

hinaus in seiner sinnenden Einbildung schweben konnten. So ward der Verfasser von richtiger Erwägung geleitet, die Grillparzersche Ästhetik in ihrer geschichtlichen Entfaltung, nicht in künstlich geschaffener Fertigkeit darzustellen.

Der mit »künstlerischer Sinnlichkeit eminent begabte Dichter« fühlte sich von der induktiven Ausdeutung ästhetischer Phänomene, wie sie der in Weimar recht scheinbar gewertete Bouterwek zu üben hieß, vor allem angezogen. Die Kantischen Begriffsbestimmungen des Schönen a priori bargen für Grillparzer anfänglich viel Verführerisches. Aber weder seinem zum Plastischen strebenden Temperament noch seiner psychologischen Einsicht wollte andauernd Kants starre Unantastbarkeit des Schönen behagen. Um es kurz zu formulieren: Er sah im Empfangen künstlerischer Eindrücke jene Seelenvorgänge, wie sie Schopenhauer im Verhalten der ästhetischen Kontemplation begründete. Schön und Klassisch sind ihm Deckbegriffe. Wie heftig er aus solchen Ansichten gegen alles Romantische kämpfte, wie ungerecht und voreingenommen er den »mittelhochdeutschen Unsinn« verwarf, steht in den Erinnerungsblättern seines Lebens, die er selber schrieb. Trotzdem begegnet er sich bei der letzten Erklärung ästhetischer Freuden in der von Bouterwek beeinflussten Ausmalung assoziativer Höhenempfindungen innig mit jenen Schellingischen Ideen, die Denkwerk, Kunstwerk und Gotteswerk im Menschen verknüpft wähen durch die »copula«, die Schöpfer ist und Geschaffenes, Keimweckendes und Geformtes, alles in mystisch erträumter Einheitlichkeit. Doch Grillparzers Ästhetik erwuchs der ganzen Richtung seines Geistes nach aus dramaturgischen Absichten, in kontrastierenden Handlungen und Geschehnissen die Welt erfassend. So mochte er sich nicht Genüge tun in abstrakten Formeln für kosmisches Werden und Bestehen. Die Welt allein für wahr haltend, die sich aus dem Menschenschöpfer selbst erzeugt, nimmt er Fechnersche Rezeptionsideen der Ästhetik voraus, verwirft er Hegels Theorie vom Geschichtsdrama, das nachdrücklich auf pragmatische Wahrheit ausgeht, verteidigt er das Willkürrecht des Dichters, auch im geschichtlichen Stück die Spieler des Poeten Inneres allein spiegeln zu lassen. Dieses ganz persönliche Erraffen der Wirklichkeit bewog ihn dann auch, nur das heroische Trauerspiel dulden zu wollen, während er das bürgerliche als minderwertig betrachtete.

Berlin.

Max Hochdorf.

Hugo Dinger, Dramaturgie als Wissenschaft, 2 Bde. Bd. I: Die Dramaturgie als theoretische Wissenschaft, 326 S. Bd. II: Die dramatische Kunst im System der Künste, 302 S. Verlag von Veit u. Komp., Leipzig 1904 u. 1905.

Der Verfasser will die Dramaturgie als eigenen Zweig der Ästhetik rechtfertigen und ihren Anspruch auf eine selbständige wissenschaftliche Behandlung. Gelänge es ihm, die Dramatik als unabhängige Kunst im System aller Künste zu finden, dann müßte solch Ergebnis die Notwendigkeit einer Dramaturgie als Sonderwissenschaft zur Folge haben. Während der erste Band aphoristisch und andeutend die Argumente bringt, die im stande sind, eine Eigenexistenz der Dramatik zu erweisen, ist der ganze zweite dem Gegenstande vorbehalten: Aristoteles verschulde den bis zur Gegenwart fortdauernden Irrtum, daß Dramatik nur der Dichtkunst überhaupt untergeordnet sei. Die Ästhetik der Aufklärung, der nachkantischen Zeit, der neueren Literaturgeschichte habe nicht anders gedacht. Dem sei entgegenzutreten. Die Dichtkunst arbeite mit all ihren Darstellungsmitteln allein auf dem Gebiete des Zeitlichen, und ein Überschreiten dieser Wirkungsgrenzen, etwa ins Räumliche, sei ihr unmöglich, wofern sie nicht den Kern ihres Wesens verwunden will. Dagegen zeigt ein Blick auf das Wirkungsfeld der Dramatik, wie sie heraustritt aus dem engen Gebiete, wie sie Sinne anspricht, an die Poesie nicht