



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## Universitätsbibliothek Paderborn

### Ästhetik des reinen Gefühls

Cohen, Hermann

1912

14. Die Komödie des Aristophanes (Das Satyrspiel zur Orestie - Die Kulturschätze - Die Ausnahme bei Aristophanes - Die Verurteilung des Euripides - Die Aufrichtigkeit des dramatischen Charakters - ...

**urn:nbn:de:hbz:466:1-35764**

Dichter fiele ja sonst aus der Rolle; er würde zum Prolog oder Epilog, indem er sich an den Zuschauer wendet. „Zieht uns hinan“. Freilich ist es der Chorus mysticus, der das Wort spricht, jedoch nicht grundlos und zufällig wird einem Chor dieses Schlußwort erteilt, aber einem mystischen. Ursprünglich war er als Chorus in excelsis bezeichnet. Die Veränderung ins Mystische läßt sich vielleicht in unserm Sinne der dramatischen Einheit fassen.

Es ist die Schlußweisheit, welche dem Zuschauer jetzt aufzugehen vermag, und in welcher er mit diesem Weltmenschengeist des Faust zur Vereinigung kommt: „Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan“. Die Erdenangst vor der Sünde des Weibes, die den Mann verleitet, ist jetzt abgetan. Das Ewige ist errettet, in der Wurzel der Vergänglichkeit entdeckt. Das Drama hat diese Entdeckung vollzogen. Die Unzulänglichkeit alles Vergänglichen, alles Menschlichen ist jetzt zu Ende. „Hier wird's Ereignis, hier ist's getan“.

Und welches Ereignis ist nunmehr der Inhalt des Dramas? Über den abgeschlossenen Inhalt von Ereignissen, die den Schauplatz dieses Dramas bilden, weist sein Schluß auf einen andern Inhalt dessen, was hier getan wird, hin. Dieser letzte, dieser höchste Inhalt besteht darin, daß wir hinangezogen werden. So scheint sich die dramatische Handlung mit der sittlichen zu identifizieren. Wäre es so, so würde die dramatische Handlung ihrer Eigenart verlustig gehen. Es ist nicht so. Nicht die sittliche Aufgabe schlechthin zieht uns hinan, sondern das ewig Weibliche. In ihm gipfelt die Natur des Menschen. Im ewig Weiblichen wird die Natur des Menschen, und zugleich die Liebe zu dieser Natur bezeichnet.

#### 14. Die Komödie des Aristophanes.

Beim Problem des Dramas haben wir beachtet, daß Tragödie und Komödie zusammenhängen. Beide, vereinigt, erfüllen erst den Begriff des Dramas. In der Art dieser

Vereinigung aber vollzieht sich die Entwicklung der Komödie, und in ihr markiert sich ausnehmend scharf der Unterschied der Zeitalter.

Das Satyrspiel, welches an die Orestie angeschlossen ward, zeigt schon die Entwicklung in einem innerlichen Umschlage der Motive. Proteus verrät endlich die Weissagung, daß Helena gar nicht nach Iliion entführt worden sei, daß die Achäischen Helden ebenso, wie die Trojaner, durch ein Trugbild getäuscht worden seien; daß Helena durch Hera nach Ägypten gerettet worden sei. So wird der Hauptgrund der ganzen Fabel als eine Täuschung, die Person, die den Gegenstand des Kampfes bildet, als ein Trugbild enthüllt. Es kann der Umschlag, die Selbstauflösung des Tragischen nicht schroffer, nicht absoluter gedacht werden. Die ganze Haupt- und Staatsaktion nichts als eine Illusion. Und es handelt sich dabei nicht allein um den Völkerkrieg und um die Heldentaten, die seinen Ruhm bilden; das ganze Menschenwesen wird dadurch ein Scheinbild. Denn die Liebe und also das Weib ist immer der höchste Kampfpfeil, der edelste Lohn des Siegers. Und diese Liebe wird nun so zum eiteln Spotte. Ein Trugbild ist der Siegespreis alles menschlichen Heldentums. Helena sitzt in Ägypten und sehnt sich nach Menelaus. Und beider Kind, Hermione, soll vollends noch den Orestes heiraten. Kann es eine härtere Kritik nicht nur dieses einzelnen, sondern in ihm zugleich alles tragischen Motivs geben, als dieses Satyrspiel sie über die größte Tragödie des Altertums ausschüttet?

Man darf, man muß wohl fragen: wengleich der geschichtliche Ursprung Tragödie und Komödie zu einem vereinigten Dasein gebracht hat, ist es nicht doch seltsam, daß A s c h y l u s diese Selbstverwandlung an sich begehen kann, daß er seinen feierlichen Kothurn abwirft, daß er den tiefen Ernst, die Trauerklage nicht allein, sondern auch die siegreiche Erlösung und die Erhöhung des menschlichen Wesens und Schicksals mit einer solchen Ironie abzuschließen vermag, vor welcher nicht nur das Große klein, das Erhabene nichtig, sondern auch aller intimste Wert des Menschenherzens eitel Tand wird? Man weiß aus K o h e l e t, daß

die Schönheit preisgegeben wird, wenn das Weib nur das Sinnbild der Sittlichkeit sein soll. Konnte Aeschylus die Schönheit in Frage stellen? Bleibt aber ein anderer Ausweg bei diesem Ausgang der Tragödie in das Satyrspiel?

Bekanntlich hat *Platon* am Schlusse des Symposion die Prophezeiung getan: es sei das Werk *des selben Mannes*, die Tragödie und die Komödie zu verfassen. Wie alle echten Prophezeiungen, war auch diese nur ein *vaticinium ex eventu*. Es war nicht nur dieser Mann schon erschienen, sondern die aktuelle Verbindung hatte von Anfang an den sachlichen Zusammenhang beider Teile des Dramas bezeugt. Nur die Entwicklung des Satyrspiels zur Komödie fehlte noch, vielmehr in ihr eben die Entwicklung der Tragödie zu der sie ergänzenden dramatischen Form. Es muß die Frage entstehen, ob ohne diese Ergänzung das Drama seine Vollendung, die dramatische Handlung und das dramatische Individuum ihre Einheit hätte erreichen können?

Bevor wir an diese Frage herantreten, betrachten wir die Fortführung des Gedankens bei *Aristophanes*. Für ihn bildet nicht das Individuum den eigentlichen Fragepunkt, sondern vielmehr die Gesamtheit in allen ihren Grundvesten, in allen ihren Heiligtümern und Kulturschätzen. Das Individuum wird nur in den Vordergrund gerückt und auf den *Moquierschemel* gesetzt. Aber seine Blamierung ist nicht der letzte Zweck; es handelt sich um größere Dinge, und auf sie allein ist es abgesehen. Es wäre doch nur ein geringer Spaß verhältnismäßig, wenn die Hinfälligkeit und die Eitelkeit und die Nichtigkeit eines armen Menschenkindes bloßgestellt wird.

Gering wäre der Spaß deshalb, weil er sich an ein kleines Symptom vertan hat, während die großen Dinge dieser protzigen Welt das *Homerische Göttergelächter* herausfordern. Ist es der rechte Spaß, wenn man über kleine Dinge, an die sich vermeintlich große Menschen hängen, und in denen sie sich verstecken, ein lächerliches Aufsehen macht, über die großen Dinge dagegen stumpfsinnig hinweggeht, ohne durch ihre Hohlheit zu einem Gelächter erregt zu werden, dessen endlich einmal die Sache nicht unwert wäre?

So wächst die Komödie durch ihren Stoff über die Tragödie hinaus, durch die Wertung ihres Stoffes und seine Verteilung und Beleuchtung. In der Tragödie behält Agamemnon seine feierliche Pose, wie im Epos. Und seinem Recht und seiner Würde dient die ganze tragische Fabel. Die Ahnen sind die irdischen Götter. Auch das Mutterrecht besteht zunächst selbst für die Mörderin des Gatten. Und wenn das neue Recht eingesetzt wird, so ist das göttliche Recht der Menschen von neuem stabilisiert. Nur Orestes steht im Drehpunkt der dramatischen Handlung; um seinen Wert, um sein Menschenrecht handelt sich Alles. Und es handelt sich um ihn, weil an ihm das Menschenrecht, der Menschenwert gerettet, weil durch diese Rettung das dramatische Selbstgefühl zur Erzeugung kommen soll. Immer daher bleibt Orestes das tragische Problem.

Bei Aristophanes dagegen werden die großen Institutionen der Kultur auf den Moquierschemel gesetzt. Was ist Kleon? Welcher Trumpf ist mit ihm ausgespielt? Platon hat im Gorgias seinen Großoheim Perikles von einer ähnlichen Warte der geschichtsphilosophischen Kritik aus auf die Anklagebank gesetzt. Was ist Sokrates selbst, wenn er nicht bloß verurteilt, sondern sogar verspottet wird? Die Anekdote ist zum mindesten gut erfunden, daß er der Aufführung der Wolken persönlich angewohnt habe, und aufgestanden sei von seinem Sitze, als er auf der Bühne zur Erscheinung kam.

Eine Ausnahme muß Aristophanes in der ganzen Kultur doch gelten lassen, und bei ihrer unwillkürlichen Statuierung fällt er aus seiner Rolle. Den Euripides zieht er vor seinen Richterstuhl; aber er läßt Äschylus als den Richter walten. Es ist also doch nicht Alles eitel: es besteht ein Unterschied zwischen Äschylus und Euripides. Also verfällt in der Dichtung doch nicht die ganze Kultur ausnahmslos dem Verdikt der Komödie.

Es geht dem Aristophanes hier, wie dem philosophischen Skeptiker. Auch dieser muß in sich und seinem Raisonnement die Philosophie aufrecht erhalten; wie könnte er sie daher schlechterdings negieren? Aristophanes muß

Dichter bleiben; seine Kritik wäre sonst nicht eine dramatische Handlung. Daher muß er Aeschylus die Ausnahme zugestehen, die er dem Sokrates verweigert, um in der Philosophie die Sophistik zu schlagen. Aeschylus aber bleibt unangetastet. Und seine Weisheit wird in einem fundamentalen Gedanken der Ästhetik verkündet: Euripides hat die Liebe als eine Krankheit verleumdet. Diese Tat ist sein Verbrechen, sein Verbrechen an der Poesie. Wer die Liebe nur als einen dionysischen Wahnsinn, nur als das Unglück einer Krankheit des Menschenherzens sich begreiflich machen kann, der kann keine wahrhafte Poesie haben. Mag seine Virtuosität bis an die Grenzen der höchsten Gestaltungskraft heranreichen: die Gesundheit, die ideale Urkraft muß ihm für das Drama fehlen, weil sie ihm für die Lyrik schon ausgegangen ist, auch wenn seine Chöre noch so reichlich den Überfluß lyrischer Phantasie dartun.

Es ist ein großes, tiefes Kapitel, welches Aristophanes hier der fundamentalen Ästhetik erschließt. Die größte Virtuosität der Phantasie und der spielenden Benutzung aller dramatischen Hebel und Hilfsmittel darf dennoch nicht über den Grundmangel hinwegtäuschen, der eingesehen und unbedingt beurteilt werden muß, damit nicht das ästhetische Grundproblem, die Reinheit des Selbstgefühls, in Schwanken und Unklarheit gebracht werde. Aristophanes hat von dieser seiner ästhetischen Warte aus Euripides gerichtet, und er hat dadurch zugleich auch die Komödie auf den Gipfel ihres Begriffs gehoben: die systematische Ästhetik sollte niemals diese große, die Weltgeschichte der Poesie und der Kunst überhaupt betreffende Mahnung außer Acht lassen.

Auch hier scheidet sich die systematische Ästhetik von der Literaturgeschichte. Für die letztere mögen Gesichtspunkte der Technik bestimmend bleiben, um Unterscheidungen umgehen und ausgleichen zu dürfen, welche von der Ästhetik in klarer Bestimmtheit und schonungsloser Sicherheit ausgeprägt werden müssen. Die Krankheit allein schon ist ein entscheidendes Symptom, auch wenn nicht die Herzkraft aller Poesie, die Liebe, als Krankheit verkannt und verlästert würde. Krankheit soll die Grundkraft der Poesie sein. Der

Wahnwitz dieses Gedankens wird nicht entschuldbar durch die Verleitung, welche dahin der allgemeine Gedanke von der Phantasie, als einen göttlichen Wahnsinn, enthält. Hier korrigiert die Göttlichkeit den Wahnsinn. Dort hingegen verbleibt es bei der Krankheit.

Krankheit aber ist nicht nur ein körperliches Gebrechen, sondern die Wurzel aller geistigen, aller sittlichen Minderwertigkeit. Krankheit ist der Satz des Widerspruchs zur Grundkraft der Kunst, welche die Klarheit ist. Der Krankheit widerspricht daher nicht nur die Schlichtheit der menschlichen Herzensgüte, dieses Grundquells der Liebe zur Natur des Menschen, dieses Grundquells dieser Natur selbst: der Krankheit widerspricht auch die Aufrichtigkeit, die Wahrhaftigkeit, ohne die der dramatische Charakter, ohne die die dramatische Handlung nimmermehr zu einer stilgemäßen, stetigen Entwicklung gebracht werden kann. Nicht die Fülle der in Aktion tretenden Momente, nicht die Mannigfaltigkeit der Motive und ihre Verschlingung und ihre wunder wie künstliche Mischung und Durchkreuzung darf das Räderwerk der dramatischen Gestaltung bilden. Ohne Klarheit, ohne Stetigkeit in der Entwicklung der Motive, die jede Überrumpelung durch ein heterogenes Maschinenwerk verschmäh, ohne *Aufrichtigkeit*, und zwar aus dem Brennpunkt der sittlichen Vorbedingung heraus, wird keine wahrhaft dramatische Handlung zustande gebracht. Der Kassenerfolg der Tagesmode darf hierüber nicht hinwegtäuschen.

Die Aufrichtigkeit aus dem Brennpunkt der sittlichen Vorbedingung hat etwas anderes zu bedeuten als die Dreistigkeit in der Selbstenthüllung des Lumpenhelden. Wäre er ein Schurke, so müßte das Licht der echten Aufrichtigkeit auch auf ihn fallen; und noch bevor er in den Phantasien seines aufgeregten Schlummers es verraten muß, hat er längst schon ohne sein Wissen es verraten, daß er sich auflehnt gegen das Gesetz, das auch in seinem Busen pocht. Er deklariert sich selbst zum Schurken. Wäre er ein Heuchler, so wäre er kein Schurke, so wäre er ein Lump.

Die Aufrichtigkeit, welche der Geburtsadel des dramatischen Helden, als eines solchen ist, des guten, wie des

bösen, des tragischen, wie des komischen, diese ihn legitimierende Aufrichtigkeit ist keine relative, die nur er selbst zu vollziehen hätte, indem er sich gleichsam auf der Bühne entkleidet; diese über alles entscheidende Aufrichtigkeit kommt über das dramatische Individuum aus einer sittlichen Vorbedingung heraus. Sie kommt über ihn, nicht wie eine persönliche Kraft, über die er eigenmächtig und selbsttätig zu verfügen, die er zu virtuoser Verwendung zu nutzen hätte. Indem sie vielmehr ihm kraft seiner sittlichen Vorbedingung zufließt, hat er sie in homogener Reinheit umzugießen, und so gibt sie ihm den Aufschwung zu seiner tragischen Himmels-  
höhe, zu seiner Reinheit des dramatischen Selbstgefühls. Jene falsche Aufrichtigkeit dagegen, deren sich der dramatische Virtuose zu bemeistern versteht, entsteht ganz von selbst in der absoluten Unabhängigkeit, mit der dort das dramatische Individuum, welches immer mehr oder weniger Lump ist, die Schliche und die Winkelzüge seines Ränkespiels, das sich als dramatische Handlung ausgeben will, mit zynischer Offenheit bloßlegt. Diese falsche, aber erfolgreiche Aufrichtigkeit liegt außerhalb der dramatischen, außerhalb der ästhetischen Methodik.

Kehren wir zu Aristophanes zurück, indem wir den Blick abgewandt halten von den Zerrbildern der Dramatik, die den Tag berauschen. Darin ist also auch Aristophanes aus der Rolle gefallen, daß er die Gesundheit als die Grundkraft der Poesie, daß er die Liebe als Gesundheit, daß er die Liebe anerkannt hat als den Wert des Menschenlebens. Was will es dagegen sagen, daß er die Kultur in allen ihren Großtaten verspottet? Besteht nun aber hier etwa ein innerer Widerspruch im Wesen des Aristophanes? Ist es in jedem Sinne richtig, daß er mit jenem Spruche über Euripides aus seiner Rolle gefallen sei?

An dieser Frage kann ebenso der Unterschied sicher bestimmt werden, der zwischen der Komödie und der Tragödie besteht, wie beider Zusammenhang miteinander, mit der Poesie überhaupt und mit der Kunst überhaupt.

Über alle Kulturmächte wird der Spott ergossen, vorab über den Staat, über diesen Staat der Athener, und nicht

minder über die anderen griechischen Staaten. Aber auch die Religion schon dieser Kritiker nicht, der für einen überzeugten Anhänger der altväterlichen Politik und Moral gilt. Die Götter reden sich in den Vögeln an, wie kaum jemals ein Religionsspötter es nach ihm fertig gebracht haben möchte. Sogar der Hades wird zu einer Bilderfabrik (*ειδωλοποιία*). Und dieser Name wurde schon der alten Komödie mit Rücksicht auf die Schattenwelt des Hades gegeben. Was bleibt von der Kultur sittlich noch übrig, wenn die Götterwelt, wenn sogar die Ewigkeit, welche der Hades für die Menschenwelt bildet, dahingegeben sind?

Nicht die Verfassung der Staaten allein greift Aristophanes an, sondern den Staatsbegriff überhaupt, indem er die Gründung der Polis dem Spotte der Vögel preisgibt. Eine andere Grundsäule der attischen Sittlichkeit ist das Recht. Fast in allen seinen Komödien legt Aristophanes auch hieran seine Sonde. In den Rittern, in den Wespen, in den Fröschen. Überall werden die Prozesse mit den Sykophanten, die dabei figurieren, zur Verhöhnung, und dadurch zur Profanierung des Rechtsverfahrens gebracht. Was bleibt übrig, wenn Staat und Recht vereitelt sind?

Hat etwa der vermeintlich Altväterliche die Familie verschont? Er hat das bürgerliche Ehwesen mit dem blutigsten Hohne, nach dem Urbeispiel des Homerischen Gelächters, verfolgt. Die *Lysistrata* und die *Ekklesiazusen* sind unauslöschliche Dokumente dieser höchsten Souveränität der Komödie. Und sie sind umso bedeutsamer, als Aristophanes seinen großen Richterspruch gegen die Liebe, als Krankheit, gefällt hat. So ist es die wahre Gesundheit, nicht die Lüsternheit, die er für die Ehe gefordert hat.

Daß Aristophanes den Sokrates, also auch die Philosophie und in ihr die Wissenschaft überhaupt seiner göttlichen Ironie nicht entzogen hat, das ist bekannt genug. Diese Tatsache hat man sogar dahin ausgewertet, daß man sie als Grund für die Verurteilung des Sokrates ausgegeben hat. Freilich denken die Menschen nicht systematisch, und unterscheiden daher auch nicht systematisch die Werke

der geistigen Kultur. Schlimmer aber ist es, daß innerhalb derselben Literaturgattung die ästhetischen Gesichtspunkte sich verengen und kurzsichtig bleiben. Wie wäre es, wenn in diesen Grundmangel der wissenschaftlichen Hochkultur ein Größter der Großen hineingeleuchtet hätte?

Das letzte Stück des Aristophanes, der *Plutos*, behandelt den Konflikt zwischen Reichtum und Armut, mithin das soziale Problem, das ohnehin, wie könnte es auch anders sein bei seiner Tiefe, in seinen Komödien grell auftaucht. So wird hier die Grenze der Utopie gestreift. Sie wird nur gestreift; denn das Drama, die Komödie bleibt in ihren Grenzen und auf ihrer Höhe. Aber wird etwa die Philosophie überhaupt, wird die Ethik schlechterdings verworfen, wenn das soziale Problem anerkannt, wenn der Konflikt an den Tag gebracht wird, der zwischen Reichtum und Armut ausbricht; wenn nicht unterschiedslos diese beiden Gegensätze der sozialen Kultur als einförmige Glieder des Niveaus der Kultur betrachtet, und samt und sonders dem Gelächter preisgegeben werden?

Wenn dagegen der Unterschied zwischen Arm und Reich hervorgehoben wird, so kann es nicht dabei bleiben, daß das eine, wie das andere, vielmehr daß der eine wie der andere dem Lachen zur Speise hingeworfen werden. Auch hier tut die sittliche Vorbedingung, die für den echten großen Dichter besteht, ihren unvermeidlichen Einspruch. Mag immerhin Sokrates ein schlechter Pädagoge sein; mögen immerhin die Wolken im Rechte sein, wenn sie das theoretische Wolkenkukuksheim lächerlich machen. Vom *Plutos* her fällt eine neue unwillkürliche Rettung auf Sokrates und seine neue Ethik, ebenso wie Äschylus in Ehren bleibt, und durch sich selbst die Dichtung und die Kunst in Ehren hält. So bleibt schließlich also auch Sokrates in Ehren, wenn anders seine Lehre vom Guten innern Bezug hat auf den Unterschied von Arm und Reich; wenn anders seine Lehre vom Guten in der Beurteilung aller menschlichen Kultur, so fern sie des Guten, als ihres Grundes ermangelt, die sittliche Vorbedingung ist, welche die Komödie des Aristophanes auf ihre Höhe gebracht hat.

Aristophanes bildet den Höhepunkt der Komödie. Die Kultur selbst in ihren ewigen Grundformen wird hier vor den Richterstuhl des reinen Gefühls gefordert. Diese Herausforderung ist keine ästhetische Anmaßung, sondern vielmehr eine Obliegenheit; denn die Einheit von Leib und Seele ist das Problem der Kunst. Die Liebe zur Natur des Menschen besteht auf dieser Einheit. Wenn nun aber auch ein Abstand zwischen der Idee und ihren Wirklichkeiten überhaupt besteht, der Abstand zwischen Seele und Leib aber nicht nur die Wirklichkeit, sondern das Leben der Kultur ausmacht, so daß sie an diesem Abstände sich nährt, und aus ihm ihre Lebenskraft saugt, so muß die Komödie eintreten mit ihrer Versöhnung und ihrer Lösung dieses Zwiespaltes im Marke des Menschen. Man müßte sonst irre werden an der Einheitlichkeit der menschlichen Natur. Wir haben die Spuren erkannt, die selbst bei dem absoluten Komöden die unerschütterliche Macht der tiefsten Wurzeln der Kultur beweisen.

Immerhin bleibt der Abstand, den die klassischen Formen der Kultur von ihrer idealen Aufgabe darstellen, bleiben somit diese Institutionen der Kultur der Gegenstand der klassischen Komödie. In der spätern Komödie dagegen werden nicht die Institutionen als die Vertretungen der Idee beibehalten, sondern die Individuen werden als ihre Repräsentanten vorgeführt. Freilich geißelt auch Aristophanes die Individuen, aber sie sind dort nur die Träger, nicht die Vertreter der Ideen. Vertreter sind allein die Institutionen selbst. Diese Tiefe hat nur der Spott des Aristophanes.

Nun könnte aber die Frage entstehen: geht die Komödie nicht so in die Satyre über? Oder gemäß unserer Methodik ist zu fragen: kommen hier die beiden Momente des Schönen zu ihrer Vereinigung? Es könnte scheinen, als ob die klassische Komödie sich ausschließlich auf die Gewalt des Erhabenen stützt, indem sie alle Feuerfunken des Geistes über die Prachtbauten der Kultur sprühen läßt. Das darf sie tun, wenn nur auch der Humor zu Worte kommt, ohne den die Liebe zum Menschen ver-

stummt. Wenn nun aber alle Wirklichkeiten der Kultur vereitelt werden, geht das nicht über den Spaß, sofern es sich im Drama immer doch um das Menschenherz dreht?

Sofern der Humor das unentbehrliche Element der Komödie ist, werden die Individuen von ihm bestrahlt, werden die Individuen mit dieser milden Strahlenkrone von ihm eingeführt. Humor ist es schon, und nicht Satyre, daß die Menschen als Vögel sich vernehmen lassen. Nicht erniedrigt, nicht entartet soll dadurch der Mensch werden, sondern der Einfalt der Natur wieder angenähert. Und ist nicht auch dieser Zug selbst eine Milderung des Humors, daß es der Vater ist, der den Strep-siades anklagt? Vater und Sohn sollen Grundsäulen des sittlichen Baus bleiben. Daran rüttelt auch Aristophanes nicht. Diese Säulen tragen einen sittlichen Bau, auf dem alle tiefste Rührung des Menschenherzens ruht. Sobald die Individuen eintreten, ist dafür gesorgt, daß der Humor die Führung hat, und nicht die Satyre.

#### 15. Die Komödie bei Shakespeare.

Bei Shakespeare ist noch die Aristophanische Urkraft in kongenialer Nachwirkung. Zugleich aber behandelt er die Aufgabe der Komödie in der spätern Form. Die Individuen selbst erscheinen als Repräsentanten, als Vertreter der Kulturideen, die Individuen mit ihren Fehlern und Lastern, wie mit ihren ritterlichen Stärken und Gutmütigkeiten.

Man kann Formen im Charakter der Komödie Shakespeares unterscheiden, die nicht nur einen technischen Unterschied an sich tragen dürften.

1. Grundinstitute der Kultur werden in Frage gestellt insofern der Schein innerer Widersprüche über sie gebreitet wird. Eine solche Komödie ist die der Bezähmten Widerspenstigen. Das tiefste Fundament der Kultur, die Ehe, wird hier in Anspruch genommen. Dieser Angriff betrifft nicht nur den Staat, und nicht nur in der Familie die urmenschliche Sittlichkeit, sondern er geht auch auf die Poesie und die Kunst, deren Herz-