



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Ästhetik des reinen Gefühls

Cohen, Hermann

1912

16 [i.e. 14]. Die zweite innere Sprachform und die Arten der Poesie (Das Epos die Urform der Poesie - Doppelsinn der Geschichte - Erlebnis und Bekenntnis der Liebe - Begriff der Handlung im Drama - ...

urn:nbn:de:hbz:466:1-35778

Als Gedächtnis (*μνήμη*) ist das Bewußtsein bei den Griechen entstanden. Die Aufbewahrung im Gedächtnis ist der erste Akt der Verinnerlichung. So entstehen, als Urform der Poesie, die „Ruhmes-taten der Männer“ (*κλέα ἀνδρῶν*). So entsteht ein Berufsstand wandernder Sänger. In diesen Urformen der Poesie liegen die Urformen des Epos.

15. Die zweite innere Sprachform und die Arten der Poesie.

Die literarischen Grundformen der Poesie sind zwar ebenso sehr als geschichtliche Fakta anzunehmen, wie auch die Arten der Künste solche Faktizität in Anspruch nehmen; dennoch aber sind auch sie, der Voraussetzung ihrer Einheit gemäß, aus dieser heraus zu deduzieren, wie ja auch die Poesie selbst für alle Künste diese Ursprungsbedeutung der Einheit hat. Was für alle Arten der Kunst gilt, muß erst recht für die Arten der Poesie anzusprechen sein. Es ist mithin ein Gattungscharakter, wie Schiller sagte, für die Poesie vorauszusetzen.

Worein wollen wir nun diesen Gattungscharakter setzen? Nach den voraufgehenden Erörterungen haben wir ihn in der Verinnerlichung zu erkennen, welche für alle Künste das Ziel ist, auf welches die innere Sprachform der Poesie hinsteuert. Sie ist das Aneignungs- und Eroberungsmittel aller Art von Inhalt und Objekt für die Innenwelt des Selbst. Die Korrelation des zu erzeugenden Objekts mit dem Selbst muß immer der ästhetische Leitgedanke sein für alle Grundlegungen und für alle Einteilungen.

Diese Korrelation erfordert selbst aber immer wieder neue Bestimmungen, und zwar für die beiden Glieder derselben, für das Objekt, wie für das Subjekt.

Erinnern wir uns immer wieder, daß es sich in aller Kunst um die Einheit in der Natur des Menschen und mit dem Menschen der Natur handelt. Während

aber die Natur des Menschen nur die Einheit von Leib und Seele vertritt, erweitert sich für den Menschen der Natur der Horizont des Individuums auf das *U n i v e r s u m*.

Ohnehin bahnt sich auch in der Natur des Menschen durch das Moment der Seele schon diese Erweiterung in einem größern Umfange an. Denn die *S e e l e* enthebt das Individuum schließlich seiner Naturschranken, und ordnet den Einzelmenschen in ein neues *U n i v e r s u m* ein, in das der *G e s c h i c h t e*.

Die Verinnerlichung würde äußerlich bleiben, wenn sie das Individuum nicht auf das *U n i v e r s u m* der Geschichte zu projizieren vermöchte. Und die innere Sprachform der Poesie würde nicht Vernunftsprache sein, und immer reicher und tiefer zu einer solchen auswachsen, wenn sie nicht ebenso das Subjekt, wie das Objekt, im geschichtlichen Sinne zur Verinnerlichung bringen könnte.

Es ist aus diesem unserm Grundbegriffe durchaus zu verstehen, daß das *E p o s* die *U r f o r m* der Poesie ist. Unsere Betrachtungen haben uns schon auf den politischen Ursinn des Epos geführt, und wir werden diese geschichtliche Grundkraft des Epos genauer zu betrachten haben. Hier genügt es, auf das historische Gepräge hinzuweisen, welches dem Epos eigen ist, ohne welches sein Inhalt nicht gedacht werden kann. Es wächst aus dem Mythos heraus, wie das Volk aus dem Chaos einer Völkerwanderung herauftaucht, eine *U r f o r m* der politischen Geschichte, eine *U r f o r m*, in welcher Völkerstämme zu einer Einheit zu verschmelzen streben, durch Kriege zum Frieden einer Einheit. Diese Vereinheitlichung ist die Grundform der poetischen Verinnerlichung. Nicht Länder und Flüsse, nicht Berge und Bäume sind das eigentliche Objekt, auf dessen Verinnerlichung und poetische Aneignung es hier ankommt; sondern die Menschen, die Völker und die Helden sind die Objekte, in deren Aneignung die Verinnerlichung sich vollzieht. So bildet sich hier die *K o r r e l a t i o n* zwischen Objekt und Subjekt schon dadurch, daß es *S u b j e k t e* sind, welche zu Objekten der Verinnerlichung werden.

Aber diese Subjekte liegen immerhin noch auf der Seite des Objekts. Wie steht es aber um das Selbst des reinen Gefühls, welches eigentlich erst das poetische Subjekt ausmachen kann? Erst mit Rücksicht auf dieses Selbst kann es doch zu einer poetischen Grundform, also zum Epos kommen. Die Verinnerlichung muß selbst noch eine Spezialisierung erfahren.

Diese Spezialisierung der epischen Poesie bildet die Erzählung. Die Natur dieser Sujets ist die Geschichte. Und die Geschichte hat diesen Doppelsinn, daß sie zugleich das Objekt und seine Darstellung bedeutet. Diese Darstellung wird nun hier reine Erzeugung. Aber die Erzählung ist der Stilcharakter dieser Darstellung. Es handelt sich um Begebenheiten; im Grunde jedoch so wenig um diese selbst, wie um die Völker und die Helden. Denn den eigentlichen Drehpunkt bildet einzig und allein das reine Selbst. Dennoch ist die Erzählung das erzeugende Mittel, welches zur poetischen Grundform werden muß.

Die Erzählung ist sonach nicht die äußerliche Form einer Darstellungsweise, die auch verändert werden könnte, sondern sie ist die reine Erzeugungsweise dieses spezifischen Inhalts, dieser Begebenheiten, welche die Urform der Geschichte sind. Und in dieser erzählenden Erzeugung werden die Begebenheiten verinnerlicht durch die Taten der Völker, und diese wiederum durch die Taten der Helden. Und doch kommt es gar nicht auf diese Begebenheiten, diese Völker und diese Helden an, sondern im letzten Grunde nur auf das reine Selbst, welches den Zielpunkt der Verinnerlichung bildet. Aber dieses reine Selbst erzeugt sich in der Korrelation mit jenem Chaos von Menschengestalten.

Anders verhält es sich in der zweiten Grundform, welche die Lyrik bildet. In ihr gibt es keine Völker und keine Helden mehr; der Mensch steht hier isoliert im Zeichen des Individuums. Zwar sind es unmittelbar zwei Individuen, die ihr Spiel miteinander treiben, aber sie betrachten sich gar nicht als zwei; sie streben zu einer Einheit zusammen.

Die Einheit von Leib und Seele wird hier ganz der Seele übertragen. Der Mensch hört auf, Mensch der Natur zu sein; und auch die Natur des Menschen wird gar nicht mehr in Spaltung von Leib und Seele gedacht, sondern nur als seelische Einheit: zwei Herzen, ein Schlag. Das ist unbezweifelbar eine Grundform, welche aus dem Gattungscharakter der Poesie hervortritt; sie scheint die Hauptform der Verinnerlichung zu vertreten. Was im Epos die Begebenheit bedeutet, das bedeutet hier das Erlebnis. Wie die Seele die Einheit des Lebens ist, so die Liebe die Einheit des Lebens; die Wurzel und die Blüte des Lebens. Die Innenwelt ist die Schöpfung der Verinnerlichung; und könnte es eine Innenwelt geben ohne die Grundkraft der Liebe?

Das reine Gefühl haben wir als die Liebe bestimmt, als die Liebe zur einheitlichen Natur des Menschen. Schon in dieser allgemeinen Grundbestimmung des ästhetischen Bewußtseins haben wir daher die lyrische Form der Poesie vorausgesetzt. Was sonst in aller Kunst die Bedeutsamkeit der Liebe haben mag, kommt erst in der Lyrik zur Bestimmtheit und zur reinen Ausprägung.

Daher ist auch die Stilform der Lyrik charakteristisch für dieses innerlichste Erleben, das Erlebnis der Liebe. Die Erzählung verblaßt hier, und sie wird zu einem unzulänglichen, unpersönlichen, daher unwürdigen Auskunftsmittel. An ihre Stelle tritt das Bekenntnis.

Das Bekenntnis bezieht sich zwar im lateinischen Ausdruck des Wortes auf das Handwerk, aber auch nur im Sinne des Lebensberufes. Und als solcher höchster Beruf des Menschenlebens erscheint die Liebe in der Lyrik. Da tritt der Mensch mit seinem ganzen Werte ein; er fordert sein Schicksal in die Schranken. Wenn es irgendwie möglich und zulässig ist, den ganzen Lebenswert in eine Summe zusammenzufassen, so ist die Liebe diese Summe des Lebenswertes. Und diesen Lebenswert gilt es, im Liebesliede zu bekennen. Wenn es keinen Beruf sonst für die Lebensarbeit des Menschen gäbe, und wenn es keine Religion auf Erden gäbe: durch die Liebe müßte der Mensch zum Bekenner werden. Im Be-

kenntnis der Liebe vollzieht sich die innerlichste Verinnerlichung, welche der Poesie zusteht.

In der Lyrik ist alles nur Innenwelt. Alle Objekte und Begebenheiten treten zurück, und werden wie nur zu einer Staffage des Vordergrundes, den diese absonderliche Subjektivität allein bildet. Daher hört hier auch der Unterschied auf, den die Erzählung bedingt. Die ganze Umwelt verschwindet; sie kommt eigentlich gar nicht für die Mitteilung in Frage; im Liebesliede gilt es nur das Bekenntnis. Und dieses spricht ein einsamer Mensch aus; er würde es aussprechen, auch wenn er ganz allein in der Welt wäre. Das Bekenntnis nimmt hier den Charakter einer Unmittelbarkeit an, dem sogar die Mitteilung fremd bleibt.

Und wie der Bekenner einsam für sich dasteht, so vereinigt er sich mit dem reinen Gefühle, welches sein Bekenntnis aufnimmt, und an ihm sich aufrichtet. So stellt die Lyrik eine innigste Verinnerlichung dar, die Erzeugung eines reinen Selbst, in welchem der Bekenner zusammenschmilzt mit dem Nachfühlenden, dem Mitfühlenden, in dem das Erlebnis der Liebe sich erneut, sich wiederholt; in dem das Bekenntnis selbst zu einer höhern Weihe, zu einer neuen Geschlossenheit sich umprägt.

So ist die Lyrik eine neue Form der Verinnerlichung, eine neue Erzeugung des reinen Selbst. Es entsteht so auch eine neue Natur des Menschen, und ein neuer Mensch der Natur; ein neuer Begriff der Natur, als Innenwelt.

Eine dritte Grundform bildet das Drama.

Was ist der Begriff der Handlung in dieser neuen Problemform? Worin unterscheidet sie sich von der Begebenheit und vom Erlebnis? Und was tritt in ihr und durch sie an die Stelle der Erzählung und des Bekenntnisses? Welche höhere Stufe der Verinnerlichung wird durch die Handlung beschritten?

Knüpfen wir wiederum an die Korrelation von Subjekt und Objekt an, so wird zunächst evident, daß das Objekt ebenso in Schatten gestellt wird, wie die Begebenheit; höchstens das

Erlebnis könnte hier wieder auftreten wollen. Aber da es sich beim Erlebnis nur um die Liebe handelt, so belehrt die dürftigste dramatische Erfahrung darüber, daß diese im echten Drama zu einer bloßen Episode wird. Also auch das Erlebnis wird zurückgestellt, ebenso wie die Begebenheit: was gibt der Handlung nun ihren unterscheidenden Charakter, so daß alle Objektivität vor ihr ein Ende nimmt, und einzig und allein das Subjekt den Angelpunkt der neuen poetischen Form bildet?

Das Wort Handlung gemahnt uns an einen Grundbegriff der Ethik, und damit an die ethische Vorbedingung des reinen Gefühls. Mit der Handlung tritt daher die Poesie im Drama auf eine neue hohe Stufe der Kultur. Es kann sich nicht mehr schlechthin um Objekte und um Begebenheiten drehen, wo die Handlung zum Problem wird.

Die Ethik des reinen Willens hat gelehrt, daß der Begriff der Handlung auf der Einheit der Handlung beruht, und daß die Einheit der Handlung die Einheit des handelnden Subjektes, als des Rechtssubjektes und als der sittlichen Person, zur Voraussetzung hat. So ergibt schon das Wort Handlung für die Grundform des Dramas die schweren Komplikationen, welche ihm gestellt sind.

Indessen betrifft dies alles nur die Vorbedingungen, noch nicht aber die reine ästhetische Erzeugung. Es darf für die dramatische Handlung nicht verbleiben bei der sittlichen Einheit der Handlung, noch bei der Einheit der sittlichen Person. Welchen andern Umfang aber könnte denn die Einheit der Handlung erlangen, um den neuen Charakter der ästhetischen Handlung anzunehmen?

Wiederum müssen wir uns an der Korrelation von Objekt und Subjekt orientieren. Dem reinen Gefühl gegenüber ist die Handlung, die sich auf der Bühne begiebt, nichts mehr als ein Objekt, das nur in ethischer Hinsicht von einer Begebenheit unterschieden wird. Und so sind auch für das reine Gefühl die auf der Bühne agierenden Personen ebenfalls nur Objekte; denn was sie mehr sind, geht nur die sittliche Vorbedingung an. Wenn sie dagegen für das reine Gefühl selbst

positiv werden wollen, so muß die Handlung und ihre Einheit sich auf das reine Selbstgefühl erstrecken; so darf sie nicht beschränkt bleiben auf die agierenden Subjekte, die für das Selbstgefühl nur vorbedingende Objekte sind.

Das Drama stellt daher als ein ganz neues Problem die Forderung einer Einheit der Handlung auf, welche gleichsam die Bühne mit dem Zuschauerraum verbindet. Nicht der Schauspieler allein bleibt der Handelnde; nicht die von ihm ausgehende, durch ihn vollführte Handlung kann die Einheit vollziehen; nicht die Einheit, welche der dramatische Held zu vollziehen hat, ist die dramatische Einheit der Handlung, sondern diese fordert die Vereinigung der Bühnenhandlung mit dem Zuschauer: der für diese Einheit keineswegs müßig bleibt, so wenig er, was gewiß nicht bezweifelt wird, überflüssig ist.

Die dramatische Einheit besteht in derjenigen Einheit, welche überall die Einheit des ästhetischen Bewußtseins erfordert: die Vereinigung mit dem Subjekte, das man gemeinhin als das *rezeptive* zu bezeichnen pflegt, welches aber, als das reine Selbst, an der reinen Erzeugung aktiven Anteil gewinnen muß.

So bildet das Drama einen neuen, einen höchsten Grad der Verinnerlichung, weil der Vereinheitlichung. Das ästhetische Problem läßt sich nicht schärfer zusammenfassen als in dem Gedanken: daß die Subjekte zur Vereinigung kommen: das schaffende und das erlebende. Das Kunstwerk bleibt tot, wenn es nur als eine Schöpfung, als ein Geschöpf gedacht wird; lebendige Schöpfung wird es erst, wenn es das Leben des reinen Gefühls zu erwecken vermag in dem Miterlebenden, der keineswegs nur ein Genießender ist.

Bei keiner Form der Poesie, vielleicht bei keiner Kunstform überhaupt, kommt es so deutlich an den Tag, daß die reine ästhetische Erzeugung eine *Korrelation* auch in der Erzeugung ist eine Korrelation daher nicht nur zwischen Objekt und Subjekt, sondern auch zwischen Subjekt

und Subjekt, zwischen dem schaffenden Genie und dem Mitfühlenden.

Das reine Selbstgefühl schließt nicht etwa ab mit dem schaffenden Subjekte, sondern es vollzieht sich erst im Nachleben und Miterleben. Man könnte dies paradox dahin ausdrücken: daß der Künstler selbst zur bloßen Vorbedingung wird, daß er selbst sich erst aus seinem Status des Schaffens und der Arbeit herausversetzen, und zum Standpunkt des Genießenden erheben muß; daß er daher die Differenz zwischen dem Urheber und dem Beschauer in sich aufheben, und daher auch sie überhaupt nivellieren muß.

Diese Quintessenz des reinen Gefühls bringt die dramatische Einheit zur Evidenz. Mit dem Kunstwerk allein ist es nicht getan, und auch nicht einmal mit seinem Urheber; der Zuschauer gehört auch dazu. Die Einheit der dramatischen Handlung muß auf der Verknüpfung mit dem Zuschauer ebenso, wie mit dem Bühnenhelden, beruhen, in ihr bestehen. So stellt das Drama den Grundgedanken des ästhetischen Bewußtseins klar, daß das reine Selbst die höhere Korrelation der Subjekte zur Voraussetzung hat.

Und daher erscheint das Drama als die höchste Form der Verinnerlichung; denn sie übertrifft alle sonstige Aneignung von Objekten, Begebenheiten und Erlebnissen: sie geht auf die Handlung, auf die Einheit der Handlung, auf die Einheit des handelnden Subjektes. Sie bearbeitet demnach die sittliche Vorbedingung in ihren Schwerpunkten, und bringt sie zu derjenigen Verwandlung, welche das reine Selbst erfordert, welche das reine Gefühl bezeugt. Das Drama gilt daher mit Recht als die höchste Form der Poesie und als eine höchste Kunstform überhaupt.

Es ist die Frage, ob die Ästhetik auf den Gedanken einer neuen poetischen Grundform hätte kommen können, wenn nicht die neueren Völker den Roman zur Ausgestaltung gebracht hätten. Indessen muß doch auch das Symptom beachtet werden, daß schon das Altertum und zumal in seiner Nachblüte, in der das Individuum subjek-

tiver hervortritt, den Vorwurf des Romans aufgenommen hat. Und gerade dieser antike Roman stellt es bei aller seiner Mangelhaftigkeit doch außer Zweifel, daß es sich im Roman um nichts anderes als um die *L i e b e* handelt.

Nochmals um die Liebe, nachdem sie schon das Problem der Lyrik war? Will der Roman etwa eine neue Form, eine Umformung der Lyrik sein? Oder will er etwa als eine Mischform sein Daseinsrecht begründen, indem er von allen anderen Grundformen etwas aufnimmt? Und was ist das Neue, das er selbst hinzubringt?

E i n e s stellt schon die historische Entstehung fest: daß der Roman durchaus nicht eine Fortsetzung des *E p o s* ist. Wie kann er aber das lyrische Problem von einer neuen Seite zu fassen haben?

Halten wir uns wiederum an den historischen Fingerzeig, den die Entstehung des antiken Romans darbietet, so erkennen wir, daß es die *K o m p l i k a t i o n e n* der *K u l t u r* sind, welche eine neue Behandlungsweise der Liebe erforderlich machten. Die Liebe, als das Erlebnis der Lyrik, ist gleichsam eine Robinsonade. Für sie existiert die ganze übrige Welt nicht. Der Mensch der Natur schrumpft ihr zusammen zur Natur des Menschen. Und das Universum der Kultur bleibt ihr mit einem dichten Schleier bedeckt.

Es gehört aber zum Amt der Poesie, auch diesen Schleier zu lüften, und die Komplikationen in ihr Zauberreich hereinzuziehen, welche der einsamen Liebe in den Verwicklungen der Kultur unentrinnbar werden. So wird es auch methodisch verständlich, daß der Roman entstehen mußte, daß die Poesie mit der Lyrik ihr Werk an der Liebe nicht als vollführt ansehen konnte.

Der Liebende bleibt nicht der Schäfer auf der Heide; er wird aus dem Paradies des Hains in die weite Welt der sittlichen Kultur vertrieben; und er muß in ihr sein Herz zu wahren lernen; er darf es nicht in ihr verlieren, noch gar verloren geben. Im Kampfe mit den Hemmnissen, welche selbst die Rüstzeuge der sittlichen Kultur bilden, muß er seine Liebe behaupten; freilich auch diese Behauptung mit seinem Kopfe bezahlen.

Die Liebe wird daher ein neuer Lebenswert im Leben der Kultur. Sie bleibt nicht das Erlebnis des Einsamen, für den es keine andere Welt gibt; sie wird ein Kampfpfeiler von ganz anderer Art, als dies die Siegespreise der epischen Heldenliebe sind. Der neue Lebenswert der Liebe ist ebenso sehr ein Lohn der Entsagung, wie der Beglückung. Der neue Lebenswert der Liebe entspricht eben dem neuen Begriffe des Lebenswertes der Kultur. Da waltet nicht nur das Wechselspiel von Freud und Leid; sondern da gilt es, das Leiden selbst als die Summe des Lebenswertes zu ziehen: in das Leiden selbst die reinsten Lebensfreuden einzurechnen.

Das ist der ethische Sinn des Lebenswertes der Kultur. Sollte er nicht auch eine sittliche Vorbedingung der Poesie werden müssen?

Auch aus dem Begriffe des reinen Gefühls und des reinen Selbst werden wir somit auf die Grundform des Romans geführt. Sogar mit dem Drama bliebe die Verinnerlichung, trotz aller Höhe, die sie in ihm erreicht, doch noch auf die Wege ihres Vollzuges eingeschränkt. Sie sucht nur die Spitzen zu verbinden; aber sie läßt die Niederungen unbeleuchtet, durch welche sich die Verinnerlichung hindurchzusetzen hat.

Man denke nur an die Grundpfeiler, welche in der sittlichen Kultur die Liebe und die Ehe bilden: sind sie etwa identisch? gibt es einen Satz der Identität für die reine Ethik und für ihre Anwendungen in der Welt der sozialen und politischen Verhältnisse?

Was tut nun aber die Ethik, um die Antinomie zwischen Liebe und Ehe auszugleichen? Die größte ihrer Leistungen in dieser Hinsicht ist die Zulassung, die sie dem Eherechte in der Scheidung gewährt. Positives vermag sie nicht zu leisten für diesen unaufhörlichen Konflikt.

Sollte es die Poesie aber bei diesem Konflikt bewenden lassen? Hier muß ihr nichts Geringeres in Gefahr kommen als das reine Gefühl selbst und das reine Selbst. Sie blieben hohl und unwahrhaftig, wenn das liebende Individuum in diesen

schwierigsten Bedrängnissen des sittlichen Erdenlebens im Stiche gelassen würde.

Es ist ein neues Richteramt, zu dem sie sich hier berufen fühlen muß; eines Amtes der Gnade eben so sehr, wie der Verdammnis. Es wäre schlimm, wenn sie sich von der Hand der sittlichen Vorbedingung um Haaresbreite ablenken ließe. Es wäre aber auch um die Poesie schlimm bestellt, wenn sie es bei dem Spruche der Vorbedingung bewenden ließe. Die Verinnerlichung, die ihr obliegt, muß ein neues reines Selbst zur Wiedergeburt bringen vermöge des reinen Gefühls, welches nur ihr Werk ist, ihr reines eigenes, selbständiges Erzeugnis.

So läßt es sich verstehen, daß der Roman eine *M i s c h - f o r m* zu sein scheint, während er vielmehr seine Eigenart nicht herausbilden könnte, wenn er nicht mit den vorausgegangenen Formen der Poesie operieren dürfte. Er macht aber keineswegs einen Zusatz zur Lyrik, so wenig als zur Epik. Und er bedient sich auch nicht der dialektischen Kunstgriffe des Dramas; sondern die Abhängigkeit von den poetischen Vorformen ist nur eine scheinbare. Er ist nicht von ihnen selbst abhängig, sondern vielmehr nur von den sittlichen Problemen, welche auch dort die Vorbedingungen sind. Er ist das ästhetische Produkt komplizierter Kulturperioden; und die Komplikation ist allerdings bei ihm größer als selbst beim Drama. Aber der Zusammenhang mit den sittlichen Problemen ist, als sittliche Vorbedingung, für die primitivste poetische Form schon unerläßlich. So ergibt sich auch der Roman aus unseren methodischen Bestimmungen.

In allen diesen Grundformen hat sich nun die Poesie als die *zweite innere Sprachform* bewährt. Und da diese, als Gefühlssprache, der metrischen Elemente sich bedient, so ist zunächst ihr Zusammenhang mit der *Musik* in natürlicher Weise hergestellt. Worin diese selbständig wird, das ist durch die *zweite Begriffssprache* bedingt, welche in den *Tonwerten* begründet wird. Diese selbst sind zwar auch schon mit Gefühlsannexen begabt; aber die Grundlage, welche die Poesie auch für die Musik

bildet, vollzieht sich in den Zusammenhängen, die sich zwischen dem Epos und dem Oratorium, der Lyrik und dem Liede, und endlich zwischen dem Drama und der Oper bilden.

Es ist allerdings charakteristisch für den Begriff des Romans, daß zwischen ihm und der Musik keine Verbindung denkbar scheint. Hieran ist nicht so sehr die Prosaform des Romans schuld, als vielmehr seine Kompliziertheit mit den sittlichen Vorbedingungen.

Die Poesie ist aber auch das Sprachgefühl der bildenden Künste. Wiefern dies auch für die Baukunst zutrifft, dürfte sich an dieser Stelle nicht gut erörtern lassen. Dagegen wird es unmittelbar klar bei der Plastik und der Malerei; und diese Klarheit des Zusammenhanges bezieht sich auch auf die poetischen Grundformen, bei der Malerei sogar auch einschließlich des Romans.

Es dürfte nun nicht unwichtig sein, diese Zusammenhänge bei der Plastik und der Malerei mit den Grundformen der Poesie festzustellen, und nicht unmittelbar mit den sittlichen Problemen selbst.

Die poetische Verinnerlichung muß vorangegangen sein, wenn die der bildenden Künste zu einer neuen Stufe der Reinheit emporsteigen soll. Die sittlichen Vorbedingungen aller Künste müssen erst im Schmelztiegel der Poesie ihre Läuterung durchmachen. In diesem gesteigerten Sinne wird die Poesie zur zweiten innern Sprachform aller Künste.

