer der
Dauer keinen Unterschied als den von
Höhe und Tiefe geben kann, diese Differenz
aber in ihr aufgehoben und vernichtet ist;
~~der~~ der Gesang, ist wieder Zerlegung der
gesetzten Identität, kehrt wieder zur
Musik zurück, — da also in der Rede
Einheit der Sprache ist, eben so wie
in einem organischen Leibe keine Farben
sind, die Sylben aber selbst organische
sind, so kann also keine quali- NB
tative Bestimmung in Rücksicht auf Höhe
und Tiefe statt finden. Es muß also
das Ausgezeichnete einer Sylbe, wo meh-
rere mit ihr verbunden werden, durch
Heben der Stimme bei der einen, und
Fallenlassen bey der andern Sylbe erschei-
nen; dies ist der Accent; denn dieser be-
steht in dem Aussprechen einer Sylbe

und nimm Laban aber fallen lassen der Simeon. Die dem Ephraim die regnen Simeon nachgezogen haben ist also der Accent; so wenn sich wieder ein Ephraim und ein Mahalaleel, oder wenn wir in der Musik die nun oder die andern haben beibehalten, und gern verschiedene Arten der Compositionen auf jeden anbringen, so muß nothwendig zur Verwirrung in der Harmonie. Es entsteht muß folglich zur Verwirrung des Gesangs. Jedes einzelne Wort hat seinen Platz in einem Accent, wodurch die sämmtlichen [illegible] sich abzeichnen. Aber auch die einzelnen Worte haben Accente, die sowohl einzeln als auch mit einander verbunden einen Sinn, Verstand und Zusammenhang haben, so daß ein Wort das andere, bestimmt die Stellung eines Wortes und sich selbst, wodurch es zu andern abgeschlossen wird. Entweder besteht aus einzelnen einzelnen Worten, oder es auf diese der Sinne ganzen Theil. Entweder besteht aus einzelnen einzelnen Worten. Der Abschnitt geht von einander Stellung zu Stellung zusammen, sondern [illegible] Das einzelne Glied besteht aus einzelnen Worten, deren Länge verschieden ist. Der Zusammenhang macht die Form. Die Regel ist ein gewisses abschnittliches Glied. Diese sind im Ganzen, wie der Vers in einzelnen mindestens. Alles kommt in Absicht des Abschnitts darauf an, wie die Zeit gemessen wird, die nächste aber und nächste Bestimmung ist nach der Abstufung; sie besteht entweder einfach, der Accent. Der ganze Abschnitt findet statt, so wird verschiedene einzelne Bestimmung entstehen; die Quantität wird durch Tonart [illegible] des Accents verändert, hier wird die Dauer durch die Tage [illegible]. Die Tage [illegible] zur Verständlichmachung [illegible]. Die Dauer ist objective Bestimmung eines Tons. Quantitative und abschnittliche Silbenmaaße sind Convenienz; Abstufung und Verhältniß des Accents sind aus gleicher Ursache. — Hier entsteht wieder der Gegensatz der antiken und

einzelnen Worte. Der Abschnitt geht von einander Stellung zu Stellung zusammen, sondern [illegible] Das einzelne Glied besteht aus einzelnen Worten, deren Länge verschieden ist. Der Zusammenhang macht die Form. Die Regel ist ein gewisses abschnittliches Glied. Diese sind im Ganzen, wie der Vers in einzelnen mindestens. Alles kommt in Absicht des Abschnitts darauf an, wie die Zeit gemessen wird, die nächste aber und nächste Bestimmung ist nach der Abstufung; sie besteht entweder einfach, der Accent. Der ganze Abschnitt findet statt, so wird verschiedene einzelne Bestimmung entstehen; die Quantität wird durch Tonart [illegible] des Accents verändert, hier wird die Dauer durch die Tage [illegible]. Die Tage [illegible] zur Verständlichmachung [illegible]. Die Dauer ist objective Bestimmung eines Tons. Quantitative und abschnittliche Silbenmaaße sind Convenienz; Abstufung und Verhältniß des Accents sind aus gleicher Ursache. — Hier entsteht wieder der Gegensatz der antiken und

Modalität. Die Antithesis handelt das Objekt hier, das Nebeneinander, den Raum; in der modalen Kategorie das Zugleichsein der Accord, die Modulation. Daß die mathematische Materie — Materie der Natur nicht sich zu geschlossenen Systemen bilden, ist sogewiß, als daß die Zahlenverhältnisse bei der Erregung der Klangton Ordnung haben; daß mächte sich eine nicht so spannend auffassen lassen, als es nun Ernst an seinem Lehrbuch der Metric versuchen mochte. Es erregt unwillkürlich den Gedanken, daß auch in der Metric ein Zufall einer Gesetzmäßigkeit zugrunde gegründet sei; es weckt diesen a priori Gedanken, nach dem Gesetze der Causalität; aber hier sind ganz andere absolute Verhältnisse. Auch ist es schon mit seiner Deduktion a priori wenig nicht so innerlich gemeint, denn es verläßt doch die kantischen Principien, und geht schon bald nach dem Anfange ins physische Land. Es hat die Aufgabe nicht einmal wissenschaftlich versucht, viel weniger gelöst. Der Grundgedanke, daß sich aus der Natur der

Sprache musikalische, in der Erregung der Sprache beide keine andere Gesetzmäßigkeit als in der physikalischen Erregung der Natur, der Erregung der Nachklänge. Der Unterschied ist nun in der Verschiedenheit der Dauer, da keine andere Existenzweise möglich ist. Diese Verschiedenheit ist durch Langsamkeit und Schnelligkeit ausgedrückt; auch in der Rede, die in sich selbst schon Zweck hat, müssen diese Verhältnisse absolut gültig gemacht werden. Das wissenschaftliche Verhältnis von Dauer ist das von fortlaufend zum dagewesenen. Dies kann nun verschiedentlich verändert, oder man bleibt bei einer Verschiedenheit stehen. Letzteres ist nun bei der Rede wissenschaftlich. Die Sprache innerlich ist antikadent; sie geht nicht zu dem schließenden Schluß vom Anfange zurück; ihre Füßchen sind ungleich ganz; die schließenden Füße sind keiner Verkürzung oder Verlängerung fähig; somit würde sich in der Sprache die Antikadenz selbst aufheben. So kann hier also blos die Länge und Kürze gelten, und sich nun 1: 2: verhalten, somit gewinnt die Sprache in Gesang über. Niemand hält nun

die Aufgabe nimmt, dass statt jeder langen Silbe 2 kurze gesetzt werden können; es tritt aber nach einer andern Unterscheidung ein, die mir jetzt bestimmen werden. Wir setzen die Länge und Kürze dadurch unterschieden, dass jede lange Silbe 2 Zeiten, jede kurze eine Zeit hat, aber immer so viel Mal 2 kurze Zeiten sich zu einer langen verhalten, insofern müssen so viele kürzere einer längern zugesammengesetzten Füsse gleich werden, wodurch sie gemessen wird; so wird die Länge einer Sylbe durch Füsse ausgedrückt, die gleichviel kurzen Füssen gleich sind. (Einer Silbe ist nichts unmittelbar, weil sie kein Zeitverhältniss ist. Jeder aufeinanderfolgenden werden verschiedene zugetheilt, weil sie sich messen müssen.) Wenn die rechte Silbe zweimal so viel Dauer hat in der Aufeinanderfolge, so muss die zweite, so theilt sie also die Dauer der ersten ab, dass also das, was Fuss war, wieder zum Fussheil gebraucht wird. Also bleibt die Eintheilung des Masses wie gehabt; die Kunst des Versbaues

braucht aus der Ergänzung der beiden Zählung der Zeiten, wie sie in allen Rhythmen anbiet, und nach der grösst möglichsten Mannigfaltigkeit der Relationen der langen und kurzen Silben.)

Also noch einmal, nichts ist unnütz, wenn kein Fussschnitten statt findet. Fuss Silbe ist nicht unmöglich, weil nichts vorhanden ist, womit sie zu vergleichen wären. Fuss Silben nehmen einander messen sich nur halbzeitig, weil sonst eine Fussheilung, wo Fussschnitt ist, und wenn sie die rechte Silbe zweimal so viele Dauer wie die erste hat, so brauchen sie nach einer wieder die rechte, und theilen ihre Dauer wieder ab, so dass das, was ein Fuss war, wieder neben Fussheil gebraucht wird. Im ganzen braucht die Kunst des Versbaues aus der Ergänzung zum Grundmasse der Zeiten, das sie in allen Rhythmen anbiet, da wo in der Sprache aus dem Gegensatz von langen und kurzen Silben braucht; so macht die grösst mögliche Mannigfaltigkeit dieses den Rhythmus. Wenn wir uns 2 Füsse denken, wo in einem die

lange Silbe vor der kurzen, im andern die kurze vor der langen vorangeht, z. B. in Wonne und Gesang, so ist hier offenbar eine bedeutende Verschiedenheit gesezt; der Grund liegt darin, nicht die lange Silbe kann zum Maasstabe der kurzen dienen, sondern umgekehrt. Die Länge ist das zu messende, die Kürze der Maasstab; setze ich die Länge voraus, so kann ich die folgende Kürze ruhig abwarten, denn diese nimmt jezt nur an Länge ab; ist aber die Stelle umgekehrt, so ist auch das Messen umgekehrt, denn jezt ist der Maasstab eher gegeben, als das zu messende. Die erste ist in Relation auf die 2te wichtig, und wie im ersten Fall die sogeordneten Sylben den Eindruck des ruhigen sanften Abfalls machen, so entsteht im 2ten Fall der Ausdruck der Unruhen, des Aufsprungs vom Kurzen zum Langen. (S. Moriz Versuche einer deutschen Prosodie.) Alles Zusammengesezte liegt hier wie im Keime verborgen. Das allgemeine Grundmaas kommt auf Jambus und Trochäus zurück. Schon im bisherigen liegt der Grund, —

und das Gesez alles verschiedenen Characters der Bewegung, der durch kurze und lange Sylben bestimmt ist; denken wir uns 2 Füße, den einen von 4 kurzen, den andern von 2 langen Silben, so sind sich beide an Dauer gleich; jener ist nur schnell, dieser langsam in der Bewegung, aber beide haben wegen gleicher Dauer der Bewegung keinen rhythmischen Character, denn dieser entsteht nur durch Wechsel. Der Character des Trochäus ist der der Ruhe; des Jambus der des Aufsprungs; wo beide entgegengesezte sich begegnen entsteht der Choriambus, (– o o –) eine Sprungbewegung, der metrische Accord. Das Gegentheil findet beim Antispast (o – – o), dem Fallen kann wohl Steigen vorangehen, wie im Choriambus, aber nicht umgekehrt, daher denn der Antispast der gewalltsamste Fuß ist, die metrische Dissonanz. Doch giebt es wieder ein Mittel zur Auflösung, wo er nehmlich wiederholt wird, geht er in den Choriambus über. Was die Füße betrifft, die keinen rhythmischen Character haben,

so gehören sieben der Pandurb; dieser
wird sich zum Fallen, der Spreizfinger,
dieser wird zum Reigen; sie können
sich zum Exzamitar fügen. Die Finger,
lage der Genigen sind entweder in
den Gelenken einer Kreise statt, oder beste
sich in seinen verschiedenen Gelenken mehr,
weniger. Hinaus braucht der Unterschied
zwischen Gleichzeitigen und ungleichzeitigen
Verbindung. Zu den ersten gehört
der Jambus, Anapäst, Exzamitar;
zu den andern die Trochäe, Daktylus
und alcäischen Versmaal. Die Füsse die
Füsse zu verbinden stellt meist nur in
gleichartigen Verbindungen an, so der
Exzamitar nimmt den Spondeus auf. —
Wie nun die innere Verschiedenheit der
Versfüsse in der rhythmischen Materie ihren
Grund haben, so sind auch die Verschied.
ungenen Füsse zu einander, so ist nicht
gleichgültig, welche Füsse in Verse neben
andern verbunden sind, wie die ersten
in Anfang und Endigung sind, sollen
die Cäsuren wegen, wo diejenigen der
ersten wegen, können die letzten sich
verbinden,

verbinden, können stummende Silben. Die
Identität der rhythmischen Glieder ist
so weit sich geht so weit, dass es kein rhyth
mischer Umfang giebt, die sich mehr mit
den Massen binden muss; bei dem
Einzelnen musste die Sprache den Rhyth
mus so gezwungen, dass sie sogar mit
der Länge und Kürze die Prosodie
widerstrebt. Das Verhältniss der verschie
denen Silbenmasse zu den Distanzen
zu bestimmen, gehört auch hieher; wir
wenden aber diesen Punct ausgenommen,
wo nun den verschiedenen Distanzen
selbst die Ruhe sein wird. Hieher ge
hört auch das Verhältniss der antiken
rhythmischen Silbenmasse zu unserm
Sprachen; es ist bekannt, wie vielen
Einfluss die Einführung des antiken
Rhythmus in unserer Sprache unter
worfen gewesen ist, und dass die deut
sche Sprache allein sich hinein zu ~~fügen~~ Lügen gewusst
hat. Die modernen Metrik braucht ausser
lich auch Sylbenwechsel des Accents, das Vers
maal nur auf Sylbenmaal; dass aber in
modernen Sprache auch wirklich Länge und

Kürze statt finden, beweißt, daß sie in der Metric schon höher gestiegen sind. Der Versuch, der mit allen andern Sprachen gemacht wurde, ist zum Theil aufgegeben worden, zum Theil mislungen. Daß die Deutschen diese Beharrlichkeit hatten, rührt daher, daß sie vor andern Nationen in der Poesie zurückstanden; jene wollten also nicht noch einmal wieder zum Construiren der Metrik zurückgehen, da sie schon Poesie hatten.

Andere legen noch den Grund darin, daß sie sagen: die Engländer, Franzosen, Italiäner sein gleich Anfangs zu streng verfahren, statt daß Klopstock der eigentliche Schöpfer und Vater der deutschen Metrik nicht strenge anfing, und die Herrschaft des Accents stehen ließ, daß auch selbst der Uebergang und Fortschritt der deutschen Poesie nicht schnell geschah. Es ist bekannt, daß Klopstock von der rhythmischen Quantität noch keine festen Begriffe hatte, da er denn auch genug zu thun glaubte,

wenn er an die Basis jedes Verses eine accentuirte Sylbe stellte, daher die Einführung des Trochäus statt Spondäus. Er war der Urheber der Einführung des alten lyrischen Sylbenmaaßes in die deutsche Sprache. Er glaubte dem Hexameter dadurch abgeholfen, daß er Trochäen einmischte, unerlaubte Cäsuren aufbrachte; — im vollkommensten erscheint er in dem von ihm eigends erfundenen Sylbenmaaß, das aber doch wieder ins Zwangartige ausartet. — die beiden Stollberge, Voß, Wieland, nahmen sie endlich vollständig auf; doch ist Voß der erste unter diesen, der die erste ursprünglichen Hexameter gegeben hat; er führte das Strenge, Gesetzmäßige in den Hexameter ein; hier entstand die Einführung der rhythmischen Perioden, Gebrauch des Dactylus, Verbergung der Trochäen, Gebrauch der Spondeen. Dadurch kann man jetzt der Vollendung der Sprache entgegensehen; er hat den Choriambus glücklich nachgeahmt. Zuerst hat die Sylbenmaaße der Dramatiker

NB Göthe in der Iphigenia nachgeahmt, August Wilhelm Schlegel den Anapäst im Jon; Friedrich Schlegel den ..... Tetrameter in Alarcos..

Universelle Herrschaft des Accents ist der Character aller neuen Versarten, da bei Verdrängung des Rhythmus der Vers sich als Individuum abschließt. Da das Bedürfniß eintrat, das organische Ganze durch Glieder abzuschließen, so war also ein qualitatives Verhältniß der Sylben nöthig; nur durch den Gleichlaut konnte die Absonderung jener Glieder bewirkt werden, dieser ist nun der Reim. Die wahre Art ist, wo ein Gleichlaut von Vokalen und Consonanten statt findet; die einzige Verschiedenheit beruht auf die Anzahl der Sylben, worin der Gleichlaut statt findet, dieß sind entweder männliche, einsilbige, oder weibliche zweisilbige oder vielsilbige. Der Reim am Ende wird zuweilen auch mit nicht geringer Wirkung in der Mitte des Verses gebraucht; er

erregt die Erwartung, und Moritz macht die Bemerkung, daß oft der Einklang der Worte den Einklang der Begriffe mit sich führt, zf drängen und engen, eilen u weilen. In Deutschland wurde die Poesie durch den Reim zünftig. Es giebt auch noch nach der Qualität verschiedene Reime, harte und weiche; die Vokale u, o a, machen den größten Unterschied. Die Vokale i, e, sind die unbedeutendsten, gleichgültigsten, aber leider auch die häufigsten in der teutschen Sprache.

Gesuchte Reime gelten im Curlesken. — Die Stanze, Terzine, Sonnette, sind erst später eingeführt worden, doch ist das Sonnet schon von Flemming, ~~doch~~ obgleich nicht in ursprünglicher Form gebraucht worden. Die Stanze Sonnet, Terzine sind nachher häufig von Schlegel und Tieck gebraucht worden.

Der Reim fodert, daß den Gleichlaut sowohl in den Vokalen, als in den Consonanten statt findet. Bei den letzten heißt er Alliteration, bei den ersten Assonanz. Auch das Wortspiel

gehört hieher, das auf Verwechselung der Consonanten und Vokale beruht; es wurde sogar im hohen Tragischen gebraucht so z.B. im Ajax des Sophocles, da nemlich der höchste Grad des Schmerzes in ein Witzeln übergeht. Doch gehört diese Art eigentlich zur sentimentalen Dichtung. So hat Petrarca häufig Wortspiele mit dem Namen Laura. Auch im Alterthum findet man es, z.B. beim Homer, Platos Cratilos. Meister ist Cervantes, Shakspear, Luther, Hans Sachs, Schiller ~~im~~ Wallensteinslager, ~~d~~ Tieck. Auch gehört hieher sein polemischer Gebrauch z.B. von Lichtenberg über den Ausspruch des η, in seinem to be or not to be.

Wir fassen die Hauptsätze kurz noch einmal zusammen:

Von Seite des Rhythmus wurde gesagt, daß das Gedicht u. Rede ein Ganzes ist, das seine Zeit und Schwungkraft in sich hat, und ein von der Sprache Gesondertes in sich geschlossenes ist. Eine unmittelbare Folge, der ihr in-

wohnenden Centrifugalkraft ist, daß sie von der gemeinen Sprache geschieden seyn muß. Der Rhythmus erklärt, daß sie ihren Zweck in sich habe, die poetische Rede ~~stirbt~~ strebt, so viel wie möglich in ihren Theilen ~~ab~~ solut zu sein. Sie verschmäht die logische Regel u. Unterordnung, läßt zuweilen die Partikeln fallen; die Begeisterung erscheint hier als Inspiration, so daß der von ihr ergriffene nicht dem Denken obliegt um dennoch zu arbeiten.

Ich erwähne hier noch des Vorurtheils, als ob die Poesie in einer allverständlichen Sprache reden muß, welches neuerdings von Gottsched und Wieland authorisirt ist. Die ~~Poesie~~ Prosa ist die von Verstand in Besitz genommene und zu seinem Zweck geformte Sprache. In der Poesie ist die Sprache begränzt, die Prosa ist indifferent; aus dieser heraustreten zu wollen ist fehlerhaft; daher die Aftergeburten einer poetischen Prosa. Die Poesie unterscheidet sich nicht durch Rhythmus, sondern durch theils kühnere, theils einfältigere Sprache; das erstere der Neuern ist nicht der

Parenthyrsus der Alten, (einige fran-
zösische Kunstrichter wollen sogar den Ho-
mer in wilden Feuer erblicken) die Einfalt
ist eine hohe Foderung, und Dyonisius v.
Halicarnass, der strengste und geist voll-
ste Kunstrichter des Alterthums, zeigt
in einer Stelle der Odyssee, die in den
gemeinsten, man möchte sagen, populair-
sten Ausdruck abgefaßt ist, das Ver-
dienst der poetischen Synthesis. Ver-
schieden von der epischen Diction ist
das Drama; hier druckt sich die Begei-
sterung mehr durch kühnen Absprung
von moralischen und logischen Conse-
quenzen, als durch Schönheit der Worte
aus. Jeder Sprache sind kühne Wendungen
erlaubt, aber nur in wahrer Begeisterung.
Man pflegt noch von Metaphern und Tropen
zu sprechen; — die Rhetorik kann zu ihrem
Zweck durch Bilder gelangen pf. um Leiden-
schaften zu erregen pp. Die Poesie aber
hat keinen Zweck außer sich, bringt Empfindung
hervor,

hervor, ohne sie zu beabsichtigen. — In
der Poesie ist wieder also aller Zweck
der Schönheit als Princip untergeordnet.

Die Constructionen der verschiedenen
Kunstarten hat überhaupt zu ihrem Zweck
die Verschiedenheit, die specifische Diffe-
renz der Kunstarten zu zeigen. In der
bildenden Kunst ist diese Differenz
real; es ist nemlich eine reale Differenz
zwischen Ton und Klang in der Musik;
zwischen den Farben unter sich in der
Malerei, zwischen der Materie in der
Plastik. In den Dichtarten ist diese
Differenz bez weiten idealer, doch durch-
läuft die redende Kunst die Abstufungen
der bildenden, nemlich sie hat die
Musik, Malerei und Plastik in sich, doch
sind diese Differenzen ideelle, und da
die reelle eigentlich nur die Differenz ist,
so ist in der redenden Kunst diese Dif-
ferenz nicht so deutlich. Die entgegengesetzten
Dichtarten müßten nun mit einander
verglichen werden, um diese Differenz zu
finden, ich würde daher nicht die verschiede-
nen Dichtarten einzeln darstellen können,
ohne sie mit allen andern zu vergleichen;

Das lyrische Gedicht werde ich also dem Epos und Drama, und diese jenem entgegensetzen und vergleichen, doch werde ich sie mehr in Masse, als im einzelnen behandeln müssen.

Das Wesen aller Kunst als Darstellung des absoluten und besondern ist reine Begränzung von der einen, und ungetheilte Absolutheit von der andern Seite, obschon die Poesie absolute Kunst ist, so symbolisirt sie doch, und wird durch verschiedene Formen objectiv. In der natürlichen Poesie müssen sich schon die Elemente scheiden, die vollendete eingetretene Kunst ist uns der streng eingetretenen Form gesetzt; die antike macht hier mit der modernen wieder den Gegensatz. In jener herrschen die strengen, in einander fließenden Formen, in dieser, und eine Mischung. Sollte ich nun hier der natürlichen historischen Ordnung folgen, so müßte ich mit dem Epos, der Identität den Anfang machen, von da zur Lyrik, und zum Drama fortgehen, allein hier muß die wissenschaftliche Folge beobachtet

werden, die Stufenfolge der Potenzen, und zwar, da die erste ist die der Differenz, die zweite die der Identität, die 3te die der Indifferenz des allgemeinen und besondern nach dem Typus des Wissens, so mache ich also hier den Anfang mit der

Lyrik

Daß die lyrische Dichtart unter den 3 Formen der Poesie der realen Form entspreche, erhellt schon aus der Analogie mit der Musik, und es bestimmt sich noch auf folgende Art: In jener Form der Poesie, die der realen Einheit, der Einbildung des Unendlichen ins Endliche entspricht, muß das Endliche, die Differenz, das Herrschende seyn. Dies ist nun das Auszeichnende der lyrischen Poesie. Sie geht vom Subjectiven, von der Besonderheit aus, entweder geht sie von Subject des Dichters aus, oder nimmt doch vom Subjecte die Veranlassung der objectiven Darstellung.

im Sinne NB

der Besonderheit genommen; in jeder andern

Art des Gedichts kann, seiner innern Identität ungeachtet, ein Wechsel der Zustände statt finden; in den lyrischen Gedichte herrscht nur ein Ausdruck, ein Grundton, ein Grad der Empfindung, wie in der Musik, wo beim herrschenden Grundton die andern Töne alle Differenz sein können; so sprechen sich auch in der Lyrik alle Regungen als Differenzen aus, die Lyrik ist dem Rhythmus am meisten untergeordnet, ganz abhängig von ihm; sie besteht in gleichförmigen Rhythmen, da das Epos sich als Dichtart der höchsten Identität in gleichförmigen Rhythmen bewegt. Sie ist die Darstellung des Allgemeinen im Besondern. So geht jede Pindarische Ode vom Besondern aus, schreitet aber dann zum Allgemeinen über, schweift durch den spätern mythologischen Kreis, da sie denn aus diesem wieder ins Besondere zurückstrebt; trägt also die Darstellung des

Allgemeinen ins Besondere, und das Besondere im Zusammenhange mit dem Allgemeinen vor, und bringt sie zu einer Identität.

Da die lyrische Poesie die subjective Dichtart ist, so ist in ihr die Freiheit herrschend. Keine Dichtart ist dem Zwange weniger unterworfen, sie erlaubt sich die kühnsten Absprünge von der Gedankenreihe. Auch braucht hier nicht alles, was in dem Gemüthe des Dichters oder Hörers zusammen ist, mit dem Objecte zusammenzufallen. Das im Epos herrschende Gesez der Stätigkeit ist aufgehoben, wie in der Musik, eben so wie in der Differenz zwischen hohen und niedern Tönen keine Stätigkeit möglich ist, wie aber in den Farben alle Differenzen zusammenfließen, gleichsam nur aus einem Guß zu sein scheinen, so verhält sich auch die Lyrik zum Epos. Dieses stellt die Mannigfaltigkeit in einer Masse dar, die Lyrik spricht aber in einer Reihe

von Differenzen, wie die Musik in einer Reihe von Tönen. Wir sagten nun, daß an sich der Lyrik sei Darstellung des Unendlichen im Endlichen. Da die Lyrik sich dieser Succession bewußt ist, so entsteht der Gegensatz zwischen Unendlichen und Endlichen; im Epos sind beide absolut eins, das Unendliche tritt nicht im Gegensatz gegen das Endliche hervor, weil das Unendliche gemeinschaftlich mit dem Endlichen ruht; im Lyrischen ist aber dieser Gegensatz erklärt; hier herrscht das Kriegerische, Leidenschaftliche, weil nehmlich Leidenschaft der Character der Besonderheit in Gegensatz gegen die Allgemeinheit ausdrückt. Am reinsten und ursprünglichsten stellt uns dies wieder die antike Poesie dar. Die Entstehung u. erste Entfaltung der lyrischen Poesie in Griechenland ist gleichzeitig mit dem Aufblühen der Freiheit; zuerst verband sie sich

mit der Gesetzgebung, so daß auch Solon seine Gesetzgebung rhythmisch überlieferte. Bald wurde in lyrischer Begeisterung die Freiheit und Gesellschaftlichkeit besungen; die Lyrik ward wie die Musik, das Leben und die Verherrlicherin der Feste; die nach Außen gerichtete bereits verlorne Kraft des Epos wandte sich nach Innen, beschränkt sich, und so entstand die erste lyrische Poesie im Einzelnen, die mit der größten Mannigfaltigkeit sich entwickelte. Der Rhythmus des ganzen Lebens der Griechen, ihre eigene Besonnenheit entzündete die edlen Leidenschaften, die der lyrischen Muse würdig waren; die Musik ward die Seele der Feste, da Homer auch die Opfer ohne Musik beschreibt, die erst später wie die lyrische Poesie hinzukamen.

Zur Identität des Homerischen Epos, gehört das heroische Princip, das Königthum, die Herrschaft. Die lyrische Poesie machte nach Vollendung des Epos mit Alcinos und Archilochus den Anfang. Die lyrische Poesie war bis zu ihrer Vollendung im Pindaros republicanische Poesie (s. Friedrich

Vgl. zur Poesie d. Griech. u. Röm.)

Mit allen lyrischen Gesängen, von denen auch einige Bruchstücke übrig sind, ganz übrig Dem Untergange entrissen, beziehen sich alle auf öffentliche, allgemein übliche, und zwar, die sich auf irgendein Fest beziehen, beziehen sich das meiste auf Festfeier, Bei einem Gastmahl Nach Festschmaus kam. Bei was in Gesellschaft Freunden Lieder sang, ist in der Lyrik zu einem mannigfaltigen Leben entfaltet; Trotz die Einsamkeit wurde die Poesie mehr und mehr gesellig; die meisten ursprünglichen Absichten waren die Gesetze der Polis, die Tanzfeierlichkeit der Tyrtäus. Alkäos Sol die Tyrannei und dem Despotismus sind ganz bekämpft. Man mag immer Lyrik kann nicht so zählen, Dass sie auf Gesetz der Gattung sich beziehen, Bestimmtheit beizulegen, Andere Dichter haben sogar an dem Fortgang der Tyrannen Pf. Arion und Periander. Die Zeit der Ursprung des Gesangs war verschieden, Dass die Dichter mit dem Kultus zusammen waren; sie standen nun schon lange für die Lebenden,

Pindaros, Dessen Lyrik nur bei öffentlichen Festlichkeiten ertönte; — Pindaros voller, Lebendiger Schilderung in objektiver Begeisterung Die Bildung der griechischen Gastlichkeit, und so verband mit seiner Lyrik Die Mythe der pythagoreischen Philosophie, war der so dem Sage nach Anfänger war; Diese Objektivität, Die in der griechischen Lyrik begründet ist, ist wiederum Charakter der Gattung.

Die Möglichkeit in Gegensätzigkeit ist Wirklichkeit. Das Ganze besteht Die Mannigfaltigkeit, Ohne Gegensatz der Gegensätze, Lyrik meist Die Gegensätze, fast nur Gegensätze in Übergangsform, und knüpft sie aneinander an; sie geht bis zu Namen zusammen gewissen Persönlichkeiten, und nun einzelnen wieder zu einzelnen Gedanken, z.B. bei der Tragödie zur Einzelheit schönen Raum, Augen.

Dionysios von Halicarnass schließt als das Vorzügliche Das Ganze an, Dass hier der Dichter selbst mehr verschwinden; Die Lyrik aber ist die Schwäche der Selbstbesonnenheit, wie die Musik, wo keine Gestalten, sondern

die Gränzen, keine Gegenstände, sondern die Stimmung ausgedrückt wird. Der Character der Differenz, Scheidung und Sonderung drückt sich in der Lyrik der Griechen ganz bestimmt aus; schon in ihrer lyrischen Poesie war als der rhythmischen Gattung dieser so ausgebildet, daß dem Drama nichts übrig blieb. Die schärfste Absonderung aller Arten fand sowohl in Rücksicht der Verschiedenheit der Poesie als der Differenz der Sprache selbst Statt, daher die eben so scharfe Absonderung des ~~Styls~~ Styls, z.B. Jonische, Dorische etc: Auch in Ansehung der lyrischen Poesie findet man den Gegensatz des antiken und modernen in gleicher Bedeutung zurückkehren, und wie die höchste Blüte der antiken Lyrik in die Zeit des Entstehens des Republikanismus und öffentlichen Lebens fällt, so entstand die neuere zur Zeit der öffentlichen Unruhen, die ~~der~~ Auflösung des Republikanismus verband die Staaten Italiens, das öffentliche Leben

verschwand, richtete sich nach innen, die neue Welt in Italien entstand erst nach Auflösung des Republikanismus, die glücklichen Zeiten die Italien den Medicinern verdankt, fielen später in den Moment, wo sich Ariosto ausbildete. Dante und Petrarca sangen zur Zeit der Auflösung der Ruhe und des gesellschaftlichen Lebens, und wenn sie ihre Gesänge auf diese Gegenstände beziehen, so sprechen sie das Unglück dieser Zeiten aus. Die Alten feierten in ihren Gedichten die männlichen Tugenden, die der Krieg und die Vaterlandsliebe hervorruft; die geselligen Verhältnisse, die sie besangen, waren vorzüglich die Freundschaft der Männer, und die Weiberliebe war eine untergeordnete Aufgabe der Lyrik, die Liebe war nicht jene mit den Empfindungen und Attributen begleitete Liebe der Neuern.

Die erste Begeisterung des Dante war die Liebe zu einem jungen Mädchen, Beatrice, er hat sie in seinen ~~Tanzonen~~ Canzonen, Sonnetten und prosaischen Werken verewigt; das

Schicksal seiner späteren Verbannung an-
klagen konnte sein göttliches Genie zur
Hervorbringung der göttlichen Muse
die divina comedia, obgleich in dieser
wieder der Anklang die Exaltation ist.
Petrarca[b] Leben war ganz
innerlich, aber seine schöne Liebe, die sich
mit der Anbetung begnügt, seinen geistigen
Liede, die nur in der Verklärung ihrer
Entsündigung findet; man würde sich sehr
irren, wenn man glaubte, man fände den
Petrarca in Liebesverhältnissen, wo ist in
seinem Leben so streng & bestimmt,
als Dante in seiner Ehe. Boccaccio,
der dritte Meister, gesellte sich hinzu,
seiner Poesie Muse ist auch die Liebe.

Der Geist der modernen Zeit drängt
die Beschränkung der Lyrik in Anschauung
der Gegenstände und sich. bild neue äußere
eigene Leben in einem organischen Ganzen
konnte die moderne Lyrik nicht mehr
werden, sie blieben also nur subjektiven
und momentanen Empfindungen, wo sich denn
auch die lyrische Poesie in den schönsten

Früchten der spätern Welt niederlegen hat.
Dauernden und auf den Gegenstand bleibenden
Gestalten in der lyrischen Poesie sind in
den Gedichten des Petrarca, wodurch das
Ganze zu einem Art einem romantischen
Drama wird. Bei der Verschiedenheit
des äußerlichen Lebens teilt die lyrische
Poesie in Privatleben und den besonderen
Verhältnissen des Privatlebens in mannig-
faltigen Empfindungen auf; die Kunst der
Lyrik ist in dieser Beziehung, auch die ein-
zelnsten wie Ganzes zu bilden; nun die
Dauer, oder ist sie absolut geschlossenheit
wurde, wird Petrarca[b] andrerseits
nichts als die ganze Geschlossenheit, ohne
Zusammenhang mit dem ganzen,

Dante bleibt in der lyrischen Poesie
nur nach der didaktischen, politischen, moral-
lischen Gegenstände übrig, die mit dem
Untergang ist der feudalen, der Ritterlichen,
der Lebensform verschwunden sind, da seine
das objektiven Leben schuf. Die einzige
Art des äußerlichen Lebens, das noch in
der Lyrik, dasein mochten, denn auch die
lyrischen Gedichte, deren religiöse Gedichte darstellen

Die antike Lyrik braucht alle rhythmischen Formen, den Hexameter ausgenommen, der Ausdruck des Epos ist. Das Plastische der Oden des Pindar muß jeder empfinden, der sie nur irgend mit Sinn anschaut. Die moderne Lyrik in der Canzone und dem Sonnet hat mehr architectonische als plastische Schönheit, wie man leicht zugeben wird, wenn man das antike mit dem modernen vergleicht.

Die lyrische Poesie bezieht sich auf die erste Potenz in dem ideellen Reiche die der Reflexion, des Selbstbewußtseyns; sie steht unter der Herrschaft der Reflexion; die zweite Potenz ist die des Handelns; es ist das an sich Objective, wie das Wissen das Subjective; — Gleichwie aber die Formen der Kunst Formen der Dinge an sich sind, so muß auch jede Dichtart einer ideellen Einheit entsprechen, nicht überhaupt das erscheinende Handeln, sondern das Handeln muß absolut dargestellt werden; — Handeln als Absolut ist

ist Geschichte; die Aufgabe der zweiten Art der Dichtung ist also Bild der Geschichte zu sein, wie sie an sich und im Absoluten ist.

Diese Dichtart ist das

Epos.

Da nemlich alle oben angegebenen Charactere und abgeleitete Bestimmungen hier vereinigt zusammentreffen, nemlich nicht daß überhaupt ein Handeln und Geschichte dargestellt werde, sondern daß sie in der Identität absolut sein, ist nothwendige Bestimmung des Epos. Das Handeln ist objectiv an sich schon Identität ohne Gegensatz des Endlichen und Unendlichen. Denn im An sich, woran das Handeln Erscheinung ist, ist Endliches und Unendliches außer Differenz mit ihm. Die Differenz ist nur da, wo das Endliche für sich real ist, wo Endliches und Unendliches getrennt sind. Der Gegensatz von Besondern und Allgemeinen drückt sich in Bezug aufs Handeln durch den Gegensatz der Freiheit und Nothwendigkeit aus, diese sind im An sich des Handeln eins; da nur im Epos kein Gegensatz des Endlichen und Unendlichen statt findet, ist also auch kein Streit zwischen Freiheit

und Nothwendigkeit; beide sind in gewissen
Handlungen sichtbar. Der Beweis wird durch
Beispiele geführt werden, nicht als ob gewisse Hand-
lungen. Allein Gegensatz zwischen Freiheit und
Nothwendigkeit findet nur in der Erfahrung
statt; denn wir wir in der Erfahrung den
Lauf der Begebenheiten nothwendig, so nothwendig
sind sie das Schicksal. Im Absoluten ist kein
Schicksal; die nähere Bestimmung der Idee
ist folgende: so streng das Handeln in
vollkommener Sittlichkeit von Freiheit und
Nothwendigkeit, aber Gegensatz des sinn-
lichen und Unsinnlichen, aber Beweis und
Schicksal das (denn Schicksal ist Sittlichkeit,
die sich auf Erfahrung und Widerspruch
bezieht.) so ist auffallend, wie Idee der
Homer auch kann Idee einer Anordnung
des Unsinnlichen zu finden; allein Endweck
ist erreicht. sich in einer sittlichkeit, aber in
absoluter Sittlichkeit. Allein liegt nur in
dem Inneren unsichtbaren, die Seele ist nur
nicht gebunden, selbst die Gattung, die im
Handeln nicht übernatürliche Gestalten sind,
sind nur in Fügsamkeit gegen das Schicksal.

Man

Man könnte gegen die nähere Bestimmung
das sagen, die von Sittlichkeit, niemanden,
dass Homer schon nie Vorfälligkeit nahmen,
denn selbst Zeus unterworfen; aber eine Vor-
fälligkeit verschwindet hier nicht als Schicksal,
weil überall kein Widerspruch existirt,
Götter und Menschen verschwinden in Einig-
keit mit dem Schicksal. Aber entdeckend ist
die Stelle im 16ten Gesange der Ilias,
wo Jupiter seinen geliebten Sarpedon
aus den Händen des Patroclus retten
wollte, Hera sie ermahnt, Dass auch die
andern Götter sie gleicher Begierde wären,
den. In dieser Stelle verschwindet der Vor-
fälligkeit schon Widerspruch, schon Fügsamkeit,
und Zeus entäußerte sich sogar mit Leid,
schon ihn zu retten. Nach mehreren schönen
sich eingreifenden Handlungen des Menschen in
Fügsamkeit gegen das Schicksal. (Man findet zwar doch
gegen die Götter, die aber selbst natürlich sind.)

Das Epos stellt sich sachst bedeutend zwischen die Lyrik, wo die Gegensatz das subjective und Unendliche, nicht Objectivität von Innigkeit und Nothwendigkeit, das Poetische, herrscht, und zwischen die Tragödie, wo Beides und Schicksal zugleich Hauptsache sind. Die Identität, die in jenem herrscht, vollendet sich in gewaltigen Charakteren, wo ist der Beide mit Gegensatz; das Drama ist die Einheit von Lyrik und Epos. Die Identität im Epos ist hier durch den Gegensatz in Schicksal verwandelt; das Epos in Vergleich mit der Tragödie ist Schicksallos. Sein andrer Unterschied das Epos ist Gemüthlichkeit gegen die Zeit. Das Epos ist so rein das Handeln, an sich zeitlos.

Das Epos soll nun Ideal der Handlung, der Geschichte, sein, wie sie an sich im Absoluten gegenständlich ist. Daher müssten sich um alle Charaktere mit Leichtigkeit bewegen. Der nächste Charakter war, dass in Ihnen das Handeln kein Gegensatz des subjectiven und Unendlichen ist, beides sind sind; dieser

Gegensatz muss nun auch im Epos aufgehoben sein; der Gegensatz muss subjectiven und Unendlichen im Handeln stets sich als Gegensatz von Zufall und Nothwendigkeit auf. Dieser muss also auch im Epos aufgehoben sein, und innerhalb der Beide gegen diese Identität Schicksal ist, oder es gegenwärtig, so muss also im Epos auch das Schicksal verschwinden, es stand also das Handeln in der Identität von Zufall und Nothwendigkeit. Thun Beide und Schicksal, das. Die zweite Bestimmung ist: Das Handeln ist an und für sich, wie es im absoluten gegenständlich ist, zuletzt. Denn allen Zeit ist nur durch Differenz von Möglichkeit und Wirklichkeit gesetzt; allein verschwindend Handeln ist nur gegen jene Identität, die ausser allem Zeit ist; das Epos soll nun Ende davon sein; — nun ist das nur subjectiv, da die Totalität als Kreis doch an die Zeit gebunden ist, sie ist das vorherige. Dieser Widerspruch lässt sich auf folgende Art: die Totalität. als solche, muss ausser der Zeit, von der Zeit un-, unzeitig sein, um die Einzigkeit der Geschichte

zu verschaffen; sie muß die Zeit in dem Gegenstand liegen, sich selbst bei der starken Auseinanderfolge richtig vorstellen. Dann kann, da sie als Anschauung im Gegenstande vorkommt, tritt sie die Zeit nie; das ist das Richtige, und der Gegenstand bewegt sich; denken wir uns das Bewegte, so ist sowohl der Charakter des Hauses aufgehoben; als mehrstücke das zerlegte Gemälde, die Beschreibende Vielheit; dieses ist dem Haus gemäß, es ist unzweckmäßig zu sehen wie der Dichter sich bewegt, der Gegenstand aber unbewegt bleibt. Sie bei Gemälde ist d. Vielheit der Theile in der Zeit, abgesehen auf dieses mag auch andere Gründen nicht die späteren Zusätze gehört.

Anschauung wie uns auf den allgemeinen Begriff, so sehen wir daß das Haus dem Gemälde entsprechen soll, so soll eine Auflösung des Besonderen in Allgemeine sein, der Endzweck ist Verständigung wie dieses, wie deutlich uns Lust mit Vergnügen in künstlichen Maschinen verschwelgt, so kann die Hinderung des Besonderen in Allgemeinen dem

dem Gemälde in seiner Klasse geschehen ist, so kommt es sich im Haus wie Durch einen Garten, den Länder und Flächen verbindet. Wie ist aber dem ungeachtet die Identität des Hauses mit dem Gemälde zu begreifen? so scheint hier ein Widerspruch zu sein, der Gegenstand des Gemäldes ist ruhig, im Haus aber stetiger Fortschritt. Zur Lösung dieses Widerspruchs haben wir aber zu sehen:

a, daß Genuß der Malerei ist, und

b, wodurch ihr Mangel abgethan ist. Wenn wir den Gegenstand des Gemäldes in Ruhe, dem Pinsel möglichen, ist, daß es uns ein gegebener Moment ist, den ein Gemälde dar gestellt hat wird; wir sprechen hier blos von sinnlichen Gemälde, denn nur so müssen diesen kann das Haus vergleichen werden. Da der nächste Moment, der auf dem vorhergehenden folgt, aller Verhältniß andern, so besteht die Kunst darin, das Verhältniß dieses auf zufassen, allen folgenden Abänderungen in ihrer Darstellung, so ist sie zur sinnlichen gemachten Moment, den sie darstellt. Hier ist nun ein es uns das Fortschreiten des Gemäldes, daß den folgenden zeigen, den Gegenstand bewegt sich, wir

den Gegenstand des Ferne. Die Entfernung
die dem Gemälde gegeben ist, in den Gegen-
stand und die sichtbare entwickelt, ist bloß zufäl-
lig; den wahren Gegenstand des Gemäldes
ist die Entfernung, mit der Gegenstand der Augen
Mit im Ferne die Darstellung muß, den Ge-
genstand aber sich bewegt, so auch im Gemälde,
das Unmöglichen; das kann Gemälde in der
Darstellung, nicht in den Gegenstand fällen, fällen
kann Ferne auch mit Dingen in der Darstellung.

Wir wenden die Erscheinung, Raum das
Ferne zufällig ist, so auch drücken: das was in
seinem Orte ist, faßt allen Ort in sich. Das
was allen Ort in sich faßt, ist selbst außer
den Ort, undistanced gegen die Ort;
diese Undistanz gegen die Ort ist
Grundgesetzen des Ferne, ist gleich den
absoluten Einheit, wenn selbst alle
Mannigfalt, welche selbst aber keinen Mangel
undurchdringlich ist. Das was die ganze Reihe
der Existenzen in sich schließt, ist außer
allen Ort, ist kann also auch kein Gegen-
stand einer sinnlich sein; — die folgen Erkenntnis
diese Erscheinungen.

Da die Absolutheit nicht auf dem sinnlichen,
sondern auf dem Form beruht, so sind an sich
allen Gründen absolut, denn das ganze kann
nicht absolutes sein, als jeden Teil; diese
Erscheinung muß nun auch auf Ferne gehen,
in Ferne ist der Anfang und das Ende gleich abso-
lut. Im weitesten unendlich das Nicht-bedingte
sich in Ansehung der Zufälle, auf Gewicht, so
unterscheidet auf den Anfang und das Ende
der Ferne als Zufälle; diese Zufälligkeit
ist abhängig der Absolutheit und Unendlich-
keit der Ferne. Daher ist das Entstehen
einer Welten, denn Ferne einen Erscheinung
Anfang zu haben, als ein Anfangen der
begrenzenden Dinge zum Ende der Welt
Vergangenheit genommen. Das Ferne muß nun,
räumlich und zeitlich auf bedingt un-
sinnlich, in den Form ist allen absolut
Anfang kein Anfang; das Ferne, das absolut
begrenzt, Erscheinung sich als ein aus dem
absoluten Innern gegebenen Umgestalt, das ein
absolutes Dasein einer absoluten Ganzen
ist; denn so mit der Raum, den man den
Principien räumlicher Ergänzung ist, keine empirische

Grenze hat, da diese Umwälzung ins endliche
fortgeht. — Da beginnt die Fläche mit
dem Raum des Kreises, als wenn durch
den absoluten Umfang der Zeit wäre, ist
auch eben so unbedingt zugegeben, denn es
ist kein Grund vorhanden, warum sie mit
dem todten Factum aufhört (denn die todten
Dinge sind Zusätze späterer Zeiten)
sie könnte ins Unendliche vor-
wärts und rückwärts sich ausdehnen.
Da auch die Körper, sie beginnen wieder
abwesend, wenn mit diesen als Zufälligkeit
verstanden Absolutheit des Wesens der
Zeit aufzufassen wäre, denn wird die
Mathesis Hypothese, dass den Raum
wie man negativen zusammengesetzten
Gebrüche sey, so stimmt nicht mehr überein,
und sinnliche Räumen dingungen, die
in Zeiten wird gegen Einseitigkeit sie
den diesen Zufälligkeit nicht vermag, wie
der Zeiten denn soll zusammengedacht
sein, sinnlich kann eine gnoba sinnlichkeit
heit nicht stehen, wie die Gedichte wenn
eine Gattung bilden sollen.

Die

Die Zufälligkeit ist eine Erscheinungsart
des absoluten in Zeit. Die Existenz
gegen die Zeit muss eine Gleichgültigkeit
in Behandlung der Zeit zu folgen haben,
so dass in der Zeit, die Zeit eben
begonnen, allen, Zeit Elemente, wie das
gewählte, Raum sei: in entsprech Zeiten
eine vollkommene Erscheinung des
Bildes der Identität allen Dinge in
Absoluten, negative Natürlichkeit. Zu den
Dingen, die Vorgestellt wurden, gehören
die unbedeutendsten Handlungen, Essen,
Trinken, Aufladen etc: Jedes wird
in seiner Art und wesentlichkeit mit allen
Zufälligkeiten, wie allen andern bestimmt,
denn; dadurch wird zum sehr Existenz
und Form gebracht, wodurch allen Gattungen
und Mannigfalt genug gross gesetzt wird,
dadurch nahet sich das gedicht und der
Dichter zu einer göttlichen Natur, von
der es nicht gross und nicht klein gedacht
für an sich die Handlung sind allen Dingen in
Gleichgültigkeit, heute wird von den andern
Handlungen, allen ist genug abgethan, als ob

nichts vorausgegangen wäre, und nichts folgen sollte. Dies ist nur im Epos der Fall. Der Dichter muß mit ungetheilter Seele in die ganze Gegenwart und Zukunft sehen, beim gegenwärtigen nicht forteilen, da er ruht, und der Gegenstand sich bewegt. Er darf sich nicht fort drängen; den Gegenstand muß er sich bewegen lassen, weil er sonst völlig selbst mit dem Gegenstande zusammenfällt, oder gar ihm zuvorkömmt. Der Dichter muß wie das Gedicht von nichts angerührt als ein höheres Wesen über dem Gegenstande schweben; nur innerhalb des Gedichts drängt eins das andere, Leidenschaft folgt auf Leidenschaft, aber nichts drängt den Dichter hinein, der als Bild der göttlichen Natur alles unter sich geschehen läßt, der von allen ungerührt bleibt, was geschieht; er kann das Hohe, das Niedre, das

tragische,

Tragische, das Komische am Gegenstande darstellen, ohne daß er hoch oder niedrig, tragisch oder komisch wird, ohne Leidenschaft für den Gegenstand. Achill weint, aber der Dichter ist weder ungerührt noch gerührt, klagt und weint nicht. An dem Orte der Versammlung der Großen hat auch die Gestalt des Tersites Statt, so wird in der Odyssee sowohl vom göttlichen Sauhirten als vom Könige gesprochen, er und der Held der Odyssee sind gleich.

Diesem Rhythmus muß nun auch ein hörbarer Rhythmus entsprechen. Aristoteles nennt den Hexameter das beständigste und gewichtigste ~~gewichtigste~~ aller Silbenmaaße. Er ist nicht verweilend, wird nicht von Leidenschaften ergriffen, ist nicht fortrasend, er drückt die reine Indifferenz aus, die dem Epos zum Grunde liegt; da er nun zugleich Mannigfaltigkeit zuläßt, so kann er sich an den Gegenstand anschließen ohne ihm Gewalt anzuthun; er ist also zugleich der mannigfaltigste aller Silbenmaaße.

(~~Mehrhaft~~ Mehr kritische Bemerkungen hierüber sehe man in der Recension über Goethes Herrmann und Dorothea von Schlegel.)

Die besondern Formen im Epos selbst sind nun noch der Dialog, das Gleichniß die Episode.

Der Dialog neigt sich seiner Natur nach zum Lyrischen hin, weil sie verhältnißmäßig aufs Bewußtseyn geht, von ihm ausgeht; sie wird den Character des Epos ändern, wenn nicht ihr Character durchs Epos modificirt wird, da sie nicht die Indifferenz, sondern den Gegensatz von ihren entgegengesetzten Character bestimmt. Der Character ist aber bestimmt, beschränkt, rückt zu einem Ziele fort, wird durch Leidenschaft angetrieben. — Dies alles ist aber im Epos dem Hauptcharacter untergeordnet. Die leidenschaftliche Rede fodert passende Beiwörter, eine Sattheit der Sprache, die epische Fülle, ein ~~Element~~ Ebenmaaß und Gleichgewicht. In der

Lyrik kann das Gleichniß nur wie ein Blitz in der Nacht, der gleich wieder von ihr verschlungen wird, erscheinen; wo es in der Epopöe eintritt, hat es ein für sich freies Leben, ist selbst ein kleines Epos. Die Episode ist zunächst der Abdruck der Gleichgültigkeit des Sängers gegen den Gegenstand, die Abwesenheit der Furcht, große Verwickelungen mit einemmale zu übersehen, die Nebengegenstände zu beabsichtigen. Der epische Dichter bewegt sich ohne Furcht nach allen Richtungen den Gegenstand folgend. Die Episode ist ein nothwendiger Theil des Epos, um es zum Bild des Lebens zu machen, daher die mannigfaltigen Theorien von den Wunderbaren sowohl als fatalen der Epopöe. Es gilt dies meist von der modernen Gattung. Wer dies vom Epos behauptet, erregt den Verdacht, daß er eine verkehrte Idee zu Grunde legt. Den Nordischen Barbaren konnten die Götter Homers ~~recht~~ wohl also

Wunder erscheinen; man darf aber im Epos der Griechen nichts Wunderbares fordern. Im Epos giebt es nichts wunderbares, denn die Götter sind hier immer innerhalb der Natur.

Was den Stoff des Epos betrifft, so ist klar, daß dieser unendlich ist, da dieser aber nur in der Mythologie existiren kann, so folgt daß ein Epos ohne Mythologie undenkbar ist. Diese Identität ist so groß, daß der Ursprung der Mythologie mit dem Ursprung des Epos in eins fällt, so daß die Mythologie schon objectiv im Epos liegt, ehe sie selbst subject-objectiv dargestellt ist; so enthält die Poesie den Stoff um die Mythologie zu formen. Wie nun die Mythologie nur eine ist, so kann auch das Epos nur eines seyn. Es kann aber dem endlichen allgemein Gesetz der Erscheinung folgen, so daß es sich in der Identität nach zwey Seiten, wie das absolute, ausdrückt. So sind

denn auch die Ilias und Odyssee zwei verschiedene Seiten des nehmlichen Gedichts. Beide vollkommene Bilder des Universums; sie sind sich wie Reales und Ideales entgegengesetzt, die Verschiedenheit der Urheber, die angenommen wird, kömmt nicht in Betracht, es ist ganz objectiv bestehenden Gedicht die Rede; sie sind vermöge ihrer Natur eins, und durch den bedeutenden Namen Homeros' vereinigt. Einige heißen die Odyssee und Ilias die aufgehende und untergehende Sonne, ich möchte die Ilias die centrifugale, die Odyssee die centrigetale Tendenz des Gedichts nennen.

Einige Bemerkungen über neuere Epopöen. ~~[illegible]~~ Vergleicht man den Virgil mit dem Homer, so kann man ihn denselben fast in allen Stücken als Negation entgegensetzen. Man bemerkt keine Schicksallosigkeit, im Gegentheil Virgil hat sich bemüht in die Identität des Handelns eine Trennung durchs Schicksal zu bringen.

Virgil läßt sich den Gegenstand nicht allein bewegen, er sinkt öfter zur Theilnahme am Gegenstande herab; die erhabene Zufälligkeit ist in der Aeneis aufgehoben. Sie geht von einem bestimmten Zwecke der Gründung des römischen Reichs durch die Trojaner aus, und wie dieser erreicht ist, schließt sie auch wieder. Er übertreibt die Darstellung nicht selten, — er ist nicht gleichgültig gegen die Zeit, man bemerkt nicht jene schöne homerische Gleichgültigkeit, es ist gleichsam der Zustand eines gebildeten Zirkels, wo die Ehre gekränkt, und die Liebe beleidigt ist; in seinem Ausdrücken ist er künstlich, prächtig, rhetorisch, in seiner Rede ist er logisch rednerisch, in der Episode der Liebesgeschichte der Dido so gar fast gänzlich modern. Die moderne Zeit hat, da sie sich an diesem Meister hielt und nicht zur Wurzel ging, das Epos ganz verfälscht betrachtet. Man verließ den Homer, durch das Ansehen Virgils getäuscht, und dies wirkte sehr nachtheilig auf

Production späterer Epopoeen. Milton verräth besonders durch seine Betrachtungen der Gestirne, daß er sich dem Absoluten näherte; hätte er den Homer vor Augen gehabt, so würde er sich vollkommen ausgesprochen haben. Er theilt aber die Fehler mit dem vorigen, z.B. der Absichtslosigkeit, doch hat er mehr Einfalt der Sprache. Zudem hat er auch eigne Fehler, die von dem Character seiner Nation, und Zeitalters herrühren mögen. Nach allem was schon früher gesagt ist, bedarf es keines Beweises, daß der Stoff den Klopstock wählte, keiner epischen Behandlung fähig ist; er wollte den Stoff erhaben machen, er wollte den unpoetischen mystischen protestantischen Dogmatismus zur Erhabenheit treiben; — Wenn das Leben und Tod Christi episch behandelt werden sollte, so müßte Christus als rein menschlich betrachtet werden, er müßte mythologisch behandelt werden; was noch von der christlichen Mythologie existirt, müßte zu einer Mythologie erhoben sein, um absolut zu

werden. Klopstock war überhaupt einer von den Dichtern, dem noch die Intuition der Ideen am wenigsten inwohnte; das Herrschende ist der protestantische Verstandesbegriff, der die Unendlichkeit Gottes durch die Reflexion bestimmt. Die Hoheit des Gegenstandes fällt überall in den Dichter zurück, er selbst erscheint immer, der Gegenstand bleibt unbewegt. Das sonderbarste ist noch, der von Ewigkeit gefaßte Schluß Gottes seinen Sohn hinzugeben, der aber schon zum Voraus von diesem Entschluß weiß. Die Handlung ist nicht selten schleppend, ꝛc es ist zu bedauern, daß so viel Kraft und Aufwand an einen so unfruchtbaren Stoff verwandt wurde.

Von andern Gedichten der Neuern, wo das romantische Princip das herrschende ist, kann hier bei der Epopoe die Rede noch nicht sein; die einzige Epopoe der Neuern, die der antiken am nächsten kömmt, ist Goethes Hermann u. Dorothea.

Ich spreche noch über einige besondere epische Formeln. Es könnte freilich noch die

Frage entstehen, wie im Epos, das als Identität gesetzt ist, noch Differenz entstehen könne? Es versteht sich, daß der Raum, aus welchem das epische Gedicht weichen kann, beschränkt ist, und unmittelbar versteht sich, daß die Ausweichung nicht über jenen Punct geschehen kann, ohne ihren Character als Epos zu verlieren, der an diesen Punct gebunden ist. In der Identität des Epos liegen nur 2 Möglichkeiten, die zwey verschiedene Gattungen bilden können; das Epos ist die objectivste Gattung, inwiefern wir hierunter die absolute Objectivität denken. Es ist schlechthin objectiv, weil es Identität des Objectiven und Subjectiven ist; aus dieser Identität tritt nun die Poesie heraus dadurch, daß sie relative Objectivität und Subjectivität wird, doch so, daß weder die eine noch die andere Seite ein zu großes Uebergewicht hat, weil sonst der epische Character ganz verschwinden würde.

Das Epos ist objectiv und subjectiv eins, der Dichter

und der Gegenstand sind an sich gleich objec-
tiv. Diese Identität der Behandlung
des Gegenstandes kann nun nach 2 Seiten
aufgehoben werden; das Subjective kann
ins Object, das Objective in die Darstellung
gelegt werden. Diese beiden Pole sind
nun wieder wie zwey mögliche Differenzen
darzustellen; sie sind auch wirklich in
der Poesie vorhanden. Diese zwey Diffe-
renzen beziehen sich wieder auf die objec-
tive und subjective Seite; die Sphaire
der relativ objectiven epischen Poesie,
wo die Darstellung das Objective, der
Gegenstand das subjective, die Besonder-
heit ist, ist dargestellt durch die Elegie,
und Idylle, die sich wieder unter sich
jene als das Subjective, diese als das objec-
tive, verhalten. Die Sphäre der relativ sub-
jectiven epischen Poesie, wo der Gegenstand
das Objective, die Behandlung das Subjective
ist, ist erfüllt durch das Lehrgedicht und
die Satyre – wovon jenes wieder das

Subjective, diese, die Satyre, das Objective ist.
Man könnte hier den Einwurf machen, daß
man nicht einsehen könne, daß die Elegie,
die doch gleichsam subjectiv u. lyrisch sich
ergießt, dennoch objectiver sein solle,
als das Lehrgedicht, das doch objectiv scheine.
Allein hier ist nicht von der Elegie die Rede,
wie man sie im gewöhnlichen Sinne zu neh-
men pflegt, der sie das Objectiven in der
epischen Darstellung beraubt, und was das
Lehrgedicht betrifft, so kommt diese Poesie
doch immer auf ein Wissen, auf etwas
subjectives zurück.

Vergleichen wir Elegie und Idylle
einerseits, Lehrgedicht und Satyre ander-
seits, so finden wir, daß jene, die Elegie,
und Idylle, ohne Zweck und Absicht sind,
also an die Objectivität der Darstellung,
diese aber, das Lehrgedicht und die Satyre,
bestimmte Zwecken haben, also an die
Subjectivität der Darstellung gewiesen
sind; beide, Elegie und Idylle, sind sich
gleich; daß sie auf die universelle Objec-

tivität des Stoffs verzicht thun, die Elegie aber den Zustand der Begebenheiten eines Individuums objectiv behandelt, die Idylle aber einen isolirten Zustand eines Individuums, abgesondert von allen andern, behandelt. So ist dies zf. nicht nur der Fall bei Hirtengedichten, die auf einer einzelnen Gegend, und so w. eingeschränkt sind, sondern auch bei den häuslichen Idyllen, wo zf. zwei Liebende dargestellt werden, die gleichsam in sich selbst und ihrer Liebe beschränkt sind, als ob außer ihnen gar nichts mehr auf der Welt wäre, zf. Voss' Luise. Verschieden sind sie noch dadurch, daß die Idylle sich mehr zum Drama, die Elegie zur Lyrik hinneigt. – Man kann die Elegie und Idylle dem Lehrgedicht und Strafgedicht oder Satyre auch noch so entgegensetzen; die Elegie und Idylle ist durch den Stoff und Gegenstand beschreibt, oder subjectiv, da die Darstellung, die Art der Behandlung aber allgemeingültig und objectiv ist; nur der Stoff ist partiell, die Behandlung

universell; Lehrgedicht und Satyre behandeln den universellen Stoff, aber ihre Behandlung und Darstellung ist in beiden das subjective Princip. Lehrgedicht und Satyre können sich von einer Seite durch den Stoff F verschieden sein; doch ist nun wieder das Lehrgedicht subjectiver, denn in ihm ist das Wissen, in der Satyre das Handeln, also das Objective, das Princip. Doch ist die Darstellung in beiden subjectiv. Der Stoff des Lehrgedichts ist das Universum, der Stoff des Lehrgedichts ist objectiv allgemeingültig. Das Universum wird nehmlich im Wissen reflectirt. Der Stoff der Satyre ist das Handeln im Leben der Menschen, also objectiv. Das Subjective liegt in der Darstellung in beiden, nur daß jenes den Geist, diese das Gemüth und die sittliche Stimmung des Menschen anspricht.

F gleich seyn, aber andrerseits auch wieder durch den Stoff

Wir bestimmen noch im Allgemeinen den Platz, der beiden in dem allgemeinen Typus angegeben ist. Jede Art der Dichtkunst erhält

dung ihre wissenschaftliche Construction
ihrer Noten, die zugleich ihre Erklärung
ist, sie mag mit dieser Noten auf
mit Ast aufgezeichnet wie sie immer will.
Jeder Ast der Tonkunst liegt mit jeder
zu Grunde, wo ihr Umfang in einzelnen
Tonstufungen bestimmt ist, so ist diese be-
schränkter, als die Form, der Umfang,
der einen vollen Grundton zu Grunde liegt,
wird über kurz oder lang zu eng zu
sein. Denn so: Jeder Tonart ist durch
die Mögelichkeit bestimmt, die durch sie
repräsentirt ist. Die auf den Construction
beruht auf Darstellung der Mögli-
keit, mit einer jeden Möglichkeit eine Rei-
henfolge auf Wirklichkeit ist, so beruht
die Construction der Tonart darauf,
die Tonart durch alle Möglichkeiten darzu-
stellen.

Der Umfang, denn die Noten von
einer Tonart haben, ist, dass sie eine Klanggrösse sei,
der zugleich einen zusammenstimmenden Umfang
hat, ist nun noch nicht zu sagen, dass Klang
und Umfang sich in dieser Art der Tonart

am meisten abgeschwächt hat, dass sie sich
meist in Klanggefange üben und Umstände
angestrengt hat; aber dies ist nur die eine
Seite der Klangart, denn sie ist mannig-
mannigfaltig, da die Klangart, durch Umstände
wirkt, das ganze Leben zu umfassen im
Stande ist. Die ist nun die eine Seite der
ästhetischen Gedichte, da die Darstellung ab-
gebrochen ist, wie der Natur, diese ist ihre
Natur nach, geschichtlich; sie kann die
Tonart begingen, wie sie, wie das Ganze,
der Leiden in die Vergangenheit übrig ist.
Die begingen die Erfindigsten Versuche so-
wohl als den Anfang der Unterscheidung,
sie hat keinen eigenen individuellen
Zustand, sie schreibt aus dem Innen der
Form heraus, sie ist nun Natur eigen
hervorbringen, dasein auf ihre Charaktere,
und ihre mannigen Verschiedenheit, das Ueber-
klingen, das lyrische, plötzlich, ihre Neu-
gierde zur Idylle ist, dass sie sich
zur Lyrik steigert.

Die schönsten Tonstücke haben nur
wieder seinen die alten Entwicklungen,

es sind die des Phanocles und Hermesianax. Auch hat die Elegie im römischen Zeitalter in Catull, Tibull und Properz wieder aufgeblüht. Göthe hat in unserer Zeit die wahre griechische Elegie wieder auferweckt. An Goethes Elegien läßt sich zeigen, daß das Subjective (das Besondere) ins Object, das Objective (allgemeingültige) aber in die Darstellung fällt. Göthes Elegien besingen die höchste Ruhe des Lebens, und die höchste Lust auf wahrhaft epische Weise, mit Vorbereitung auch auf die größten Gegenstände der Umgebung.

Die Idylle ist in Bezug auf die Elegie nun wieder die allgemeingültige (objective) Gattung unter den 4 untergeordneten Gattungen, wo die Objectivität in die Darstellung, die Subjectivität (Besonderheit) in den Gegenstand gelegt wird. Sie nähert sich dem Gemählde, da Idylle schon ein Bild, ein Gemählde, bezeichnet. Daß die Idylle die objective Dichtart sei, liegt schon in den ersten Arten der Idylle selbst.

Da der Gegenstand der Idylle weit weniger gebildet ist, als der Stoff des Epos; so ist der Stoff der Idyllen des Theocrit in Vergleich jenes des Epos, des Homer, in allen Stücken viel roher; Ilias und Odyssea zeigt schon viel gebildetere Sitten. (Construction der Idylle)

Die Idylle nimmt ihre Gegenstände überhaupt nicht aus einer beschränkten Welt, sondern sie macht sie individuell, local. Die Darstellung muß gleichfalls εὐθυχθόν, wie aus der Landschaft selbst hervorgegangen sein. Es ist nichts widersprechender, als den Personen Sittlichkeit, Empfindsamkeit und Unschuld mitzutheilen. Man sieht dies an der Derbheit der Theokritischen Darstellung, es sei denn, daß die Schäferpoesie zugleich romantisch wird, wo man die Derbheit verlassen kann; wenn aber auch nun noch zugleich das Romantische fehlt, wie z. B. in Gesners Idyllen, so kann man in den Anpreisen dieser Werke nur den allgemein herrschenden, unpoetischen Geist (besonders noch durch die Lobeserhebungen der Franzosen)

bewundern. Hier ist Sittlichkeit, Empfindsam-
keit, Allgemeingültigkeit der Darstellung
geworden; die Idylle steht also auf den
Kopf. Der ächte Geist der Idylle, der
seit Theocrits und Virgils Zeit geruht hat,
ist in Vossens Luise wieder aufgelebt,
wiewohl auch dieser durch den Geist der
Idylle die Unbiegsamkeit des Locals nicht
überwinden konnte, da er nehmlich zu Theocrits
Idyllen sich verhält wie das nördliche Deutsch-
land zum Sicilianischen Himmel und Flu-
ren. Die Italiäner und Spanier haben
auch romantische Idyllen. Der Pastor fido
von Guarini ist dramatisch bearbeitet, die
Befreundung der Idylle mit dem Drama
kann uns nicht verwundern, da nemlich im
Epos ein Gleichgewicht des Objects und
Subjects ist, so stellt das Drama ein
aufgehobenes Gleichgewicht dar. Die Dar-
stellung wird relativ auf den Gegenstand
objectiver in der Idylle; sie kann sich
also zum Drama hinneigen, denn im Drama
ist die Darstellung und der Stoff rela-
tiver wie im Epos. Die Idylle kann
daher dramatisch werden; die Form einiger

Neuern ist die Romantische. Das einzige
schönste Muster dieser Art ist die Galathea
des Cervantes.

Das Wesen der Poesie ist, daß sie
durch den Gegensatz ~~zum~~ zum Ziel kömmt,
und nicht durch Identität, sondern durch
Totalität zur Darstellung kommt. Der
rein gesonderte strenge Character ist im
pastor fido gegeben. Die Idylle hat im
pastor fido eine ~~dramatische~~ dramatische Höhe erreicht;
~~und~~ es läßt sich zwar zeigen, daß von ei-
ner Seite bei ihm die Schicksalslosigkeit
aufgehoben scheint, die doch von der an-
dern Seite wieder hergestellt ist.

Unter den epischen Formen, wo
das Uebergewicht der Subjectivität
der Darstellung aus der Indifferenz
heraustritt, wo das Objective Allgemein-
gültige der Gegenstand ist, ist das
Lehrgedicht wieder die subjective Form.
Man könnte hier anführen, daß, da doch
die Kunst keinen Zweck habe, das Lehrge-
dicht doch auf einen Zweck gehe, wie es
also als Kunstform gedacht werden könne.
Es ist aber mit diesem Grundsatz nicht

gesagt, dass die Kunst sich nicht nur auf
sinnenfällige Gegenstände zum Grund legen
kann, sondern das Erhabene ist zugleich auch
gar oft in Gegenständen, aber die Kunst selbst darf keinen Gegenstand
haben, sie soll sich nur allein Gegenstände
gut selbst unabhängig zu machen wissen;
warum das An sich der Missverhältniss
muss zum Thema der Gedichte genommen
können, Dagegen spricht kein Einwand
Grund; wir haben nur, dass das Mass
der Absicht aufgefasst sei, so dass es
klar in seinem selbst willen zu sagen
scheint. Die Form der Missverhältniss in
Ansehung der Regelmässigkeit der Alt
sagt, denn diese Form existirt
schon gut der Missverhältniss unabhängig
sie von der Form, es liegt also in
Missverhältniss selbst schon der Grund, dass
es Form werden kann. Die Missver-
hältniss ist dann falsch Form, und zwar
die höchste Art, Das didactische Gedicht
kann nur schlechtweg, Erzählungen oder sym-
bolischen Natur sein. Diese gehören der
Mischung der beiden, die gemischten

Mischung, ist das Prinzip, seine wird das mensch-
liche Leben als Object zum Vorwurf. Das Leb
zu thun, und die Wahrheit des gemäl-
digen Missverhältniss, denn wo die menschlichen
Leben, ist man Hoffnung in die Natur ge-
bracht werden. Unter die ersten aufgenom-
gesetzlose gehört das theoretische Lehrge-
dicht. Sein wird das Subject Vorwurf, nem
Object, da dieses nun das Universum
sein kann, so muss es nun unendlich
Viele haben. Es ist bekannt, wie wenig
Gedichte über wichtige Gegenstände und
Theile des Wissens es über Geschichte,
Medicin, Cameralwissenschaft, das Ge-
schäftsleben des Gegenstandes ist nun auf zwei
zu sich muss zu Tadeln, wenn es in Ver-
bindung auf Universum gerichtet wird. Je
humangelung sind gewöhnlichen Gegenstände
aber hat man die poetische zu schwierig gefunden, man hat die Trockenheit des Gegenstandes abzuhalten
Dadurch dass man ihn unterordnen durch
Bilder der Mythologie zu verdrehen oder
durch Umschreibung einen ästhetischen
Schmuck zu verschaffen gesucht; oder
hat zum Festhalten Beispiele gesucht

seine Zuflucht genommen. Dadurch konnten
aber nie poetische Lehrgedichte entstehen,
daß die Poesie nur im äußern Schmuck,
aber nicht im Kern des Gedichts selbst
lag. Das Darzustellende muß poetisch
seyn, die Natur in ihrer Allheit ist
Gegenstand des poetischen Lehrgedichts;
da das hier darzustellende ein Wissen
ist, so muß es zugleich poetisch als
Wissen sein, dies kann aber nur ein
absolutes Wissen in Ideen sein, ~~daß~~ das
das All zum Gegenstande hat. Es giebt
also kein Lehrgedicht, als solches, wo
nicht unmittelbar oder mittelbar das
Universum in seiner Natur dargestellt
wäre. Da das Universum nur eins
ist, so kann auch in der absoluten Idee
nur ein Lehrgedicht sein, zf. von der
Natur der Dinge. Versuche eines sol-
chen speculativen didactischen Gedichtes
sind in Griechenland schon gemacht worden.
Parmenides und Xenophanes trugen ihre
Philosophie in einem Gedicht vor über

die Natur der Dinge. Thales und Pythagoras
haben ihre Lehren und Ideen poetisch über-
liefert. Von Thales wissen wir
nichts, als daß er unvollkommene hol-
perigte Verse geschrieben; Empedocles
in seinem Gedicht übers Universum ver-
band die Physik des Anaxagoras mit
dem ~~Forst~~ Ernste der pythagoräischen Philosophie.
Wenn dies von der wissenschaftlichen
Seite das Urbild nicht erreicht hat,
so hat es doch nach dem Zeugniß des
Aristoteles von Seiten der rhythmischen
Kraft und Energie den höchsten Grad
erreicht; – das Glück hat gewollt, daß
uns Lucretius Mehreres hiervon in
seinem Gedicht aufbewahrte; denn die
rhythmische Kraft hat er vom ~~[illegible]~~ Empedocles
sich eigen gemacht. Da Lucretius an der
schlechten Schreibart des Epicurs kein Vor-
bild hatte, so ist er dem Empedocles
in Rücksicht der Form, dem Epicur in
Rücksicht der Materie des Gedichts gefolgt.
Das Gedicht des Lucrez nähert sich mehr
als jenes des Virgil oder eines andern
römischen Dichters den ächten alten

Vorbedeutung. Die Kunst der Alten Geschichte, sein männlicher Hexameter eine kunstvoll mit dem gestalteten und geeichten Versmaß des Virgil aufs Allerbeste.

Er trägt das Gepräge einer großen Geistes; Da wo die wahrhaft imposante Lehren der Geschichte Darstellung, so stehet allen Kunstrichter ins Gebiet zurück. Dies ist der absolute Fehler des Lehrgedichts, die ganze Fülle, wo sich seine praktische Bestimmung ausspricht, wo wo die Natur anstoßt, und dem Geiste gewährt, wo die Abwechslung seines Inhalts, die Natur und Kunst belauschend; — die wahre Wahrheit der Kunstform der Natur; die höchste Meisterstück, die männliche Einfalt, übersangt aber alles, was die alten neue Hexameter sagten, will auf neue Lucrez, neue wie die Griechischen sagten, Passion in begeisterter Ruhe gesungen habe. Die Auflösung, Trennung und Vernichtung der Atome, die Geister mit Gewissenhaftigkeit grossen Fleiß und dabei die Richtigkeit des Dinge zeigt, wo sagt Lucrez durch seine große Kraft der Sprache, die Richtigkeit der Lehre [illegible] sich ziemlich Rücksicht der

Geistes, des reinen Verstandes anschauung, wo wo über Furcht und Hoffnung, Leben und Tod gewiß entscheiden ist, und wenn in Epicur von Bildlichkeit die Rede ist, so verschwindet die in Lucrez als Lehren geachteten Weisheit, abgerechnet als Lehren schönen Ordnung, da wo die Lieblichkeit und das Leben von reinen Lehren Randpunkte auf verbleibt, wo es schlecht weiß davon zu verweisen ist.

Von den Lehrgedichten den Namen zu sprechen, die reinen Lehren systematisch klug faßen, glaube ich mich abzusprechen, da wir keine besitzen, und wenn es nun den Alten zweifelhaft ist, ob sie diesen wirklich nach den Idee des Lehrgedichts genügen, so ist es nun den Neuern fast Lehrgewiß gewiß, daß keine existirt. Ein solches Lehrgedicht, wo der Kunst selbst gar hoch ist, ist noch zu verwarten.

Das Lehrgedicht hat Epoxen kann und das gedicht der Universums sein, dadurch daß es den Kreis der Universums in Mitten darstellt, (Die Mittenschaft muß also auf neue Weise dieses Gemüthes verweigert haben, die Mittenschaft in diesem Gemüthes wurde aber schon die Lehren Kunst da es

Form selbst sind, und sich in Poesie auflösen.
Der Ausgang des absoluten Lustspiels
fällt also mit dem Ausgang des absoluten
Trauerspiels nicht sind zusammen, und so
wurde in dem Drama wieder zurückgekehrt,
da es in der Volkspoesie mit dem Epos
eins waren wurde, wovon es auch
ging. Die Griechischen Fabeln den Namen
wurden von der Natur Dichtung angenommen,
und wahre Nachahmungen waren, so
ist nun die Form nicht fähig Tragödie
hervorzubringen.

Die mitvorgenommene Thatsache, die auf
dem Epos als Vorstellung Anwendung
mitvorschreibend sich war ist blos Tadeln,
Dass in Epos das Objectiven und Subjectiven
in absoluter Identität sind, Dass der Gegen-
stand und die Behandlung gleicher Objectivität
hat. Die mitvorgenommene mitvorschreibende
sich Tadeln, Dass das Objectiven in der Be-
handlung, das Subjectiven in dem Gegenstand
gesetzt wird. Dies ist der Fall bei der
Elegie und der Idylle, wovon jene wieder
die Subjectiven, diese die objective Gattung ist.
Der andere Fall ist nun, wo der Gegenstand

objectiv, die Behandlung aber subjectiv ist.
In diesen Fällen fällt das Epigramm und
die Satyre. In der subjectiven Behandlung der
Uebermuthung der ersteren kommt ist die
Satyre wieder die objectiven Form, da ihr
Gegenstand das Knaben, Objectiven, das Handeln,
ist. Nun dieser Fall ist nun nur noch üb-
rig zu nehmen; — wir bemerken nach in
Rücksicht seiner in Verbindung mit dem Epos,
Dass sie nicht vorzüglich wie diese: ihr vor-
züglichster Character ist Handlungen dar-
zustellen. Die wegen sich dem Drama,
und ist nur durch die Darstellung von
ihm verschwinden; sie muss ein dramatisches
Leben haben, ob verschwindet sich ebenfalls hier,
Dass zum Epigramm der Satyre nicht gehört
weder an und allein sich absolut dramatisch ist,
so kann es oft häufig, die Elemente der
Antistrophe der Satyre beizubehalten. Die
Satyre hat nun dagegen Gattung, die wenig
und komisch; beide haben sittlichen gemeinen
Character, wie sie in Journal und Spru-
chen aufgenommen sind; die Natur liegt sich
über dem Gegenstand, und die Verhältnisse

desselben auf das Allgemeine zu beziehen, überhaupt die Beziehung des Allgemeinen auf das besondere ist Werk der Satyre. Es ist zu unsern Zeiten nicht zu verwundern, daß Leute, denen dieses Alles mangelte, sich doch noch berufen fühlten, die graben Fehler anderer mit satyrischer Geissel zu züchtigen, und ihren persönlichen Kitzel gegen diese auszulassen. Wie es denn auch eine Menge jener giebt, die weder die Welt, noch ihre Gegenstände erkannt haben, und sich zur Poesie, ja zur höchsten Art derselben berufen und fähig glauben. Die Satyre ist bei uns noch exotisch. Die Alten halten für die comische Satyre zf die Griechen, eigne Repräsentanten, die halb Thier und halb Mensch waren, daher denn auch die Satyre ihren Namen hat. Aeschylos und nachher Euripides haben noch Satyrspiele gedichtet. Die jetzige Art der ~~[illegible]~~ comischen Satyre ist ihrem Ursprunge ganz entgegengesetzt. Wenn die reinste ursprüngliche Satyre das Laster züchtigt, so ist ~~die~~ sie comisch; – sie muß ihrem Gegenstande alle Schuld und alles Verdienst nehmen, ihn zur thierischen

Sinnlichkeit zu machen suchen, ihn in die Natur der ~~Satyre~~ Satyren und Faune verwandeln. Bosheit mit Niederträchtigkeit verbunden erregt nur Ekel, und Abscheu, und kann kein Gegenstand poetischer Laune sein. Die Satyre wird komisch durch Umkehrung der menschlichen Natur, durch die Thierheit; da der Mensch der Menschlichkeit beraubt wird, läuft sie keine Gefahr zu beleidigen, und doch wird der zu züchtigende Gegenstand am tiefsten dadurch heruntergesetzt.

Da wir nun den Kreis der rationalen epischen Formen durchlaufen haben, so bleibt nur noch übrig, vom modernen romantischen Epos zu sprechen. Da der Gegensatz des Antiken und Romantischen – Modernen im Allgemeinen schon früher gegeben worden ist, so bleibt nichts übrig, als historisch in Bezug auf das Individuelle hier zu verfahren. Dieser Gegensatz des antiken und Romantischen Modernen ist, daß das Moderne immer eine mehr ~~[illegible]~~ irrationale Form behält; so glaube ich das romantische verstehen zu müssen. Wir werden also das, was in diesen individuellen Formen den Gegensatz

der Autor macht, sowohl selbst machen.

Wir erkennen hier gleich das Neue Ariosto, da es das erste und ältere moderne Epos ist; denn seine Vorgänger ff bojardo, sind hinsichtlich zu vergessen, da sie uns, weder nicht den modernen Weg, weder das nicht mit sonstig vorwiegen, meistens ganz und überladen waren, — Tasso beschränkt sein Jerusalem ist mehr die sonstigen neuen schönen in Anfang strebenden Bald als objectiven Dichter, so ist am schönsten in seinem Rolland, wo er kunstig und sachlich ist. — Von Voltaire's Henriade zu sagen, sind kaum selbst seine französischen Landsmänner. Auf die schönen seinen haben sagt ff. Die Lusiade von Camoens. Ariosto's bekannte Mythologie ist phantastisch: der Gott Cacus der grausame ist der Ozeanus, der von den 12 Palatinen umgeben, die allen Nationen, dem Spanier, Franzosen, Engländer u. s. w. angehören. Das Wunderbare liegt in Christenthum; es hat sich in Verbindung mit der Tagesansicht zum romantischen Mittel umzuwenden. Tasso kämpft mit der Schwierigkeit, verschieden, Einheit, dann er hatte

Tagesansicht, Liebe, Zauberei, das Morgenland und Abendland, und besonders auf die neue, christliche Religion. Wir nun übersehen die Objectivität in der modernen Epos verschwindet, so auch in Epos. Die absolute Objectivität des alten Epos verschwindet sich, so dass das Neue nun durch eine allgemeinere Negation und den vorgenommen wird. Auch Ariosto hat seinen Text nach sich modificirend, der in antiken Epos dem Dichter ganz gleichgültig bleibt, wo sich hier die Subjectivität des Dichters in gegenstandes verhält; denn Ariosto hat seinen Endzweck seinen guten Theil Religion und Mittelalter zu vergessen. Da der Hauptsinn des Romantischen Epos in der Mischung von Ernst und Scherz liegt, so wusste der Ariosto so zu gehen, dass seine Phantasie sich an die Welt der Gegenstände hält, und nur wie von ferne den Gegenstand zeigt. — Dem Epos fehlt seinen bestimmten Anfang, auch nicht bestimmt sind, sondern verschwindet wie die Sonne, geschlossenen Blick auf seinen eigenen Abend. Im dieser Hinsicht kommt es der Antike nah. So

ist uns Hasse unumständigt Furchtbar, die
sie uns dem Hasse vorgleichen, Hass dieser
ungelmässigen, innen ist nicht sie. Hasso ist
ganz ungelmässig, man weiss sich nie in ihm;
Ariosts Gedicht gleicht einem lustigen Garten,
Tasso, wo man ohne Einfassung und Ordnung sich
will fremden verliert. Im Ariosto ist ein Held,
der aber nicht über allen Heldengrösse ist, der
oft nur Spielzeug unterworfen steht; er ist hier
nur Mittelpunkt von Helden. Die Geschichte unter
Helden ist in Wielands Oberon, Zusammenhang
Ruhe die Catastrophen der Hindernisse, ist nicht
romantisch; er ist diese nur nun fortlaufende
Biographie in Versen, kein Epos, auch kein
Roman, denn Lehrform ist in Prosa. Der
Inhalt der Mundschenken ist nun Zufall der
romantischen Epos, der Bildungsgeschichte, Thema
Aristobuls zum Mundschenken, dem Versprechen
der romantischen Epos Genüge, so sah dies nicht
die Endmischung der Mundschenken, d. h. endlich sind nur das aufgenommenen,
das Epos sah nicht Mundschenken, denn die
romantischen Gärten sind innerhalb der Natur

Der Mundschenken ist Thorin und Finea in Lamm
gen; das Mundschenken ist nun gegenüber dem
Fischerleben in der Karte; im Lamm ist dafür
alles nicht mundschenken. Ariosto sah romantisch verfah-
ren, sein Mundschenken, sein Ritterleben,
sein Inneres in Naturlichkeit zu verwandeln,
so ist am schwersten zu vermeiden, wenn er
ganz fremden vorfällt. In dem Uebergang aus
dieser Fassung zu einer andern, wenn er sie
schnell ergreift, misslang sich die Continuität
seiner Poesie, die im romantischen nöthig
sind; dies ist nun das Fortschreiten der Thaten,
das alles Erlebnis fasse von in Ariosto ist; das
Innerliche wird aber dadurch nur ein Gemisch von
bunten Farben, eine Aggregat, das sich in Ariosto
und Rittertheil aus drängt, und im Lamm, Ariosto
hat nun einen Nationalen verfolg genommen,
man ihn mit dem höchsten Ideal einer modernen
Epos vergleicht, das modernen Epos kann nicht
von einem Held gedichtet sein, es kann also
nun dem Schwachen der Individualität haben,
es wird also das Objektive dem seinen Anl
zur Fassung bringen; — Im Ariosto Esst
nun die Fürstenthum und Ritterthum von Europ
und Lamm das Individuelle Particulaire wieder

auch, so ist in seinen Gedichten nichts gekünstelt, die schönen Züge sind sehr natürlich, sein Lachen gemischt aus Pathos das Ernste tiefsinnig behandelt seinen Charakter. Die Angelica ist die schöne Fabula, Orlando stellt so schön auf, wie Achill; auch scheint er nicht an seiner Treue, dieb ist Medor; nur muss man es mit diesem Mangelhaften nicht zu genau nehmen. Die schönsten Episoden sind die Cradamanta, die auf Abenteuer zieht, Marfisa anlegt, — die Begebenheit ist das Heidenheer, die Liebe das Rasen, Lieben und Überwindungen in Ihr, sein ist Christian, wie andere Gedichte sehr Ihr nachgehen, wo die Tapferkeit, das Männliche, objective ist. — Orlando und Rinaldo machen den Gegensatz des gebildeten und ungebildeten, In der Mangel und Fortsetzung taugen die wenig. sachigen Episoden nicht, kommen an andere Stellen ganz Neuen wieder kunstlich heraus, Die Fortsetzungen sind eine komische Parallele, die der Dichter eingeflochten hat (wie in Cervantes) sie sind zuweilen erfindend und sachlich, aber nicht mittelmäßigen Gehalts. Der Dichter geht daran ab wenn nichts geschehen wäre, so ist bei keinem Gedichte notwendig, geht nach

vornämlich, und die Reflexion, womit es den Gegenstand begleitet, scheint auf den Gegenstand die Gelegenheit hervorgebracht. Diese Fruchtbarkeit des Dichters Triebe sich auch äußerlich durch das ungeheure Zahlenmaaß den meinen Gesang aus. Dieb ist die Manga. Ariosto hat aber durch die Abwechslung von diesen Dingen) das Romantische selbst vernichtet.

Dieser Charakter, womit es auch nun anfangen geht sich auflösend, so ist doch der Rest ziemlich vollständig; Die Form subjectiv, da unmittelbar die Individualität die Sache mehr in Anspruch nimmt, mehr von dem Dichter die Begebenheiten und Reflexion begleitet, die in subjectiven Form gegeben, sondern auch durch Anordnung des ganzen, die Gegenstände in subjectiven Form hervorgebracht sich mehr durch sich selbst, mannigfaltig liegen, durch einander — Absichtlich, in dem modernen individuellen sich die Begebenheiten nach Absicht Willkühr. Dieses ist durch das Gesetz der Vollendung. Dem romantischen Epos gemäß nimmt Ariosto, wenn nicht durch die Fortsetzer, durch den Mittelpunkt und die Fortsetzung gehindert wird. Das romantische Gedicht ist nur die einzige Art worinn das Epos dem Modernen Charakter nun kann; das romantische Epos hat wieder seine Gegensätze; wenn unmittelbar Begebenheit der, Kampf mit Ernst, die Form also individuelle

ist; — es läßt sich nun nothwendig Folgendes voraussetzen, wo der Mensch gänzlich, bei ab, jectiven, Individuellen, Allgemeingültigen in der Darstellung unterschieden wird, die Beziehung also ungetrennt ist. Dies ist der Roman; dessen Natur schon durch die Worte, die wir dazu gaben, enthüllt ist. Man kann den Roman die romantische Epos (Ritterepos) nennen; der Ausgang, denn er auch Epos, doch mehr, nämlich, daß er sich auf ganz besondere Weise endet. Das Epos der Alten ist nothwendig, vorständig dem Individuellen, aber der Zeit nach, wird der Mensch der Neuen, so muß der Dichter von dem Einzigen, von seiner Phantasie hinwegsehen, und was in dem Menschen an Universalität vorhanden, der Darstellung nehmen. Um sich aber der Nothwendigkeit der Einschränkung des Individuellen zu entziehen, bleibt dem Dichter nichts übrig, als auf die Universalität des Menschen Verzicht zu thun, und die Objectivität in die Form zu setzen. Die Mythologie des Ritterepos gründet sich auf eine wunderbare und zufällige Welt, die in der Darstellung über, geht. Denn in der heutigen Welt findet nichts Wunderbares, nur ein Gegensatz des

Zufälligen und Regelmäßigen entsteht das Wunderbare. Man sieht leicht, daß der Standpunkt des gemeinen Volks ist. Um also mit dem Epos romantisch zu wenden (weil das kein romantisch gegebenes Epos möglich ist) ist kein Mittel übrig, als das Epos dadurch ins Mittel zu setzen, daß man (wie auch vorhin gesagt, wird um dasselbe vollkommen, zu setzen die Individuen selbst setzend), sein nächstes mit dem Roman, und sich trage kein Bedenken, sie über das Ritterepos zu setzen. Es giebt sonderlich wenig Menschen dieses Namens, die die Objectivität der Form wirklich haben, sondern sie stehen mitten im Ritterepos mitten. Es ist ausdrücklich bestimmt, daß im Roman die Form objectiv ist, sich zum Subject zugestehen, sich dem Epos nähern können. Das Epos ist nicht auf ein Object eingeschränkt, im Roman aber ist der Gegenstand beschränkt, indem sich also von dieser Seite dem Drama, was ein Übergehen, eine Totalität von Handeln genannt ist, Man könnte also den Roman als eine Mischung zum Dramatischen und Epischen bezeichnen. Die modernen Sachen zeigt sich der Malerei und Farbe gleich, die Antiken der Plastik, da sie nämlich alle streng sondern. Die modernen Künste sah beim so objectiven

kann der Darstellung, kann so gleichmäßige, zwischen festgegangenen schwankende Vielmaaß mit der Hexameter. Das gleichförmigste Vielmaaß der Alexandriner ist die Prosa, das sich nicht die nächstliegende (rein Gegenstand) mit der Hexameter, Da sie ein ungleicher Versmaal ist. Der Hexameter schneidet ganz gleichmäßig mit dem Gegenstand stark. Die Prosa ist aber schon künstlicher, ein Mark der Dichter wenn als der Gegenstandes, Der Roman und, der neuen beschränkten Kreis mit abgerechnet kann bestimmt, Endlich nun noch nicht, als die mindestnennte Strafe übrig, Die sich aber durch seine breiten Rhythmen, durch den schönen, ihm freiwilligen unterschiedenen und gründlichen Strafe, und die die sorgfältigste Ausbildung standen. Man diesen in Don Quixote des Cervantes und in Goethes Wilhelm Meister nicht findet, der muss kein Ohr für diese Harmonie haben,

Der epische Dichter kann

er muss sich aber nicht in Abstimmungen, und er kann in die poetische Prosa flüchten. Da der Roman zwar dramatisch sein kann, dass der Kern der Darstellung nach objectiv und das Ende zu sein hat, so ist die erzählende Form

die schönste Art für Roman in Einklang wünden gleichsam auf mögliche Pläne basiert, die sich in Drama wenden, der epische Charakter stets hinüber mag. Da der Roman dem Epos gleich sein soll, und das auf den Gegenstand und Rast Rücksicht ist, so ist der Dichter, mit dem epischen Objekt, gleichgültig, sie zeigen den Lesern, Diese Gleichgültigkeit muss sich gegen sein, und in den Epos; wo dass an den Lesern sich nicht zu streng binden, den allen unterordnen, da dal Rücksichten zumeist ist, um das absolute in den Kern der Darstellung zu zeigen, so ist der Leser einer epischen mehr als gemischt, aber muss sich dann den verhängnen, so ist gleichsam der collective Band. Die Gleichgültigkeit der Dichter gegen den Gegenstand kann so gar zur Manier übergehen, wenn dadurch dal, was subjectiv verschwand, wieder objectiv wird. Es vollkommene ist der Leser, dessen vollkommene wird einige den Roman, so wird verwischt, Leiden gefühl, was Götze in Wilhelm Meister vom Roman sagt.

Da der Roman die reine Erzählung der Menschen vorzieht, so darf er auch die Leidenschaften in Bewegung setzen; der Komische muß ist natürlich, nur muß der Dichter Herr seiner Mittel bleiben; der Zufall ist ihm nur dann gestattet, wenn alles mit allen Mitteln geschehen, die Unbegreiflichkeit des Zufalls geben; nun muß der Zufall nicht allein unerklärlich, sondern er muß auch Erklärungsgründe übrig lassen müssen. Wie nun der Roman zum Zufall, der Zufall einmal, so darf er das Prinzip der Tragik als Drama haben; doch das Tragische allein, weil es kein Drama hat, ist minder zu sagen für die Umgebung und gefällige Art des Romans. In einigem der Charakter an, dann ist, wird der Mensch genügsam selbst zum Schicksal; in anderen müssen sich um Charaktere und Zufälle in die Länge ausdehnen, sich abwechselnd sich mit der Einheit und Fortsetzung des Dichters. Nun der Roman und dem Zufalle macht der Dichter einen größeren Gebrauch, weniger eines in Bezug auf einen flüchtigen Fortschritt der Handlung, als in Bezug auf die Fülle der Bilder, der Situationen, der Charaktere, der Nationen entfaltet; — Weil dann

die Novelle sein, als die Novelle in Don Quixote, [illegible] Marcelia oder auf den Gipfel des Drama ist, an dessen Fuß der Fluß begraben werden soll, der sich aus Liebe zur Ehe gestaltet soll.

Weil der Dichter nicht auf seinem eigenen Boden stand, muß er selbst verfahren; — so ist es in Mignon, der Harfner, das Haus des Grafen in Wilhelm Meister, das Werk der Dichter.

Auch das Abenteuerliche soll so nicht verschwenden, indem es zur Hauptsache dient. Das genauen Wirklichen soll sich dar, um den Poesie dienstbar zu sein.

Die Anordnung der Begebenheiten ist ein andrer Gegenstand der Kunst. Die einzelnen einzelnen Auftritte sein, dürfen sich nicht ja zu eine drängen. Die Fortsetzung muß notwendig und nie gleich einer angenehmen Ganzen sein. Es ist die Novelle im Meister, eben nicht zusammenhängend sein — um diesen oder jenen anzuhängen; [illegible] die muß ganz abgesondert erhalten sein. Es ist die in Don Quixote, und dann kann man auch nicht dagegen haben. Die Novelle ist den Roman, der sich nach gewissen Punkten

Der Sperata

gemacht, und sich mit der Absicht zum Lesen verbreitet, und gefällt sich in symbolischen Darstellung des innigsten eigenthümlichen Verhältnisses einer besonderen Begabung. Im Roman muß alles was einem Kunstgemälde gemäß sagen; — er muß im Roman seine Figuren nach Charakteren fein, wie z.B. in einem Epos Rabinal, oder als in einem Fabliaux von geschmackvoller Präzision. Einen zusammenhängenden Zusammenhang soll und kann es in der Darstellung umfassen, so daß der innere Entwurf zurücktritt, und an sich der Mangel, denn es nie allen nicht recht machen möchte, erwünscht sich stellt. Der Roman soll nicht ein ganzheitlich gemachtes Leben sein, wo wir nur über den innern Grund einer Begebenheit geführt werden. — So sagt mit Passant, daß der gesammten Sage dessen was man Roman nennt, eben wie Fabelstoff die Mythe [Milz] stellen sein Leben nennt, und stellen sich den wissenschaftlichen Begriff der Zeit sein kann. Die wechselnden sein will.

So sind wir zwei ächte Romane, den Don Quixote d. Cervantes & Wielands Musarion den Götter. Jenen gehört den gemeinschaftlichen

Reichen der gediegensten Natur an. Don Quixote erscheint in der deutschen Übersetzung seinen wissen Reichthum, es ist nicht damit zu thun, Ideen, da dieses dem organischen Ganz der ganzen Form ganz zuwiderlaufend hat. Die erste Übersetzung ist von Ludwig Tieck, dessen Namen sich auf uns nicht ganz richtig sein sollte, daß man den Reichthum der Prosa glücklich macht.

Man braucht sich nur Don Quixote zu nennen, um zu sehen, was die Mythologie und Fingierung sein will. Don Quixote und Sancho Pansa sind mythologische Personen; was andern Ich Verschmelzung der Conception und Ausführung gestimmt hat, hat Don Quixote in mannigfaltig, gottbegabtes Bild des Lebens verwandelt. Daß diese Fassung Dinge das Ganze waren ist, nichts gestaltet ist, sind den einen gegebenen Charakter. So ist in diesem Individuum ein entgegengesetzter Gegensatz, einer Glück und Ordnung. Im Ganzen ist das Reale in Conflict mit dem Ideale; in dem ersten Falstaff der Mensch ist das normale natürlich, realistisch, behandelt; das Ideale, den Geist schließt sich an die gewöhnliche Welt an; in andern Schuld aber ist es mystificirt, daß nimmt man ein Conseil, denn wir in den

Dessen d. Inhalt das Calypso schon nun mehr
gesagte Werk ist, als zum, wenn sie die
Gliab bewegt, so ist auch die Lust zum
Fortgang des Don Quixote, die uns nicht die
Bekanntschaft mit seinem ganzen Leb
in der zweiten Hälfte geht bis zum Schluss,
bis zum Ende, so dass wieder Lob Schale und
Tadel entstehen. Gegen die Composition zeigt
es sich teilweise; unnötig gegen die auf
gegangenen, aufgesuchten Gemeinheit des fort-
zuführen Inhalt zeigt es sich teilweise,
Da der ganze unerwartete Inhalt doch so viel Neben-
sachen Umstand zeigt, dass zum beim Schluss
noch Schwach schadenfreudigkeit ist. An dieser Mi-
schung liegt sich nun das Komische Grundes an-
knüpfen, genügsam an dem Sinn der alles
verschlingt, Don in dem ersten Moment so
verzweifelt, und im letzten geneigten Gemüth ge-
staltet, und die Natur zu seinem Fortkommen
Besammlung stimmt. Sein Leib ist ein mehr
verständiges Verhältniss Don anderen; Sancho
Pansa's Verstand und unaufhörliger Gemüth
vergisst sich in sein Fürsten Stirn, das
romantische Princip, welches in seinem
war, hatte sich den Dichter glücklich verbunden,
das geschehen haben; es war nun der aufbrin-

Organisirung. so hatte das Volk Don Manuel, die
Lust zum Asketen in den Käfig, indem sein
Volk war sich, wo die Poesie gezähmt ist, die
malerische Tracht, die Marionettentheater, die
Brocadenen zu Salamanka; die Marionetten
spielen aber, den Witz, dem der verwandte
Held sein eigen Castellan aufsetzt, sind überall
zu Hause, Alles hat seine romantische Um-
gebung, sein romantisches Ziel, das be-
sonders durch die ganzen Lust, das Klima,
die Farbe des Himmels begünstigt ist wieder.
Wenn die Alten den Genuss als den
glücklichsten Fortfinden genossen, sachten
die Neuern es zum Comischen sagen. —
Was sich hier als göttliche Fortfindung aufspiegelt
das Goethe durch die Kräfte seines Verstandes
in sein Werk gelegt, Die Anlage in W.
Meister ungemein unbestimmt, das Gegenbild der
Composition, Hoffe ganz unmerklich; auf
den Tanzsaal des Herrn und Realen zeigt sich hier
wieder unglaublich direkt durch den auf den Schauplatz
des Lebens gestellten Meister Composition
und ist, so ist dieser Roman nicht nur ein
Don Quixote, sondern ein vielfach umgebogener
und gebogener Roman, der Wilhelm selbst ist

gelindert, die Frauen heissen. Im W. Meister war viel mehr praktisch möglich. Der Held verwickelt sich und andere, schwindet aus einer Lächerlichkeit in die andere, aber er ist nicht Meister mit seinem Namen, indem er immer als Schüler auftritt, als ein unbedeutender als ein gefälliger, einfach unwissender Mensch handelt, die alles annimmt, und niemand fügt als sich auffallend. Im Faust gewinnt alles sich eine wunderliche Zusammenhang, wo man das Leben als ein Zauberspiel anblickt, so gefällig viel im fortschreiten der gemeinen Gesellschaft, die verschwindet, so bald sich öffnet, wird; indem unglaublich der Mensch so lang einen Trieb befriedigt, bis er seinem Zweck nahe kommt hat. Hindernisse wird nun der Mensch, stand gewinnt die Dichtung nicht aufgehalten. Mal sieht eine romantische Umgebung einfach, ist mannigfaltig verwoben; Räuberzigeuner, Räuberbanden, ein ewiges Feuer, eine wüste Hütte angefüllend, Marionetten pp. Mal ein Theil der Gesellschaft, dem Romantischen abgeht, ist in die Charakter gelegt worden. Da ist bald eine der meisten Philine die zur rechten Mignon durchgeschlagen

na die höchste Innigkeit des Gemüthes und die Imagination genügen Antheil haben. Die sonderbarste Erfindung ist die tragische Novelle der Pflanze, wogegen die Lebensbeschreibung des Unbegreiflichen genugsam verschwindet; doch hat der Dichter in diesen nicht enger Kreis gelegt, als in jenen andern Theil. Mal dem Roman dünkt Schutz der Vorsicht und der Zeit abgeht, einzig in dem Erzählten, und darin einzig das vorzüglichste Gemüth des Compositeurs der Meister; so genügt Hr. Bal gemeinste Massen, die acht barbaren, in ganz sonderbare Gruppen, so dass der Held selbst dass darüber verschwindet. Mal Cervantes einmal verfand, mischte Fabeln vielfach verbindend, sich auf jedem Schritt einen neuen Boden bereitend, [illegible] hat die Zuschauer mit Glück und Glück unterhaltend, die kleinsten Umstände bedeutend übermächtig wirken.

Ausser dem eigentlichen Roman will jetzt noch romantische Bücher, die man gelten lassen kann, wenn sie wieder ihren eigenen Mittelpunkt haben. Es verwirrt sich

an den vortrefflichen Persiles des Cervantes. Boccaccio. —

Werther ist der erste Versuch einer sich selbst mißkennenden, neugebohrenen poetischen Kraft. Von den vielfach gepriesenen Romanen der Engländer spreche ich nur vom Tom Jones; es wird hier ein mit dicker Farbe aufgetragenes Welt- und Sittengemälde dargestellt. Es ist hier der Gegensatz zwischen einem niederträchtigen Heuchler, und einem guten gesunden jungen Menschen, mit roher Farbe aufgetischt. Richardson ist nichts mehr als ein moralischer Schriftsteller, der in seiner Clarissa wohl ziemlich objectiv ist, aber einen guten Theil Pedanterey und Weitschweifigkeit ein mischt. Wakefield nähert sich der Idylle.

Die Romanze und Ballade gehört noch hieher, deren Character vom Epos gesondert ist, wovon jene, die Romanze, die subjective; diese, die Ballade, aber wieder die objective Form ist.

Wir hätten also hiermit den Kreis jener epischen Formen durchlaufen, die

die untergeordneten Gattungen des antiken Epos sind, sowohl als die romantisch epischen Dichtarten der Modernen Zeit. Es wäre nun noch übrig von der Möglichkeit der antiken epischen Form, inwieweit sie von den Neuern nachgeahmt werden könne zu sprechen; von einigen mißlungenen Versuchen z.B. von Klopstock war schon die Rede.

Das Erste, wonach der Dichter sich hierbei umzusehen hätte, wäre der Stoff, der einer antiken Behandlung fähig wäre. Entweder könnte er wieder selbst einen antiken Stoff wählen, denn die epische Gränze der Griechen einschließt, oder was zum mythologischen epischen Kreis im allgemeinen gehört, oder einen Stoff der neuern Zeit wählen. Diesen Stoff aus der Geschichte zu wählen, wäre unmöglich. 1) weil das, was von der Geschichte gesondert wird, nur zufällig abgesondert erscheint. 2) Weil die Sitten,

Gebräuche pp. die zum Geschäfte gehören, wo-
durch sie unterstützt, ja wenn die Richter
die Geschäfte den Parteyen selbst gänzlich
besorgen wollten; am absten würde man
mit gleichem Rechte von der Gränze zwi-
schen dem Civilrechte und Criminalrechte,
eben so zu urtheilen; es würde schon durch
den Gegensatz des Civilrechtes und Cri-
minalrechtes mit hellem Lichte genommen,
das Criminalrecht würde gleichfalls die
Objecte von diesem Gebiete sein, die
sind, wie sie den Objecten, des Civil-
rechtes, selbst die Einrichtung von Gerichten
Menschen, gleichfalls den Gegensatz gegen
die Civilsachen oder die Klage, wo widerrechtliche
oder böse Absichten vorkommen, wegen
würde. Dieser richtige Begriff würde in
dieser subjectiven Betrachtung einen richtigen
objectiven Unterschied klärig. Man würde
es nicht mehr als ein Verdienst der Civil-
behandlung ansehen, sondern es würde nur ei-
ne Praxis und Basis sein, Abgesehen
davon, dass die reine subjectiven Absichten

sind in den Geschäften sich beim allge-
meinen gültigen sonderlichen sein reinen richtigen
Verhandlung finden, und so die Zahl der
Processischen Civilgerichte wäre, so müsse den
Richter, [illegible] allgemeinen und rational zu
sein, da der richtige Richter von allem
gegenlaim zu sein sich enthalten muss,
dieses ein Lehen aufgeben, wo er dem
die Begleitigung durch Gelehrsamkeit zu suchen
gehen finden würde. Die Handlung müsse
durch Urtheil paragraphirt sein, das
zum richtigen Ziele gehört. Wenigstens
würde den Rest der wenn Mehl sich
zum Urtheil den sogenannten Klagen, da
in Gerichtssachen alle Processmässigkeit aufge-
geben ist, und blos die Masse Urtheil. Das
richtige Gericht von einem Rechte würde
nur aus dem Lehen einer Objecte als
Civilsache gerichtet; doch würden sich beide
mit Klarheit und Einfachheit in den
besonderen Objecten den gehörigen Zeit
finden lassen, und so in Process eine
gerichtete ist, dass während sich diese sehen mehr
der Logelle; oder wo der Richter in
diesen Verhandlungen grossen und allgemeinen
Begebenheiten gegen Lob, wie in Gerichts-
sachen und deshalb entschieden ist. Im

Voss' Luise ist noch mehr Darstellung der Ruhe als des Fortschreitens, und Göthe hat nun insoweit schon, dies Problem der neuen Poesie aufgelößt, und zu fernern Versuchen den Weg gezeigt. Die Einzelnheit solcher Versuche könnte nun in der Folge in ein Vorbild sich auflösen, und nachher durch gemeinschaftliche Synthese könnte ein Ganzes entstehen, und durch eine Totalität solcher kleinern Versuche würde die moderne Welt durch eine Identität der Bildung die wahre Idee des Epos erreichen. Wir müssen also diese Betrachtungen mit der Bemerkung schließen, wie wir bei der Mythologie thaten, daß nemlich Homer, der in der antiken Welt der erste ist, in der modernen Welt der letzte sein wird, und die äußerste Bestimmung derselben vollenden wird. Dieses Resultat soll aber keinen partiellen Versuch, den Homer vor dieser Zeit zu antiquiren, niederschlagen.

Von den Bedingungen, die zu einem solchen Versuche gehören, ließe sich bestimmen, daß man die Grundeigenschaft des Epos,

Universalität, Verbindung des verschiedenen zu einer gemeinschaftlichen Identität, nicht außer Augen setze. Für die moderne Welt ist die Wissenschaft, Religion, Kunst, ~~[illegible]~~ von nicht minderer allgemeiner Bedeutung, wie den Alten die Geschichte; es wird also aus diesen Elementen ein solches Epos bestehen müssen. Es kommt hier eines dem andern zu Hülfe; durch dieses wechselseitige Durchdringen wird das Allgemeingültige entstehen; ein Versuch dieser Art ist die Divina Comedia des Dante, welches um so mehr zu begreifen ist, da sie nemlich Folge eines Zeitereignisses ist, wo die Identität der Poesie und allgemeine Bildung, sich nach so vielen Seiten zerstreut hatte; — Poesie und Allgemeingültigkeit ist ihr ausschließlich eigen; die divina comedia ist abgeschlossen von allen andern Gattungen, und fordert durch diese ihre Beschaffenheit eine eigne Theorie, weil sie mit keinem andern zu vergleichen ist. Sie ist eine Welt für sich, und bezeichnet eine Stufe, zu der die

unsere Welt und Leben Poesie sich noch nicht
entfalten hat. Das Epische, obwohl einfach bestimmt,
kann, ist doch in seinem typischen Charakter
noch nicht vorherrschend, noch keine Epopöe,
noch Colossalität entwickelnden gewesen.
Wir wenden es dazu nicht eigens an,
Tragödie wünschen; — es kann mehr bei,
neben der erlauchten Reihe subsumiert wer-
den, denn es ist nicht fest noch Lehrgedicht,
noch Roman, noch Comödie, noch Drama, es
ist die mannigfaltigste Mischung und Durch-
dringung von Allem; es ist kein fixierbar, fes-
ter, dem ein Gattung Regierendes und modernen
Poesie, das Epische der epischen. Und ist
dem Grund, warum ich es zum Gegenstand
meiner besonderen Betrachtung mache.

/: Man sehe Schelling & Hegel kritisches Jour-
nal 2 Band 2 Stück :/ Im Allerheiligsten

der Religion und Poesie verschwindet alle:

(Zusätze zu seinem Aufsatz:)

(p 36) Bei dem Comischen ist meist ein endliches
und gemeines Inhalt; der Umfang meist mit

Widersinnigkeiten verknüpft, bei der
Tragödie ist der Umfang wichtig, das Inhalt
aber schwierig. Im Epischen beginnt mit der
Selbstständigkeit, die wenigstens dem Inhalt nach
bis zu endlich zu der Stimmung, Besonnen-
heit gelangt, wo stufig man in das Schwanken, Besinn-
lichkeit, sinkt zu dem Quälen der Unruhe,
kam.

Der Begriff des Epischen in Allgemeinen

(p. 37) Die Hauptpunkte sind Anschauung
der Einzelnheit, nicht Aufgelöstheit und
Zerstreuung, da es einige Zeitpunkte schnell in
die Höhe emporsteigt, sondern zum Einzel-
nen, weil sie sein soll, die mit der
Mannigfaltigkeit ungleichmäßig ist, die es nun
Julius Cäsar abbildet, dazu es diesen
auch nicht Charakter annimmt, wogegen es
den Brutus und den Judas Iscariot
in die Höhe bringt, so ist auch auf-
genommen, dass Dante zu dem Charakter des
Gedichtes gezwungen; das Lob dieses Cha-
rakters weitgehend auf das Epische Dantes, der
da es nun seinen in Unterhandlungen zum
Zweck gesandt wurde, sogleich ingrossiert die

Gegenparthei, und Dante ward nicht nur als Anhänger der andern Parthei, sondern auch als ob er seine Herrliche reine Seele mit andern Fehlern befleckt hätte, die die Lästerer ihm andichteten, aus Florenz zeitlebens verbannt. Da Dante zuvor seine Poesie der Liebe geweiht hatte, so spornte jetzt das Schicksal seinen zum erhabenen aufgelegten Geist zur höchsten Erfindung, worinne er denn auch seinem Geiste Genüge that. Wenn er auch, wie einige behaupten, ~~den~~ den Plan zu diesem Gedicht noch vor seiner Verbannung aus Florenz gemacht hat, so hatte dies doch an der spätern Ausführung einen großen Antheil, und bestimmten Einfluß.

(38) gedacht werden kann) die moderne Poesie, da ihr die alte Poesie vorangeht, ist eine Potenz derselben; der Stoff liegt nicht beschränkt vor ihr, wie der der alten, sondern umfaßt die ganze Vergangenheit; In Bezug auf Wissenschaft

ist die alte Kunst u. Mythologie in Erkenntniß der höchsten Idee der Wissenschaft vorangegangen.

(pag 41. mythologische Gewißheit). Dante hatte den Homer nicht gelesen, und verfährt bei dieser Beschreibung daher willkührlich. Er findet den Ulysses und Diomedes in Inferno, und Ulysses erzählt sein Schicksal, seine Abfahrt von Troja in den herrlichsten lebendigsten Farben. Als ich von der Circe abreißte, sagt er, etc. Dieser Theil enthält nun auch Dantes mythologische Ansicht der Erde. – Die Ansicht des Weltsystems war bei ihm die Ptolomäische, und Aristotelische. Der Mond ist die unterste Sphäre, die sieben Planeten sind die 7 Sphären, die achte ist die der Fixsterne. Dieser Theil, wo er das Purgatorium beschreibt, enthält auch seine Ansicht der Bewegung der Körper etc: Das ernste Gericht schwebt über seine Zeit, und spricht die merkwürdigen Worte, die er einen seiner Ahnherren, den

er im Paradiese trifft, in dem Mund legt etc:

(p 44 die Masse, Zahlen, und Verhältnisse pp) die Hölle zf hat 9 Sphären, das Purgatorium 7 Abtheilungen. Diesen liegt die damalige herrschende theologische Dogmatik zu Grunde. So hat sein Gedicht 100 Gesänge, nimmt man den hundertsten weg, so bleiben 99. Jede Abtheilung hat wieder 33 Gesänge. Alles mit der größten Bedeutung.

Das Infernum ist der plastische, das Paradies das musicalische, das Purgatorium der malerische Theil des Gedichts.

(p 45 sein erster Eingang in die Hölle p) er sagt, auf meinem Lebenswege fand ich mich in einem dunkeln Walde, weil ich vom wahren Wege verirrt war pp) Diese Einleitung ist historisch poetisch, indem sie den Ort der Erde, wo der Eingang in die Unterwelt ist, so fruchtbar macht. Durch diese historisch poetische Bedeutung scheint das Allegorische hindurch.

In dieser Einleitung fährt er fort zu sagen ich wußte nicht, wie ich da herunterkam pp. Die erste Gestalt die ihm begegnet, ist Virgilius, der ihm die Strafen der Verdammten pp. erklärt; er sieht denn auch den Plato pp: "Eine Donna rief mich selig u schön" etc: Diese Donne ist Beatrice, Dantes gestorbene Geliebte, die, wie er auch sagt, mich aus den gemeinen Haufen herauszog etc: Daß Dante den Virgil gewählt hat, geschah daher, weil Virgil in seiner Aeneis selbst die Hölle beschrieb, und Dantes den Virgil überhaupt, in Rücksicht der Sprache, vieles zu danken hat. Beim Eintritt in die Hölle findet er den Durchgang durch die 9 Kreise bis zum Mittelpunkt, wo Virgil denn den Dante weiter führt, um zum Purgatorio zu gelangen; die Hölle engt sich von oben nach unten trichterförmig: durch die Inschrift, die er ihr vorgesetzt hat, hat er sie unsterblich gemacht; sie ist folgende: Ich bin der Weg zur wohnvollen Stadt, ich bin der Weg zum ewigen Schmerze

Ich bin der Mey zu dem wunderbaren Garten
ep. Die Hälfte hat einen Vorsatz für die
unschuldigen Kinder, die von dem Tode
der Mordanzettel gestorben sind. Der
zweite Theil ist das nach Christ Himmelfahrt,
ist für die alten Heiden, die sich aufge-
richtet, an dem Berge sitzt Homer, der
königliche Dichter, dann Horaz, Ovid, Lu
cian, Electra, Hector, der ältere Brutus
Lucretia, Aristoteles, Sophocles, Plato, So
crates, Euclides. Das sind für alle denn
Hinstimmung der Weissheit. Auf diesen Theil
stehet der junge, der sich zum, der durch die
Liebe unglücklich, auch den Leben zeigen,
begraben, und die stehe nun einen Hügel an
Tunis gewagt nennen. Er sieht hier der
Franciska mit ihrem Entlaufen; — diese
Vorstellung in Tunis war mir ganze Woche,
als bis durch geschlagenen Lebens. Der Theil
hat der Franciska wird sich so ungemein wo
gegen, dass er Scheinbar zu Cadix steht.
Die Vorbereitungen sind nach Aristoteles
Poetik gemodelt; Virgil zeigt sich und
der Daniel allen Einschränkungen lugisch, wie die die
logische und stylistische Philosophie die ge
schmackvoll sind Einsichtsvoll war. Man hat
den Dante mit Michel Angelo verglichen,
man könnte aber vielmehr sagen, wie die
Alten von Homer und Apelles sagten,
sie kommen sich, so könnte man von Michel
Angelo sagen dass er Dantesque. Er hat zwar
mit seinem Genie, dass er mit dem in Ver
stellung des Figürlichen wetteifert, aber
alles in den Umfang der Malerei ist Dante
eigen vorstellend, nicht wie in Shakespear,
wo alle Wirklichkeit, Leben und Farbe ausgestellt,
sondern auf ein Innere; und so in den Umfang
wenig in das Gebiet der französischen Tragödie
eingeschränkt, ist Michel Angelo wie gelungen. Die
Darstellung des Wagens, Verherrlichung des
Unbewusstlichen, hat er mit Michel Angelo
gemein. Die eigentümliche Absicht, die dem
einen Dichter, als dem andern gemacht, mit seinem Wiederhohen ins Vaterland
zu verfallen, ist gar nicht wahrscheinlich,
denn er hat in seinem Aufenthalte nichts
weniger, als seine Feinde gesehen. O Christe,
Christe, auch in der Gefangenschaft des Ugolino
ode! Im Purgatorio + ist er ganz in Anwendung

+ Sage in wodurch
Manbürmer, den na
da finde, wo Lange sich
von Löwen um:
kam und Zwerg-Ge
schwadrons möchtest
sich das Weltsystem
und abissus, bis zum
zum Purgatorio

mit der Erde ꝛc. Das Paradies enthält meist die wissenschaftlichen Begriffe Dantes.

Sollte es vielleicht scheinen, daß ich noch hier keine Gedicht Dantes gegen die andere Dichter zu lange verweilt hätte, so bitte ich zu bedenken, daß das Werk Dantes mit keiner vorhandenen Poesie verglichen werden könne; daß es prophetisch und vorbildlich ist für die ganze modernen Poesie. Es entsteigt dem barbarischen Stoffe, wie die erste Frucht der Verklärung. Diejenigen, die die Poesie der spätern Zeiten nicht nach oberflächlichen Begriffen, sondern in ihrem Ursprung und Entstehung kennen lernen wollen, muß ich nur auf Dante verweisen. Sie mögen an diesem großen und strengen Geist sich üben, um zu sehen, daß die Ganzheit der modernen Zeit durch kein so leicht geknüpftes Band umfaßt werde. Diejenigen die nicht hierzu berufen sind, mögen zu sich selbst sagen: laßt alle Hoffnung fahren, die ihr

ihr eingeht"! —

Von dem epischen Gedicht, dessen höhere Art sowohl, als die Gattungen, die durch Mischungen entstanden sind, wir betrachtet haben, als die Identität, gieng die Poesie aus, gleichsam aus dem Stande der Unschuld, wo noch alles beisammen ist, was späterhin als zerstreute Einheiten erscheint, und von dessen wieder zur Einheit zusammentritt. Die Identität nehmlich des Epos entzündete sich im lyrischen Gedicht zum Widerstreit. Die reifste Frucht aber der spätern Bildung, erscheint auf höherer Stufe der Einheit, wo der Widerstreit sich versöhnt, Bild der vollkommensten Einheit wird; — dies ist nun das

Drama.

Es begreift die Natur der andern in sich, und ist höchste Erscheinung des An sich und des Wesens der Kunst. Es ist nun die Beschaffenheit des Gesetzes aller natürlichen Bildung daß das, was letzte Synthese der Ideen und nach Vereinigung aller Gegensätze die

Zufälligkeit ist, aus welcher Voraussetzung
Gott mag ist, dass nun der Gegensatz
von Freiheit und Notwendigkeit in höchsten
Potenz sich, als Gegensatz von Freiheit
und Notwendigkeit verhält, ist zu
suchen beim negativen Endziel Universum
worden, Aber die Vernunft übersieht, und
mag nirgends in ihrer höchsten Form, sah
den Gegensatz in höchster Form, also, als
Gegensatz von Freiheit und Notwendigkeit
aufgenommen. Im positiven Endziele ist
diese Widersprach, dass so, dass das Band
und Auflösung dieses Bandes im Subjekt
Freundschaft. Im positiven Endziele sah
also den Gegenstand den Charakter der
Freiheit. Im Lob ist beim Widerspruch,
sondern Freiheit und Notwendigkeit in
Identität; wie hier beim Band ist, so
verschwindet also auch die Notwendigkeit nicht als
Notwendigkeit, in positiven Sinne verhältig
Differenz ist, sondern in Identität mit
der Freiheit nirgends als Zufall. Im Lob
geht die Voraussetzung nur auf Gegenstand

nicht auf Lob, und der Voraussetzung kommt
Das Glück, die Notwendigkeit der Freiheit,
zu Hülfe in Folge auch, was die Freiheit nicht
ausdrücken konnte, indem Freiheit und Notwendigkeit
Eins sind, und ihre Differenz.
Der Tod der Lob kann nicht vergleichlich
werden, ohne dass die Natur der Lob
aufgehoben wird. Achill Lob. kann nicht über-
wunden werden, Hector wird überwunden,
er ist aber nicht der Held der Aeneas
ist als Troianer und Latium und Gründer
von **Rom**, Held seiner Sprache, weil sagen
will, dass im Lob Notwendigkeit und Freiheit
in Identität stehen sei; man könnte nun
vermuthen, dass die Notwendigkeit wird
Endlichkeit sein würde, und dass die,
Freiheit nicht wäre, aufgehoben würden, aber:
1), wie sie mit der Freiheit eins ist, so bleibt
sie auch, was die Freiheit beginnt. Aber
Notwendigkeit kann mit der Freiheit nicht im
Bunde verschwinden, ohne wieder aus der andern
Seite gegen sie zu wirken; der Held kann nicht
da sein, ohne dass sein andrer unbewältigt

c, Wenn der Mensch und Notwendigkeit
und Freiheit sein auf angegeben Weisen,
angenommen, dass die Notwendigkeit weiter,
und die Freiheit nicht weiter, so würden
den Lehrer entweder Der Notwendigkeit
entweder einzeln, oder sich über sie ergeben
a, die Freiheit würde also Unbestimmbar
sein, oder
b, die Freiheit würde über die Notwen-
digkeit ihre Unbestimmtheit bestimmen, Das aber
alles in Form nicht sein soll. Der bejahte
Grundsatz ist der Widerstreit mit subjektiven
(Widerstreit), oder objektiven Conflikt mit
der Notwendigkeit. Der verneinte Grundsatz
die Notwendigkeit, die mit der Freiheit,
den Subjektiven und sein muss; weil
dann nimmt nun den angegebenen Fällen
entgehen würde. Es muss der Unglück,
wenigstens es in Form statt finden, auf den
andern Seite würden durch Glück entsteht
werden.

Diesen Grundsätzen zufolge entsteht die
Frage, von welchem Art ist der Grundsatz

der Kausalität, Dynamisch, den beiden entgegen-
gesetzten kommen kann? — Es ergeben sich zwei
folgende Bestimmungen:

1, Es muss in einem solchen Grundsatz ein Wider-
spruch abgeleitet werden zwischen Widerstreit und
Notwendigkeit sein. Dadurch unterscheidet er
sich von den beiden Form.

2, Beide müssten auf solche Weise in Con-
flikt und in Gemeinschaft sein, Dass Freiheit
und Notwendigkeit, als solche, entgegen,
Fall, Dass in Form den Gegensatz vertilgt
wird; — In diesem Dilemma wird also Dis-
ganz, Freiheit — als Freiheit, Notwendig-
keit, als Notwendigkeit, entgegen. Und ist
nun in Form nicht der Fall. Dieser Beweis
muss nicht das Subjektive (wie in beiden)
sondern aus objektiv gesetzt sein, und die
Fall Objektivität, sonach in Beweis als
Faktum, wie Lehrer (Faktum) in
Form ist. So kann also in einem solchen Be-
weis weder ein subjektives Beweis, noch
ein reiner Notwendigkeit, die dem Subjekt
beigemischt ist, die davon ausschaut Notwen-
digkeit zu sein, Fall haben, sondern einen

gegen die Nothwendigkeit kämpfende Freiheit, das ist, daß Nothwendigkeit die Freiheit in Gemeinschaft annehmen. In der Ethik, wie gesagt, ist nun der Streit zwischen Freiheit und Nothwendigkeit so, daß sie, wenn sie sich entgegenstehen, in der höhern Tugend aber Eins sind, Freiheit, als Freiheit, Nothwendigkeit, als Nothwendigkeit, verschwinden, beide in Einheit, und beide in Gemeinschaft sind. Wie also die Versöhnung der beiden Gedanken in sich aufzunehmen, — wie ist sie nun möglich? —

Zum Streit ist nöthig, was nicht die Möglichkeit zu einigen auf beiden Seiten ist. Eins ist aber nur beiden Seiten unmöglich, — Eins enthält sich nun auch so mit der Freiheit und Nothwendigkeit; die Nothwendigkeit unterdrückt ~~nicht~~, kann man sie nicht Nothwendigkeit; die Freiheit kann aber auch als Freiheit nicht überwunden werden kann also nicht eingehen (das wissen wir schon aus dem Grund auf die Möglichkeit, daß beide wirklich sich können), und daß

in dem Gedanken). Nun ist nun eins dem Begriffe nach möglich wenn, so wenn es das praktisch unmöglich; denn wenn das eine nach das andere ist, was absolute Versöhnung möglich. Daß Freiheit und Nothwendigkeit übereinstimmen können, ist an sich schon ein widriger Gedanke, daß aber Freiheit die Nothwendigkeit überwinden, ist nicht denkbar, wie die Freiheit Entgegengesetztheit ist. Die wahre sittliche Bestimmung liegt darin, daß eine Vereinigung werden Freiheit und Nothwendigkeit überwunden werden kann, so bleibt also nichts übrig, als daß beide aus diesem Streit zugleich als ursprünglich und besiegt, als nothwendig gleich genommen, Eins ist die höchste Forderung des Sinns, daß die Freiheit sich zum Gemeinsein mit der Nothwendigkeit neigen, daß die Nothwendigkeit, und dadurch zu verschwinden, ~~daß~~ die Freiheit gleich nothwendig. Denn nun in diesem Verhältniß, wird die Identität die absolute ist, und auf einem Gemeinsamen der Entgegengesetzten beruht, abgelöst; denn dadurch kann

und endlich ~~das~~ Grundlagen in Schulden
gemacht werden; denn da Gott nicht nothwendig
und gegen das andere Theil, Nothwendig
beide gemacht vorgestellet werden. Die höchste Bestimmung in der Lehre ist also, wo sonderlich
das Nothwendigkeit so aufgenommen sei,
dass das Nothwendige nicht der sonderlich und
Freiheit (was entgegen) Platz ist. Wie ist denn
nun beides? Nothwendigkeit und sonderlich
~~sonderlich~~ als allgemeine Begriffe in der
Lehre symbolisch vorgestellet; Sie kann aber
nicht in der menschlichen Natur gegeben,
wie sie nun keine Seite ~~der~~ der Nothwendig-
keit, nun der andere der sonderlich Platz
ist, so müssten also beide Gegensätze
durch die menschliche Natur symbolisch
gemacht werden. Diese kann aber nur durch
Individuen dargestellet werden; sonderlich
und Nothwendigkeit in Individuen vereinigt
sich Praxeos; der Gegensatz von sonderlich und
Nothwendigkeit in der Lehre muss also
durch die menschliche Natur, und zwar
durch die Praxeos symbolisch werden.

Aber auch in der menschlichen Natur findet
sich die Möglichkeit, dass Nothwendigkeit da
sey, wenn dass die sonderlich entgegen,
und umgekehrt; denn denselben Ursache,
warum der Nothwendigkeit entgegen kann
sich durch Gesinnung über sie erheben, so
dass Nothwendigkeit und sonderlich in Individuen
vereinigen. Im Allgemeinen ist also
die menschliche Natur das einzige Mittel
der Darstellung dieser Verhältnisse. so
sagt sich aber nun: die vorherige Vorstellung
nicht ist die menschliche Natur fähig diese
Unterwerfung der sonderlich zu zeigen, so dass
sie beständig und beständig ist? —
Bei allem Günstigen, das dem Begriff ange-
messen ist, ist sonderlich mit Nothwendig-
keit nie, in Gott ist also die sonderlich mit
der in Widerspruch mit der Nothwendigkeit
nicht gemacht; Da die Nothwendigkeit das
Urbild enthält, und die sonderlich sich darüber
erhebt, dennoch vielleicht das Urbild übersteigt,
so kann es nothwendig sein, sich der Noth-
wendigkeit gemäß stellt. Die höchste Darstellung
der menschlichen Natur in der Lehre ist da
möglich, wo Tugendbild, Praxeos der Gesinnung

sich über das Angeklagte stellt, und die Zuschauer als abstrakte Zuschauer auf das Ganze gehen, sich allgemein verhalten. Und nun kann, wenn die Darstellungen Dritter Forderung der Zurechnung und der Nothwendigkeit fürs Drama

Da nun doch Zurechnung und Nothwendigkeit, die beide nicht als Nothwendigkeit verschieden, wie die Nothwendigkeit durch den Gegensatz bestimmt ist, die Identität an sich ganz allein. — Die Nothwendigkeit ist sich selbst gleich, und beständig. So ist nun der Gedanke der Nothwendigkeit, wenn sie im Ganzen durch, als eine gleichmäßige Identität, die keine Bewegung der Linien vermischt, sein in Ruhe bleibt; denn die Linien wird nur bewegt, wo ein Widerspruch statt findet. Aber der Kreis stellt hier als Kreis abgerundet vorgestellt, nicht Subjektes, das nicht mit sich, so daß das Gemüth in Ruhe bleibt, so ist also nun kein Anstoßen, wo die Darstellung so ruhig abgelaufen wie im Ganzen, so subjektiv so beengt ist, wie in der Epik, wo die Handlung nicht durch Zuschauer

sondern wirklich dargestellt wird. Die Vielheit und, wenigen die Gemüther allen Personen sich fasse, ist gross, die den Widerspruch wirklich darstellt, der an sich subjektiv abgelaufen dargestellt wird. Diese Haltung und, die Gemüther allen Personen, ist das Drama. Um nun in Bezug dieses Gegenstandes das Drama mit dem Epos wieder zu ordnen, so ist, wie im Epos kein Gemüth und Nothwendigkeit sein sollte, auch im Tragischen nothwendig, die man die zu grossen Schwierigkeiten mit zumuthet, und auch den subjektiven Auseinandersetzung stammt. Diesselben Handlung wird dramatisch entgegensetzend dadurch, dass Personen mit der verwirrt wird, wenn die Objectivität der Anschauung aufgehoben, der Zuschauer, dem das Handelnde gemüthlich fremd ist, stimmt den Zuschauer für Entsetzungsbereich, und tritt an die Stelle der Nothwendigkeit. Dadurch, dass er dieser auch wie die Zuschauer bekannt macht, so leidet er die Zuschauer; und aber nach im Drama ausser dem Anblicke an Tragischen Leiden auch Schwierigkeiten an die Personen hinzukommt, dadurch entsteht eigentlich das

Drama. Durch Verbindung der Handlungen
an die Personen und den Endzweck wird
der Endzweck zum Thal; die Thal, die man
Aristo ungefähr nennt, worin das Gemüth
bewegen, die Endzweck so wichtig lassen,
Thaten gegen auf den innern Zustand des
Gemüths, auf Leidenschaft, Gefühl, die wenn
sie subjectiv sind, sich nicht objectiv nur
kennen lassen, als in wiefern das Subject
gestellt wird. Endzweckideen unter-
scheiden sich dadurch, dass sie den innern
Zustand vorzüglich bewegen, dass sie den Ge-
fühlen nach Aristo weisen; — sie liegt also
in sittlichen und empirischen Gefühl der Begriff
der Drama insofern als Synthesis, das
Subjective zum Objectiven, das Objective zum
subjectiven Gefühl hat, Das Subjective kann
Objectiv werden als in wiefern das Subject
stirbt, das die Gesinnung ist, selbst Objectiv in
Handlungen dargestellt wird, der Tragödien also
zunächst, und das Subject sonnenklar. Die
wirkende und objectiven Dramatischen rafft
das Herz durch den Tragischen, in Synthesis
Gefühl ist Erschütterung; dadurch, dass beide
Synthesis werden, stellt den Widerstand

und Subject, zum dass das objectiven aufgehoben
wird.

Das Drama wird mit Fremd als Tragödie
die objectiv, die Comödie aber aufgehoben,
Dies ist aber nothwendig; denn das Drama
kann nur auf einem Boden von Freiheit
und Nothwendigkeit, von Existenz und
Individuum stattfinden; so ist aber die
diese allgemeine Bestimmung der Drama
noch nicht gesagt, auf welchen Seite die
Freiheit und Nothwendigkeit liegt. — Die
Unbedingte und absolute Festsetzung der
Seite ist, wo die Nothwendigkeit ins Object,
Freiheit ins Subject fällt, dies ist Bestimmung
der Tragödie. Die Tragödie ist eine mit
der Comödie; sie ist nun in einer Verknüpfung
der Tragödie; Nothwendigkeit, dass Freiheit ins
Object, Nothwendigkeit ins Subject gelegt
wird. Es wendet also die Tragödie dem
unendlichen Gefühle nach comprehendiren; weil
sie den dem Ganzen der Tragödie fällt, fällt auch
nun der Comödie, und weil sich durch die
Verknüpfung der Freiheit verwandelt, lässt
sich auch angeben, das Wesentliche der Tragödie
ist nun, dass Nothwendigkeit das Objective,
Freiheit das Subjective ist. Es habe nun nach

zu bestimmen, wie sonderbar und Nachsinnen, dy sich in Tragödien kömmt. — Es sehr bemerkt worden, dass Nachsinnen, und, wodurch dass die Ursache verschieden, und dem sonderbar in Verse sein kann; dass wenn sein günstig ist, ist sehr dem sonderbar angemessen. Aber da fragt sich, wenn nachgen Art muss die Ursache sein? — Ebenso äußerst Unglück kann da nicht sein, was in der Tragödie eine Widerstand bringt; denn dass die Personen sich über dinst aufgeben, sondern nach schaue von selbst; was da nicht annimmt, ist unmöglich. Das sieht den Oedipus, dass er auf seinen Reise von, sichtbaren Hindernissen und Tapferkeit bekämpft, ist schön und mehr ein Gegenstand der Bewunderung und Lust, als das sein uns nicht tragisch, da das Widerstreben der Leute, Zweck Lust, Abscheu, Mitleid bezeichnen wird. Auch sah, der Unglück, wo keine Hülfe möglich ist, ist schrecklich Ende, unglückbare Verbrechen, so kann kein tragische Interesse. Es ist nun eben entgegengesetzte Wirkung der sonderbar, das

Ende mit Geduld zu ertragen was man nicht ändern kann; so ist uns das Grausame, was von Grausig gelaufen wird.

Aristoteles stellt folgenden Fälle von Glücks-wechsel auf.

1) Den ersten Fall ist der, dass ein gewöhnlicher Mann vom Glück zum Unglück übergeht; denn dem Fall ist aber nicht tragisch, nicht schaudern abscheulich.

2) Der zweite Fall ist, wo ein Lasterhafter vom Unglück zum Glück versetzen wird, dieser Fall ist nicht tragisch, und noch abscheulicher als mit den ersten. 3) Der dritte Fall ist, wo ein ungewöhnlicher und besserer Mensch unglücklich wird; dieser Fall rührt zwar die Menschheit, ist aber nicht schrecklich noch tragisch. Es bleibt also noch ein Mittel-Fall übrig, der tragisch wird, dass nämlich wenn ein Tugendhafter und Gerechter unglücklich, nicht durch Laster unglücklich wird, sondern durch Irrthum, wie der, dem die begegnet, ein solcher sei, der in Laster Ausgang und Glück gestanden, als wie Oedipus, Thyestes. — der Verwandtschaft müssen Irrthum

sein; Aristoteles fügt hinzu, daß die Dichter vor Zeiten aus diesen Gründen alte Fabeln auf die Bühne gebracht haben; daher sie die Bestimmung der Tragödie nur auf wenige Familien beschränkten, z.B. Orestes, Oedipus. Aristoteles hat hier nun überhaupt die Poesie mehr von der Verstandes- als der Vernunftseite genommen, er hat die höchste Form der Tragödie erkannt und bezeichnet, aber diese seine Bestimmung leidet eine noch höhere Ansicht. Denn die tragische Person wird nothwendig eines Verbrechens schuldig, und je höher diese Schuld ist, desto tragischer ist der Stoff z.B. wie Oedipus. Die Person muß also allerdings eines Verbrechens schuldig sein, die Schuld muß nothwendig, und nicht sowohl Irrthum, blos durch Schicksal und Willen der Götter. Diese (art der) Schuld ist die des Oedipus, die der Phaedra durch den Haß der Aphrodite etc.

Wir sehen nun aus diesem, daß der Widerstreit nur zwischen Freiheit und Nothwendigkeit da ist, wo diese, die Nothwendigkeit,

den Willen untergräbt, u. die Freiheit auf ihrem eignen Boden bekämpft wird. Man hat gefragt, wie doch die Griechen dieser Widerspruch haben ertragen können? — daß ein Sterblicher vom Schicksal zum Verbrecher bestimmt, und gegen dasselbe kämpfend dennoch schuldig ist und bestraft wird? Ist dieser Widerspruch nicht zerreißend? und wo liegt der Grund der Schönheit? allein ein wahrer Streit von Freiheit und Nothwendigkeit hat da nur statt, wo die Schuld selbst vom Schicksal verhängt wird, der Schuldige durchs Schicksal zum Verbrecher wird; dieß ist schon bewiesen, daß aber dieser Schuldige dennoch bestraft wird, ist einzig, um den Triumph der Freiheit zu zeigen, und die Freiheit anzuerkennen. Er mußte gegen das Verhängniß kämpfen, sonst war kein Streit; er mußte der Nothwendigkeit unterliegen; aber um die Nothwendigkeit von der andern Seite zu überwinden, mußte er die Nothwendigkeit wieder bestehen lassen, ohne sie zu über-

wendung, ob er wirklich für die
neue Schuldfrage unzulängliche Schuld besitzen;
so ist nun genauer Überlegung, wirklich
die Schuld einer unverantwortlichen Verbrechens
zu tragen, und die Tragödie als Tragödie
zu betrachten, welche nun auf Gegenstand
der ~~griechischen~~ Tragödien ist.

Wir haben also das Wesen der Tragödien bestimmt, als einen Widerspruch, ~~der~~ in
die Tragödie und Zuhörer, die Notwendigkeit
des Leidens falle, und die sich nicht damit
rechtfertigen, dass sie andern unbewusst, sondern dass beides als bewusst
Tragödie und Tragödie in vollkommenen Gegensatz erscheinen. Dieser Zweck
kann nicht verschwinden, ohne dass der Notwendigkeit Ende verschwindet. Die Ende
kann aber kein blosses äußeres z. B. unglückliches
Ereignis sein. Die Lösung über
Dasselbe hat uns kein tragisches Geheimnis,
es ist nur Lösung der verwandten in der
realistischen Tragödie waren. Aristoteles bestimmt
folgenden Fällen: (Siehe oben)

Der mittlere Fall, den Aristoteles
bestimmt, bietet uns einen tragischen Ausgang,
insofern dass die tragische Person notwendig
einen Verbrechen schuldig ist. Dies ist der
Fall beim Oedipus, Orestes (Iphigenie) es ist
das höchste Unglück, einen Schuld ohne Verfehlung,
nicht schuldig zu werden, und es ist nicht
tragischer, als dass der Unschuldige durch
den Willen des Schicksals ins Netz der
Götter als Verbrecher und ungewollt verstrickt
zum Verbrecher wird, z. B. Oedipus, Phaedra.
Dass als dann in der Tragödie, wenigstens
für unser diesem Fall gegründet ist, der
Schuldige durch Verfehlt wird, ist nicht
wunderbar weil den Sinnes der Tragödie
zu fügen, da die Tragödie zugleich Versöhnung
als sind und eine Notwendigkeit verschwindet
dass die Tragödie die Rollen der Notwendigkeit nicht kennt, und dass Tragödie Gericht,
ist möglich, indem das Schicksal der Tragödie
und die Tragödie schuldig übernimmt. Die
Tragödie als Tragödie kann nicht Verfehlung,
sie Verfehlt und, wenigstens für sich zu

Nothwendigkeit erhebt, inwiefern sie die Schuld über das Subject verhängt, und damit als Nothwendigkeit übertritt, da sie ~~das~~ das Unveränderliche, ~~das~~ das sie nicht vermeiden kann, selbst über sich verhängt; — dies ist wahrhaft tragisch.

Nicht ein unglücklicher Ausgang allein kann tragisch sein; denn wie kann man einen Ausgang unglücklich nennen, wo der Held freiwillig sein Leben hingiebt, das nicht mit wahrer Freiheit verbunden ist, und er mit Würde nicht mehr tragen kann. Wo er aber die Schuld auf sich zieht, wie Oedipus, der nicht ruht, bis er das Verhängniß an den Tag gebracht hat, wie kann dieser Unglückliche, wenn der Streit vollendet ist, vom Glück nach Unglück nachsagen? — Da dies ein Zustand ist, wo er sich keines Glückes freut, noch vor Unglück zittert. Unglücklich ist der Held so lange, als der Wille der Nothwendigkeit nicht offenbar ist, so bald das Schicksal offen da liegt,

ist für ihn kein Zweifel mehr. Hier geht nemlich der Moment des höchsten Leidens in Befreiung, in Leidenslosigkeit, über. Der Held unterliegt nicht dem Schicksal, ist nicht relativ groß, sondern vom Willen abgesondert, übernimmt er und synthesirt es, ist daher absolut groß. Das tragische beruht also nicht auf dem, was man einen unglücklichen Ausgang nennt, die Tragödie kann mit vollkommener Versöhnung mit dem Schicksal, und daher lebend endigen; im Orestes des Aeschylos haben wir hiervon ein Beispiel. Orest war vom Apoll zum Verbrecher bestimmt, aber diese Schuldlosigkeit nimmt die Strafe nicht weg, er entflieht, er blickt aber die ~~rächenden~~ rächenden Furmeinden hinter sich, die ihn in ~~dem~~ den Tempel des Apollo verfolgen; die Schuld kann nur durch Sühnung von ihm genommen werden, selbst der ~~Areopag~~ Areopag mußte eine gleiche Anzahl weißer und schwarzer Steine in die Urne legen, damit die Nothwendigkeit u. Freiheit im

Gleichgewicht, erscheine, und nur der weiße Stein, den Pallas zuwirft, befreyt ihn. Aber doch müssen die Erinnern erst versöhnt werden, dadurch daß das Volk der Athener ihnen einen Tempel baut ꝛc. So muß also Recht und Menschlichkeit, Freiheit und Nothwendigkeit sich in der Tragödie durchdrungen haben, denn ohne dieses Gleichgewicht hat die Tragödie ihren sittlichen Sinn nicht befriedigt, welches Gleichgewicht nur die größte Sittlichkeit ausdrücken kann.

Nachdem wir nun das Wesen und den Gegenstand der Tragödie bestimmt haben, so gehen wir zur innern Construction der äußern Form der Tragödie. Da das, was in der Tragödie der Freiheit entgegensteht, die Nothwendigkeit ist, so erhellt, daß der Tragödie der Zufall nicht zugegeben werden darf; denn selbst die Freiheit, sofern sie verwickelt durch Handlungen hervorgebracht scheint, ist doch vom Schicksal getrieben, denn wem könnte es zufällig scheinen, daß

Oedipus dem Lagos an einer bestimmten Stelle begegnet, und ihn erschlägt; es ist dies Schicksal, aber nur in der Folge kann durch Enthüllung des Ganzen die Nothwendigkeit des Schicksals eingesehen werden. So wird sie also denn in die Vergangenheit gelegt. Auch scheint im Oedipus alles durch das Verhängniß des Schicksals nothwendig; was nun die Handlungen der Freiheit betrifft, die auf die Schläge des Schicksals folgen, so ist sie nicht zufällig sondern absolute Freiheit, geschehen mit absoluter Freiheit, die auch Nothwendigkeit ist. Da nun alle empirische Nothwendigkeit zufällig ist, so kann die Tragödie auch nicht auf empirische Nothwendigkeit gegründet sein; denn was in dieser nothwendig ist, ist es wieder nur durch ein anderes, und so ins Unendliche. Die empirische Nothwendigkeit ist eine endlos gesetzte Zufälligkeit; in der Tragödie ist aber alle Zufälligkeit aufgehoben; die Nothwendigkeit die in ihr ist, kann also nur absoluter Art sein, die auf empirische

Meiste mögen unbegreiflich und begreiflich
ist; insofern nun ungewisse Nothwendigkeit
dadurch in Tüchtigkeit gesetzt wird,
muss das die Tüchtigkeit selbst absolut
begreiflich machen können; sie muss dazu
dienen, die absolute Nothwendigkeit
herabzustimmen.

Es ist eine aus der Art, wenn man Me-
dicinam in der Tragödie zu sehr wagen,
Medicinam soll ein Necessitirer, aber
Grund der Handlung in Subject sein; im
falsch, dass durch äusserst Mittel geschieht,
ist nimm neue Act-Auflösung begründet,
Fall ab auf Begründung einer ungewissen
Nothwendigkeit gehen, so ist in dunkel und,
wenig, wenn der Dichter sich um nach
dem gehörn Grundsatz der Begreiflichkeit
des Tödes accommodiren, so wird er sein
neue Charaktere nun ungeb Mühe und
Arbeit geben müssen, wodurch nicht auf
dem absoluten Wesen hervorgehen kann.
Für jeden Fall ist nach, gewagt, dass
seine äusserste Bestimmung; ist nicht tragisch,

denn dieses muss nun absolutem Erfassen
dem haben, so dass zwar äusserer Nutz
da ist, aber nur nicht zweckgemäss ist, nun
so handelt wird; denn seine Charaktere
muss Tüchtigkeit werden, und er muss sein
radikal (Trieb) so dass er an die Wollen der Tüchtigkeit
selbst hängt. denn endlich ist keinem Mahlen,
von welchen Art ist auch sein mögen; das
Handeln muss aus dem Gelten selbst kommen,
es braucht also keinen Mahlen, welches
das Handeln genügsam als sein Können ge-
braucht wird, Nutz und Freude müssen
so combiniert werden, dass wenn es ange-
fangen wird, die Flamme von selbst fortbrennt.
Die Mitbegleiter müssen [illegible] aus dem
Nothwendigkeit, das über das Ganze nicht, dass
vorgehen, und nur Merkzeichen desselben
sein sind, wie sonst der Geist nur
der fügsame Hyazinth, in nun hinzu-
kommt und unterstützt wird.

Bilden der Tragödie. Der Begriff der
Idee der Tragödie ist die reine sittliche
Bildung, insofern sein Inneres mitspricht,
welches manche Handlungen ausgeschlossen,
manche aber nothwendig sind. Die nächste Forderung
ist, dass die Bilden edler Art sein, sowohl

Aristoteles nicht blos absolute Tragödie, sondern noch eine zweyte bildet, nämlich eine gemischte Tragödie, wozu nur so möglich, daß eine Abwechslung des Glücks und Unglücks geschieht; allein weder alleine Tragödien des Aeschylus sind noch keine dieser Art. Den meisten fehlt das Schicksal; dagegen müssten sie zu dieser von Aristoteles vorausgesetzten Falle rechnen; sie stellen gemischte Charaktere vor, ohne daß das Böse einen Bösewicht aufgeben; sie liegen das Unglück gemeiniglich in der Unbegreiflichkeit seines Charakters zu Verbrechen. Da nun diese Tragödien auf sittlicher Vollkommenheit beruht, so ist in dieser letztern Hinsicht über Vollkommenheit kein Frage, da sie der Tragödie der vollkommen Art ist, daß sie sich so von Seiten dieser Tragödien Abweichungen. Zugestand vereinigen mit sich nun Franzosen mit gesetzlosen Tragödie der Vollkommenheit freymüthigen. Das Trauerspiel in Deutschland der Vollkommenheit sind die Entfernung die sie zu Franzosen sind, mehr als in Frankreich

Alles eines das, was Aristoteles das Drama nennt, unterscheidet sich das Drama vom Epos. Das Epos stellt nur ungewöhnliche Begebenheiten Mehr dar, wo Götter und Menschen nahe beieinander sind; in einem solchen Gedicht ist die Begreiflichkeit der Götter nicht wunderbar, da sie zu den Helden gehören; — Das Drama ist einen gefährlichen Weg, denn sonderbare und Nahe unmöglich sind sie in der nothwendigkeit, und hier müssten die wahrscheinlichen Götter wünschen sie, wie im Epos, hier stark finden, den Charakter der Wunderbaren anzugreifen. Wenn denn im Drama kein Zufall, der nicht absolut Ausnahme ist, sondern allen einer Nothwendigkeit sein soll, so können die Götter auch nur einzig Nothwendigkeit verschaffen, aber nicht den handelnden Personen zu Bösen kommen, aber ihnen freundlich begegnen, wie sie in der Ilias der Fall ist, wo die Götter abwechselnd den Griechen und Trojanern ~~abwechselnd~~ beistehen, sich in Streiten gemischt fahren als. Der Held der Tragödie soll und muss in Tugend für sich allein stehen, er muss durch die sittliche Grösse seines Herzens

ihn

ihn allein ertragen, die äußeren Grenzen der Gültner genügt ihn nicht, und kann seinen Freund nicht fühlen; das Verhältniß der tragischen Personen löst sich immerfort; die Gültner, die zur Anschauung herbeigezogen werden, müssen zu den Bedingungen gemacht, denn der Mensch nähmen, sein ist. Die können nicht Anschauen, aber das Gleichgültigkeit zum Interesse und Notherm, dyskind hervorspalten, sie müssen mit dem Objekte in Verhandlung treten; so ist dazu in ihrer Forderung nicht Raum, drohend, sie stehen nicht als Gültner, sondern sodann, daß sie zum Lachen der Menschen herabsteigen; sind sie aber nothwendig und gründlich, so verschwinden sie nothwendig selbst als Objekte; ihre Handlung und Wirkung äußert sich dann durch innere Nothwendigkeit in den handelnden Subjekten selbst, wie sich die Phaedra die durch die Rache der Aphrodite in Hippolyt stürzt. Die Gültner in der Tragödie zu Fürsten machen, und die Handlung äußerlich zu vollenden, und die Wirkungen zu ordnen, braucht, ist widersprechend und zerstörend für die Tragödie; das Urbild, welches die

Gültner als solche durch ihre Negation kennt kennen, ist nicht tragisch, und nicht gebraucht, wo es tragisch ist, verwandelt die Gültner nicht, sich seine zu Fürsten zu machen, ist ein Deus ex machina nöthig. — Das, wodurch das Verhältniß der Tragödin verhindert ist, ist nicht Schicksal: die Handlungen müssen nicht äußerlich, sondern innerlich in Gemüthe gegründet sein, wenn es auch ein innerer Zwiespalt ist, der in der Tragödie zur Lösung kommt; die Lösung kann aber nicht in einem Sammeln der Vorstellungen bestehen; äußere Anschauung, wie das Gemüth in Reflexion bleibt, genügt nicht folgenden Objekten; die Anschauung darf nicht etwas absolut Voraussetzendes, äußerlich Verschwindendes, nicht zur Handlung gehöriges sein, die Tragödie [illegible] alles tragischen Anschauung liegen in der Religion, wodurch der gründliche Bedingte auf Colonos zu selbstständiger Existenz ist. Das Fach der Tragödin soll nämlich alle Momente des Tragischen bis zum höchsten Selbstbewußtsein durchgehen, der Gott nicht ihr Oedipus! Sonst, sonst! — so wird sie nicht angreifen und Mord erwünscht und unschwindet.

Anschauen kann der Tragödin. — daß die

Tragödie nicht sogleich, sondern abgetheilt
Handlung sein muß, wodurch sich sein
ganz von einem Ganzen unterscheidet; denn
Ganzes nennt man ja die Vollständigkeit
Theile, die Handlung, wenn sie vollständig
wird, groß genug sein muß.
Das Ganze ist jenes Maß nach Dem
Vorigen, was aus der nothwendigsten Folge
in Mittelbaren sich ergiebt. Dahingegen, daß die
Handlungen nicht Einheit übrig haben, wenn
sie ihre Kraft und ihr Ziel verkehren;
wenn die Handlungen aber abgetheilt an
gezeigt, so müssen sie sich aus einem Ge-
setze nothwendig, und die Natürlichkeit
der Handlung ist also nothwendiges Gesetz
der wahrscheinlichen Poesie; die Möglichkeit
desselben ist eine mit Verwandlung in der
Composition der Materien; es ist nemlich
Königs, sich an das Gesetz der alten
Tragödie zu binden, ohne daß in mindesten
nur einen Zug Lebendes an sich zu tragen,
(sc. in der französischen Tragödie) die Natur,
sich bewegen wollen, und daß sie auf den
andern Seite wieder aufheben, sondern nichts
als seine Nützlichkeit verwalten, da sich

französische Tragödie nun sich zwischen den
Alten ziehen verschlossen lässt. Die Nothwendigkeit
der Zeit ist nun eine Forderung der Aristo-
teles die sagte; die Einheit des Orts be-
sagt Dasselbe, als die Nothwendigkeit der
Zeit gesagt ist. Die Nothwendigkeit der
Handlung ist die dritte aristotelische
Einheit, die nemlich aus Lessing und an-
drer aus Übereinkommen sichtbar gegen
die französische Theaterschicklichkeit Dagegen ein-
gewandt haben mögen, zum vollkommenen
Fortgange der Drama gehört, denn sie ist
äußerer Kreis, den innern Nothwendigkeit, die
einen Einheit der Handlung selbst; diese kann
nie ihren Raum nach nicht Noth finden, als wo
die Zufälligkeit der mögliche geschehenen
Handlung, und den sie begleitenden Umständen
in der Darstellung aufgehoben sind, so
dass die Darstellung der Wahrscheinlichkeit,
der Absicht, die kann, ohne Begleitung auf
die Umstände in den glaublichen Vollendung
das Drama nennich sind.

Chor der griechischen Tragödie.

Die Einheit nun der nachsten Einheit
eingegeben kann als Forderung ist die Ein-
führung des Chors in der griechischen Tragödie.

fassung nennen ist diese Fassung, in welcher sie uns gegeben Simon nicht schwierig, und gleich den Griff des Fussgestells zu nennen fügend gälligen, während Kunst und fällige Darstellung sie. Den Chor der gewöhnlichen Evangelien pflegt nicht Wirkung in sich die unmittelbarste ist, dass er die Gestaltlichkeit der begleitung aufhebt. Da beim Handlung uns sich gegen kann, die nicht und andere Handlung was sich zieht, so müssen handelnde Personen eingeflochten werden, die Natur dieser unmittelbar, die und die Handlung nicht selbst mannigfaltig verschieden. Diese würden mit wissig klarbar, was und den Ende nicht auf den Text verfasst, die Zuschauer würden sich der Handlung würden in diesen Text hineinversetzen. Soll nun diese Fortstellung realistisch abgefasst werden, so müssen diese Personen uns die Gestalt haben, wie uns nun wirklich in den Evangelien den Menschen der Fall ist; diese müssen abgefasst, und in sich selbst abgeschlossen sein. Die alten einzelbestätigen der symbolisch, sie verwandelten die Begleitung in ein Chor, und geben diesem poetischen Kolorit und,

so sollte das, was in Summe der Zuschauer von sich geben sollte, zum Verlust sein sich nehmen, und dieses so ganz sein die Kunst spielen. So wurde den Chor abgestellt, und Repräsentant der Kollegen, den die Handlung begleitet. Da die neuste sein Complement schon über die neuste Regung des Gemüths verfügt, so war also der Chor in diesen Gesichtspunkt aus der Empfindung und Anschauung mittel, wodurch der Zuschauer verbunden wird, indem so der Gegenstand auf dem Subjekt die Objekt gelegt wird.

Aus dieser symbolischen Bedeutung des Chors der Evangelien, und dass diese Vollendung auf den Anfang die Vereinigung der Zuschauer in ihrem Inhalt liegt, die Absicht des Chors sei, zugleich sich aus seiner Verfassung. 1, Das Chor bestand nicht aus einem, sondern aus mehreren Personen; fällt so nur aus einer bestand, so müssen diese verbunden mit dem Zuschauer werden; verband, diese selbst aber ausser dem Ideal stehen (da das Chor seinen andern Empfindung hatte, als ihre Umgebung aus abgestimmt Begeisterung) aber und sich selbst, dem aber

nb

schien er zu bewegt, welches gegen seine
Bedeutung war, weil er mehr besänftigend
als erregend wirken sollte. Er mußte
aus mehreren Personen bestehen, die eine
vorstellen. Dies ist ~~auch~~, wodurch auch
die symbolische Bedeutung des Chors offen-
bar wird. Das Chor war 2, nicht in
der Handlung als solcher begriffen, denn
wenn er selbst das Haupthandelnde gewe-
sen wäre, konnte er nicht seine Bestimmung
erfüllen, welche war, daß die Gemüther
der Zuhörer sich sammelten. Wo die Eume-
niden das Chor bilden, macht nicht eine
Ausnahme, und ist nur scheinbar. Gewisser-
massen gehört dieser auch zur höchsten
unerreichten sittlichen Schönheit. Der
Chor ist hier immer der objective Reflex
der Zuschauer, und mit dem Zuschauer
einverstanden; sie stehen mit dem Zuschau-
ern immer auf der Seite des Rechts.
Sonst ist der Chor mehr oder weniger
indifferent, und die handelnden Personen
sprechen, als ob sie alle ohne Zeugen wä-
ren; der Chor ist blos Zuschauer, und ist
der Vertraute von beiden Partheien; nimmt
er Antheil, so steht er immer auf der

Seite des Rechts, räth zum Frieden, zur
Besänftigung, unterstützt die Unterdrück-
ten, giebt seine Theilnahme durch Rührung
zu erkennen. Aus dieser seiner Indifferenz
und Partheilosigkeit erhellt der vollkommen
mißlungene Versuch den griechischen Chor
einzuführen in Schillers ~~Branthon~~ Braut von
Messina, wo zwei ~~Chöre~~ Chöre für die strei-
tenden Partheien sich im Streit befinden,
da doch der Character des ~~ch~~ griechischen
Chors Indifferenz und Partheilosigkeit
ist. Da der Chor eine symbolische Person
ist, so kann auf ihn alles als zur Hand-
lung Nothwendige, aber nicht in ihr
begriffene übertragen werden, eine
Menge Zufälligkeiten wird dadurch beseitigt.
~~fälligt~~; Die Neuern erstickten ihre
Handlungen unter der Last der Mittel,
sie bedürfen für die Hauptperson zf
eines Vertrauten, eines Rathgebers,
daher wird denn der Chor unnütz und
überflüssig. Der Chor ist durch Rath, Er-
mahnung, Antrieb wirksam. Die große
Last, die den Neuern obliegt, das Theater
nie leer zu lassen, ist durch den Chor
genommen.

Gehen wir nun noch im Vergleich der

Tragödie und dem andern Kunstprodukte wissen, so scheint mir, dass wir sie da bezeichnet, wo sie sich aus ihrer Natur zu dem Gegenstand absolut von allem Bösen zieht. Da das Gute dem Zufälligen sich jedoch ungleichen Fall auf einen bestimmten Gesichtspunkt beschränkt, und das Erhabene nur so viel schon lässt, als sein Gefäss ist. Das Drama ist also unter diesen Formen die tragische symbolisch, da wo seine Gegenstand selbst vor Augen stellt, und nicht blos andeutet, so ist also das Plastische der Kunst, und schliesst nach seiner Seite die idealen Kunstwerke in höchster und höchster Potenzität, und die Plastik auf der andern Seite.

Wenn wir nun auf diese Weise das Wesen und die äussere Form der Tragödie nach allgemeinen Gründen construirt haben, und uns nun zur Betrachtung der einzelnen Werke der griechischen Tragödie wenden, und dann sie wieder ganz dieser Ansicht angemessen finden, so begreifen wir die Reinheit d Rationalität der griechischen Tragödie. Das hat der Griechen Trieb überhaupt. Das Gute der Griechen trägt eine Gegenüber nach nicht so deutlich, wie die Tragödie, wo alles wie in einer anschaulichen Ausgabe erscheint, und ohne Lücke uns aufgeht. Zum Wesen des Guten gehört, dass es rundes Ganzes sei; das Gegensätzliche findet in der Tragödie statt, wo ein Aufgeben der Kräfte, absoluter Gegensatzausgleich gefordert wird, das aber in sich eine Unendlichkeit verwandte und widersätzliche Verknüpfung wenden kann.

Vergleicht man nun die drei tragischen Dichter der Alten, so ist Euripides dramatisch, denn sich Recht um den andern in mehr als einer Vergleichung abgewandt wenden ist. Das Wesen Aeschylischen und Sophocleischen Tragödie ist in dem ganzen Bildungskreis gegründet, die den Geist der Epoche und seine Form war; die tragische Macht seine Wunder bewegt nicht auf äusserste Angelegenheit, die Naturnothwendigkeit ist hier mit dem Helden in innere Bezug, die fortgeht mit auf seine eigene Bahn bekämpft, Prometheus der Ausgleich Leidend nicht durch äussere Hülfe, sondern vielmehr durch

an Gehalt der Aufgabe; zum Inhalt ist nicht Inhalt irgendeine unter der Rücksicht, ob sie Anwendung unter der Idee der Gültigkeit. Der Ausdruck äußert sich mehr als Zweck, und hinsichtlich zeigt sich der Trieb der Freiheit über die Naturnotwendigkeit, da sich auch nicht so sehr der Gehalt einer Handlung, als die Absicht an der allgemeinen Gesetzgebung gegen die Gültigkeit unterscheiden läßt. Prometheus ist Urbild des sittlichen Charakters, ist Urbild der Tragödie. Die sittliche Würde der Handlung ist gänzlich darin gesetzt. Sie allein seine Wahrheit läßt sich durch Grundsätze, daß sie Ursache, Zweck und Willen der Gültigkeit sind, nachweisen. Die sittliche Würde, absolute Würde der Tragödie, ihre Wahrheit ist die Entwicklung aller Gesetze, alles, Freiheit zeigt sich in der Form, daß ein Chor des Gerichtes auf: — sie gewahren soll ist (sie), daß wo alles nicht wahr — Mahl einen, Sozialen und Aristylen, gewiß

haben ist, daß die Handlung äußerlich und innerlich zugleich geschehen ist. Die Wahrheit dieser Würde ist die, die Einbildungskraft nicht zu mäßigen, als sie zu erregen, die Sinnlichkeit in sich zu erhalten, in sich zu einem vollendeten Ganzen zu machen, als außer sich zu vernichten und zu stören.

Diese andere ist eine in der Tragödie des Euripides. Die sogenannte sittliche Vollendung ist wahr, ob Euripides seine wie der Medea wie, ob ist ihr nicht mehr um die wahrhafte Rührung des Augenblicks als um wahrhafte und innere vorgestellte Rührung zu thun. Und hiermit hat er alles seinem Grunde nicht entgegen, so hat jener Reiz der einzelnen Bilder dargestellt, die aber das über das Ganze nicht entscheiden können. Zu seinem Grunde, der alle außer den gänzlich der besseren Kunst liegt, zeigte die alten Dichter nicht mehr zu, die so dem alle auch sonderbaren Maßen zeichnend. So wurde die Prologe ordnungsmäßig, die die in ihre gewissenhaften Lage setzen Lust verschaffen, und aus Lösung zu deren Verständigung notwendig mag, so ist aus denen Prologe, die Handlung ++

unge äußerliche, als in Griechen zu
schließen, dagegen dann auch, wie Aristoteles
erzählt, seinen Rücken die größte Wirkung
auf die Gemüther gehabt haben sollen;
denn andrerseits ist auch wegen die Natur des
Aristoteles nicht zu verkennen, wie er sagt:
daß Euripides mehr den Charakter der
~~tragischste~~ tragischen sey. Im Vorderen dann
großen Theile zu schwierig, selbst zu
oft zu den gewöhnlichen Mitteln sinab,
so daß er von dem Pylades die Electra
freiwillig läßt. Euripides ist Meister
in Darstellung der Leidenschaften, aber
nicht in jenen ~~großen~~ wichtigen Charakter
des Aeschylos, und der uns gutmüthig scheinen
zum Gefühlseindruck gleichsam Charakter des
Sophokles. Vergleichen wir beide letztere
mit ~~dem~~ den klassischen Charakter des Alten,
Charakter, so geht Aeschylos mit ~~dem~~ den
Marken des strengen Styles, Sophokles
und dann der schönen Styles des Po-
lyclets und Phidias zusammen. Das ist
damit nicht gesagt, als ob nicht in Aeschylos
vielfach Charakter durchschimmerte, und
daß dieß nicht so auffallend ist, wie bei
Sophokles, da auch der Vielseitigkeit in dem

Darstellung nicht so durchgedrungen kann, wie wir
männlich großen Verhältnisse und starker Cha-
rakter schildern, wie den Tod des Agamemnon
durch Clytemnestra, so daß die Billigkeit
in den starken Fällen des Charakters und
Schicksals, und einzelnes ist. Nur daß in
Sophokles vielfach Größe und Schönheit zu-
sammenfließen, und wenn Aeschylos in
strengen Gesetzmäßigkeit fast Mensch und
Gesetz nebeneinander, bei Sophokles der
Mensch und Charakter über die Gesetze
gleichmäßig walten, und ihnen die
Charakterheit in sich und sammend und
dem ganzen angehend, Wie nun die
klassischen Kunst in den Werken des
größten Styles ihre Blüthe und Größe
erreicht hat, und sich dann zur nachgebo-
gensten Zeit neigte, so ging es auch
der dramatischen Kunst, wovon Sophokles
der Gipfel ist, auch den mit Euripides
fällt, den wenn Perioden der Zerfallenen
und Übergangszeiten als den wenigen und
wenigvollendeten Charakter ist.

Dem allgemeinen Begriff des Drama ist
nun nach nebenstehend gebrochen, auch wenig-
Dichter die genügt, und auch wenigen
die Nationalität sind trägt; — das wesentli-
che Übergewicht ist nun das, wo die Nach-

wendigkeit als Object, die Freiheit im Subject liegt; diese Verfälschung ist nun das dem Tragischen, die Umkehrung dieses Verhältnisses nothwendig um komisch sein, was die Komödie oder Nothwendigkeit und Subject, die Differenz oder Freiheit im Object stellt. Dies ist nun das Verhältniss der

Comödie.

An sich ist Tragödie und Comödie einerlei; jede Umkehrung einer nothwendigen und nothfindenden Verhältnisse ist es in einem Falle, und es entsteht Ungereimtheit. Gemischte Arten kann sind unverträglich, ob gleich, die nothwendige theilweise komisch gefunden sind, aber die sogar pathetische nachtheilig, und komische haben können; aber hier in diesem Falle nun, man ganz abgesehen, muss eigentlich schwankende (schwebende) Ungereimtheit gesetzt wird, die zur Tragödie wird. 2) Das Verhältniss der Umkehrung da ist, dass das Objective nicht der Nothwendigkeit (der Form) sondern der Freiheit (der Differenz) ist. Die Nothwendigkeit aufgehoben wird, insofern sie objectiv

ist, als Bedingt, und nur so ist sie komisch, dass. Insofern das objective Subjective, das Object sein wird, als Differenz gesetzt ist, dagegen als sie dem Subject negativ als dem Bedingt, und da durch Umkehrung das Verhältniss des Zufalls von der Nothwendigkeit, als Bedingt aufgehoben ist, so kann durch, dass Verhältniss auch kein Bedingt möglich sein. Da das Object nicht Nothwendigkeit, und die Freiheit aufgehoben ist, so ist nunmehr Möglichkeit an die Negativität Möglichkeit. Dies ist nun das Komische, was sich äusserlich durch seinen Mangel an Auffassung und Nachlässigkeit anbindet; wie gespannt und ungeduldig an; wo die Ungereimtheit gar klar sind, und da wir sie als Ungereimtheit ~~sehen~~ fassen, geht die Auffassung in ein Nachlassen über, welches durch sich durch Lachen anbindet. Wir nun durch Umkehrung jedes Verhältniss komisch wird, so ist gerade das höchste Komische, was der höchste Gegensatz der Schönen, der der Freiheit und Nothwendigkeit, nun vorhanden wird; und insofern diese Entgegensetzung auf eine objective Handlung ist, ist das Verhältniss schon eben so gestellt, was

mahlig. Jede mögliche Umhüllung eines ur-
sprünglichen Lagen ist Eigenschaft zf. wenn
ein Finger in die Umhüllung kommt,
dagegen sein zu müssen, oder ein Gutzigen
verschwunden sein muß, oder wenn die
Frau in Hause die Rolle des Mannes, und
der Mann jenen der Frau spielt, so ist
dies komisch, und dem Publikum nach dem
Grade seiner Bildung angenehm. Wie dem
ursprünglichen Verhältnisse ans familiäre Scherz
der Umkehrung näher nahekommt lustspielt
genannt sind.

Aber das Komische braucht nun auch
einer Umkehrung der Form, so daß
z. B. sich in dem Maaße zum Form
verhält, als z. B. die Form umhüllt. Die
höchste Forderung derselben ist nun da,
wo der Gegensatz von Form und Nothwen-
digkeit umgekehrt ist, so daß die Form
die Regel, Nothwendigkeit die Ausnahme spielt,
so verwirrt sich das diese Nothwendigkeit nur
einen geräumlichen, und oberflächlichen Abschluß
ist, die durch die Nothwendigkeit, die jetzt
als Form, als Erscheinung vorhanden, zu
Grunde gemacht wird. So war die Form, die
Erscheinung, die Nothwendigkeit in Allgemeinheit

Lüge
Lust, so nimmt die Nothwendigkeit den
Schein der Form und die Zufälle an,
wonichts die oberflächliche Nothwendig-
keit und gewöhnliche Erscheinungsweise,
Da Nothwendigkeit und Form die Wesen
selbständigste sind, so nimmt die wahre
Nothwendigkeit, sobald die Form den
Schein einer gewöhnlichen Abschließlichkeit
annimmt, den Charakter der Form an,
und umgekehrt. so ist also klar, daß wo
sich die Erscheinung zur Nothwendigkeit
macht, sich das Verhältniß des Objekts
zieht, die Erscheinung zu Nichts werden
kann ist also wieder höchstes Schicksal,
höchste Tragödie, aber eine Lächerliche
Tragödie. Das Schicksal verschwindet hier in
dieser Entgegensetzung von Form und
Nothwendigkeit in höchster Zufall, aber
als Form der Nothwendigkeit; so ist nun
das Schicksal, welches dem gewöhnlichen
Helden zu Verderben macht, das aber als
Schein von sich weg als Zufall als Noth-
wendigkeit verschwindet. sein der Comödie,
da sie als Drama auf der Auflösung geht,
ist es also die Aufgabe, diesen Verhältnissen
zum Auflösung zu bringen, und in der
Auflösung dieses Verhältnisses muß das

von Nothwendigkeit, Wichtigkeit zu geben. Die subjective Absolutheit, sie sey eine wahre oder angenommene, drückt sich als Character aus. Dieser ist nun aber in der Tragödie sowohl als in der Comedie ein Postulat, weil er das Absolute ist. Der Character selbst, wo er zur Nothwendigkeit wird, ist absolute Nothwendigkeit. – In der höchsten Potenz der Ungereimtheit muß die Anschaulichkeit sich verlieren, wenn sie nicht auf die eine oder andere Weise hervorgebracht wird, welches bis zur Aeußerung des Sächerlichen geht. Im Epos und Roman hingegen ist dies ein anderes, indem nehmlich die Erzählung immer Beglaubigung mit sich führt. So setzt pf Cervantes, da er seinen Helden die größten Thorheiten begehen läßt, hinzu: der scharfsinnigste Kopf würde auch so tolle Dinge nicht erdichten können. Ein anderes ist es nun im Drama; die Comedie bedarf eines Anhaltspuncts, nur in der höchsten Potenz die Ungereimtheit, die Anschaulichkeit herzustellen; es ist dies nur möglich, wo die comische Person durch äußere Nothwendigkeit bestimmt wird, einen öffentlichen Character

anzunehmen, und ihn öffentlich vor sich zu tragen. Die höchste Erscheinung des Comischen bedarf also Nothwendigkeit öffentlichen Character, und damit das Maximum der Anschauung erreicht werde, muß es eine wirkliche Person sein, die Mythologisch wird. In diesem Fall ist dem Dichter sein Theil zum Voraus gegeben, alles in aller Erhöhung der Züge der gegebenen Person etwas komisches leihen kann, und der Dichter findet Beglaubigung in der Mythologie, womit er den Character der Person zu begleiten hat. Das öffentliche Leben wird hier dem Dichter zur Mythologie; hier braucht er sich nichts zu versagen; je kecker desto mehr erhebt er sich übers gewöhnliche, da die Person alle Persönlichkeit ablegt, und symbolisch wird.

Dies alles äußert sich nun in der Comedie des Aristophanes. Schon waren ihm im damaligen öffentlichen Leben die öffentlichen Character wirklich gegeben, was bei den Neuern nicht ist, da der Dichter sich den Character selbst erfinden muß. So wie nun in der griechischen Tragödie die höchsten sittlichen Tugenden vorkommen, so ist die griechische Comedie die höchste

das Denkmal der höchsten sittlichkeit im Staate, die und der Vielseitigkeit sind ist. Aus dem Drama der Euripides und der Comödie der Aristophanes können wir auch den Grad der Bildung einer hohen Vielseitigkeit schließen, der sich in unserer jetzigen Tragödie nicht einmal mehr passend ist, die aber mit der sittlichkeit sind, und innerlich verbunden ist. Aristophanes ist mit dem Sokrates dem Geiste nach sind, und sein andern Gestalt nun ihn, in der er in sich existirenden kannte, nach dem der vollkommenen Zustand Athens vorbei war, da die Vielseitigkeit auf zeigen Unsittlichkeit, Wollust und Völlerei gerne übergangen war. Beide Aristophanes und Sokrates / sind nun sein Ernst in gerne verschiedenem Leben, und jenen, die die aristophanische Comödie sein Hohn fallen und sie nicht fassen, fassen auch den Sokrates nicht. Die gemeinschaftliche Vorstellung der Neuern ungemein ist, so sind sein Hohn oder sie unverstand zu sachen und er ungemein mit seiner Komödie auf Athen traf, das mit Ernst Sokrates nach übereinstand, entschiedenst, und zum

Grunde ist, und wegen nach anderem Sinn, sachen, denne er sich schnitt. Man und das musste beweist, so ist bekannt, dass er Komödien, und mehrere andere auf den Sokrates auf die Bühne brachte, dass er den Cleon als einen Verschwender der Güter der Staat, und als einen Diebe auf Athen brachte; Sodann übel er das Recht der vollkommenen Sonnstaat an, da er jedem Bürger das äußere Sonnstaat verboten ist war, seine Meinung über öffentliche Angelegenheiten zu sagen und Cleon auf nicht andere gegen ihn anzuklagen wusste, als dass er ihn das Bürgerrecht streitig machte. Aber dieses Recht ist sein dem Aristophanes eine Mittel zur komplexen Meinung; Denn hätte dieses genügsam war ein Anklagepunkt gegen Cleon sein sollen, so wäre er öffentlich und imponirlich genommen. Nicht anders verhält es sich mit dem Sokrates, wo Sokrates vorgestellt wird. so hatte als Philosoph einen öffentlichen Charakter; Daß aber der einen Aristophanes dergestalt Sokrates den wirklich sei, den er Athen sahe, konnte keinem Athenienser

Sokrates selbst kannte seinen
öffentlichen gutmüthigen Charakter
sehr wohl als Zuschauer empfand,
Sokrates ist ihm nur ein Mann, und er
wagt sich nun an Dichter wie Sokrates
ein Freund des Euripides war, der an
Weisheit übertraf, und sogar Plato,
als Schüler des Sokrates und Freund
des Euripides, lobt ihn sehr. An der
Person des Sokrates hat sich Aristophanes
nicht gewagt, er ist nur ein symbolischer
Begriff, mit dem auch der Mutter
sich vermischt, und Tadung, dass er die
dem Sokrates widrigsten Handlungen
aufbürdet ist so ungerecht parteiisch, wie
es kaum gab, und ein Falschheit fällt
sein Urtheil, und ein feindseliges
Gefühl und Neigung zu verschaffen, bedürfte
es nur einer einzelnen Person, ein Banquet dass
lächerlichkeiten sammeln zu können, dass es
ein aber gerade den Sokrates wählte, war
der Hauptgrund der angegriffen, nämlich
das Vorgefühl des Sokrates sein
werde.

Die Comödien des Aristophanes waren
ein Feuerzeug, zu zeigen, dass die Comödie
die Freude der höchsten Bildung sei, die

nur in einem Freistaat existiren kann,
so lässt sich dies auch am Fortschritt zeigen,
denn nach Aristophanes Drama entstand
in Athen die Tragödie des 10 Jahrhunderts,
die durch ein Gesetz dass Comödie dichten
mitwachsen, die Namen und wichtigen Thaten
auch die Tugend zu ehren, und da
und hatte denn aus diesen Gebrauch ein
Fluch.

Das nächste, womit die Comödie sich neue,
war ein lebendig Allegorie aus öffentlichen
Leben Personen, nach Art einer Drama.
Dabald nun Athen minder stark wurde, stellte
sich auf diesen Gebrauch wieder her. Die
Dichter der mittleren Comödie stellten neben
wichtigen Namen wenige Angelegenheiten
und Personen dar. Die Comödie ist also
an das öffentliche Leben gewiesen; sie hat
kein Mythologie seiner eigenen Zeit, sie
muss sich ihre Mythologie aus dem Zufälligen
und äußeren Umständen schaffen, welches
aber nur ein republikanischer Charakter
gestattet. Sobald nun die alte Comödie
dieser Freiheit kam verlust, musste sie zu
der alten Mythologie zurückgehen, und weil
sie sie wieder [illegible] nicht tragisch behandeln
konnte, musste sie diese parodiren, verwandeln

und die Tragödie gehen. Die Comödie hat nur zum Vorwurf die Privatgeschäfte der öffentlichen Leben; die Tragödie hat sich lange gestritten auch die öffentlichen mit Handlungen zu streifen, wenigstens sie dann auch ihre tragödischen Kraft verlor. Die gehört also eigentlich in den engern Comödie, zur Zeit Alexanders, wo die dramatische Nachahmung stand, wurde ganz neue Arten die Dichter aufgefangen, auf die Zeitgenossen zu wirken, auf die Bühne zu bringen. Das existirten damals zwei Arten, die Komödie zum öffentlichen Leben, und die Tragödie auch öffentlichen Begebenheiten zu nehmen, und unter welcher Form es auf sie

~~mitzugrundegelegten Elementen der Tragödie und~~
~~Comödie, sodaß auch Hamlet die moderne~~
~~Drama zum Grunde zu liegen scheint.~~ Um
die Bedeutung dieser Mischung mitzugrun-
de gelegten Elemente der Tragödie und Comö-
die, welche in Hamlet gefunden sind, zu
klären, wird folgendes zur Aufklärung dienen:
Das Tragische und Comische können in Hamlet
nur vollkommenen, nicht aufgehobenen Gegen-
satz darstellen sollen; denn alsdann würden
sich in beiden Tragödie und Comödie aufheben,
und wir würden nicht andern Gattung, wo der
Gegensatz nicht aufgehoben wäre, und
seinen Mantel, das Ganze aufbringen. Hier
sind die Elemente, die sich in Drama
mischen, und dennoch würden unvereinigt,
noch nicht getrennt; die Mischung beider Ele-
mente, daß sie nicht getrennt sind, ist nun
auch das eigentümliche der modernen Tragö-
die / so wie das Ganze der Shakespeare
Mischung, aber wo beide Elemente unter-
schieden wurden, so daß der Dichter sich
in beiden als Meister zeigt.

Falstaff ist in seinem dramatischen Charakter
sich vollkommen gleich, so ist der unzerstörbare
Falstaff wie Falstaff wie in Macbeth. Man

kann in dieser Mischung das Gemeinschaftliche der
modernen Drama zum Teil unterscheiden,
so wie auch selbst das Ganze Lang das Ganze
dieses der Drama sich anfängt, wo beide sich
Lang die folgen Lange von den anderen Lieb
auch ist bei dieser Mischung nöthig,
daß dem Dichter die tragischen Elemente
nicht Nebensache sind, sondern in Ganzen ge-
schaffen sind, wie sie in Shakespeare, der in
comischen Lustspielen, wichtig ist Ernst in der
charakteristischen Bilder ist, ohne wichtig zu
werden, so wie sie die tragischen zumischend
wie in Lear, strafend wie in Macbeth,
schmelzend wichtig, wie in Romeo und Julie,
wie in seinen gemischten Bildern ist.

Nicht man auf den Rest der modernen
Tragödie, so muß diesen seinen mythologischen
Bilden haben; — wie wenden 3 Quellen
angeben, woraus der tragische Rest
ursprünglich geschöpft wurde kann, die
ursprünglichen Mythen, die in der griechischen Tra-
gödie ~~die~~ sich nicht zum reinen Ganzen
mischt hatten, diesen drücken sich (da die Gri-
chen sich abgesondert von selbst hatten) in
Modernen durch Novellen aus. Dies ist die erste
Quelle zum Rest der Tragödie. Die historis-
chen, charakterliche, konkreten oder Mährchen wurde

die andern Quellen sein; die dritte waren die religiösen Mysterien, Eingriffen, heilige Geschichten.

Shakespear schöpfte aus den beiden ersten, da die dritte unter nicht seinen Zeit und Nation angenommenen Kraft flieget. Die dritte ist grün, wovon der Spanier Calderon schöpfte. Shakespear fand sein Theater vor, und in ihm, den Hintergrund ist es zwar nicht fortsetzend, aber es zieht sich in Gebrauch, Anordnung und besser, seine Episoden — den achten ähnlich als den unächten Tragödien. Wir haben bemerkt, dass Shakespear sich an die Geschichte und Kraft der Nationen wandte, da er mit aus den klassischen Umständen entnehmen, und nicht unbemerkt lassen, die Absichten, das über diese mannigfaltige Stoffe, manch seinen Mitspielern Aufschlüsse geben konnte. Indem, dass er den vorhandenen Kraft nicht verändert, ist er selbst den achten ähnlich, als Euripides, den die Mythen auf ähnliche Weise mag seinen eigenen Willkühr unterstellt.

Das Theater der achten Tragödie wurde in der modernen Welt stehen, wenn in der modernen Tragödie nie Schicksal wäre, das die Hinsicht in ihr angenommen. Anschaltet sich den sägsten tragischen Falle: der Held

der Tragödie muss durch Hindernisse nie Verhältnis bezogen, und dieses Hindernis muss durch die Selbstmündigkeit und von den Göttern gegen die Sterblichen vorhanden sein, dass ist nun zufolge der Christlichen Religion ganz unmöglich, denn hier sind zwei Mächte, die Casus ausgenommen, selbst böse sittliche Mächte

durch göttliche Schickung vermalst der Zweck

nämlich

in der Religion die Möglichkeit einer entsprechenden Voraussetzung liegen. Dies ist nun in der Catholischen gegeben, die Möglichkeit des selben, den Bruch, müssten skandal machen, um die Tragik der Gnadenmittel zu erzeugen, so war es hier nie von dem achten gegen entsprechend. Shakespear war Protestant, diesen eben angegebenen Möglichkeit war also ihm und seinen Nation nicht offen. Dem katholischen ist dagegen a/ Pol Hölle und durch Lösung sittlichen Mächte schwierig, was Christlichen Eigenschaften sind diese aber nicht übernatürlich; es kann dem Menschen gestattet werden, die Natürlichkeit, die bei ihm stark sind, sacrificiren also

in den Charakter zurück / wie Hegel /

b) der ihn stellt also an die Stelle des alten Prinzips der Charaktere; in dieser Weise zu sein sahen, [der] [der] zu als subjektive Notwendigkeit und Passivität. Den Macbeth lobt ein Fälschlicher Charakterzug zum Mord, den; Banco lässt sich von den Hexen nicht bestechen sp. Shakespeare hat aus dem genügen Grunde, weil es die Notwendigkeit der Charaktere sagen wollte, dass sein Verbrechen [sein] [sein] Ungeheuer [grässlich] [furchtbaren] Tiefsinnigkeit an sandern müsste; Shakespeare hat die Nemesis in allen Gestalten, da wo Grund zum Grunde übermächtig wurde, und den Sinn der Verbrechen in Fassung gesetzt, wie in der ungeheuren Gestalt im Banquo der natürlich mit der wahren Kraft, so musste sich als Verbrechen zeigen, wenn zu der höchsten Tapferkeit & Redlichkeit das Laster unterminirend, der sagen Shakespeare sonderbar unterminirend, so sagen Verbrechen zum Charakter [wird] wird, wie in König Lear. Das hat er auch dem von grausamen Charakter zu.

Margarethas Leider Klagen über das Gänge der Schafhaarend Spinnerlein. Shakespeare, der einen Richard und Richard dem 3 den durch so viel ungeheuren Frevel zu Ihre vorhaltend und warnend, und dem Publikum lässt, so dass es nun Verwunderung zu Verzweiflung geht, bis es an Fluch endigt: Fi Fehand, ganz England für mit Schand! — Im Macbeth drängt die Kraft Richard von Richard, so dass es Verbrechen auf Verbrechen häuft, wozu ihn die Hexen Mächte entbrand; — dem Laufe Nemesis ist in Julius Caesar, Brutus geht mit zu Grunde Durch Irrthum, indem die Milde der Grossen ein gestörten Grundsatz, Bei dem Tode Caesars Haar falsch Maaßregeln negativen hinzu, es bringt sich selbst der Tugend dar, Der Untergang der Nemesis muss wegen Prinzip ist sehr bedeutend, sie hing in der mittleren Zeit, es ist die Nemesis, die in den Geschichte waltet. Shakespeare hat sie in den Geschichte, weil seinem Hass gegründet, wo sie schwarzer ist, findet auf sonstig Fall; die Kraft ist mit den Verbrechen unmittelbar sind. Im Cyklus der griechischen Darstellung personifizirt auf die Nemesis, aber die Notwendigkeit steuert

mit der Nothwendigkeit. Jede Lage für
sich war eine geschlossene Handlung. Die
tragischen Mythen der Griechen gehörten
von Anbeginn der Kunst, nicht so das
Moderne: bei den Alten war ein be-
ständiger Verkehr der Götter und Men-
schen, und das Schicksal war ihnen ein-
heimisch; vielleicht spielt auch noch der
Zufall in jenem gründlichsten aller Stücke,
im Hamlet eine Rolle. Er hat ihn meist
in den Folgen erkannt, und der
Zufall wird ihm Absicht und höchster
Verstand. Um es mit einem Worte
auszudrücken, so ist Shakespear der
größte Erfinder im Characteristischen;
er konnte jene höchste Schönheit sich nicht
aneignen, wo die höchste Freiheit mit
sittlicher Güte in Eins fließt. Er konnte
sie nicht so darstellen, daß sie im Ganzen
erscheine, so daß das Ganze wieder die
Blüte trägt. Er erkannte die höchste
Schönheit, aber als einzelnen Character; er
konnte dieser nicht alles unterordnen; da
er als moderner Dichter das Universum
so unbegränzt auffaßt, ist er zu ausgedehnt
in der Universalität. Die Alten suchten

die Construction des Universums, der
Allheit nicht in der Vielheit, sondern in
der Einheit; nichts ist, was Shakespear
unberührt läßt, er berührt das Einzelne
im Menschen; die Griechen die Totalität;
die Elemente der menschlichen Natur,
vom höchsten bis zum niedrigen liegen
zerstreut in ihm; er kennt alles, jedes
Alter, Leidenschaft; aus seinen Werken
könnte man die verlohren gegangene
Erde wieder herstellen, oder die ruhende
wecken. Die Alten lockten aus der vier-
saitigen Lyra die ganze Harmonie, das
neue Instrument ist tausendsaitig;
hier ist weniger Besänftigung für
die Seele und Anstrengung aller Leiden-
schaften; denn diese besteht nur mit der
Einfachheit.

Der Natur des romantischen Prin-
cips gemäß, stellt die moderne Tragödie
die Handlung als Handlung, nicht in der
symbolischen und plastischen Beschränkung
der alten Tragödie dar; sie giebt ihrer
Grenze Begleitung. Shakespear hat seiner

Tragödie die geordnetste Länge und eine Erzählung nach der Richtung der Furcht gestaltend, aber daß ganz ohne willkürliche Unterschiede, als Richtung der Rahmen selbst mit künstlerischen Absonderungen aufgenommen. Die Fabeln der Gesänge bleibt klar, daß der Fülle einzelnen Theile; sie geht in unterschiedliche Reihe, wenn sie alle Aufgaben verschaffen können, in folgen Pass Schauspiele keinen beschränkten Theil hat; mannigfaltige die einzelnen Theil eine gesetzlose Theil ist, hat es auch keinen eigentlich einzelnen Theil. Die ist aber auch nicht, die dieses entgegengesetzte, die Communicationen ursprünglich, denn, indem sich die französische die einzelnen verstehen; sie ist andere die einzelnen nach communicationen, sondern die wirklich Theil; Das Einzelne braucht auch den Lauf seiner Theile und Einheit verfolgt es sich in jede Raum und Zeit, als wenn es wirklich die Einzige wäre; Das es, wenn, und wie sah es geschehe; nur ist überhaupt die Sache, nicht ist ihr Grund oder unmittelbar, es entfolgt

aus Verschiedenen Charakter, Willen der Zufall; sein Ziel ist verschieden, nach der Eigenschaft der; wie dramatisch-tragischen Fälle es nicht Mischung von Regelmäßigkeit und Willkür, zwischen der Natur, und ist verschieden nach der Willen, Zufall, Charakter, Länge Einzel und Gleichheit der Fabeln.

Um nun das Urbild der äußeren Composition der tragischen Tragödie zu nachahmen, so ist Sie nicht von der Anlage der Personen der Umstände, noch Einrichtung der Ausgänge, die sich von selbst ergeben, zu ableiten / die Mischung der Fabel und gewöhnlichen Rede in tragischen Drama der Absicht seiner einzelnen Mischung. Um nun die einzelnen Eigenschaften, nicht zu verlieren, wo die Personen sich mit Fabel begnügen, der gewöhnlichen Rede, und Ausdrücken dieser Fälle nennt, in verschiedenen Personen verschieden, die tragischen nennt sich nur Fabel, die in die Anlage verschieden sagt, sie tritt aus dem Gesetzlichen heraus, wo xb der verschiedenen Personen auf nur Fabeln, und darin sind also nur Absichtung der Sprache gebildet. An die Stelle der gewöhnlichen Rede tritt hier die

Praxis, was die Mischung des Natürlichen und Unnatürlichen vorstellen soll, und nachahmen soll. In dieser Mischung des Komischen hat Shakespear die meisten Talente, als in ganzen Stücken als übereinander Künstler sich gezeigt; so ist in Hamlet der Parodien bey einander, Tode, wie der Geist in Julius Cäsar ist beim Tode. In der ersten Scene des ersten Aufzugs hält er die Rede, die man Shakespear mit Recht als Prologen vorstellt, und wo man diese Komödie mit Julius Cäsar ist beim Tode. Hat man diese Shakespear mit Recht als Prologen vorstellt, sind wirklich beim, und wenden wir man meinen bezeugten und unbezeugten Geister dafür gehalten. Von niemand aber ist Shakespear mehr verkannt worden, als von seinen Landsleuten und Commentatoren. Diese stellen sich meist als einzelne Declamatoren, der Leidenschaften, Charakter, physiologischen Raisonneurs. Sie hat Recht, wenn er sagt, es ist, wenn man seine Blicke auf diese Commentatoren richtet; als wenn man in seinen Schriften bei seinen Lesern vorbeikäme, um sich bey ihnen Raths zu erholen; dass Shakespear in Encyclopädien begeisterung gedichtet hat, ist mit gewissen Meinung

und dass er Damit das gewöhnliche Urtheil gewonnen, mit Meinung, in England den Pope begonnen. Die Urtheilen misstrauen ihm, wie der Glauben an Einige verlangend gegangen war. Shakespear's Zeugnisgedichte, Lucretia, Adonis, zeigen und seine Lebensweise, dieses Natur, verrathen beim Lesen Einige, das in Beiden zu Mensch gewordene, wo beide Späherin mit den Musen; bis zu anfang

in seinen Reigen zum Einstimmen

zu athmen. Es ist so unbegreiflich, dass man ihn mit den Genius für seine Callisthenie fallen lässt, was schon geschehen ist. In der modernen Welt ist die Judicidäum Callisthenie, mit in der antiken Welt Mensch, es ist, schön aber Shakespear's Einfluss wie als wie Auf man Imaginationskraft nachsinnen können, wenn wir ihn als Zeichen und Urbild betrachten müssten. Da ihm die Talente der Natur für sein Feld gegeben ist, dann müssen wir ihn ganz, völlig ~~ständig~~ Kinder; es ist aber mit Beim allen Tragikern zu vergleichen, wie

müssen noch auf einen Sophocles der Differenzirten Welt hoffen, wovon die sämmtliche Kunst ein Versuch wäre; von weitern ist die Erfüllung schon angedeutet. Spanien hat den Geist hervorgebracht; wenn der Stoff auch den Zustand der Vergangenheit findet, so ist die Form der Kunst ewig. Er hat in vorhandener Zeit schon erreicht, was ~~die~~ der Theorie nach ~~der~~ die Kunst nur in künftigen Zeiten erreichen zu können schien.

Ich rede von den Tragoedien des

Calderon de la Barca.

ich kenne ihn nur aus dem einen Stücke, aber eben wie wir schon vom Sophocles urtheilen könnte, wenn wir auch nur ein Stück von ihm besäßen, so auch von Calderon. A. W. Schlegel hat das Verdienst, den Shakespear übersetzt zu haben, auch noch mit dem vermehrt, daß er den Calderon im deutschen hervorgehen ließ.

Man könnte auf den ersten Blick geneigt sein, den Calderon den Catholischen oder südlichen Shakespear

zu nennen; er ist aber mehr als das, was beide von einander trennt. Das erste, was den Grund zu diesem Gebäude gelegt hat, ist was ihm die Catholische Religion gegeben hat, zu deren Erscheinung des Universums und göttlichen Wesens es gehört, daß die Sünde und der Sünder sei; damit Gott seine Gnade beweise. Damit ist nun die Stelle des alten Fatums im Universum, die Nothwendigkeit der Sünde ~~aufgeführt~~ eingeführt. In diesem Stücke Calderons entwickelt sich das Schicksal als eine Art göttlicher Schickung.

(Darstellung der Tragödie: Die Andacht zum Kreuze)

Wenn wir in Shakespear den höchsten unendlichen Verstand bewundern, so erkennen wir hier in ~~den~~ Calderon die Vernunft selbst, wie sie in ihrem absoluten Verhältniß ist, die absolute Welt selbst.

10645.

1950.