

LOF  
VAN DEN PEKELHARING

Van den haren, die  
Sommeren, die  
Dienste, die  
Die haren, die  
Die haren, die  
De haren, die

Het geen, die  
Koren, die  
Dat geen, die  
En, die  
De, die  
Met, die

En, die  
So, die  
Ver, die  
In, die  
Tijdelijk, die  
So, die

ANNO 1650

# HANDBUCH DER POETIK

## BAND 1

DR. HERMANN BAUMGART

Handbuch der Poetik

*Eine kritisch-historische  
Darstellung der Theorie der  
Dichtkunst*

*Band 1*

DR. HERMANN BAUMGART

*Handbuch der Poetik 1, Dr. Hermann Baumgart  
Jazzybee Verlag Jürgen Beck  
86450 Altenmünster, Loschberg 9  
Deutschland*

*ISBN: 9783849661502*

*Grundlage dieses Textes, der insofern überarbeitet wurde,  
dass die wichtigsten Wörter und Begriffe der aktuellen  
Rechtschreibung entsprechen, ist die im Deutschen  
Literaturarchiv zu findende Version, Baumgart, Hermann:  
Handbuch der Poetik. Eine kritisch-theoretische  
Darstellung der Theorie der Dichtkunst. Stuttgart, 1887. In:  
Deutsches Textarchiv  
<[https://www.deutschestextarchiv.de/baumgart\\_poetik\\_1887](https://www.deutschestextarchiv.de/baumgart_poetik_1887)>, abgerufen am 13.11.2021. Das Original ist dort unter  
der Lizenz Namensnennung 4.0 International (CC BY 4.0)  
verfügbar, deren Bedingungen auch Grundlage für die  
Nutzung dieses Textes sind. Näheres dazu unter  
<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>.*

*[www.jazzybee-verlag.de](http://www.jazzybee-verlag.de)  
[admin@jazzybee-verlag.de](mailto:admin@jazzybee-verlag.de)*

**INHALT:**

[Vorwort.](#)

[Einleitung](#)

[I.](#)

[II.](#)

[III.](#)

[IV.](#)

[V.](#)

[VI.](#)

[VII.](#)

[VIII.](#)

[IX.](#)

[X.](#)

[XI.](#)

[XII.](#)

[XIII.](#)

[XIV.](#)

[XV.](#)

[XVI.](#)

[XVII.](#)

[XVIII.](#)

## **Vorwort.**

Für den Kundigen bedarf es nicht des Hinweises auf die fast unüberwindlichen Schwierigkeiten der Aufgabe, eine "Theorie der Dichtkunst" aufzustellen, zu deren Lösung hier ein Versuch gemacht ist; gibt es doch auf diesem Gebiete kaum einen einzigen Satz von unbestritten geltendem Ansehen. Nur in einem Punkte dürfte Einigkeit herrschen, dass ein rein deduktives Verfahren dabei nicht zum Ziele führen kann, sondern dass allein auf dem Wege der kritischen Untersuchung des Vorhandenen Resultate zu erhoffen sind. Eine solche, nach einheitlichen Gesichtspunkten verfahrenende Kritik kann aber nicht anders als unter steter Berücksichtigung der historischen Entwicklung sowohl der poetischen Produktion als der zu den verschiedenen Zeiten für dieselbe maßgebenden Theorien angestellt werden. Demgegenüber möchte es als ein Widerspruch erscheinen, dass diese Darstellung den Anspruch macht, für ein "Handbuch der Poetik" zu gelten. Ein solches müsste die Hauptgesetze der Dichtkunst und die Beantwortung der wichtigsten dieselben betreffenden Fragen in übersichtlicher Zusammenstellung dem Leser darbieten. Wer jedoch, mag er nun den Wissenden oder den Suchenden und Lernenden sich zurechnen, wird es bezweifeln, dass eine kompendiarische Anordnung von Formeln der Poetik wertlos bleiben müsste, sobald nicht jeder kleinste Teil derselben durch eingehende Begründung Leben und gesicherten Bestand erhielte? Das Gebiet der Poetik ist so beschaffen, dass hier jeder Schritt ohne die immer erneute Prüfung und Orientierung nach allen Seiten einer ganzen Schar von Missverständnissen ausgesetzt wäre.

Der Verfasser hat es daher versucht, die kritisch-historische Darstellung überall bis zu einem bestimmt formulierten Ergebnis zu führen, so dass als Gesamtergebnis eine Zusammenordnung der Hauptsätze der Poetik sich ergibt, deren jeder in der Entwicklung des Ganzen als der Abschluss eines organischen Teiles gedacht ist.

Er hat es versucht — voluit! — im Vertrauen auf die ihn selbst mit voller Überzeugung durchdringende Kraft der aristotelischen Grundauffassung von der Einheit der künstlerischen Nachahmung und von der einzigen Richtigkeit der aristotelisch-lessingschen Untersuchungsmethode. Wenn jedoch Lessing seinem Laokoon als Motto das Plutarchische Wort von den Künsten voranstellte, dass sie nach den Mitteln und nach der Art und Weise der Nachahmung sich unterscheiden — ὅλη καὶ τρόποις μιμήσεως διαφέρουσιν — so unterließ er es, den nicht minder gewichtigen Schluss hinzuzufügen: τέλος ἔν ὑπόκειται — das Ziel der künstlerischen Nachahmung ist ein einheitliches, für alle Künste ein und dasselbe.

Daher sind auch die Gesetze der Künste einheitlich und ewig. Die Unterschiede der Nationen und Zeiten reihen sich nur den Verschiedenheiten ein, die an sich schon je nach den Mitteln der Nachahmung für die Art und Weise, wie sie zu geschehen hat, von selbst gegeben sind. Daher die innere, engste Verwandtschaft, der mächtige Zug der Wesensgleichheit, der alle die miteinander verbindet, die zu allen Zeiten und an allen Orten das Größte in der Kunst hervorgebracht haben. Dadurch aber waren sie die Größten, dass in ihrem Geist und Gemüt jene Einheit als eine unerschütterliche Gewissheit feststand, die nach dem ewig sich gleichbleibenden Ziele sie immer wieder den gleichen Weg finden lassen musste.

Diese Wege in den verschiedenen Gattungen der Kunst zu erkennen, ist die Aufgabe einer produktiven Kritik; ihre unabänderlichen Gesetze festzustellen muss die Theorie

der Kunst bestrebt sein. Was das Genie als ein göttliches Vermögen in sich trug, demgemäß es sich schaffend betätigte, soll sie in seinen Äußerungen betrachten und das Gleichmäßige, immer Wiederkehrende darin, soweit es erkennbar ist, in festen Normen aussprechen. Es ist nicht erweisbar, dass ein Homer, ein Aischylos, Sophokles oder Shakespeare bei ihrem Dichten mit klarem Bewusstsein solchen festen, theoretischen Normen gefolgt sind: wohl aber müssen dieselben, wenn sie richtig erkannt sind, überall in den Meisterwerken des Genies wiedergefunden werden; sie müssen daher ebenso wohl das Verständnis der Kunstwerke zu eröffnen vermögend sein, ihren Genuss zu vertiefen, das ästhetische Urteil über das Beste wie über das Minderwertige zu begründen, als die künstlerische Produktion selbst auf ihrem Wege zu leiten und vor dem Abirren zu sichern. So hat sich Aristoteles den Griechen, Lessing den Deutschen, so haben beide sich der Welt als Lehrer und Führer erwiesen.

Der größte Dichter der Neuzeit, in welchem die spontan schaffende Kraft des Genius am stärksten erscheint, war am meisten von dem Werte der Theorie für die Kunst durchdrungen. "Es ist weit mehr Positives, das heißt Lehrbares und Überlieferbares in der Kunst, als man gewöhnlich glaubt," lautet ein Wort von Goethe. Und ganz wie Aristoteles sucht er den Schlüssel für die Erkenntnis der Kunstgesetze in der Kenntnis der menschlichen Seele. Davon handelt eine schöne Stelle des inhaltreichen Aufsatzes "Der Sammler und die Seinigen" in dem Gespräch zwischen dem "Philosophen" und dem "Gaste":

Gast: "Ich will über Poesie nicht entscheiden.

Philosoph: Und Ich nicht über bildende Kunst.

G. Ja, es ist wohl das beste, dass jeder in seinem Fache bleibt.

Ph. Und doch gibt es einen allgemeinen Punkt, in welchem die Wirkungen aller Kunst, redender sowohl als

bildender, sich sammeln, aus welchem alle ihre Gesetze fließen.

G. Und dieser wäre?

Ph. Das menschliche Gemüt.

G. Ja, ja, es ist die Art der neuen Herren Philosophen, alle Dinge auf ihren eigenen Grund und Boden zu spielen, und bequemer ist es freilich, die Welt nach der Idee zu modeln, als seine Vorstellungen den Dingen zu unterwerfen.

Ph. Es ist hier von keinem metaphysischen Streite die Rede.

G. Den Ich mir auch verbitten wollte .... Wie wollen Sie auch den wunderlichen Forderungen dieses lieben Gemütes genug tun?

Ph. Es ist nicht wunderlich, es lässt sich nur seine gerechten Ansprüche nicht nehmen. Eine alte Sage berichtet uns, dass die Elohim einst untereinander gesprochen: Lasset uns den Menschen machen, ein Bild, das uns gleich sei! Und der Mensch sagt daher mit vollem Recht: Lasset uns Götter machen, Bilder, die uns gleich seien!

G. Wir kommen hier schon in eine sehr dunkle Region.

Ph. Es gibt nur ein Licht, uns hier zu leuchten.

G. Das wäre?

Ph. Die Vernunft.

G. Inwiefern sie ein Licht oder Irrlicht hat, ist schwer zu bestimmen.

Ph. Nennen wir sie nicht, aber fragen wir uns die Forderungen ab, die der Geist an ein Kunstwerk macht! Eine beschränkte Neigung soll nicht nur ausgefüllt, unsere Wissbegierde nicht etwa nur befriedigt, unsere Kenntnis nur geordnet und beruhigt werden: das Höhere, was in uns liegt, will erweckt sein, wir wollen verehren und uns selbst als verehrungswürdig fühlen.

G. Ich fange an, nichts mehr zu verstehen ... Was wäre denn jenes Höhere?

Ph. Das Göttliche, das wir freilich nicht kennen würden, wenn es der Mensch nicht fühlte und selbst hervorbrechte.

G. Ich behaupte immer meinen Platz und lasse Sie in die Wolken steigen. Ich sehe recht wohl, Sie wollen den hohen Stil der griechischen Kunst bezeichnen, den Ich aber auch nur insofern schätze, als er charakteristisch ist.

Ph. Für uns ist er noch etwas mehr; er befriedigt eine hohe Forderung, die aber doch noch nicht die höchste ist.

G. Sie scheinen sehr ungenügsam zu sein.

Ph. Dem, der viel erlangen kann, geziemt, viel zu fordern. Lassen Sie mich kurz sein! Der menschliche Geist befindet sich in einer herrlichen Lage, wenn er verehrt, wenn er anbetet, wenn er einen Gegenstand erhebt und von ihm erhoben wird; allein er mag in diesem Zustand nicht lange verharren; der Gattungsbegriff ließ ihn kalt, das Ideale erhob ihn über sich selbst; nun möchte er in sich selbst wieder zurückkehren, er möchte jene frühere Neigung, die er zum Individuo gehegt, wieder genießen, ohne in jene Beschränktheit zurückzukehren, und will auch das Bedeutende, das Geisterhebende nicht fahren lassen. Was würde aus ihm in diesem Zustande werden, wenn die Schönheit nicht einträte und das Rätsel glücklich löste! Sie gibt dem Wissenschaftlichen erst Leben und Wärme, und indem sie das Bedeutende, Hohe mildert und himmlischen Reiz darüber ausgießt, bringt sie es uns wieder näher. Ein schönes Kunstwerk hat den ganzen Kreis durchlaufen; es ist nun wieder eine Art Individuum, das wir mit Neigung umfassen, das wir uns zueignen können.

G. Sind Sie fertig?

Ph. Für diesmal! Der kleine Kreis ist geschlossen; wir sind wieder da, wo wir ausgegangen sind; das Gemüt hat gefordert, das Gemüt ist befriedigt, und Ich habe weiter nichts zu sagen."

Dazu noch ein Wort, das Goethe einmal an seinen Freund Schiller schreibt: "Lust, Freude, Teilnahme an den Dingen ist

das einzige Reelle, und was wieder Realität hervorbringt;  
alles andere ist eitel und vereitelt nur."

Königsberg, i/Pr., Ostern 1887.

## **Einleitung**

Bei dem Versuche, die "Poetik", als eine "Theorie der Dichtkunst", wissenschaftlich darzustellen, wird man es immer noch nicht wagen können, den direkten Weg rein systematischer Begriffsentwicklung einzuschlagen. Denn wie es hier an einem allgemein anerkannten Grundprinzip der theoretischen Betrachtung fehlt, so wäre auch jeder Schritt jenes Weges mit einer Menge der dornigsten Probleme besät, von denen keines ganz losgelöst von den Zeitverhältnissen und -Anschauungen, die es in den Vordergrund drängten, und ganz unabhängig von den verschiedenen Stadien der Erörterung, die es erfahren, erwogen, ja nur verstanden werden kann. Der Gegenstand verlangt daher neben der abstrakt-begrifflichen gebieterisch eine historisch-kritische Behandlung; beide müssen eng verbunden werden und, wo möglich, sich gegenseitig völlig durchdringen. Wie die theoretischen Begriffe der Poetik auf dem Hintergrunde ihrer geschichtlichen Entwicklung angeschaut werden müssen, so kann andererseits die Darstellung der letzteren nirgends der kritischen Prüfung entraten, und wieder, wie könnte diese in einheitlich zusammenhängender und übereinstimmender Weise erfolgen, ohne dass eine gemeinsame prinzipielle Grundlage gewonnen würde, auf welche überall die einzelnen Sätze zurückzuführen wären?

Nicht anders ist auch in der Tat der Komplex von Vorschriften, Gesetzen, Definitionen und Beobachtungen entstanden, welchen wir mit dem Namen einer deutschen Poetik bezeichnen. Da hierzu eine Vereinigung von literar-historischem Bewusstsein mit gelehrter Kritik und

ästhetischer Spekulation erfordert wurde, so zeigen sich die ersten Spuren nicht vor dem Beginn des siebzehnten Jahrhunderts. Aber sowohl Opitz und seine Mitstrebenden als die sehr zahlreichen nachfolgenden "Poetiken" dieses Jahrhunderts haben für die Theorie der Dichtkunst sehr wenig geleistet, sie beschränken sich fast ausschließlich auf Vorschriften für die praktische Übung der Poesie. Erst das "philosophische" achtzehnte Jahrhundert fand für die Lösung der Aufgabe die höheren und allgemeineren Gesichtspunkte; anknüpfend an die kunst-philosophischen Schriften der Franzosen, Italiener und Engländer entstand in Deutschland der berühmte literarische Streit, der, obwohl im Grunde um wenige, vereinzelte und verhältnismäßig untergeordnete Fragen sich bewegend, doch die Veranlassung wurde, dass aus dem gesteigerten Interesse an der literarischen Kritik die Untersuchung nun den Aufschwung zu den höchsten Zielen gewann: zu der Frage nach dem Wesen des Schönen überhaupt und was in den einzelnen Künsten dafür zu gelten habe. Wenn schon die Streitschriften der Schweizer diese Richtung eingeschlagen hatten, so erfuhr um die Mitte des Jahrhunderts die neue Wissenschaft auf dem Boden der Wolffschen Philosophie eine systematische Bearbeitung und erhielt zugleich den Namen, den sie seither getragen hat, durch die "Ästhetica" des Frankfurter Professor Baumgarten. Seine Schriften und die seines Schülers und Anhängers Meier bildeten das Fundament, auf welches noch eine lange Zeit die Untersuchungen über die Theorie der Dichtung gegründet wurden. Aber bleibenden Wert und absolute Geltung vermochten sie so wenig zu behaupten als die Wolffsche Philosophie selbst, aus welcher ihre obersten Prinzipien geschöpft waren. Die Baumgartensche Theorie lieferte weder unmittelbar praktisch verwendbare Gesetze und Regeln, welche direkt zur Bekämpfung der Mängel der deutschen Dichtung, wie sie um die Mitte des Jahrhunderts sich entwickelt hatte, geeignet gewesen wären, noch war

sie tief genug gegründet, um in den folgenden Jahrzehnten den ungemein erweiterten und bereicherten Anschauungen vom Wesen der Poesie standhalten zu können.

Hier treten nun Lessing und Schiller ein, der eine auf der Aristotelischen, der andere auf der Kantschen Philosophie Fuß fassend. Soweit die heute geltende "Poetik" auf einigermaßen festem Boden steht, stützt sie sich in den Fundamentalsätzen überall auf die von Lessing und Schiller gewonnenen Resultate. Sie beginnt erst recht eigentlich mit dem "Laokoon", und der Laokoon mit der "Hamburgischen Dramaturgie" liefert ihr noch heute den größten Teil ihres Besitzstandes.

Eine historisch-kritische Darstellung der deutschen Poetik wird also nicht umhin können sich zunächst mit den Fragen auseinanderzusetzen: Wie weit sind die in den genannten Schriften aufgestellten Fundamentalsätze noch heute in Geltung? Mit welchem Rechte sind sie zum Teil bestritten oder bestreitbar? Sofern sie fehlerhaft sind, wo sind diese Fehler zu suchen, in den Voraussetzungen oder in den Schlussfolgerungen? Ist demnach die Methode der Untersuchung oder sind die Grundprinzipien zu verwerfen?

Mit einem Worte: ehe die eigentliche Darstellung begonnen werden kann, wird der Versuch zu machen sein, einen möglichst objektiven und absoluten Maßstab der Beurteilung zu konstruieren, und jener Versuch wird notwendig von der Prüfung jener mit Recht in ihren Hauptresultaten als kanonisch geltenden Schriften seinen Ausgang nehmen müssen. Zunächst also von Lessings Laokoon. In den folgenden einleitenden Abschnitten soll dieser Versuch gemacht werden.

## I.

Mehr als ein Jahrhundert ist seit dem Erscheinen von Lessings Laokoon verflossen, ohne dass die Zeit dem Ansehen und der Bedeutung dieser Schrift etwas abzuziehen vermocht hätte. Eher könnte man, sieht man die wachsende Literatur an, die sich an den Laokoon knüpft, behaupten, dass das Interesse an den darin behandelten Problemen und namentlich an der Art ihrer Behandlung sich noch fortwährend steigert. Das könnte nicht so sein, wenn diese Streitfragen einen sicheren Abschluss gefunden hätten; stattdessen ist vielmehr unter allen Sätzen das Laokoon kaum ein einziger, der, seit Herders erstem kritischen Wäldchen bis auf den heutigen Tag, nicht fast ebenso viele Gegner als Verteidiger gefunden hätte, und zwar so, dass die Polemik nicht allein Lessings spezielle Auffassung der Laokoongruppe trifft, sondern dass die wichtigsten Resultate der Lessingschen Kunsttheorie vielfach geradezu negiert, andererseits selbst von den Verteidigern doch nur bedingt gelten gelassen werden. Ein mit der höchsten Sorgfalt und Vollständigkeit entworfenes Bild des Standes der Frage gibt nach allen Seiten hin die zweite Auflage von Blümmers Kommentar zum Laokoon.

Für alle Zeiten mustergültig ist die eben nur einem Lessing eigentümliche Methode der kritisch-polemischen Untersuchung in dem merkwürdigen Buche; hieraus zu lernen wird man so wenig aufhören, als aus dem Besten, was das Altertum uns hinterlassen hat. Umso mehr wird, sofern die Sätze des Laokoon die unbestrittene kanonische

Geltung nicht mehr besitzen, die Untersuchung sich auf die Voraussetzungen zu wenden haben, von welchen Lessing darin ausgegangen ist.

Aber wo den Maßstab hernehmen, um die Kritik eines Lessing zu prüfen? Wo die Autorität finden, der selbst ihm gegenüber eine objektive und unbedingte Gültigkeit zuzuerkennen wäre?

Es gibt nur einen, dem dieses Ansehen unbestritten gebührt, und für den Lessing selbst es am nachdrücklichsten gefordert hat: Aristoteles; aber nicht allein mit seiner Poetik, sondern mit der Gesamtheit seiner Schriften, aus denen ja für jene erst das Verständnis gewonnen werden kann.

"Die Poetik des Aristoteles ist das Fundament der Lessingschen Ästhetik. Von dem Höhepunkt dieser Ästhetik, der Theorie des Tragischen, ist diese Tatsache offen daliegend; sie ist aber ebenso zweifellos in betreff des allgemeinen Aufbaues dieser Wissenschaft wie er im Laokoon vorliegt." So schreibt W. Dilthey in einem trefflichen Aufsatz "über Gotth. Ephr. Lessing" in den Preußischen Jahrbüchern 1867, und es wird die Richtigkeit des Satzes wohl nicht bestritten werden.

Dagegen ist die folgende Stelle desselben Aufsatzes geeignet eine Reihe von Bedenken hervorzurufen: "Das Rätsel des Schönen und der Kunst ist durch drei ganz verschiedene Untersuchungsweisen in Deutschland der Erörterung unterworfen worden. Der Aristotelische Gedanke einer Technik der Künste, d. h. einer Untersuchung der Mittel, vermöge deren sie die höchsten Wirkungen hervorrufen, herrschte bei Kant. Durch Kant trat die Verfassung des produzierenden Genies selber in den Vordergrund; der tiefe Gedanke von einer besonderen Art des Genies die Welt aufzufassen ward durch ihn, Schiller und Fichte, die Romantiker und folgenden Philosophen fortgebildet und in seine historischen Konsequenzen verfolgt. Das Studium der physiologischen

Bedingungen hat dann den gegenwärtigen Arbeiten ein ganz neues Fundament gegeben."

Diese Sätze enthalten manche Unklarheit; vor allem aber muss dagegen Verwahrung eingelegt werden, dass in jenen "drei ganz verschiedenen Untersuchungsweisen" eine Steigerung enthalten sei, hinsichtlich ihrer Fähigkeit das "Rätsel des Schönen und der Kunst" zu lösen, ja dass sie in dieser Beziehung auch nur als gleichberechtigt einander koordiniert werden dürften. Eher noch möchte die Steigerung im umgekehrten Verhältnisse stattfinden. Untersuchungen über Symmetrie und Proportion, wie z. B. der empirische Erweis, dass das Verhältnis des goldenen Schnittes uns besonders wohlgefällig sei und daher überall im Kunstgewerbe eine vorzugsweise Anwendung finde, ferner über Harmonie, Farbenmodulation und Ähnliches können bis auf einen gewissen Grad den Nachweis führen, dass manches unsern Sinnen Angenehme (ἡδεῖα) sich als auf bestimmte mathematische und arithmetische Verhältnisse, auf die physikalische Natur des Klanges oder der Farbenerscheinung, zugleich auf die Physiologie unseres Organismus gegründet, als natürliches Postulat der Einrichtung unserer Sinneswerkzeuge ergibt. Aber da, wo das eigentliche Gebiet der Kunst erst beginnt, mit den ethischen Eindrücken, da also, wo es gilt, vermittelt jener angenehmen Sinneseindrücke zusammenhängende, bewusst empfundene Seelenvorgänge höherer Art, wie sie die Seele bevorzugter Menschen bewegten, nun auch in den Seelen der übrigen Menschen hervorzurufen, da hören alle Resultate jener Untersuchungsmethode längst auf. So wichtig z. B. die berühmten Helmholtzschen optischen und akustischen Entdeckungen für die Wissenschaft sind, so haben sie für die Ausübung und auch für die Betrachtung der musikalischen und malerischen Kunst doch kaum einen andern Wert als das Aperçü der Pythagoräischen Zahlentheorie. Diese ganze, vielfach jetzt so hoch gepriesene Methode kann es höchstens zu äußerlichen

Resultaten bringen und auch hier nur dazu, einzelne von der Praxis längst oder von jeher geübte Handgriffe und immer befolgte äußere Elementargesetze nun noch als durch die physikalische Wissenschaft bestätigt und mit physiologischen Erfahrungen in Übereinstimmung aufzuzeigen.

Auch die zweite von Dilthey namhaft gemachte "Untersuchungsweise" ist weit davon entfernt, die erste, Aristotelisch-Lessingsche zu überbieten, oder auch nur ihr gleichgestellt werden zu können. "Die Verfassung des produzierenden Genies selbst," "der tiefe Gedanke von einer besonderen Art des Genies die Welt aufzufassen" — es ist nicht mit völliger Deutlichkeit zu erkennen, was damit für die theoretische Kunstbetrachtung spezifisch Unterscheidendes gesagt sein soll. Genies hat es zu allen Zeiten gegeben, und zu allen Zeiten hat nicht allein ein jedes seine besondere Art gehabt die Welt anzusehen und widerzuspiegeln, sondern solange es etwas Ähnliches wie Kunstbetrachtung gibt, hat sie gerade von dem Eigenartigen, welches das einzelne Genie charakteristisch in dieser Beziehung auszeichnete, ihren Anfang genommen. Dass eine räsonierende Kunstphilosophie von diesem Gesichtspunkte aus, namentlich wenn sie in historischer Übersicht die Epochen und Zeitalter vergleichend ins Auge fasst, eine Menge interessanter Beobachtungen anstellen kann, ist gewiss, und von denen, die Dilthey nennt, hat Schiller hierin den schärfsten Blick und die großartigste Auffassungsweise entwickelt. Er hat auch noch mehr getan: er hat in solcher Betrachtung die Wege gefunden, "das Rätsel des Schönen und der Kunst" in seiner Lösung höchst wesentlich zu fördern. Aber wie anders konnte dies geschehen, als dass durch solche vergleichende Erforschung des Genies eben nur neues Material vermittelt wurde, Gesetze der Kunsttechnik aufzufinden, Regeln und Vorschriften für die einzelnen Künste aufzustellen; wie anders, als dass "die Mittel

untersucht wurden, vermöge deren sie die höchsten Wirkungen hervorrufen," d. h. also, wie anders als in derselben Weise, in der eben Aristoteles und Lessing die Kunst oder vielmehr die Künste untersucht haben. Und ist Lessing nicht auf demselben Wege dazu gelangt wie Schiller? Ist etwa in der Hamburgischen Dramaturgie nicht der "tiefe Gedanke" enthalten "von einer besonderen Art," wie die französischen Tragiker und die Griechen die Welt auffassen und wie die spanischen Dramatiker und wie etwa ein Shakespeare?

Kurz, es gibt nur eine Art der Kunstbetrachtung, welche zu positiven Resultaten führt, und das ist die Aristotelisch-Lessingsche! Wie in ihr alle übrigen zusammenlaufen und sie fähig ist alle andern in sich aufzunehmen und sich dienstbar zu machen, so muss eine jede andere, sobald sie zu ihrem eigentlichen Zwecke gelangt, die Konsequenzen zu ziehen, sich ihrer bedienen. Eine Technik der Kunst aufzustellen, die Mittel ihrer höchsten Wirkung zu bezeichnen, darauf kommt alles an, und hier haben Aristoteles und Lessing für alle Zeiten das mustergültige Beispiel gegeben. Ihre Methode ist die einzig wahre und fruchtbare, unübertroffen und unvergänglich!

Jeder Versuch von einem Prinzip, einer Definition des Schönen ausgehend, die einzelnen Künste zu erforschen und ihnen Regeln zu stellen — des absolut Schönen oder wie es dem einzelnen Genie oder einzelnen Nationen und Epochen erschien — muss scheitern. Der Begriff dessen, was in den einzelnen Künsten schön sei, kann sich für die theoretische Erkenntnis umgekehrt erst aus den richtig erkannten technischen Gesetzen derselben ergeben; ja die Theorie des Schönen überhaupt wird, wenn sie nicht in subjektive und leere Abstraktionen sich verlieren oder mit einzelnen ganz allgemeinen Bestimmungen sich begnügen soll, diesen Weg einschlagen müssen. Auch das Naturschöne wird schlechterdings nicht anders theoretisch erkannt und beurteilt werden können, als indem der

Umweg durch die Erkenntnis des Kunstschönen genommen wird, und nur der Überblick über die Gesamtheit der technischen Grundgesetze der einzelnen Künste wird diese Erkenntnis in ihrem vollen Umfange herbeiführen können.

Für die Begründung aber einer solchen Erkenntnis hat das Altertum und vor allen Aristoteles bei weitem mehr getan, als die neuere und neueste Kritik anerkennen will. Noch in der erwähnten zweiten Auflage seines Laokoon-Kommentars, in welchem überall das Bestreben vorwaltet den heutigen Stand der Kritik zu resümieren, findet Blümner, dass "eine wirkliche Theorie der Künste, ein ästhetisches System, wenn man es so nennen soll, niemals bei den Alten existiert hat." "Wir sind gewöhnt," fährt er weiterhin zur Begründung fort, "die Werke der Kunst als Schöpfungen der frei waltenden Phantasie zu betrachten; wie fremdartig muss es uns daher anmuten, wenn wir sehen, dass das gesamte Altertum, indem es die Künste als nachahmende bezeichnete, ihnen eine, wie es zunächst scheinen könnte, niedrigere Stufe anwies, sie aus dem Gebiete des Idealen in die gemeinere Sphäre der Wirklichkeit herabdrückte." Das einzige aber, was er zur Abwehr der grob-realistischen Auffassung der Nachahmungstheorie des Aristoteles anführt, ist dieses, "dass, wenn die Alten die Künste als nachahmende bezeichnen, sie als Gegenstände der Nachahmung nicht etwa allein die Objekte der wirklichen, uns umgebenden materiellen Welt verstehen, sondern auch, ja vornehmlich jene idealen Formen, welche nicht willkürlich erfundene, abstrakte Vorstellungen sind, sondern auf der Grundlage einer ununterbrochenen lebendigen Naturanschauung beruhen." In der umfangreichen Einleitung, in welcher Blümner die Vorgeschichte des Laokoon-Problems gibt, ist denn auch Aristoteles mit einigen wenigen, ganz allgemein gehaltenen und zwar sehr anfechtbaren Sätzen abgetan.

Eine Behauptung wie die folgende, so oft sie auch ausgesprochen und nachgeschrieben ist, sollte doch in

einem so vorzüglichen Werke wie das Blümnersche keine Stelle finden: Aristoteles habe den Begriff der Nachahmung beibehalten, "weil er die psychologische Erklärung des Ursprungs der höheren Kunsttätigkeit und der Wirkungen, welche die Werke der Kunst auf die Seele ausüben, vornehmlich in der nachahmenden Natur fand. Dem Menschen ist ebenso der Trieb zum Nachahmen eingepflanzt, als die Lust am Nachgeahmten, und dies erklärt ebenso die Entstehung der nachahmenden Künste, als das Vergnügen, welches ihre Schöpfungen bereiten." Das ist natürlich mit Berufung auf das vierte Kapitel der Poetik gesagt; aber wie kann man denn übersehen, dass in diesem Kapitel gar nicht von der künstlerischen Nachahmung die Rede ist, weder von der poetischen, noch von einer andern kunstgemäßen, sondern von den in der Natur des Menschen liegenden Ursachen (αἰτίαι φυσικάί), die als die erste Veranlassung anzusehen sind, wie er überhaupt zu einer bildnerischen — poetischen — Tätigkeit den Weg hat finden können; denen die ersten rohen und zufälligen Versuche (αὐτοσχεδιάσματα) zuzuschreiben sind, in welchen dann eine spätere Zeit die Antriebe für die allmähliche Fortentwicklung zur Kunst gefunden hat!

Mit ganz demselben Recht kann man mit dem Hinweis auf jenes vierte Kapitel und noch vielleicht auf die verwandte Stelle in der Rhetorik (Buch I. K. 11. 1371, b 4) behaupten — und leider ist ja auch dieses oft geschehen —, dass nach Aristoteles die Freude, welche die Kunst hervorbringe, auf der Erkenntnis (μανθάνειν) und der Verwunderung (θαυμάζειν) beruhe. In die empirische Aufzählung dessen, woran die Menschen sich erfreuen, wie sie an jener Stelle der Rhetorik gegeben wird, gehört auch diese Freude an der Nachahmung als solcher, an der bloßen wohlgelungenen Nachahmung, mag auch das Nachgeahmte an sich selbst unerfreulich sein; auch hatte Aristoteles gewiss recht in ihr die zweite natürliche Ursache zu finden (wie es im vierten Kapitel der Poetik

geschieht), welche die primitiven Vorübungen zur Kunsttätigkeit veranlasste. Aber diese Freude geht nicht aus dem Inhalte der Nachahmung hervor, sondern aus dem bei einer jeden Nachahmung stattfindenden Schluss, "dass dieses jenes sei", sie kann also auch wohl durch das echte Kunstwerk erregt werden, aber als eine nebensächliche und ganz untergeordnete; mit der Freude am Kunstschönen, mit der von jeder einzelnen Kunst in besonderer Weise erweckten, ihr ganz eigenen, allein durch sie bezweckten und erzeugten Freude (οἰκεία ἡδονή) hat jene nicht das Geringste zu schaffen.

Und doch hat auch Lessing nicht allein den Begriff der Nachahmung von Aristoteles übernommen, sondern auf dem Grundsteine dieses Begriffes ruht die ganze Untersuchung seines Laokoon. Nur auf der Voraussetzung dieses Grundbegriffes hat die ganze von Aristoteles entlehnte Einteilung und Unterscheidung der Künste nach den Gegenständen der Nachahmung, nach den Mitteln, mit welchen sie erfolgt und somit nach der Art und Weise, wie sie einzurichten ist, ihren Sinn und Bestand. Ein Fehler also, eine Unklarheit in der Auffassung dieses Fundamentalbegriffes muss notwendig, wenn auch noch so versteckt, in seinen Konsequenzen sich durch alle Teile der Untersuchung bis in ihre äußersten Zweige fühlbar machen.

Nun ist freilich Lessing von der trivialen naturalistischen Fassung des Begriffes der Nachahmung so weit entfernt gewesen, dass es ihm nicht einmal in den Sinn kam sich dagegen zu verwahren; auch jene oberflächliche Erklärung des Begriffes aus dem bloßen Naturtrieb und der Freude am Wiedererkennen konnte sich mit der ihm eigenen Auffassung der Kunst und ihrer Bestimmung nimmermehr vertragen; aber — wie hat denn nun er dieses Fundamentalprinzip der "Nachahmung", der Aristotelischen Mimesis, definiert? Offenbar erschien ihm eine allgemeine Definition überflüssig und er ließ es daher

zunächst bei dem herkömmlichen Sprachgebrauch des deutschen Wortes "Nachahmung" sein Bewenden haben, ohne sich a priori auf die Ermittlung des Objectes und der Art und Weise dieser Nachahmung einzulassen. Er meinte wohl, dass beides, also der spezifische Inhalt dieses Terminus für das Kunstgebiet, erst als das Resultat der Untersuchungen über die einzelnen Künste für jede derselben festgestellt werden könnte.

Es ist klar, dass dieses Verfahren logisch nicht richtig war; denn wie sollte Sicherheit und Übereinstimmung in den Einzelunterscheidungen vorhanden sein, wenn nicht das Gemeinsame, für die Kunst als solche überall in gleicher Weise Geltende, welches die Gesamtheit ihrer Äußerungen als gesetzgebendes Prinzip beherrscht, erkannt und in fester Begrenzung dargestellt ist?

Ein solches Grundprinzip ist in dem Aristotelischen Begriff der "Nachahmung" gegeben, in der Lehre, dass alle Kunst auf der "Mimesis" beruhe. Dass Lessing es versäumte, in der sonst von ihm geübten Weise diesen überaus wichtigen Begriff der genauesten Zergliederung und seine Grundlagen der weitgehendsten Durchforschung zu unterziehen, hat dann zur notwendigen Folge gehabt, dass er im Laokoon, ganz anders als in der Hamburgischen Dramaturgie, obwohl von der Einteilung des Aristoteles ausgehend, im weiteren Verlaufe die ungemeine Fruchtbarkeit derselben im Wesentlichen fast ganz unbenutzt gelassen hat, und obwohl in der Methode ihm treu bleibend, in den Resultaten von seiner Spur weit abgewichen ist.

Liegt aber im Laokoon eine derartige Inkonsequenz zu Grunde, so werden sich daraus nicht allein Abweichungen von des Aristoteles Sätzen und Meinungen ergeben haben, sondern auch ganz ohne Rücksicht auf diesen eine Anzahl unrichtiger Schlüsse, welche als solche an und für sich erkennbar sein müssen. Da der Laokoon das Hauptstück, ja das eigentliche Fundament der geltenden Theorie der

Dichtkunst ist, so wird die Untersuchung dieser Frage einem jeden Versuch, dieselbe kritisch darzustellen, schlechterdings vorangehen müssen.

## II.

Im sechzehnten Abschnitt fasst Lessing die Resultate der vorhergehenden Untersuchungen in die berühmten Sätze zusammen, welche den Schwerpunkt des ganzen Laokoon enthalten:

"Wenn es wahr ist, dass die Malerei zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel oder Zeichen gebraucht als die Poesie; jene nämlich Figuren und Farben in dem Raume, diese aber artikulierte Töne in der Zeit; wenn unstreitig die Zeichen ein bequemes Verhältnis zu dem Bezeichneten haben müssen: so können nebeneinander geordnete Zeichen auch nur Gegenstände, die nebeneinander oder deren Teile nebeneinander existieren, aufeinander folgende Zeichen aber auch nur Gegenstände ausdrücken, die aufeinander oder deren Teile aufeinander folgen."

"Gegenstände, die nebeneinander oder deren Teile nebeneinander existieren, heißen Körper. Folglich sind Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften die eigentlichen Gegenstände der Malerei."

"Gegenstände, die aufeinander oder deren Teile aufeinander folgen, heißen überhaupt Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie."

"Doch alle Körper existieren nicht allein in dem Raume, sondern auch in der Zeit. Sie dauern fort und können in jedem Augenblicke ihrer Dauer anders erscheinen und in anderer Verbindung stehen. Jede dieser augenblicklichen Erscheinungen und Verbindungen ist die Wirkung einer vorhergehenden und kann die Ursache einer folgenden und

sonach gleichsam das Zentrum einer Handlung sein. Folglich kann die Malerei auch Handlungen nachahmen, aber nur andeutungsweise durch Körper."

"Auf der andern Seite können Handlungen nicht für sich selbst bestehen, sondern müssen gewissen Wesen anhangen. Insofern nun diese Wesen Körper sind oder als Körper betrachtet werden, schildert die Poesie auch Körper, aber nur andeutungsweise durch Handlungen."

Der Hauptbegriff, auf dessen Definition sich diese ganze Theorie stützt, ist der Begriff der Handlung und in diesem liegt auch zu einem wesentlichen Teile das Irrtümliche derselben. Offenbar mit sorgfältigem Vorbedacht hat Lessing diesem Begriffe, durch den die Poesie in der schärfsten Weise von der Malerei geschieden werden sollte, im Laokoon die weiteste Fassung gegeben, um ihn dadurch fähig zu machen das ganze Gebiet der Poesie einzuschließen. Das ergibt sich auf das deutlichste, sobald man die hier gegebene Definition mit den an andern Stellen von Lessing formulierten vergleicht. Ja, er ist in den Entwürfen zum Laokoon sogar noch weiter gegangen; heißt es im Abschnitt XVI: "Handlungen sind der Gegenstand der Poesie," so schrieb er damals nach Mendelssohns Vorschlag:<sup>1</sup> "Nach dem, was wir in unsern mündlichen Unterredungen ausgemacht haben, verbessere Ich meine Einteilung der Gegenstände der poetischen und der eigentlichen Malerei folgendergestalt:

"Die Malerei schildert Körper und, andeutungsweise durch Körper, Bewegungen."

"Die Poesie schildert Bewegungen und, andeutungsweise durch Bewegungen, Körper."

"Eine Reihe von Bewegungen, die auf einen Endzweck abzielen, heißt eine Handlung."

"Diese Reihe von Bewegungen ist entweder in demselben Körper, oder in verschiedenen Körpern verteilt. Ist sie in eben demselben Körper, so will Ich es eine einfache

Handlung nennen, und eine kollektive Handlung, wenn sie in mehreren Körpern verteilt ist."

Ihm schien also der Begriff "Handlung" damals noch zu enge und er wählte den allgemeineren "Bewegung", weil bei diesem das Moment der Einheit fehlt. Mit der hier gegebenen Definition wiederholte er fast wörtlich die bekannte, in den Abhandlungen über die Fabel<sup>2</sup> zu Grunde gelegte: "Eine Handlung ist eine Folge von Veränderungen, die zusammen ein Ganzes ausmachen. Diese Einheit des Ganzen beruht auf der Übereinstimmung aller Teile zu einem Endzwecke." Er betont im Fortgange noch besonders, dass zu der Handlung eine Folge von Veränderungen erfordert werde; eine einzelne oder auch mehrere, die aber nebeneinander bestehen und nicht aufeinander folgen, reichen nicht aus; sie würden sich ganz malen lassen und damit wäre die untrügliche Probe gegeben, dass sie nur vermeintlich als Handlung angesehen würden, in Wirklichkeit nur ein Bild seien.

Wenn er bei der Ausarbeitung des ersten Teiles seines Laokoon nun doch zu dem Ausdrucke "Handlung" zurückkehrte, so geschah es, weil er die Unterscheidung zwischen einfachen und kollektiven Handlungen für den zweiten Teil sich vorbehalten und für den ersten, allgemeiner gehaltenen, nur den Begriff eines Komplexes von Veränderungs- oder Bewegungsmomenten ohne irgendwelche nähere Präzisierung setzen wollte. Er ließ sogar die Forderung der Einheit fallen; auf nichts weiteres sollte es ankommen als auf das Moment der Zeitfolge, der Sukzession. Selbst die ganz unentbehrlich scheinende Bestimmung, dass es "Veränderungen" sein müssen, als deren "Folge" sich die Handlung darstellt, kommt nicht zum Ausdruck; statt dessen wird der denkbar allgemeinste Terminus gewählt: "Folge von Gegenständen oder deren Teilen."

Völlig selbstverständlich ist es, zum Überfluss auch noch durch die bekannte Stelle aus den Abhandlungen über die Fabel zu erhärten, dass es Lessing nicht einfallen konnte, sich diese "Folge von Gegenständen", unter denen schlechterdings ja doch nur "Veränderungen" oder "Bewegungen" verstanden werden können, auf die Körperwelt eingeschränkt zu denken, sondern dass er sich dieselbe auf das geistige Gebiet im weitesten Sinne ausgedehnt dachte: "auch jeder innere Kampf von Leidenschaften, jede Folge von verschiedenen Gedanken, wo eine die andere aufhebt,"<sup>2</sup> ist ihm eine Handlung.

So ist es denn auch nicht angänglich den Lessingschen Begriff der Handlung gegen Herders Polemik im 16. Abschnitt des ersten kritischen Wäldchens ins Feld zu führen.

Herder erkennt an, dass die bildenden Künste im Raume wirken, aber er leugnet entschieden Lessings Antithese, dass die Poesie in der Zeitfolge wirke: nicht in der Zeit, sondern durch die Zeitfolge wirke sie, das Mittel dieser Wirkung sei in der Poesie die Kraft; somit seien die Künste der Zeitfolge, Musik und Poesie als die Künste der Energie zu bezeichnen. Die Kraft, die den Worten beiwohnt, welche unmittelbar auf die Seele wirkt, "ist das Wesen der Poesie, nicht aber das Koexistente oder die Sukzession".<sup>4</sup> Diesen von Herder vermissten Begriff der Kraft meint Blümner in dem Begriff der Einheit der Handlung als gegeben zu finden und mit diesem einen Schlage Herders ganze Argumentation in Nichts aufzulösen; als ob, auch abgesehen davon, dass Lessing die Forderung der Einheit im Laokoon geflissentlich beiseitegelassen, der weitere Begriff "eine Folge von Gegenständen oder Veränderungen" oder der engere "eine einheitliche Gruppe daraus" das Geringste daran änderte, dass Lessing auf den Unterschied des Koexistenten in der Malerei und des Sukzessiven in der

Poesie seine gesamte Schlussfolgerung gründet, und grade dieses ist es ja, wogegen Herders Polemik sich richtet!

Dennoch ist Herders Einwand falsch; aber der Fehler liegt an einer ganz andern Stelle. Auch Herder geht in die Irre, weil er versäumt hat von der Mimesis sich eine scharf bestimmte Vorstellung zu machen. Hier freilich lässt sich die Schiefheit seiner Argumente mit zwei Worten erweisen: sie liegt in dem doppelsinnigen Gebrauch des Verbuns "wirken".

Die Künste "wirken durch dieses oder jenes" kann einmal bedeuten: sie vollziehen ihr Geschäft; so ist es bei Lessing gemeint, wenn er sagt, die Malerei wirkt im Raume durch Figuren und Farben, die Poesie in der Zeit durch artikulierte Töne. Sodann aber kann es heißen: sie erzeugen Wirkungen in der Seele des empfangenden Menschen, sie bringen Vorstellungen hervor, welche sein Empfindungsvermögen der Absicht des Künstlers gemäß affizieren. Das eine Mal ist die Frage: welche technischen Mittel treten in den einzelnen Künsten in Aktion? und das andere Mal: welchen ästhetischen Erfolg bringt die Aktion dieser Mittel hervor? Durch die Erkenntnis dieses Sophismas wird Herders gesamte Schlussfolgerung in dieser Frage über den Haufen geworfen; seine Argumentation lässt sich nun in ihr direktes Gegenteil verkehren, alles von den "Wirkungen" der Poesie Gesagte mit eben demselben Rechte auf die Malerei anwenden. Lediglich nebeneinander gestellte, koexistierende, Figuren und Farben "wirken" gerade so wenig "künstlerisch" als lediglich aufeinander folgende Worte und Klänge. "Das Wohlgefallen an dem Anblick des Koexistierenden, die Wirkung der Kunst, die Seele, die den Figuren und Farben einwohnt, der Sinn, der durch die künstlerische Absicht in sie hineingelegt wird, ist alles. Durch diesen Sinn der Figuren und Farben wirkt die Malerei erst auf die Seele. Wir wollen das Mittel dieser Wirkung Kraft nennen, die einmal den Körpern beiwohnt, Kraft, die zwar durch das

Auge eingeht, aber unmittelbar auf die Seele wirkt. Diese Kraft ist das Wesen der Malerei, nicht aber das Koexistente oder Sukzessive."<sup>5</sup>

Es ließe sich diese Parodierung durch den ganzen Abschnitt und alles daraus Folgende durchführen. Jene Wirkungskraft ist in der Sphäre des Koexistenten so unentbehrlich wie in der des Sukzessiven, ohne sie ist ein Kunstwerk nicht denkbar;<sup>6</sup> aber was hat dieser an sich unzweifelhafte Satz mit Lessings Einteilung zu schaffen, welcher die äußeren Mittel der bildnerischen und poetischen Technik nach ihrer äußerlichen Grundverschiedenheit voneinander sondert? und welcher den fortschreitenden Mitteln der Poesie das homogene Gebiet sich in der Zeit vollziehender Veränderungen, also einer Folge von Darstellungsobjekten zuweist, deren Nachahmung umso anschaulicher sich gestalten wird, je mehr sie ihrer Natur nach nur als aufeinander folgend gedacht werden können, und umso weniger anschaulich, je mehr diese Darstellungsobjekte ihrer Natur nach als koexistent vorgestellt werden müssen? Wenn Herder behauptet, die Ursache "Sukzession verhindert Körper zu schildern" treffe auf jede Rede, da jede Rede in solchem Falle nicht das Definitum als ein Wort verständlich, sondern als eine Sache anschauend machen wolle, auch z. B. die Beschreibung des Kräuterlehrers, so irrt er wieder. Eben die Anschauung kann ein solcher entbehren, er setzt sie voraus, der Dichter aber muss sie erst hervorbringen.

Hier hatten wir es mit Herder, dem Dialektiker, zu tun, und wie oft hat dieser geirrt! Aber folgen wir ihm auf sein eigentliches Feld, hören wir den dichterischen Kritiker, den Mann voll feinsten Empfindung für alles Große und für jede zarteste Nuance der Poesie!

"Fortschreitung ist die Seele des Homerischen Epos; sie ist das Wesen seines Gedichts, der Körper der epischen

Handlung; in jedem Zuge ihres Werdens muss Energie, der Zweck Homers, liegen."<sup>7</sup> ....

"Nun aber ist Homer nicht der einzige Dichter; es gab bald nach ihm einen Tyrtäus, Anakreon, Pindarus, Aischylos u. s. w. Sein ἔπος, seine fortgehende Erzählung, verwandelte sich mehr und mehr in ein μέλος, in ein Gesangartiges, und darauf in ein εἶδος, in ein Gemälde; Gattungen die noch aber immer Poesie blieben. Ein Sänger (μελοποιός) und ein lyrischer Maler (εἰδοποιός), Anakreon und Pindar, stehe also gegen den Geschichtsdichter (ἐποποιός) Homer" ...

"Homer dichtet erzählend: ‚Es geschah! es ward!‘ Bei ihm kann also alles Handlung sein und muss zur Handlung eilen. Hierhin strebt die Energie seiner Muse; wunderbare, rührende Begebenheiten sind seine Welt. Er hat das Schöpfungswort ‚Es ward!‘"

"Anakreon schwebt zwischen Gesang und Erzählung; seine Erzählung wird ein Liedchen; sein Liedchen ein ἔπος des Liebesgottes. Er kann also seine Wendung ‚Es war!‘ oder ‚Ich will‘ oder ‚Du sollst‘ haben — genug, wenn sein μέλος von Lust und Freude schallt; eine frohe Empfindung ist die Energie, die Muse jedes seiner Gesänge."

"Pindar hat ein großes lyrisches Gemälde, ein labyrinthisches Odengebäude im Sinne, das eben durch anscheinende Ausschweifungen, durch Nebenfiguren in mancherlei Licht ein energisches Ganzes werden, wo kein Teil für sich, wo jeder auf das Ganze geordnet erscheinen soll: ein εἶδος, ein poetisches Gemälde, bei dem überall schon der Künstler, nicht die Kunst, sichtbar ist. Ich singe!"

"Wo mag nun Vergleichung stattfinden? Das Ideal-Ganze Homers, Anakreons, Pindars, wie verschieden! wie ungleich das Werk, worauf sie arbeiten! Der eine will nichts als dichten: er erzählt, er bezaubert; das Ganze der Begebenheit ist sein Werk; er ist ein Dichter voriger Zeiten. Der andre will nicht sprechen, aus ihm singt die Freude;