

## **JÁNOS ERDÉLYI: DAS INDIVIDUELLE UND DAS IDEALE**

---

ZOLTÁN PAPP

### **EINLEITUNG DES HERAUSGEBERS**

Individualität und Idealität sind die beiden Prinzipien, nach denen die Ästhetiker alter und neuer Zeiten die Kunst auffassen. Die erstere muss jedoch Vorrang haben, da die Systeme der Idealität, wie sie z. B. bei Winckelmann und Schiller aufgestellt sind, in der Darstellung nichts als leblose, abstrakte und einförmige Gestalten erzeugen, die einen Begriff oder die Gattung vertreten. Individualität hingegen ist ein Analogon der Natur, wo alles Leben sein eigenes Ziel und seinen eigenen Sinn in sich hat und aus sich selbst beurteilt werden soll. Auf diese Weise unterscheiden sich Shakespeares Figuren und Werke von denen der idealisierenden Autoren. Individualität bedeutet keineswegs eine bloße Nachahmung der Natur, sondern vielmehr die balancierte Synthese des Materiellen und des Geistigen in etwas Charakteristischem. Damit fällt auch der Einwand der Hässlichkeit weg, da er nur das sinnliche Auffassen, d. h. den Anfang desselben betrifft. Die Gleichsetzung vom Schönen und Idealen läuft dazu noch Gefahr, auf Gegenstände zu bestehen, die im Laufe der Zeit ihre Neuheit und Kraft verlieren. – Der Aufsatz vom ungarischen Ästhetiker und Literaturkritiker János Erdélyi aus dem Jahre 1847 ist ein bedeutender Versuch, das Prinzip „das Leben, wie es ist“ in der Philosophie der Kunst zur Geltung zu bringen.

### **The Individual and the Ideal**

Individuality and ideality are the two principles according to which aesthetes yesterday and today interpret art. But individuality must have priority because the systems of ideality, established for instance by Winckelmann and Schiller, produce nothing but lifeless, abstract and uniform figures who represent a concept or the genus. Individuality, on the contrary, is an analogon to nature where everything has its end and sense in itself, and everything must be judged by itself. This is the difference between the figures and works of Shakespeare and those of the idealizing authors. Individuality, however, does not simply mean the imitation of nature; rather it means a well-balanced synthesis of the material and the spiritual in something characteristic. This renders the objection of ugliness invalid, too, because it only pertains to the sensual perception, that is the beginning of perception. Those identifying the beautiful with the ideal are also at risk of insisting on objects which in the course of time lose their novelty and power. The study by the Hungarian aesthete and literary critic János Erdélyi, written in 1847, is an important attempt to enforce the principle 'life as it is' in the philosophy of art.

János Erdélyi (1814–1868) ist eine der vielseitigsten Figuren im ungarischen geistigen Leben des 19. Jahrhunderts. Er stammt aus einer Bauernfamilie als letztes, siebentes Kind, aber sein Talent zeigt sich so früh, dass er bereits 1824 im berühmten Stift von Sárospatak zu lernen beginnt. Wegen der tödlichen Krankheit seines Vaters muss er 1830 nach Hause zurückkehren und kann so

seine Mittelschulstudien erst 1835 und die sogenannten „akademischen“ Studien zwei Jahre später abschließen. Obwohl seine Mutter ihn für die geistliche Bahn bestimmt, studiert er Jura – ohne irgendwann eine Anwaltspraxis zu eröffnen – und entscheidet sich bereits Anfang der dreißiger Jahre für den Dichterberuf. Bis 1840 arbeitet er bei verschiedenen Familien als Erzieher, dann zieht er nach Pest, der Hauptstadt, um sich der Literatur zu widmen.

Zu jener Zeit ist er schon ein bekannter Dichter; seine Volkslieder, lyrischen Werke und gesellschaftskritisch gestimmten Gedichte, die seine plebejische Weltanschauung und demokratische Gesinnung ausdrücken, sind besonders bei der Jugend erfolgreich. Als Dichter und Kritiker wird er 1839 Korrespondent der Ungarischen Gelehrtengeellschaft (der späteren Akademie der Wissenschaften). Seit 1842 ist er Mitglied, seit 1843 Sekretär der damals wichtigsten literarischen Organisation, der Kisfaludy-Gesellschaft. Er gründet und redigiert das *Pester Modeblatt*, eine – trotz des Namens – literarische Zeitschrift. In seinem Familienleben kommt es zu zwei tragischen Ereignissen: 1842 verliert er seine Frau, die er im Jahr zuvor geheiratet hat, 1844 stirbt seine zweijährige Tochter. Zwischen April 1844 und Juli 1845 reist er – zuerst als Begleiter eines seiner früheren Studenten, dann allein – in verschiedene westeuropäische Länder, Österreich, Deutschland, in die Niederlande, Italien, Großbritannien und Frankreich (wo ihm auch eine Stellung angeboten wird). Nach der Heimkehr ist er als Literaturkritiker und politischer Publizist tätig, schreibt für fast alle wichtigen Zeitschriften und wird zum prominenten Mitglied der reformorientierten Opposition. Zwischen 1846 und 1848 gibt er aber im Auftrag der Kisfaludy-Gesellschaft auch eine monumentale, dreibändige Sammlung ungarischer Volkslieder und Sagen heraus (eine deutschsprachige Auswahl erschien 1850 in Berlin mit dem Titel *Ungarische Sagen und Märchen* in der Übersetzung von Gottlieb Stier). Auch die hier mitgeteilte Studie *Egyéni és eszményi (Das Individuelle und das Ideale)* fällt – neben anderen ästhetischen und literarischen Aufsätzen, z. B. der Schrift *A dráma filozófiája (Die Philosophie des Dramas)* – in diese außerordentlich fruchtbare Periode.

Während der Revolution und des Freiheitskampfes von 1848 bis 1849 ist Erdélyi Direktor des Nationaltheaters und – obwohl nur drei Wochen lang, im Sommer 1849 – Redakteur der Zeitschrift *Respublica*. Nach dem Niederschlag der Revolution muss er sich in einem kleinen Dorf verstecken; erst nach der allgemeinen Amnestie von 1850 kann er wieder publizieren. Im November 1851 ruft man ihn nach Sárospatak, wo er im Stift die Professur für Philosophie übernimmt. Er bleibt siebzehn Jahre dort, 1862 wird er auch zum Professor des Vernunftrechts, des Kirchenrechts und der Staatswissenschaften ernannt, aber schon im drauf folgenden Jahr wechselt er an den Lehrstuhl für Literatur. Seine

philosophischen Vorlesungen basieren auf den Werken Hegels; er kommentiert die *Phänomenologie der Geistes* und die *Logik*, was für diese Zeit ziemlich ungewöhnlich ist, da die „offizielle“ ungarische Philosophie eine stark anti-hegelianische Linie vertritt. Als seine Aufgabe betrachtet er die Begründung des selbständigen heimischen philosophischen Denkens, versteht darunter aber im Gegensatz zur damals modischen Auffassung keine „Nationalphilosophie“, sondern eine Synthese der europäischen Philosophie und der ungarischen Philosophiegeschichte. Diesem Zweck dienen sein Buch *A hazai bölcsészet jelene (Die Gegenwart der heimischen Philosophie, 1856)* und das auf drei Bände veranschlagte Werk *A bölcsészet Magyarországon (Die Philosophie in Ungarn)*, für das er zehn Jahre das Material sammelt und doch nur den ersten Band veröffentlichen kann. Ebenfalls unvollendet bleibt seine *Egyetemes irodalomtörténet (Geschichte der Weltliteratur)*; als Opus posthumus erscheint nur der die antike Literatur behandelnde erste Band, der sich größtenteils auf deutsche Autoren, nämlich Theodor Mundt und Johannes Scherr stützt. Auch den Plan, eine systematische Ästhetik zu verfassen, kann Erdélyi nicht mehr verwirklichen.

Seine Literaturauffassung war von Anfang an durch die tiefe Empfänglichkeit für Volksdichtung bestimmt, mit der er sich – besonders vor der Revolution – auch theoretisch intensiv beschäftigte. Der Titel seiner Antrittsrede in der Kisfaludy-Gesellschaft hieß *A népköltészetről (Über die Volksdichtung)*. In den dreißiger Jahren stand er unter dem Einfluß von Herder und Ludolf Wienbarg, dessen 1834 erschienenes Buch *Ästhetische Feldzüge* er ins Ungarische übersetzte. In seinen Kritiken und Abhandlungen polemisierte er gegen die Dichter des ungarischen Klassizismus, deren Themen und Stil er für zu künstlich, abstrakt und wirklichkeitsfremd hielt, und berief sich im Zeichen eines literarischen Reforminteresses immer wieder auf die Einfachheit der Volksdichtung, von der er Anregungen für die Erneuerung der Literatur erwartete. „Am Anfang war das Einfache, oder am Anfang war die Volksdichtung“, erklärte er einmal. Aus letzterer müsse die Kunstdichtung schöpfen, wenn sie ihrem Beruf gerecht werden wolle. Volkspoesie bedeutet aber für Erdélyi nicht das Lokale und als solches Charakteristische. Ihr Gegenstand sei das „rein Menschliche“, sagt er in der erwähnten Rede, und in diesem Sinne kann er dort Shakespeares *König Lear* als deren Beispiel anführen. Echtheit des Inhalts, Reinheit und Ungesuchtheit der Form sind ihm zufolge die Wesensmerkmale der Volksdichtung im Gegensatz zum Klassizismus, den er einmal direkt mit der Regelmäßigkeit gleichsetzt und im Falle der ungarischen Dichter meistens als Nachahmung von fremden Mustern versteht. Hierin zeigt sich nicht nur seine seltsame Vorstellung von Volkspoesie, sondern auch die

Verflechtung des literaturgeschichtlichen und -kritischen bzw. des teils breiteren, teils anders gerichteten ästhetisch-theoretischen Interesses, aus der sich eine ständige Spannung ergibt. Die in der hier publizierten Studie erarbeiteten Kategorien des Individuellen und des Idealen, die Erdélyi auch in anderen Schriften mit Vorliebe verwendet, sind in Wirklichkeit asymmetrisch mit Klassizismus und Volksdichtung, und sie sind zugleich zu allgemein, als dass er mit ihnen die tatsächlichen ungarischen literarischen Entwicklungen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts hinreichend erklären könnte. Er ist aber fest davon überzeugt, dass die von Volksdichtung inspirierte neue Dichtung (die er vor allem durch Sándor Petőfi (1823–1849), dem begabtesten Dichter der Epoche, vertreten sieht, und die in der Tat einen entscheidenden Wandel des literarischen Schauplatzes darstellt), die Herrschaft des Individuellen herbeigeführt hat und deshalb der früheren Produktion – als einer idealischen – entgegengesetzt werden kann und muss. Es lässt sich jedoch die Frage aufwerfen, ob das, was er unter Individualität versteht, nicht vielmehr als eine Art Idealität im Sinne einer Synthese von Konkretem und Allgemeinem aufzufassen ist – wie sie gerade von Schiller, einem seiner Hauptgegner, gefordert wird.

*Das Individuelle und das Ideale* wurde 1847 verfasst. Am ersten und fünften Teil wirkte Erdélyis Freund, der Ästhetiker und Kunsthistoriker Imre Henszlmann (1813–1888) mit. Die Konzeption und deren Entfaltung spiegeln aber völlig seine Ideen wider. Der Aufsatz erschien zwischen Juli und Dezember jenes Jahres als eine Folge von Artikeln in der Zeitschrift *Magyar Szépirodalmi Szemle* (*Ungarische Literaturschau*). In der Übersetzung wurde der sechste Teil weggelassen, weil Erdélyi dort auf ungarische Dichter und Schriftsteller zu sprechen kommt, die außerhalb des Landes unbekannt sind. Der Übersetzung liegt folgende Ausgabe zugrunde: János Erdélyi: „Egyéni és eszményi“, in: ders., *Filozófiai és esztétikai írások* (*Philosophische und ästhetische Schriften*), hg. von Ilona T. Erdélyi (der Enkelin des Verfassers), Akademie Verlag, Budapest 1981.

Zoltán Papp, Eötvös Loránd University, Hungary  
drpappzoltan@gmail.com

JÁNOS ERDÉLYI

## DAS INDIVIDUELLE UND DAS IDEALE

### I.

Wie in diesem Titel, stellen wir das Ideale dem Individuellen auch in der Kunst nach; und damit trennen wir uns von den deutschen kritischen Schulen. Wenn also unsere Gegner uns der Deutschtümelei bezichtigen, so mag das hingehen; sie können es mit der Absicht der Verdächtigung tun, aber nie aus einem triftigen Grund.

Wir meinen, dass die Kunst schöpferisch ist wie die Natur selbst, und damit auch ihr Ziel erreicht. Es gehört zur Schöpfung, dass das Geschöpf fürs Leben geschaffen sein soll; fürs Leben geschaffen kann aber nur das sein, dessen Teile sich notwendigerweise zu einem Ganzen fügen, und so ist das *Individuum* bereits beschaffen. Dasselbe können wir vom *Idealen* nicht behaupten, weil, wie es von Aristoteles bis zu den Hegelianern in der Kritik und der Kunst, also in der Theorie und in der Praxis aufgefasst wurde, das Detail beinahe gänzlich in der geforderten Veredelung und Verallgemeinerung verschwand.

Gegen uns wurde vorgebracht, dass das Individuelle im Gegensatz zum Idealen höchst materiell sei; damit aber die Darstellung geistig sein könne, müsse notwendigerweise das Allgemeine dargestellt werden. Wir betrachten das Individuelle als die Gesamtheit aller Eigenschaften, Details oder Züge, in denen und durch die die individuelle Person oder Sache so bestimmt, beschrieben und dargestellt wird, dass sie sich von allem Ähnlichen unterscheidet. In dieser Auslegung ist der Standort des Allgemeinen als eines unvermeidlich Notwendigen festgelegt; denn das Allgemeine kann auch aus dem Individuellen nicht ausgeschlossen werden, weil es, wenn jemand Peter oder Paul ist, eo ipso notwendig ist, dass er ein Mensch sei. Wir können also mit Recht glauben, dass das Individuelle weder das Allgemeine noch das Geistige, das nach Ansicht einiger nur mit der Allgemeinheit verknüpft sein kann, ausschließt, und dass selbst dieses Geistige viel bestimmter, klarer und verständlicher erscheint, wenn es an das Individuelle gekoppelt wird; ebenso, wie wir eine Stadt nicht aus einer Höhe von 24 000 Fuß, in die wir mit dem Luftschiff aufgestiegen sind, richtig kennen lernen können, sondern einzig und allein dann, wenn wir diese Stadt in allen ihren Details und Ecken durchstöbert haben.

Wir werden nicht erschrecken, wenn uns jemand mit der Absicht, uns vermeintlich ad absurdum zu führen, beschuldigt, die Kunst des klassischen Zeitalters nicht genug zu schätzen, weil diese bekanntlich weniger vom Individuellen hielt als die christliche Kunst. Denn gerade in der Hauptsache geben wir der wahren christlichen Kunst gegenüber der hellenischen den

Vorzug; und wir bevorzugen Shakespeare gegenüber Sophokles. Sogar innerhalb des christlichen Zeitalters hat für uns der Künstler den Vorrang, der wirkliche Individuen, das heißt in sich notwendige und von allem Ähnlichen verschiedene Wesen schafft, gegenüber jenem, der philosophische Begriffe mit Fleisch und Knochen auszustatten trachtet, was überhaupt unmöglich ist. Wir bevorzugen also Goethe gegenüber Schiller, wir bevorzugen die Maler der neueren Zeit: Raphael, Rubens, Rembrandt, Van Dyck, Tintoretto, Holbein usw. nicht nur gegenüber den alten Griechen, sondern auch gegenüber den römischen Künstlern aus der Zeit des Trajan, obwohl man diesen eine ausgezeichnete Geschicklichkeit in der Anfertigung von Porträts nicht absprechen kann. Ja es spricht gerade jener Unterschied, der zwischen griechischen, römischen und christlichen Kunstwerken und Porträts besteht, am deutlichsten für unsere Beurteilung; weil unter diesen Dreien das griechische Gesicht am starrsten, das christliche am lebendigsten ist, und das römische eine Zwischenposition einnimmt. Und warum? Weil, wie man zu sagen pflegt, das griechische Gesicht das idealisierteste, allgemeinste oder verständlicher formuliert: das typischste ist, während die römischen Gesichter aus der Zeit Trajans dem Individuellen oder dem Porträt des Einzelnen viel näher stehen; aber auch hier sind nur die äußeren Züge und Gestalten nachgebildet – weshalb wir das Original des römischen Porträts ebenso leicht und aus demselben Grund erkennen wie das einer Daguerreotypie. Wenn aber das christliche Porträt das beste, weil das lebendigste, ist, werden wir gefragt: warum ist dieses am besten, am lebendigsten? Weil es den wirklichkeitstreuen Zügen des römischen Porträts den treuen Ausdruck des Geistes des Originals hinzufügt; woraus ersichtlich ist, dass im Individuellen nach diesem Geistigen nicht nur getrachtet werden kann, sondern auch getrachtet werden muss, wenn man das höchste Maß der Vollkommenheit herbeisehnt.

Da jede Sache aber zwei Seiten hat, betrachten wir auch die schlechtere Seite des sogenannten Idealen und des Individuellen; anders gesagt, beantworten wir folgende Frage: worin können beide entarten und worin entarten sie am meisten? Das sogenannte Ideale pflegt ins Unbestimmte, ins Nebelhafte, das Individuelle ins Verzerrte zu entarten. Als Beispiele nennen wir zwei ausgezeichnete Meister der Kunst: Schiller und Hogarth. Schiller stellte wenige Individuen, aber umso mehr Ideale als Personen dar; Hogarth dagegen, wie sehr er sich auch gegen die Wirklichkeit wehrte, zeichnete wenige Individuen, aber umso mehr Zerrbilder. Die Wahl fällt leicht; jene, die das Ideale für die Hauptsache in der Kunst halten, lieben, wenn sie konsequent bleiben wollen, Schillers Dramen nicht nur mehr als Hogarths Bilder, sondern auch mehr als Shakespeares Werke; wir dagegen sind überzeugt, dass wir sogar in den

Zerrgestalten Hogarths mehr organische Notwendigkeit und Lebensfähigkeit aufzeigen können als unsere Gegner in den blassen philosophischen Tiraden, wenn Schillers Posa, Mortimer, Max Piccolomini<sup>1</sup> usw. eodem tenore einen Ton anschlagen.

Nehmen wir also als selbständig Künstlerisches auch das gute Zerrbild in Schutz und erdulden es nicht bloß im Sinne der Idealisten nur als das Gegenteil des sogenannten Schönen; wenn der Schöpfer nämlich selbst Zerrgestalten erschuf, ist es nicht klar, warum der Künstler besser sein wollte als der Schöpfer; oder brachte nicht sogar die als idealistisch bezeichnete griechische Kunst einen Äsop zu Stande? Nur, damit die Zerrfigur richtig und in sich ebenso organisch notwendig werde wie die sogenannte schöne Gestalt.

## II.

Wenn wir die Kunst wie die Natur als etwas Schöpferisches begreifen, verstehen wir darunter nichts anderes als ein Analogon zum Wirken der Natur. In dieser Hinsicht würden uns die Naturwissenschaftler aufklären und mit der Autorität ihrer Wissenschaft beruhigen, würden sie erklären, wie die schöpferische Kraft jede einzelne kleine Schöpfung durch immer neue Eigenschaften und Besonderheiten von den anderen unterscheidet. Wir sehen das in den sogenannten Reichen der Lebewesen, in denen die Gattungen sich nur in Arten offenbaren, mehr noch: die Arten haben unzählige Variationen, zum Beispiel die Schattierungen der grünen oder roten Farbe. Wenn wir erkennen, dass die Archetypen der künstlerischen Formen – der dichterische Rhythmus, das Tempo der Musik, die Lebendigkeit der Malerei, das Vorbild der Statuen – sich zuerst in der Natur offenbaren und erst danach zu Erkenntnissen werden, die sich nach dem Vorbild der Natur aus uns entwickeln: warum sollten wir es nicht wagen, die Art und Weise zu untersuchen, wie die Natur allen in ihr sichtbaren Phänomenen Leben schenkt? Darin entdecken wir das Gesetz des Organismus und sagen: jedes Leben hat sein eigenes Element und Ziel, auch dann, wenn wir in ihnen lediglich die unterschiedliche Mischung derselben Bestandteile finden.

Um aber bei unserer Aufgabe, der Kunst, zu bleiben: das menschliche Leben und besonders seine Grundlage, die aus den vier Temperamenten besteht, äußert sich in genau so vielen Mischungen, wie es Menschen gibt, und bringt so die unterschiedlichsten Variationen hervor; und weil den Menschen als moralisches Wesen höhere Eigenschaften charakterisieren als das Tier und die Pflanze, wenn der *Einzelne* entsteht: er zeugt in der Art nicht nur Rasse, sondern

---

<sup>1</sup> Gestalten aus Schillers Dramen *Don Carlos*, *Maria Stuart* bzw. *Die Piccolomini* (die nummerierten Fußnoten sind die des Herausgebers, die mit Stern bezeichneten stammen vom Verfasser).

bringt sogar in der Rasse Persönlichkeit hervor, wenn das *Individuum* entsteht. Den Menschen in dieser Absonderung und Selbständigkeit aufzufassen und widerzuspiegeln ist, unserer Ansicht nach, die Aufgabe des Dichters, der Kunst, sei sie sprechend oder bildend. Andere, fast gegensätzlich denkend, lassen es nicht zu, dass die Kunst bis zu dieser letzten, nicht mehr teilbaren, lebendigen Einheit geht, sondern bleiben bei der Rasse oder der Gattung stehen, wenn sie sich so ausdrücken, dass die Kunst im Individuum die *Gattung* hervorbringen soll, und nennen es dann *idealisieren*.

Nach den beschriebenen Prinzipien erstellten die Ästhetiker auf beiden Seiten ihre Systeme und zogen klare Grenzen zwischen den beiden Systemen, derart, dass das eine nicht ohne die Gefahr der Selbstzerstörung ins andere überschlagen kann, weil, wie man es zu sagen pflegt, nur ein Stein aus dem Gebäude fallen muss, damit das ganze Haus einstürzt. Solche Systeme machen noch niemanden zum Dichter, aber wenn jemand zum Dichter geboren wurde, lenken sie ihn. Also wäre es töricht, mehr von ihnen zu erwarten, und diesbezüglich hat keines der beiden Systeme Vorrang vor dem anderen. Es geht also nicht darum, wie wir Dichter schaffen sollen, sondern darum, welchen Weg unsere Dichter wählen sollten, damit ihre Dichtung lebensfähig ist. Das System ist daher als die Notwendigkeit der Gesetze der denkenden Vernunft zu betrachten, deshalb können wir, wenn beide erörtert wurden, nur dann das eine oder das andere akzeptieren, wenn ihre Thesen, angefangen von der Einfachheit des Prinzips, in allen Details streng und unverrückbar zusammenhängen, aber ihr strenger Zusammenhang ist nur hoch zu schätzen, wenn er in der Praxis ausführbar ist, oder wenn wir ihn glücklicherweise in möglichst großen Dichtern verkörpert sehen.

Es handelt sich demnach um zwei Prinzipien und Systeme: *Individualität* und *Idealität*. Der Schutz der Individualität beruht auf der Erkenntnis, also mit der Einbildungskraft assoziieren wir noch eine andere Kraft, die erkennende, die als notwendige Voraussetzung vorschreibt, dass sich der Dichter am engsten mit seinem Gegenstand anfreundet, das heißt, dass er dessen ständige und vergängliche, also notwendige und zufällige Merkmale kennenlernt. Durch diesen Schritt wird dem Dichter die Richtigkeit des Begreifens zuteil, das heißt, er hilft ihm, seinen Gegenstand auf Grund von dessen Natur und Innerem so zu begreifen, wie kein anderer Gegenstand außer diesem einzigen begriffen werden kann. Sobald etwas in dieser unabhängigen Verschiedenheit auf der Leinwand oder in der Statue oder im Gedicht vor uns steht, dann können und werden wir behaupten, dass es individuell aufgefasst wurde, und zugleich finden wir es charakteristisch, wirklich und lebensfähig, weil das Leben in keiner anderen als in individueller Form erscheinen kann. Wir entwickeln also gerne



den Gegenstand der Kunst aus sich heraus, aus ihrer inneren Natur heraus, und wir möchten die Kenntnis des Dichters nicht nach der Strenge eines festgelegten Prinzips vervollkommen lassen, welches wir, wenn einmal verbindlich angenommen, jedes Mal ausnahmslos für jeden Unterbegriff anwenden müssen, sondern wir wünschen zu jedem neuen Gegenstand sozusagen eine neue Studie, weil eine Idee oder ein Gegenstand nur auf diese Weise in der verschiedenen Individualität aufgezeigt werden kann, wie Shakespeare in der Figur von Richard III., Edmund und Jago den hinterlistigen Bösewicht auftreten lässt, ohne dass ein Bösewicht uns an den anderen erinnern würde. Es muss also zwischen den in den Dingen existierenden Eigenschaften und den Eigenschaften der Begriffe in unseren Köpfen unterschieden werden, weil der Begriff, zum Beispiel der vom Bösewicht, normalerweise so konstruiert ist, dass er auf alle solche Menschen zutrifft. Aber es folgt wieder aus der Notwendigkeit des Lebens und der Individualität, dass jeder einzelne Bösewicht seine essentiellen Merkmale besitzt, die ihn von anderen unterscheiden, obwohl vom Begriff her alle gleich sind, weil das Maß dasselbe ist. Es ist also ein Fehler, den Begriff der Individualität zu materiell zu verstehen, weil wir nichts anderes wollen, als die Idee in ein nur ihr und sonst nichts anderem passendes Gewand einzukleiden, in dem sie, solange sie lebt, erscheinen kann. Unsere Behauptung entspricht der These der Naturwissenschaftler, wonach jeder Körper so groß ist wie sein Volumen; wir meinen, dass jede dichterische Idee so viel wert ist, wie viel Körper sie erträgt. Unsere Gedanken kreisen also unaufhörlich um die Harmonie von Geist und Materie, und wir wollen dem einen vor dem anderen ebenso wenig den Vorzug geben, wie auch ein physischer Körper nicht über sein Volumen hinauswachsen, aber auch nicht kleiner sein kann als dieses. Der Vorwurf der Materialität hatte nur zu jener Zeit seine Gültigkeit, als nach der alten Schule die *Nachahmung der Natur* als Hauptprinzip galt, da die Nachahmung nur das Äußere betreffen kann, und das ist Materie; wir dagegen halten gegenüber dem *Idealen* den Vorwurf des Übergewichts des Geistigen für berechtigt, weil der Mensch hier nach einem, mit dem Denken geschaffenen Begriff hergestellt wird; und gerade um die Übertreibung dieser beiden Extreme zu vermeiden, nehmen wir das Prinzip der Individualität an, indem, wie wir gesehen haben, es nicht unser Anliegen ist, dass eines der beiden (das Geistige oder das Materielle) siegreich hervorgeht, sondern dass sie sich in der Gestalt des beseelten Körpers versöhnen, was die Korrespondenz von Form und Inhalt bedeutet.

Wir müssen deshalb sagen, dass wir nicht glauben, das Abstrakte wäre fürs Leben geschaffen, das heißt, im Individuum darstellbar, und wir halten in der Dichtung den Typus der vorbildhaften Prinzipienmenschen für keine glückliche

Wahl, und zwar deshalb nicht, weil es früher oder später zur Manierlichkeit führt, wo die Abwechslung keinen Spielraum hat, und der Mensch in der Dichtung wie ein Schuh nach dem gleichen Schema angefertigt wird. Das kann man an Dichtern und Künstlern gleichermaßen feststellen, wenn sie diesen Weg eingeschlagen haben, und ihren Werken kann man stets das Maß, den für jeden gültigen und deshalb niemand Besonderen bezeichnenden Durchschnitt anmerken, der Gleichförmigkeit schafft und langweilt. – Aber um die Meinung unserer Gegner bezüglich des Vorwurfs der Materialität zu ändern, fragen wir nur: ist es Materialität, wenn wir sozusagen das Wesen aller Gegenstände suchen und dieses gerade auch äußerlich sichtbar machen wollen? Mit Stein assoziieren wir zum Beispiel Härte und wollen in jedem Stein, den der Pinsel des Malers schafft, diese ihm eigene Härte sehen. Gleich steht es mit Porträts; und wie wir in den Zügen eines jeden sein Inneres sehen, so wünschen wir es auch zu sehen, wenn er gemalt wird; so wollen wir die Seele, den inneren Menschen selbst in dem dichterischen Wort hören, dass es sich selbst erzählt und uns die tiefsten Geheimnisse seines Herzens offen legt; und wir übertragen den Begriff der Individualität nicht nur auf das Wort, sondern auch auf die daraus erwachsende Handlung, und wir wollen, dass das, was im Drama als Szene vorkommt, unter anderen Umständen und Voraussetzungen nie geschehen möge, nur und ausschließlich dort, wo es notwendigerweise passieren muss und von dem jeweiligen seelischen Zustand hervorgerufen wird. Wir wähnen sogar, man könne auf diese Weise die Tugend der Aufführung erreichen, für die Schiller Shakespeare so hoch pries:

„Was er weise verschweigt, zeigt mir den Meister des Styls.“<sup>2</sup>

Denn neben dem Schweigen des Dichters wird das Verschwiegene nur dann verständlich, wenn die Seele des Zuhörers in solch individuellen Umstände versetzt ist, in denen nur das gesagt werden kann, was gesagt wird, und wenn auch das zu verstehen ist, was verschwiegen wird. Das ist keine Materialität, wie sie aus der Nachahmung der Natur zu folgen pflegt, es ist auch nicht überwiegend Geistiges, wie es durch Idealität erreicht werden kann. Hier liegt auf dem Körper die Seele, auf der Seele der Körper, das eine erklärt das andere, und jedes Ding, jeder Gegenstand spricht aus der Kunst zu uns, als wäre es in der Natur, im Leben; es ist also nicht das bloße Auffinden der Natur, sondern der Zustand des Lebens, den man in der Verschmelzung des Körpers mit der

<sup>2</sup> Das Zitat ist die zweite Zeile der Schillerschen Motivtafel *Der Meister*; die erste Zeile des Distichons lautet: „Jeden anderen Meister erkennt man an dem, was er ausspricht“.

Seele entdeckt, der ebenso frei von Extremen ist, wie der vor uns erscheinende Mensch, der weder Körper noch Seele, sondern beides in einem ist.

### III.

Nach dem Gesagten ist das Prinzip der Individualität nicht nur so gestaltet, dass es nichts aus der Dichtung ausschließt, sondern ist neben seiner Allgemeinheit so aufgestellt, dass es sofort anwendbar ist; das ist sein größter Vorzug und zeugt von seiner Lebensfähigkeit. Nur ist der Weg, der mit ihm ans Ziel führt, sehr lang. Während nämlich der Idealist durch die an *wenigen* ausgesuchten (schönen) Gegenständen der Natur und des Lebens vorgenommene Verschönerung ans Ziel gelangt, weil er den Menschen und die Natur nicht in allen ihren Einzelnen, sondern nur nach der abstrakten generischen Idee geformt darstellt, und während der Naturalist sich mit dem zufrieden gibt, was seinem Auge gefällt, und *was dem Auge gefällt, prinzipiell* in der Kunst oder in der Dichtung nachahmt, macht der Anhänger der Individualität keinen Unterschied zwischen den Gegenständen der Natur und denen des Lebens, kennt nicht Hässliches und Schönes gesondert, weil beide nur sinnliches Auffassen sind, das heißt nur der Beginn des Auffassens; er geht an jeden Gegenstand heran wie der Botaniker an seine Pflanzen, will sie näher erkennen, sich mit ihnen anfreunden und begreift alles erst nach dieser inneren, tiefsten, detailliertesten Erkenntnis, das heißt nach der *Wahrheit*. Und wie der Botaniker hinsichtlich seiner Arbeit keinen Unterschied zwischen den Pflanzen macht, weil die Mäusegerste am Wegrand in seinen Augen der höchsten Zeder gleich ihr Ziel erreicht und ihre Bestimmung erfüllt, so misst auch der sich zur Individualität bekennende Ästhetiker seine Gegenstände nach ihrem inneren Verdienst, nach ihren seelischen Fähigkeiten, weit davon entfernt, diesen als schön, jenen als hässlich zu bezeichnen, weil Gegenstände eigenen Lebens und Ziels und eigener Natur nicht im Vergleich, sondern aus sich heraus beurteilt, geschätzt werden müssen. Außerdem ist das *Schöne* nicht so beschaffen, dass es jeder Zeit und jedem Volk nach dem Geschmack wäre, also taugt sein Begriff nicht zum Prinzip, sondern es ist ein Gegenstand je nach dem subjektiven Gefallen. Deshalb, wenn es Ästhetiker gibt, die das Wort *schön* aus der Wissenschaft, die wohl mehr aus Gewohnheit als aus durchdachter Überlegung die Wissenschaft vom Schönen genannt wird, auszulassen meinen, ist es keine Inkonsequenz, sondern gerade eine überaus philosophische Äußerung, die klar dahin weist, dass die Gesetze der Ästhetik nicht nach dem Maß der Eingabe der bloß äußeren Sinne (Auge, Ohr) begriffen, sondern vielmehr auf solche ewige Fundamente gelegt werden sollen, die das prächtige Gebäude der Wissenschaft tragen können. So müssen wir gestehen, dass uns die Bezeichnungen

schön und hässlich als nicht zur Wissenschaft gehörende Zufälligkeiten erscheinen; wenn wir dagegen Charakter, Persönlichkeit, innere Natur suchen, wird man, so meinen wir, schwerlich etwas daran auszusetzen haben.

Wenn auf diese Weise nach unserem Prinzip und System eine Art ästhetische Republik und ein Land der Gleichheit entsteht, das freiwillig alles als Gegenstand der Kunst akzeptiert – denn wir glauben, dies leicht verständlich zugestanden und vorgetragen zu haben –, wissen wir nicht, was wir von jenen unseren Gegnern halten sollen, die uns der Engstirnigkeit bezichtigen, außer wenn wir annehmen, dass sie, obwohl Idealisten, das Prinzip und die Wissenschaft des Idealen weitergeführt haben als Winckelmann, der es systematisiert hat, und Schiller, der es auch in die Praxis umsetzte. Denn wir müssen gestehen, dass unsere hiesigen Ästhetiker in ihren Äußerungen über das Ideal ständig nur Variationen folgender These vorgebracht haben: „das Leben ist die Veredelung der Natur“. Das mögen sie zwar verstehen, haben es aber nie auf eine uns verständliche Weise erläutert. Werfen wir aber, bevor wir unsere Untersuchungen fortsetzen, einen Blick auf die Meinungen und Lehren einiger Gelehrten über das Ideale.

*Winckelmans Ansichten*.<sup>\*</sup> Die höchste Schönheit ist in Gott, und der Begriff der menschlichen Schönheit wird vollkommen, je gemäßer und übereinstimmender derselbe mit dem höchsten Wesen kann gedacht werden (S. 260). Zur höchsten Schönheit ist keine philosophische *Kenntnis* des Menschen, keine Untersuchung der Leidenschaften der Seele und deren Ausdruck nötig; die reine Schönheit kann aber nicht der einzige Vorwurf unserer Betrachtung sein, sondern wir müssen dieselbe auch in den Stand der Handlung und Leidenschaft setzen, welches wir in der Kunst in dem Worte Ausdruck begreifen (S. 262). – Die Bildung der Schönheit ist entweder individuell, das ist, auf das Einzelne gerichtet, oder sie ist eine Wahl schöner Teile aus vielen Einzelnen und deren Verbindung in eins, welche wir idealisch nennen; vergessen wir jedoch nicht, dass *etwas ideal sein kann, ohne schön zu sein* (S. 263). – Die Alten suchten das Schöne aus vielen schönen Körpern zu vereinigen und reinigten ihre Bilder von aller persönlichen (individuellen) Neigung, welche unsere Seele von der reinen Schönheit abzieht. Die Auswahl der schönen Teile und ihre Zusammenfügung in einer Gestalt gebar die ideale Schönheit, die also gerade kein metaphysischer Begriff ist, so dass das Ideale keinen eigenen Platz in allen einzelnen Teilen der menschlichen Gestalt hat, sondern allein die ganze Gestalt bezeichnen kann. Denn stückweise sind auch

---

\* Geschichte der Kunst des Alterthums, Wien 1776. [Erdélyi benutzt die von Friedrich Justus Riedel veröffentlichte zweite Auflage des Werks, die an vielen Punkten von der ersten abweicht.]

in der Natur so hohe Schönheiten zu finden, wie sie einst die Kunst erschuf, aber im Ganzen muss die Natur der Kunst nachgeben (S. 267). – Die Aufmerksamkeit der griechischen Künstler bei der Auswahl der schönen Teile unzähliger schönen Menschen blieb nicht alleine auf die männliche und weibliche Jugend beschränkt, sie richteten ihr Augenmerk auch auf die Kastrierten, wofür sie wohlgestaltete Knaben auswählten. Bei den letzteren versuchten sie die Herausbildung der Männlichkeit durch das Aroma der Hyazinthenwurzel aufzuhalten, die sie in süßem Wein kochten, mit dem die Knaben ihr Kinn und sonstige Körperteile einschmieren sollten. Die Kunst ging noch weiter und vereinte die Schönheit beider Geschlechter in der Gestalt der Mannweiber (Hermaphroditen), die – zumindest wie wir sie von den alten Meistern dargestellt sehen – ideale Geschöpfe sind. Jede dieser Gestalten hat einen jungfräuliche Busen mit den Merkmalen des männlichen Geschlechts (S. 268–269). Dieser Extrakt der schönsten Formen verschmilzt dann zu einer Einheit, und aus dieser Begriffssumme wurde gleichsam durch den Geist ein edleres Geschöpf gezeugt, denn der Geist vernünftig denkender Wesen hat eine eingeborene Neigung und Begierde, *sich über die Materie in die geistige Sphäre der Begriffe zu erheben*, und seine wahre Zufriedenheit ist die Hervorbringung neuer und verfeinerter Ideen (S. 272).

Das sind Winckelmanns Lehren von der Schönheit. Bereits seine ersten Worte, mit denen er die Existenz der höheren Schönheit in Gott verlegt, heben uns nicht nur über den Bereich unserer Instinkte und Sinnlichkeit, sondern auch über jenen unserer Phantasie und unseres Verstandes empor, indem er ein Beispiel anführt, von dem wir überhaupt keine Kenntnis besitzen. Wenn aber die höchste Schönheit die Gottheit ist, warum zwingen wir dann in der Kunst die Gottheit in menschliche Form und nicht die menschliche in die göttliche? Deshalb, weil die für reine und höchste gehaltene Schönheit nicht den Gegenstand unserer Untersuchungen bilden kann, da wir diese nicht anders in den aktiven oder passiven Zustand versetzen können, als indem wir sie in die menschliche Sphäre herabziehen. Denn auch die alte griechische Kunst, der Winckelmann seine Regeln entnahm, schuf nie seine Ideale, weil sie diese nicht schaffen konnte, sondern stellte stattdessen den Typus und typisierte Formen auf, aus denen jedes Leben, die Gegenwart des Augenblickes, die Lebendigkeit der Gegenwart und die Natürlichkeit ausgeschlossen wurden: sie erstarrten zu kalten äußeren Erscheinungsformen, entbehrten lebendigen Ausdrucks, und erst später wurde ihnen die behauptete Ruhe zugesprochen. Es ist jedoch nicht zu leugnen, dass sich selbst in der griechischen Kunst bereits genug Spuren der Überwindung der Ideal-Auffassung und der typisierten Formen zeigen. Und wenn die ideale Auffassung und deren Ausführung im Falle des Apolls von

Belvedere noch so hoch gepriesen werden, so wird der Bildhauer der Statue der Niobe dennoch mehr Anerkennung bei den Unvoreingenommenen finden, erhielt diese Gestalt doch ebenso mehr Leben und wirkliche Natur wie auch der Farnesische Herkules, der zwar im Stillstand dargestellt ist, nachdem er seine Arbeit vollbracht hat, aber mit noch geschwollenen Adern und angespannten Muskeln; dadurch ist die Anstrengung angedeutet, die ihm der Raub der Äpfel der Hesperiden gekostet hat – abgesehen vom Kopf, der auch hier typisiert und leblos ist. Dass die Griechen versuchten, aus vielen schönen Körpern das Idealschöne zusammenzutragen und zusammzusetzen, ist ihren Statuen anzusehen, weil der Kopf selten zum Körper passt, auf den er gesetzt wurde: demnach fehlt ihnen die Organizität der Kunst, die organische Entwicklung. Es entsteht die Unnatürlichkeit, die vor allem in der vermeintlich idealen Darstellung der Kastrierten und Mannweiber ihren Gipfel erreicht; denn in diesen wurde das Leben verstümmelt, und es gibt keinen Hermaphroditen, an dem beide Geschlechter sich in gleichem Maße entwickelt hätten, da in ihnen immer das eine oder das andere überwiegt. Anders als Winckelmann halten wir das Urteil Berninis, der die Auswahl der schönen Teile bei Zeuxis (der in Kroton fünf Schönheiten vor sich hinstellte, weil er Juno malen wollte) als Unvereinbarkeit bezeichnete, nicht für verwerflich, und zwar deshalb nicht, weil dies ebenso die gewaltsame Zusammenfügung unterschiedlicher Gegenstände bedeutet, wie das menschliche Haupt und der Pferdehals und *undique collecta membra* bei Horaz,<sup>3</sup> die, obwohl schön in ihrem Verhältnis zum eigenen Körper, in der Proportion zu einander völlig verschieden sind; und die Verwischung ihrer Unterschiede, ihre Versöhnung miteinander war schon immer die undankbarste Bestrebung in jedem Bereich der Kunst. Da die Mehrheit unserer Leser mehr Gedichte kennt als Skulpturen, wollen wir für die bildende Kunst ein Beispiel aus der redenden anführen: dieses Verfahren ähnelt dem der schlechten Dichter, die mal von hier mal von dort einen erinnerten Satz, ein Bild oder, beim Dramatiker, eine Szene entnehmen, und sich dabei verraten, weil ihre Werke nicht als ursprünglicher, einheitlicher Organismus erscheinen, für dessen Wahrnehmung bloß ein gesunder Geschmack und die Gewöhnung an vollständige Gedanken nötig ist, weil er beim ersten Anblick sofort ins Auge springt.

Nach ähnlichen Prinzipien wie Winckelmann versuchten auch die Klügsten unter den alten Künstlern, das *Amorphe* zu vermeiden, und entfernten sich lieber von der *Wahrheit* der Bilder als von der Schönheit, und aus dieser Perspektive soll die auf einem Gefäß dargestellte Mutter Medeas, die nicht älter als ihre Tochter ist, beurteilt werden.

<sup>3</sup> Ein Hinweis auf den Beginn von Horaz' *De arte poetica*.

Die Erwähnung dieser wenigen Thesen aus den Lehren Winckelmanns soll hier erinnernd und zugleich wegweisend im Hinblick auf das Ideale stehen.

#### IV.

Schiller legte seine ästhetischen Ansichten vor allem in der Schrift „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“ nieder. Im zweiten Brief (S. 1230)\* – denn Schiller verwendete die Briefform – äußert er sich entschieden über Kunst: „diese muss die Wirklichkeit verlassen und sich mit anständiger Kühnheit über das Bedürfnis erheben; denn die Kunst ist eine Tochter der Freiheit, und von der Notwendigkeit der *Geister*, nicht von der Notdurft der *Materie* will sie ihre Vorschrift empfangen.“<sup>4</sup> Wir, Anhänger der Individualität, halten die Materie nicht für so arm, mangelhaft und notdürftig wie Schiller, und denken folgenderweise: Die Materie oder das, was der Kunst als Gegenstand dient, existiert nicht von sich selbst, und so geht auch der ihr innewohnende Charakter oder ihre Eigenschaften nicht von selbst in sie über, sondern als kleinere oder größere Gabe einer höheren Kraft, eines schöpferischen Geistes, und in diesem ihr gegebenen und ihr gebührenden Zustand nehmen wir die Materie als Gegenstand der Kunst an, mit all ihren Eigenschaften, die dann durch den mit ihr umgehenden Geist eine neue Formung erfahren, eine Neuschöpfung in der Kunst, wie sie ihre erste Schöpfung von der Schöpfungskraft in der Natur erhielten. Die Materie als Gegenstand hat also keinen Einfluss auf ihr eigenes Schicksal, weil derselbe Gegenstand, zur Kunst verarbeitet, einen unterschiedlichen Wert haben wird, je nachdem, wie er vom verarbeitenden Geist durchdrungen wird, oder einfacher gesagt: weil auch ein guter Gegenstand schlecht bearbeitet werden kann. Nun herrscht aber die Materie oder eher der schöpferische Geist durch die dem Gegenstand innewohnenden Eigenschaften oder Eigentümlichkeiten über uns. Deshalb meinen wir, diese zu leugnen oder ganz zu ignorieren, wie Schiller es tat, ist im Grunde genommen eine falsche, einseitige Auffassung, und sehen darin nicht, wie er, das tyrannische Joch des Materialismus, in welches die herabgesunkene Menschheit getrieben wurde. Demnach lassen wir der Materie, was ihr gebührt, machen alles von der Auffassung abhängig, überlassen so dem Geist die Macht über die Materie und halten deshalb die Kunst für nichts anderes als die lebendige Durchwirkung der Materie durch den Geist, wobei jene als zu Bearbeitendes und dieser als Bearbeiter erscheint. Das auf diese Weise ineinander verschmolzene Leben der beiden macht es bereits notwendig, dass eines das andere

\* Friedrich's von Schiller [sic!] sämtliche Werke, Haag, 1830.

<sup>4</sup> Hervorhebungen von J. E.

nicht erpresse, und eines nicht um des anderen willen (bei den Idealisten die Materie um des Geistes willen, bei den Naturalisten der Geist um der Materie willen) verleugnet werde.

Schiller als Idealist beging diesen Fehler, indem „er das Individuum zur Gattung erhob“ und ihm so die Ansprüche des Lebens nahm, obwohl er im vierten Brief selbst lehrt: dass man, wenn der Mensch als Mensch betrachtet werde, neben der Gestalt auch den Inhalt nicht vergessen dürfe, weil auch das lebendige Gefühl sein Stimmrecht habe. In diesem Sinne äußert sich Schiller auch an einer Stelle im zweiundzwanzigsten Brief; mit seinem Ergebnis aber sind wir nicht einverstanden. – „In einem wahrhaft schönen Kunstwerk“, so lehrt er, „soll der Inhalt nichts, die Form aber alles tun; denn durch die Form allein wird auf das Ganze des Menschen, durch den Inhalt hingegen nur auf einzelne Kräfte gewirkt. Der Inhalt, wie erhaben und weitumfassend er auch sei, wirkt also jederzeit einschränkend auf den Geist, und nur von der Form ist wahre ästhetische Freiheit zu erwarten. Darin also besteht das eigentliche Kunstgeheimnis des Meisters, *dass er den Stoff durch die Form vertilgt.*“<sup>5</sup> Wie das zu bewerkstelligen ist, erklärt er weiter unten, und es geht, kurz gefasst, dahin, dass im Menschen das Persönliche vernichtet werden und nur der begriffliche Teil bleiben müsse; in der Kunst müsse also ein völlig philosophischer Prinzipienmensch dargestellt werden und nicht die Person. Wir vertreten die Gegenthese, den Inhalt nicht zu töten, sondern ihn gerade zu ästhetischen Zwecken in den Dienst des Geistes stellen.

Wie Schiller mit den philosophischen und ästhetischen Begriffen kämpft und wie er die letzteren mit den ersteren identifizieren möchte, erhellt sich aus dem zehnten Brief, in dem er schreibt: es gelte, den reinen Vernunftbegriff der Schönheit, wenn möglich, auf dem Wege der Abstraktion zu suchen und aus der Möglichkeit der sinnlich-geistigen Natur abzuleiten; mit einem Wort: die Schönheit müsse als die notwendige Bedingung der Menschheit erscheinen. Wir müssen uns also zum Begriff der Menschheit erheben, und da uns die Erfahrung immer nur die einzelnen Zustände des einzelnen Menschen zeige und nie die Menschheit, müsse aus dessen individuellen und veränderlichen Erscheinungen das Allgemeine, das Bleibende (das Unveränderliche) entdeckt, und es müssen durch die Überwindung der Schranken der Einzelfälle die notwendigen Bedingungen seiner Existenz erfasst werden. Dieser über der Erfahrung liegende (transzendente) Weg werde uns für eine Zeit von dem vertrauten Kreis der Erscheinungen, der lebendigen Gegenwart entfernen und uns auf dem bloßen Feld der abstrakten Begriffe Vergnügen gewähren; wir

<sup>5</sup> Hervorhebung von J. E.



aber strebten nach dem festen Grund der Erkenntnis, und wer sich *nicht über die Wirklichkeit hinauswage, werde die Wahrheit nie erobern*.<sup>6</sup> Werden diese Thesen, die, wie bereits angemerkt, rein philosophisch sind, jemals auch ästhetisch?

Wir können Schiller vor allem bezüglich folgenden Satzes in seinem fünfzehnten Brief nicht zustimmen: „Der Gegenstand des sinnlichen Triebes, in einem allgemeinen Begriff ausgedrückt, heißt *Leben* in weitester Bedeutung [...]. Der Gegenstand des Formtriebes, in einem allgemeinen Begriff ausgedrückt, heißt *Gestalt*.“ Wir können uns diesem Sezierv erfahren nicht verpflichten, weil wir, so lange wir auch herumklügeln, immer nur auf eine Seite kippen. Wir glauben: gerade deshalb hat alles eine Form, weil es lebt, und umgekehrt, weil es kein Leben ohne Form existiert; selbst die Dichtkunst und die bildende Kunst besitzen vor allen kulturellen Arten den Namen der lebendigen und belebenden Wissenschaft, weil sie durch die Form herrschen oder weil sie alle Bedingungen ihrer Existenz in sich vereinen und sich selbst genügen.

„Die Schönheit in der Idee ist also ewig nur eine unteilbare einzige,“ sagt Schiller im sechzehnten Brief. Dazu bemerken wir, dass danach gerade deshalb die Musterkunst entsteht, wie sie in Luinis Gemälden erscheint, von dessen Frauengestalten man nur eine zu sehen braucht, um dann alle erkennen zu können. Das Ideal kann formale Erhabenheit darstellen, das heißt, der Künstler kann sich noch so vollkommene und edle Gestalten ausdenken, er wird sie doch ständig als Ideale nachahmen, und wenn er alles Leben auf den Rahmen der aufgestellten Idee spannt, wird es kein Leben, sondern Manier und Typus sein. Wir glauben nicht an das Ideal, sondern an die Idee, nicht an das Ideale, sondern an das Ideelle, wir möchten also alle Ideen ergründen, die einen Gegenstand beleben, sei er eine Blume oder ein Mensch, und wollen so den Existenzgrund des Gegenstandes erkennen, ihn nach dieser Erkenntnis umwandeln und in die Sphäre der Kunst erheben. Um auch Beispiele zu bringen, erwähnen wir nur Schiller selbst, nicht weil er sich von anderen nicht unterschieden hätte, sondern weil er sich in der Auffassung seiner dramatischen Personen (mit der Ausnahme von *Wallensteins Lager*) nie von sich selbst unterschied. Zu dieser musterhaften Manier zählt, um ein möglichst bekanntes Beispiel zu geben, alle neuere französische Theaterdichtung (die klassische gar nicht zu erwähnen) – denn seitdem Victor Hugo in seinen Werken das soldatische Fünf-Fuß-Maß aufgestellt hatte, wagte oder konnte kein anderes französisches Stück größer oder höher als dieses zu sein; deshalb gibt es auch keine ähnliche Erscheinung in der gesamten Weltliteratur, weil wir stets dermaßen gleiche

<sup>6</sup> In den voranstehenden Sätzen zitiert Erdélyi fast wortwörtlich aus dem letzten Absatz des zehnten Briefes; Hervorhebung von ihm.

Gesichter treffen, dass heute das, was bei Hugo Eigenheit und Neuheit war, schon zur Manier und zum entstellten Zerrbild verkommen ist.

Es ist also egal, wie edel in moralischer oder ästhetischer Hinsicht das Ideal auch ist, weil es immer entartet, wie auch Venus, die zuerst die Göttin der reinen Liebe war und später zur Abscheulichkeit verkam. Die Lebensfrische der Kunst dagegen kann nur der neuen Liebe zu neuen Gegenständen entspringen.

Jene blassen idealen Lehren wurden nämlich von nichts anderem hervorgebracht als von der Vorliebe fürs Abstrakte, weil manche auch die Ästhetik, außer deren eigenen Gesichtspunkten, einmal mit philosophischer und dann wieder mit moralischer Strenge betreiben, im Ideal das Gute, das Schöne und das Wahre vereinen wollen. Die Natur rächt sich aber immer. Die Wirklichkeit des Lebens, oder *das Leben wie es ist*, besteht ebenso als ästhetische Wahrheit wie folgende Lehre des Erlösers in der Ethik: wie ihr wollt, dass die Menschen euch behandeln, so sollt auch ihr die Menschen behandeln, oder wie das „cogito, ergo sum“ in der cartesianischen Philosophie oder wie „zwei mal zwei ist vier“ in der Mathematik.

Wenn der Philosoph also meint, die Gattung sei ein höherer Begriff als die Art, und denkt, dies sei auch auf die Ästhetik übertragbar, erniedrigt er diese zur Dienerin der Philosophie, weil er das Kernige des Inhalts, die Momente des Lebens in ihr tötet; denn je höher der Begriff, umso geringer ist sein Inhalt, wie die Atmosphäre, die unsere Erde umgibt: je höher man steigt, umso dünner und schließlich unerträglich fein für unsere Sinne. In der Mathematik gilt ja die Eins das meiste, da jede Zahl über ihr nur eine Zusammensetzung, ihr Vielfaches ist, und die niedrigeren Zahlen sind nur Brüche: so verhält es sich unserer Ansicht nach mit dem *Individuum* in der Ästhetik. Wir sehen hier alle Bedingungen des Lebens nicht nur dargelegt, sondern auch zu einem selbständigen Ganzen geformt, wir sehen es also in der ihm würdigen Vollständigkeit; durch es und mit ihm bleiben wir auch mit vollem Recht und Ruhm bei der *Einfachheit*, indem wir nicht aus Schönheiten Schönheit schaffen, sondern das Leben nach der Idee schöpfen wollen, wie die größten Dichter, deren Beispiele unsere bisherigen Thesen nur bekräftigen.

## V.

In diesem Artikel haben wir das Individuelle zuerst als die Summe der Eigenschaften, Teile oder Züge definiert, durch welche eine Person oder Sache so bestimmt, umschrieben und geschildert wird, dass sie sich von allen ihr Ähnlichen unterscheidet. In der weiteren Erörterung unseres Gegenstandes müssen wir verstehen, dass die Eigenschaften, Teile und Züge, deren Summe das Individuelle ergibt, sobald sie miteinander in Berührung und dadurch auch

in ein Spannungsverhältnis gebracht werden, nicht jener allgemeinen Begrifflichkeit verhaftet bleiben können, welche ihnen der Philosoph zuordnet und bestimmt, sondern sie in ihrer Konfrontation Wirkung und Gegenwirkung auf einander ausüben, und, indem sie einander auf diese Weise modifizieren und durch einander modifiziert werden, als umschriebene Begriffe verschwinden und in der Gesamtheit nur eine derart untergeordnete Position erhalten, dass sie ohne diese Gesamtheit nicht mehr zu denken sind; dies ist die organische Verschmelzung, das relative Aufeinanderwirken gegenüber dem bloßen Nebeneinander-Existieren: letzteres gehört mit dem Ideellen zur Philosophie, die nur abstraktes Leben behandelt, ersteres ist der Grundstein der Kunst, weil die Aufgabe der Kunst das Leben ist.

In den Naturwissenschaften kommt ein ähnlicher Prozess in der Zusammensetzung vor, die entweder mechanische Mengung oder chemische Mischung ist; in der ersteren, wie z. B. in der Mengung von Wasser und Wein, verwandeln sich die Elemente nicht in einen neuen Körper, durchdringen einander nicht, in der letzteren, wie z. B. in jedem Salz, hat sowohl die Säure wie auch die Lauge aufgehört, Säure beziehungsweise Lauge zu sein; ein neuer Körper ist zustande gekommen, der ganz andere Eigenschaften hat als seine Bestandteile und im Hinblick auf das Leben nur insoweit als zusammengesetzter Körper betrachtet werden kann, als der zusammengesetzte Körper durch die Mechanismen anderer Körper wieder in seine Bestandteile zerlegt werden kann. Eine ähnliche Aufteilung kommt auch im Leben und in der Kunst vor, indem die Philosophie eigenständig aus den Dingen des Lebens abstrakte Begriffe bildet und die analytische Kritik im Gegenstand der Kunst nach seinen Bestandteilen sucht. Weil die Aufteilung aber nur auf dem Wege des Verstandes geschehen kann und die Einbildungskraft dabei kaum zu verwenden ist, ist weder die Philosophie noch die analytische Kritik in der Lage, schöpferisch tätig zu sein; das heißt, sie sind keine künstlerischen Kräfte, können das wahre Leben weder kennen noch kenntlich machen, sondern nur dessen allgemeines, leeres und totes Schema abgeben; und das unabhängig davon, ob wir es danach als ideal oder als typisch bezeichnen. Der Kritiker der neueren Zeit, der diese Unfruchtbarkeit spürte, wollte an die ihr so nahe stehende Kunst von einer anderen Seite als der analytischen herangehen, wählte den synthetischen, schöpferischen und dialektischen Pfad und strebte danach, in seinen Kritiken selber zu schaffen und zu schöpfen; und so kann behauptet werden, dass die Geburtsstunde der wirklichen Kritik doch in die neueste Zeit fällt.

Indem die einzelnen Elemente und in der Kunst die Eigenschaften, Details und Weisen, welche hier die Elemente sind, durch Verschmelzungen und gegenseitiges Durchdringen immer neue und von dem Ähnlichen individuell

abweichende Persönlichkeiten und Individualitäten bilden, eröffnet sich der Kunst ein immenser Raum, ohne von anderen bereits verwendete Individualität wieder verwenden und trivialisieren zu müssen, und deshalb erwarten wir von jedem echten Künstler vorrangig Originalität und zwar vor allem im Hinblick auf das Schaffen seiner Charaktere und Individuen. Auch die chemischen Mischungen, soweit sie heute bekannt sind, haben eine enorme Vielfalt; die bislang bekannten Gesetze der Chemie haben jedoch gewisse Grenzen, zumindest in den sogenannten anorganischen Mischungen, in der Welt der Mineralien, und zwar, weil sich hier die Elemente nur in einem bestimmten Verhältnis oder in bestimmter Zahl vermischen; der Rest vermengt sich nur mechanisch. Dieses Mengenverhältnis dehnt sich aus und gewinnt immer mehr an Boden, je höher wir in der Rangordnung der Wesen über die Pflanzenwelt zur Tierwelt hinaufsteigen; und in der letzteren soweit hinauf, bis es gelingt, jedes Verhältnis und jede Menge zu bestimmen, also die Grenzlinie zu ziehen, jenseits welcher die Elemente sich nicht mehr zu organischen Stoffen verbinden. Und was noch wunderbarer ist: diese durch pflanzliches und tierisches Leben zustande gekommenen Mischungen bestehen größtenteils aus sehr wenigen Elementen, die Pflanzen aus Sauerstoff, Wasserstoff und Kohlenstoff, zu denen bei den Tieren noch der Stickstoff hinzukommt. In den chemischen Mischungen und der Bildung von neuen Körpern ist die Mannigfaltigkeit um so grösser, je höher wir in der Rangordnung der Lebewesen hinaufkommen.

Das gleiche ist auch im Leben hinsichtlich der Charaktere der Fall, denn, wie das Sprichwort lautet, je gebildeter die Träger, desto veränderlicher und unterschiedlicher die Charaktere. Wir wollen damit keineswegs behaupten, dass es unter den weniger Gebildeten keine bestimmten Individuen gibt, nur, dass wir subjektiv nicht in der Lage sind, diese ebenso einfach zu erkennen, wie wenn wir sie in den gewohnten Bildungsformen oder von ihnen nur äußerlich abweichend vor uns haben. So glauben wir z. B., dass, ähnlich wie die meisten Kinder Hunderte ihrer Schulkameraden erkennen, auch die Bienenkönigin jede einzelne der vielen Tausenden Bienen ihres Schwarms oder zumindest seine Drohnen unterscheiden kann. Auf ähnliche Weise kennt der Schäfer jedes Mitglied seiner Herde, wie es auch Feldherren gab, die die einzelnen Soldaten ihrer mehrere Tausende zählenden Armee kannten. Was sollen wir aber dazu sagen, dass es Menschen gibt, die die Verfasser von Handschriften aus einer großen Menge dieser Schriften erkennen, während andere nicht nur die Weine verschiedener Regionen, sondern überraschender Weise sogar die einzelnen Jahrgänge einer Region unterscheiden können; oder was zu der Tatsache, dass eine Mutter ihren Säugling trotz weniger charakteristischer Merkmale unter einer ganzen Menge von ähnlichen sofort erkennt?

Daraus ist es ersichtlich, wie die Natur nicht nur in ihrer ungeheuren gegenständlichen Vielfalt wirkt, sondern gleichzeitig auch ihre jeweiligen Wesen befähigt, diese Vielfalt, wenn auch nicht überall bestimmt zu erkennen, so doch zumindest zu erahnen: denn wer diese Vielfalt nicht nur dunkel spürt, sondern sich auch der unterscheidenden Lebensform bewusst wird und das individuelle Sein auch anderen entschlüsseln kann, ist der echte Kritiker, dem auch die schöpferische Fähigkeit nicht abzusprechen ist, da er auf diese Weise nicht nur den analytischen, sondern auch den synthetischen Weg beschreitet.

Rufen wir uns doch in Erinnerung, dass nach Schätzungen etwa eine Milliarde Menschen auf der Erde leben, und wenn wir für einen Sprössling ungefähr dreißig Jahre rechnen, dürfte die Zahl der verstorbenen Mitglieder des Menschengeschlechts nach dieser Rechnung, seit es Geschichte gibt, sogar Billionen betragen. Und bedenken wir, dass jeder Einzelne dieser Unzahl von Menschen eine eigene Persönlichkeit hatte und diese gewaltige Menge so zum veränderlichen Gegenstand oder Substrat der künstlerischen Bearbeitung für jene werden kann, welche sich zur Theorie der Individualität bekennen.

Wie steht es aber mit den Vorkämpfern der Idealität? Sie betrachten lebende und wirkliche Menschen nicht als Substrat der Kunst, sondern abstrahieren Eigenschaften und Formen der Lebensäußerung der gesamten bisherigen Menschheit von der Wirklichkeit und wollen, indem sie sie in wenige Begriffe fassen, aus diesen immer wieder neue herstellen, obwohl es der Fähigkeit der Begriffsbildung eigen ist, die niedrigeren Begriffe immer höheren unterzuordnen und die Reihe der Begriffe zu verkürzen. Und in der Tat steht es mit der Praxis der treuesten Anhänger des Ideals so, dass Winckelmann trotz seiner herausragenden Fähigkeiten zu behaupten wagte, das Ölgemälde des Papstes Julius II. von Rafael von Urbino sei ebenso schön, als hätte es Rafael Mengs gemalt. Zwischen Rafael von Urbino und Rafael Mengs liegt ein Unterschied wie zwischen Shakespeare und Szigligeti, Czakó, Imre Vahot oder Obernyik.<sup>7</sup> Winckelmann vernachlässigte das Studium der Gesichtsdarstellung, der Individualität, weil er allzu einseitig nicht einmal an der griechischen, sondern an der nach deren Vorbild entstandenen, immer mehr degenerierenden römischen Bildhauerei festhielt; nur deshalb konnte er auf so ungeheure Weise irren. Und zu Schiller, dem anderen Vorkämpfer der Idealität, ist im I. und IV. Abschnitt bereits erwähnt worden, dass seine gleichartigen Figuren gleichsam aus demselben Ei geschlüpft

<sup>7</sup> Ede Szigligeti (1814–1878): einer der fruchtbarsten ungarischen Dramatiker, der mehr als hundert Theaterstücke schrieb; Zsigmond Czakó (1820–1847): romantischer Dramatiker und Schauspieler; Imre Vahot (1820–1879): Dramatiker, Journalist und Redakteur. Seine Schwester war die erste Frau Erdélyis; Károly Obernyik (1815–1855): Erzähler und Dramatiker, seine Stücke waren damals ziemlich populär.

sind: natürlich, denn nach seinem Prinzip konnte er keinen anderen Liebenden kennen, als das Ideal der Liebe, keinen verliebten Piccolomini, Don Carlos, Mortimer, in denen die Liebe mit ihren anderen Eigenschaften eine neue individuelle Ganzheit hätte bilden können. Wie sehr Schiller die ungeheuren Vorteile der Individualität in der Kunst missverstanden hat, beweist auch seine Stellungnahme, die in seinen Briefen an Goethe zum Ausdruck kommt, dass ihm im Wallenstein gerade das missfiel, was diesen Charakter so dramatisch macht, nämlich seine astrologische Voreingenommenheit.

Den Vertretern der Individualität steht der künstlerische Raum unendlich weit offen, während den Verfechtern des Idealen dort Einhalt geboten wird, wo jene deutschen Theaterdirektoren stehen, die ihr Personal und die Rollen klassifizierend und formulierend, nur erste und zweite Liebhaber, erste und zweite Helden, Intriganten, grimmige Alte u. ä. kennen, und keinen Hamlet, Othello, Lear oder die Individuen anderer Autoren, die man, wie z. B. Hamlet oder Lear, nur mit äußerster Gewalt in die Rollenkategorie der Helden oder Liebhaber beziehungsweise der grimmigen Alten zwingen könnte.

Es ist zwar richtig, dass das individuelle System desto schlechter funktioniert, je größeren Raum es einnimmt, weil die Wahl selbst schon schwieriger ist, wo unter vielen gewählt werden muss, aber vor allem das notwendige Schaffen oder die organische Neuverschmelzung der Elemente zu einer neuen Ganzheit ist es, was die wahre Kunst von allen anderen unschöpferischen Machenschaften unterscheidet. Aber gerade dies unterscheidet nicht nur das Werk, sondern macht es gleichzeitig auch unsterblich; und andererseits ist es ausgesprochen unerwünscht, dass jemand, der kein Talent hat, sich in die Kunst einmischt, weil der Dilettant oder der unechte Künstler sein Brot lieber unter den Handwerkern verdienen soll, deren Waren wir unmittelbar benötigen.

[...]

## VII.

Auch wenn wir über das Individuelle und das Ideale einiges Spezielle gesagt haben, taten wir nichts anderes als den Gegenstand zu berühren, dessen Erhabenheit für den Verständigen und Denkenden bereits sichtbar geworden sein mag, dessen ganzen Wert aber nur eine systematische Zusammenstellung und kritische Vergleiche aufzeigen könnten. Die Ästhetik ist bei uns bisher ein Brachland geblieben; wir können ja auf kaum vier oder fünf nach Prinzipien denkende Lehrer der Ästhetik verweisen. Auch diese schrieben nur fragmentarisch, und der Schlüssel zu ihrem Verständnis muss andernorts gesucht werden; man muss ein bis zwei ausländische Bücher über Ästhetik lesen, um

ihre verstreuten Ansichten in ein System einbetten zu können. Bei uns in einer solchen Wüstenei, auf einem so unbearbeiteten Feld mit einer neuen Wissenschaft aufzutreten, ist eine große Waghalsigkeit. In dieser Hinsicht mögen unsere Lehren der Geschichte des „Prinzen Ahmed“ in *Tausend und einer Nacht* gleichen, der gegen seine Geschwister im Weitschießen antrat und seinen Pfeil so weit schoss, dass dieser nicht mehr gefunden werden konnte. Den Pfeil aber hatte eine Fee mitgenommen, um den Prinzen, der nach seinem Pfeil suchte, wegzulocken und den scheinbaren Verlierer zum Gewinner des schönsten Preises, nämlich ihrer Liebe, zu machen. Wenn diese Wissenschaft – die gesamte Ästhetik – schon keine Gegenwart hat, so hat sie doch eine Zukunft. Um für unsere Aussagen auch einige Beispiele zu bringen, erwähnen wir an erster Stelle die *Volksdichtung* überall dort, wo sie nur wenig entwickelt oder bewahrt ist. Wir würden nämlich gerne sehen, wie die Vertreter des Idealismus die Volksdichtung in ihre Ästhetik und in die Gattung der Lyrik integrieren werden, wenn sie das Prinzip der Verallgemeinerung aufstellen, wenn sie das als hässlich und gemein bezeichnen, was nur von dem allzu verfeinerten, durch die Etikette gemaßregelten Geschmack als solches empfunden werden kann. Sie werden sehr viel Hässliches, Unziemliches, Derbes und Alltägliches in den größten Dichtern der Welt finden, wie Berzsenyi<sup>8</sup> es fand, der die Grenzen des Schönen so eng wie nur möglich gefasst hatte und rechts das Schöne, links das Hässliche stellte. Die Dichtung auf diese Weise zum Festtag zu machen, ist in den neuen Zeiten nicht mehr haltbar, weil sie zum Gemeingut werden und sich dem Geschmack der Völker und Zeiten anpassen muss. Deshalb sollten wir keineswegs die Theorie der Häßlichkeit anwenden, wenn wir bei Shakespeare oder Goethe zum Beispiel Derbes oder Unverblühtes bemerken, sondern bedenken, dass etwas, was in Worte gefasst nicht zur Kunst zu gehören scheint, dennoch auf berechnete Weise dazu gehören kann, wenn es gezeichnet oder gemalt wird, und umgekehrt. Auch wenn es nach allgemein übereinstimmender Auffassung hässliche Gegenstände gibt, bedeutet die Darstellung alles, sie macht die Kunst aus, und so kann aus dem materiell Hässlichen ebenso Künstlerisches entstehen wie aus dem für das Auge Wohlgefälligen. Wenn Heine je Recht hatte, so dann, als er behauptete, es sei leichter einen Engel zu malen, als einen Barbier, der Zähne zieht, weil dessen Schwächen sogar für den gemeinen Mann zu erkennen seien.

Ähnlich schwer haben es die Vertreter des Idealismus mit der *Nationalität*, da diese, ebenso wie die streng genommene Volksdichtung, vom allgemein Schönen absticht. Davon zeugen in unserer Literatur vor allem jene Preis-

<sup>8</sup> Dániel Berzsenyi (1776–1836): herausragender Dichter des Klassizismus, Erdélyi kritisiert ihn häufig.

schreiben über Volks- und Nationaldichtung, die keine Brücke zwischen der ideal schönen und der nationalen Dichtung zu schlagen vermochten und gezwungen waren, vom Allgemeinen einen Leere hinterlassenden Sprung machen zur dichterischen Echtheit aus Fleisch und Blut, wie sie die Nationaldichtung besitzt. – Die Wahrheit bleibt überall Wahrheit, den Unterschied macht nur die Art der Darstellung, wofür die Gleichnisse den besten Beweis liefern, die je nach Nation unterschiedlich gefasst sind. So hat auch die Dichtung jeweils eine eigene nationale Färbung.

Denken wir nun über uns selbst nach, die wir uns sozusagen im paradiesischen Zustand der Bildung befinden, bedenken wir die Eigenheiten des Lebens und der Natur, die nirgendwo anders zu finden sind und vom Prinzip des Ideals gänzlich ausgeschlossen bleiben, wie zum Beispiel die Vorstellungen unseres Steppenvolkes von der Welt, sein Glauben, seine Vorurteile, Sitten und Bräuche: sollte das alles aus der Dichtung verbannt werden, und sollten die Striche, mit denen der ungarische Mensch und die ungarische Natur zu zeichnen sind, gelöscht werden? Bei uns offenbart sich das Leben vom höchsten Bannerhern bis zu den in Lumpen gehüllten Ärmsten in all seinen Schattierungen. Warum sollten wir immer nur den Adligen malen und die anderen Stände außer Acht lassen? So werden wir nie eine Nationalpoesie haben, sondern werden, eingezwängt in ein bis zwei konventionelle Typen, in der Dichtung so engstirnig, wie es die französischen Klassiker gewesen sind, von denen man sich endlich lossagen musste. Die Heutigen wechseln gerade zum Gegenteil, zu den Gegenstände des künstlichen Lebens, und da sie in dem vereinheitlichten, eine Mode verfolgenden Volk nicht genug charakteristisches, nuanciert mannigfaltiges Leben vorfinden, wollen sie all das aus der Phantasie ergänzen.

Die Ästhetiker haben das Prinzip „des Lebens, wie es ist“ in der Dichtung als etwas sehr Praktisches akzeptiert; demzufolge wünschen wir auf der Bühne weder Engel noch Teufel, sondern rechtschaffene, aus dem Leben geschöpfte Menschen. Nun ist die Frage, nach welchem Prinzip dies am leichtesten zu erreichen ist – auf dem Wege des Individuellen oder des Idealen? Das muss, so glauben wir, gar nicht erst beantwortet werden, weil sich die Wahrheit jedem Denkenden wie von selbst offenbart.

Betrachtet man die beiden Prinzipien in praktischer Hinsicht, gestützt einerseits auf unsere Argumente und andererseits auf die Beispiele einiger großer Schriftsteller, glauben wir, alleine auf Grund der Lehre der Individualität und des Charakteristischen mit unserer Belletristik zurandekommen zu können. Den Unterschied zwischen Schiller und Shakespeare wird jeder erkennen, sofern er kritisch liest. Er wird erkennen, dass die beiden Dichter getrennte Wege gingen



und beide groß sind, aber nicht einem ästhetischen Prinzip untergeordnet werden können; die Wahl kann dennoch nicht schwer fallen. Wir müssen also nur der Lebenskraft auf die Spur kommen, die sie leitete. Schiller war ein Idealist um jeden Preis; welcher Engländer, Franzose oder Ungar wird ihn um seinen Ruhm beneiden, wenn man einen Shakespeare hat. Die Briten dagegen werden von jeder Nation um Shakespeare beneidet. Dies ist also die Frucht der ästhetischen Prinzipien und Überzeugungen! Gibt es einen besseren und praktischeren Rat für unsere Dichter auf dem Rücken des Pegasus als das Studium des Lebens und des Menschen anstelle der kalten Ideale? Und hier erinnern wir zugleich daran, was wir durch Überlieferung über Kazinczy wissen, der ein Gedicht von Kőlcsy<sup>9</sup> (*Ein Mädchen saß im Mondschein*) nach der Lektüre mit den Worten aus den Händen legte: Kőlcsy würde es wohl auch nicht schaden, wenn er öfters Mädchen umarmte. Diesen Satz ändern wir dahingehend ab, dass es unseren Dichtern wohl nicht schaden würde, wenn sie das Leben, die Seele, das Heimatliche besser kennten, weil charakteristische, fürs Leben geschaffene, beseelte Werke für die Ewigkeit nur auf dieser Grundlage verfasst werden können.

Wollten wir die Fäden dieser Abhandlung weiter spinnen, müssten wir versuchen, die neuesten Schriftsteller Deutschlands, der Heimat der Ästhetik, zu zitieren, die aus den Höhen des alten Idealismus herabgestiegen und dem Leben näher gekommen sind. Das spräche deshalb für uns, weil der Gegenbeweis gerade dort erbracht wurde, wo der Idealismus seinen höchsten Gipfel erreichte, von dem aus man nicht mehr weiter gehen konnte und auf ein praktischeres Gebiet, auf das Feld der echten Dichtung, hinabsteigen musste. Wir beenden unsere Ausführungen hiermit; wir haben den für uns geeigneten Weg gezeigt und zugleich die ästhetischen Wissenschaften auf dem heutigen Stand ihrer Entwicklung dargestellt. Das waren wir unserer Literatur schuldig.

Übersetzung: Szilvia Ritz

---

<sup>9</sup> Ferenc Kazinczy (1759–1831): Politiker und Leiter der Spracherneuerungsbewegung; Ferenc Kőlcsy (1790–1838): klassizistischer und patriotischer Dichter, Politiker; sein Gedicht *Hymne* wurde später in der Vertonung von Ferenc Erkel zur Nationalhymne Ungarns.