



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Ästhetik des reinen Gefühls

Cohen, Hermann

1912

Zweites Kapitel. Die Lyrik.

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

Zweites Kapitel.

Die Lyrik.

1. Liebe und Leidenschaft.

Wie das Epos die Poesie einer zu einer nationalen Einheit hinstrebenden und reifenden Mehrheit von Völkern ist, so ist die Lyrik zu allen Zeiten die Poesie des Individuums. Zwar ist die Sprache ursprünglich nur für eine Mehrheit gedacht, denn sie ist das Organ der Mitteilung, und dies gilt auch für die zweite innere Sprachform, welche die Dichtung bildet, ja es gilt mehr noch als für die Begriffssprache für die Gefühlssprache; aber das Ziel der Mitteilung steht gar nicht im Widerspruche mit der Einkehr in das Asyl des Individuums. Schon das Denken der Erkenntnis erfordert die innere Sammlung, die Abkehr von allen unmittelbaren Zwecken der Mitteilung, die Ausarbeitung des Gedankens in der eigenen Kraft, und somit die Ausbildung des Individuums auf Grund dieser Ökonomie des Geistes.

Die Gefühlssprache aber überhaupt ist ganz angewiesen auf das Abstimmen und Ausklingen im isolierten Gemüte. Wenn die Abstraktion, als solche, zulässig ist, daß die Ausgestaltung der seelischen Kraft das Absehen von der Mitteilung, als von einem äußerlichen Zwecke, erforderlich mache, so könnte diese Abstraktion besonders der Poesie überhaupt zu statten kommen. Denn mehr als jede andere Kulturform bedarf sie der Isolierung des Individuums, um es zu kräftigen, auszurüsten für die Autarkie, die es allen Sammelgeistern dieser Welt gegenüber als ihr Eigenrecht zu behaupten hat. Die Weihe der Poesie ist das Alleinsein, nicht als Verlassensein, sondern als Alleinstehen und Einstehen für das eigene Werk, das nicht lediglich ein Werk gemeinschaftlich metho-

discher Arbeit sein darf, sondern ein Werk des Genies sein muß. Das Genie ist zuerst Individuum.

So beruht die Eigenart des reinen Gefühls, das seine Gebilde in selbständiger Reinheit zu erzeugen hat, auf der Fiktion des erzeugenden Subjekts. Die Subjektivität wird in aller Kunst zum berechtigten Prinzip. Und was von der Kunst überhaupt gilt, das verschafft allen Künsten die Urkunst der Poesie. Sie besorgt, als die zweite innere Sprachform, die erste Aufgabe der Verinnerlichung. Die Poesie schafft sonach in erster Instanz das Zentrum des Innern, um welches das ganze Kunstproblem sich dreht. Die äußere Darstellung ist nur Material, nur Korrelat dieses Zentrums des Innern. Im logischen Denken gibt es noch kein Subjekt; erst das ästhetische Bewußtsein schafft diesen Mikrokosmos, zu dem der Kosmos des ganzen Milieus des dichterischen Apparates und Materials zusammenschmilzt.

Dieses *I c h* der Poesie fordert daher aber auch überall mehr ein *D u* als ein *E r* oder *E s*. Zwar wendet sich alle Kunst, weil sie aus der Liebe zur Natur des Menschen entspringt, zugleich an ein *D u*, aber dieses *D u* kann sich doch überall sonst in der Kunst in einem *E r* diskret machen. In der Poesie dagegen, in dieser allgemeinen Gefühlssprache der Kunst, liegt in dem *I c h* das Postulat eines *D u*. Die Isolierung des *I c h* weitet sich zu der Dualität. Das *I c h* wird zum Doppelich. Die Gefühlssprache ist die Sprache des Eros. Und die Liebe fordert die Konfrontation mit dem *D u*; sie verträgt nicht dessen Zurückstellung als eines *E r*. So entsteht ein prägnanter Zusammenhang zwischen der Liebe und der Poesie. Und diesen unmittelbaren Zusammenhang stellt die *L y r i k* dar.

Die Lyrik ist nicht eingeschränkt auf dieses Verhältnis der Liebe eines Individuums zu einem andern. Die Subjektivität der Poesie kann auch auf die Welt, auf die *N a t u r* sich erstrecken. Es ist daher ein Vorurteil, daß der Lyrik die Gedankenpoesie widerstrebe. Man wird dabei nicht nur ungerecht gegen *S c h i l l e r*, sondern man wird so auch der Tiefe *G o e t h e s* nicht gerecht, der seine lyrische Liebe mit der vollen Gedankenkraft des Naturproblems, sogar des kosmo-

gonischen Problems der Weltentstehung in die tiefinnerlichste Verbindung gezogen hat. Und diese Verbindung von Kosmos und Eros ist schon in der Antike lebendig.

Trotz alledem aber kann es nicht bezweifelt werden, daß das Ich in seiner Dualität den Angelpunkt der Lyrik bildet. Die gesamte Natur wird an dieses Herz der Menschenliebe gehängt. Und mit dem Objekt der Natur wird auch die gesamte Erkenntnis auf diesen einen Inhalt der Mitteilung zusammengezogen. Die beiden Menschen allein, welche die Dualität dieses Ich zur Vereinigung bringt, sind die Träger der Mitteilung. Auch die Mitteilung bezeugt die Einheit der Dualität. In ihr erschöpft sich der Zweck der Mitteilung. Denn die Mitteilung geschieht nicht in der Begriffssprache, sondern in der Gefühlssprache. Nur die Liebenden sprechen in der Sprache des Gefühls; nur sie bilden ein wahrhaftes Ich, ein Ich im Du, ein Du im Ich. Der Eros macht diese Einheit zum allgemeinen Prinzip des reinen Gefühls, aber wie die Poesie das Grundwerkzeug dieses Eros bildet, so kommt die Liebe der Poesie zu ihrer Prägung als Geschlechtsliebe. Und die Lyrik ist es, welche diese Prägung der poetischen Liebe zur Ausführung bringt.

Die Lyrik ist eminenterweise die Poesie der Liebe, die Poesie der Einheit des Ich, als Dualität, des Subjekts, als der Gefühlsvereinigung von Ich und Du. Daher bleibt die Liebe hier nicht etwa der Tugendaffekt des reinen Willens, sondern er gerät in die Gefahr, in Leidenschaft umzuschlagen. Das wäre aber eine Entgleisung aus der Methodik der Reinheit, eine ästhetische Entartung. Wie aber, sollte die Geschlechtsliebe, als Leidenschaft, untergehen, oder sollte die Lyrik der Aufgabe entrückt werden, als Leidenschaft die Geschlechtsliebe zu besingen? So utopisch die erste Konsequenz wäre, so selbstverständlich ist trotz ihrer Paradoxie die zweite.

Psychologisch freilich bleibt das Recht der Geschlechtsliebe, als Leidenschaft, durchaus unangetastet. Die Poesie dagegen ist kein Narrenhaus für Paroxysmen der Leidenschaft, so wenig als ein Salon für sozial gezähmte Zuneigungen. Die Poesie hat für ihre eigene Reinheit zwei Vorbedingungen

der Reinheit zu ihrer Voraussetzung. Die Raserei der Liebe ist auch Leidenschaft, aber dieser Grad derselben wird dennoch ziemlich allgemein der Lyrik nicht anempfohlen. Einer gewissen Methodik befließt sich somit selbst die modernste Ungebundenheit. Es ist eben Illusion und Unbedachtheit, daß man die Naturkraft der Geschlechtsliebe nur als rohe Leidenschaft sich denken mag, daß die Gesundheit und die Urwüchsigkeit der Liebe nicht in einer innerlichen Verbindung mit der Disziplin des sittlichen Willens sollte gedacht werden können. Und wenn sonach die Liebe, als Leidenschaft, schon ethisch ihre vermeintliche Evidenz nicht zu behaupten vermag, wenn die Allgewalt der Liebe keineswegs schlechthin im Widerspruch steht zu der Reinheit des sittlichen Willens, wengleich sie freilich nicht immer mit den empirischen Kollisionen desselben in Einklang gebracht werden kann, so gilt die Identität von Liebe und Leidenschaft erst recht nicht für die Lyrik.

Man verkennt den Naturcharakter der Liebe schon dadurch, daß man ihn gleichsetzt, oder auch nur in Vergleichung setzt mit den Mächten der sozialen Struktur. Man meint, nur diejenige Liebe habe das Gepräge der Naturkraft, die keinen Konflikt sozialer Art als berechtigt anerkennt, die daher auch gegen den sittlichen Anspruch der sozialen Kollision Widerstand zu leisten vermag. In der Kraft dieses Widerstands erprobe sich die Naturkraft der Liebe, und in dieser Naturkraft erweise die Liebe sich als Leidenschaft. Es ist mithin der Widerspruch gegen die Sittlichkeit, sofern sie in den sozialen Kollisionen sich festlegt, auf den das Recht der Leidenschaft gegründet wird. Da es nun aber eigentlich nichts als Kollisionen im ganzen sittlichen Menschenleben gibt, so ergäbe sich aus dieser Auffassung die Konsequenz, daß es keine Liebe im Einklang mit der Sittlichkeit geben könne. Denn die Kollisionen hätten jetzt nur die Bedeutung von Angriffspunkten für die Alleinherrschaft der Liebe, als Leidenschaft, und für deren Sieg über alle naturunwahre Sittlichkeit. Diese Konsequenz widerstrebt unsrer Disposition. Denn die Reinheit des Gefühls hat zu einer ihrer Voraussetzungen die Reinheit des Willens. Und die Ab-

surdität dieser Konsequenz läßt sich an dem literarischen Faktum der Poesie nachweisen.

Wenn wir freilich dieses literarische Faktum in seiner stupiden Buchstäblichkeit annehmen müßten, wenn wir nicht mit einem ästhetischen Kriterium der erotischen Poesie gegenüber treten dürften, dann freilich gäbe es keinen Unterschied zwischen der klassischen Lyrik und der Dekadenten. Wir orientieren uns jedoch für die Durchführung der Reinheit an den Werken des Genies, von denen wir die Methode der Reinheit zu erlesen haben. Es gibt das Faktum einer solchen reinen Lyrik; und vielleicht bildet sie den tiefsten Schatz und das höchste Zeugnis für die *Eigenart der deutschen Dichtung*.

Die *Leidenschaft* ist ein Terminus, der am meisten vielleicht das Urmethodische der psychologischen Klassifikation bloßstellt, die Leidenschaft noch mehr als der *Affekt*, der mit ihr so oft verwechselt wurde. Auch Leidenschaft braucht nicht einen Widerspruch zum reinen Willen zu bilden; der Widerspruch in ihr liegt nur an dem Widerspruch zur Sittlichkeit. Die Naturkraft an sich entwertet die Leidenschaft nicht, so wenig als den *Affekt*. Die Lyrik hat die Leidenschaft der Liebe in einer Leidenschaft erfaßt, welcher der Widerspruch zur Sittlichkeit durchaus fremd ist. Diese Leidenschaft ist die *Sehnsucht*. Sie ist die Liebe, als *Leidenschaft*. Nicht die Liebe der Umarmung ist die Leidenschaft der Lyrik; die Venezianischen Epigramme sind nicht das Musterbeispiel Goethischer Lyrik. Die Liebe der Sehnsucht ist die Leidenschaft der Goetheschen Lyrik.

2. Die Sehnsucht.

Die Sehnsucht ist zunächst ein Expansivgefühl des Ich; sie dehnt das Ich über die Grenzen hinaus, in denen es sich zu regen und zu fühlen hat. Aber die Depression stellt sich alsbald ein, oder vielmehr, sie bildet schon einen mitwirkenden Faktor. Vereinsamung ist der Inhalt dieser Depression, und von ihr aus erst erwächst die Kraft des Hinausstrebens über diese Verengung, Verschrumpfung gleichsam, der das Gemüt anheimgefallen.

Nur wer die Sehnsucht kennt, — ach der mich liebt und kennt. Dies sind die beiden Angelpunkte der Kenntnis: die Sehnsucht, und der mich kennt. Das Ich wird in diese Korrelation eingespannt. Er tritt daher beinahe ganz zurück hinter den, der mich kennt, und hinter die Sehnsucht. Nur wer die Sehnsucht kennt, kennt mich. Nur die Sehnsucht, nur dieses Leiden füllt das Ich aus. In dieses Leiden der Sehnsucht nach dem, der mich kennt, löst sich das Ich auf. Nur wer die Sehnsucht kennt, nur der weiß, was ich leide, nur der weiß, was ich bin. Das ist die Liebe, als die Leidenschaft der Liebe.

Diesen ästhetischen Gegensatz bildet die Sehnsucht zu ihrer Erfüllung in der Umarmung. Ob die Umarmung ebenso klar zum Vorwurf der Lyrik werden kann, das braucht uns jetzt nicht zu irritieren. Jedenfalls ist dies sicher, daß die Umarmung nicht in gleicher Natürlichkeit und Reinheit dichten kann, wie die Sehnsucht. Die Urkraft der Lyrik liegt daher in der Sehnsucht. Sie ist der lyrische Ausdruck der Dualität, die wir als die eigenartige Verinnerlichung erkannt haben, durch welche die Poesie und in ihr die Lyrik zur Ursprache aller Kunst wird.

So ist die Sehnsucht die innerlichste Verinnerlichung, durch die Idealisierung des Selbst schlechthin. Freilich kann die Idealisierung die ganze Vielseitigkeit und Zweideutigkeit, die nun einmal mit dem Ich verknüpft ist, nicht austilgen; so drängt sich die ganze Sophistik der Subjektivität unaufhaltsam hinzu. So wird der Monolog der Sehnsucht zum Dialog, und zu einem Duell der Liebenden, oder auch des einen Partners in den verschiedenen Stadien seiner Liebe, oder unter der verschiedenartigen Mitwirkung von anderen Affekten.

3. Das Volkslied.

So entsteht die Lyrik im Volkslied, das man wohl für den treuesten, gleichsam epischen Ausdruck der Liebe zu halten pflegt. Indessen bedarf diese Meinung der Berichtigung, und in dieser läßt sich wieder die Eigenart der systematischen Ästhetik, der Literaturgeschichte gegenüber, erkennen.

Dem Volksliede hängt eine Unklarheit und Zweideutigkeit, ein Mangel an Reinheit an, wie wir sie, dem Problem der Liebe gegenüber, auch im Epos gefunden haben. Es fehlt eben hier, wie dort, an der Verantwortlichkeit eines eigentlichen, namhaften Urhebers. Das Volkslied läßt sich in seiner Aussprache gehen, in der Lust, wie im Schmerze, in der Laune und dem Mutwillen ebenso, wie in der Schwermut und Verzagtheit. Es gibt sich wie eine Interjektion, wie eine Sprachgebärde, nicht als einen Verband im höhern Sinne von Satzbegriffen und ihnen anhängenden Gefühlen. Daher spricht in ihm die Leidenschaft, als ein Naturlaut, aber auch mit der ganzen Sorglosigkeit und Ungewissenhaftigkeit desselben.

So rührend in ihm die Treue besungen wird, so unbekümmert kommt auch die Untreue zu Worte. So kommt ein Zug der Ironie in diese anscheinende Naivität hinein, der ein bedenkliches Surrogat des Humors wird. Das Band der Sehnsucht wird damit zerrissen und verspottet. Untreue sollte im Liebeslied nur ein Moment des Schmerzes und der Trauer bilden. Im Volkslied dagegen finden sich Beispiele, in denen nicht nur der Jüngling froher Zuversicht auf einen Wechsel der Liebe ist, sondern auch das Mädchen dem Scheidenden wünscht: möge es dir anderwärts gut gehen. Das ist nicht mehr die mythische Urkraft der Dualität des liebenden Ich; darin spricht sich schon der Ernst einer Welt-erfahrung aus, die aber noch nicht zur Reinheit des poetischen Gefühls wieder ausgereift und abgeklärt ist.

Auch der Selbstmord, der häufige Schluß des Volksliedes, darf darüber nicht hinwegtäuschen. Dieser freiwillige Tod ist nicht die der Reinheit des Gefühls gemäße Abklärung des Todesschmerzes und der Todesfurcht; er ist auch nicht der Beweis für die Übermacht der Sehnsucht im Sinne der Reinheit des Gefühls. Er ist nur ein übrigens meistens nur pathologischer Ausdruck des Instinkts, der die jeweilige Einheit des Bewußtseins zertrümmert. Der Tod ist das Ende vom Liede, aber nicht der reine Abschluß des lyrischen Liedes. Er schießt über das Ziel hinaus, insofern dadurch die Liebe auf dasselbe Niveau gebracht wird mit anderen unerträglichen

Leiden, mit körperlichen, wie auch mit moralischen; das Spezifische des Liebesleides wird dadurch aufgehoben, wenn gleich die tägliche Erfahrung dieses Ende bestätigt; sie vermag nicht den ästhetischen Charakter zu bestätigen. Und das Volkslied erlangt nicht etwa dadurch einen mythischen Charakter, daß es durch die tägliche Erfahrung illustriert wird.

Daher kann das Volkslied nicht als der ästhetische Typus des lyrischen Liebesliedes anerkannt werden. Und wenn die Romantik dem Volksliede in der Lyrik nacheifert, so belegt sie durch die eigenen Schöpfungen häufig genug diesen zweideutigen Charakter des Volksliedes. Eigentümlich möchte der Romantik noch sein das aller Verschämtheit bare Pochen auf den Naturtrieb, und das Schwelgen in der Naturkraft, wie besonders auch die Freude an der Bewältigung, die zum Beweggrunde des ganzen Verlangens nach Liebe zu werden droht. In diesem Kraftgefühl der Leidenschaft und der Bezwingung des Weibes ist die Sehnsucht untergegangen, oder sie wird nur als eine rhetorische Metapher festgehalten. Und der Charakter dieser Rhetorik kann auch dadurch nicht gebessert werden, daß der Liebende krank wird, und dem Tode nahekommt. Das ist die Krankengeschichte der Erfahrung, nicht aber die poetische Entwicklung der Liebesehnsucht.

Vom Drama aus kann man vielleicht schon diesen Fehler der Romantik am deutlichsten erkennen. Wie hoch steht in der Sicherheit des reinen Gefühls der Widerspänstigen Zählung über dem Käthchen von Heilbronn. Angenommen selbst, daß auch hier im Ritter von Anfang an der Keim der Liebe rege wird: wie gewalttätig und roh, wie beinah pervers wird hier diese latente Macht der Liebe geschildert, wie un gelenk ebenso in der Unterwürfigkeit und in der Demut. Wie unzweideutig überzeugend dagegen bei Shakespeare; unzweideutig ebenso bei dieser Käthe, wie bei dem Manne. Da wehrt sich die Liebe gegen ihre eigene Kraft in dem schwachen Weibe, bis es zur Einsicht kommt, worin ihre wahre Stärke liegt. Die Gewalt aber, die hier der Mann ausprobt, ist eben nur das Erweckungsmittel

dieser reinen Kraft der Liebe, nicht etwa aber ein Schwelgen in der Übermacht des Naturtriebs der Leidenschaft.

Die Romantik wird selbst da, wo sie, wie bei Kleist, in der schöpferischen Kraft die klassische Vollendung anstreben könnte, von ihrem Grundgebrehen nicht ganz entlastet, welches in dem Wahne besteht, daß die Kunst, als eine Naturkraft, ebenbürtig neben der Sittlichkeit, und durchaus unabhängig von ihr dastehe und zu schaffen habe. Die Romantik hat am besten Mephisto gezeichnet als übersinnliche Sinnlichkeit. Und von allen Widersprüchen dieser Welt ist dieser der gefährlichste für die Kunst, für die es keine schlimmere Gefahr gibt, als die Zweideutigkeit; sie ist der Widerpart der Reinheit.

4. Goethes und Schillers Lyrik.

Die Lyrik in ihrer Vollendung ist die Schöpfung Goethes. Vielleicht hat Goethe durch keine seiner Taten den Genius der deutschen Kunst zu so prägnanter Vollendung gebracht, wie durch seine Lyrik. Da das Problem der Liebe das zentrale Problem aller Kunst und der Poesie insbesondere ist, so hat er durch sein Liebeslied das Herz der Kunst und der Poesie nicht nur erneuert und verjüngt, sondern ihm erst die Wahrhaftigkeit des echten Lebens gegeben.

Und er gerade hat an das Volkslied angeknüpft, aber er hat ihm eine neue Einheit verliehen, ein neues Ziel gesteckt. So sehr er die naturalistischen Symptome des Schmerzes und des Leidens herbeizieht, so verschmäht er doch im Liede, wie auch im spätern Romane, den Selbstmord. Das Liebeslied endet immer mit dem Weh, dem die Tränen, als natürliche Zeugen, beigegeben werden. „Dem Schäfer ist gar so weh“. „Wie weh, wie wehe ist mir's im Busen hier“. Er schrickt nicht zurück vor der naturalistischen Beschreibung: „Es schwindelt mir“; er nimmt auch vom Psalm das Bild auf: „Es brennt mein Eingeweide“. Aber es bleibt immer bei dem Weh der Sehnsucht und „da bleibt kein Rat, als grenzenlose Tränen“.

Dieses Weh der Sehnsucht, dieses Weh der Liebe, das ist der Höhepunkt der Liebe; das ist und bleibt der Höhepunkt im Begriffe des Menschen aus dem ästhetischen Gesichtspunkte. „Ach, an der Erde Brust sind wir zum Leide da“. Nicht das Leid überhaupt, das Leiden in den Schmerzen des Leibes und der Seele, selbst in ihren sittlichen Kämpfen und Irrungen, nicht dieses allgemeine Leid ist das Erbteil des Menschen, als des Menschen der reinen Liebe. Die Natur des Menschen, in ihrer Einheit von Seele und Leib, erklimmt ihren Gipfel in der Kunst, in der Ursprache der Kunst insbesondere, in der Lyrik des Liebeslieds.

Daher erringt dieses Leid seine Erlösung in der reinen Kunst und in deren Wurzel, in der Lyrik. Diese Erlösung ist das Lied selbst kraft der Reinheit, die in ihm waltet. „Wenn der Mensch in seiner Qual verstummt“: die Lyrik gibt dem Menschen die Kraft der erlösenden Sprache, „zu sagen, was ich leide.“ Die Reinheit würde preisgegeben, wenn das Lied jenseit seiner selbst den Abschluß des Leides setzen würde, wenn es nicht in dem Weh, in der Unendlichkeit, in der Ewigkeit der Sprache dieses Wehs allein die Erlösung von dem Menschenleide klarstellte. Das darf nicht in einem mystischen Dunkel bleiben. Das reine Gefühl der Kunst kann nur innerhalb der eigenen Grenzen seine Befriedigung suchen. Ein endliches Ende widerspricht der Reinheit. Die Liebe ist ewig. Daher ist auch das Weh unendlich. Jedes andere Ende ist barbarisch, jeder andere Abschluß ist unrein.

Es ist gewiß charakteristisch für Schiller, daß ihm das Liebeslied nicht zur höchsten Reife gedieh, weil er das Leiden nur dramatisch ausdachte: daß er dagegen die Freude, als Liebe, zu hoher Vollendung gebracht hat. Die Freude ist der Eros der Menschenliebe, und so der Kunst überhaupt, aber nicht der eigene Genius der Lyrik. Dennoch ist durch die universelle, gleichsam urmythische Kraft, mit der Schiller im Lied an die Freude die Urmacht der Liebe humanitär bestätigt hat, ein wichtiger Faktor auch in der lyrischen Liebe, für das Liebeslied selbst von Unklarheit befreit worden. Diese Befreiung hat Schiller

durch die Fortführung des Eros zur religiösen Liebe, zur Menschenliebe vollführt. „Brüder, über'm Sternenzelt muß ein lieber Vater wohnen“.

Die Religion nivelliert das Individuelle der Menschen. Jeder Mensch soll Nächster sein. „Seid umschlungen, Millionen“. Wenngleich in anderm Sinne, hat dennoch mit diesem nicht individuellen Charakter der religiösen Menschenliebe auch das Volkslied eine gewisse Unpersönlichkeit gemeinsam. Es ist hier das Liebesverlangen überhaupt, welches das eigentliche Sujet bildet. Diese Sehnsucht nach der blauen Blume ist nicht die persönliche Dualität, sondern eine Unruhe, in der das Selbstgefühl noch gar nicht gewonnen ist, sondern erst angestrebt wird. Auch hierin verrät sich eine Unlauterkeit, weil ein Naturalismus, in der Romantik, und auch schon im Volksliede. Denn nur das Du, die bestimmte Person kann dem Ich zur Reinheit des Gefühls verhelfen; nicht aber darf der Naturtrieb der Liebe in dem Naturtriebe selbst seine Legitimation suchen, geschweige besingen. Daher ist die Unpersönlichkeit ein verräterisches Symptom der natürlichen Lüsternheit. Und sie wird auch zu einem Mittel der hohlen Kunstschwärmerei. So erklärt es sich vielleicht auch, daß gerade jetzt, im Zeitalter des Rassendünkels und des unwahrhaftigen Nationalismus dieser deutsche Lobgesang der Gottes- und der Menschenliebe der gesuchteste musikalische Leckerbissen geworden ist.

5. Minnesang und Marienlied.

Diese Zweideutigkeit haftet auch den beiden Typen an, welche im Mittelalter, man darf wohl sagen, das Volkslied auf ihre Weise ausgestaltet haben, dem ritterlichen Minnelied, wie dem Marienlied. Daß diesen beiden Formen des Liebesliedes Zweideutigkeit einwohnt, steht außer Frage.

Vom Minnelied wird sogar darüber gestritten, ob es nicht lediglich ein Liebeswahn sei. Die Rittersfrau, in den engen Schranken ihres Burgschlosses, sollte wenigstens die Illusion einer persönlichen Freiheit genießen, die das Vorrecht des Ritters für sein ritterliches Leben in Wirklichkeit war. Wehe dem Sänger aber, wenn die Gefühle, deren Fiktion, wie deren

Erwiderung er in seinem Spielberuf darstellt, von der Rittersfrau verwirklicht, den Sänger beglückt hätten. So wird nach dieser ziemlich allgemein herrschenden Auffassung des ritterlichen Minnegesangs, man darf wohl sagen, ein frivoles Spiel mit der Liebe getrieben; eine ästhetische Frivolität, die weder durch die soziale Enge der mittelalterlichen Dame, noch durch die soziale Niedrigkeit des Dichterberufes hinreichend erklärt werden kann. Diesem ästhetischen Tiefstand muß eine sittliche Unwahrhaftigkeit zu Grunde liegen. Wenn irgend wo, so wird es hier zum Erschrecken deutlich, daß nur auf der sittlichen Vorbedingung, und nur auf ihrer Reinheit, die Reinheit des ästhetischen Gefühls sich aufrichten kann.

Damit aber kommen wir auch auf die Zweideutigkeit, welche dem *Marienliede* anhaftet. Sie wird schon dadurch hervorgehoben, daß es eine Streitfrage ist, welcher von beiden Liederzyklen den Vorgang, welcher das Nachspiel bildet. Eine innerliche sittliche Differenz kann danach zwischen beiden nicht angenommen werden. Die ästhetische Zweideutigkeit des *Marienliedes* beruht auf der sittlichen Zweideutigkeit der *Mystik*. Nicht daß ihr sittlicher Wert überhaupt in Abrede gestellt werden sollte; das wäre ein großes Unrecht, und ein um so tieferes Mißverständnis, als dadurch auch der intellektuelle Wert verkannt würde, den man nicht tief genug aus der *Mystik* noch immer zu ermitteln hat. Dennoch aber darf es nicht umgangen werden, daß aller *Mystik* eine sittliche Zweideutigkeit unvermeidlich ist. Das gilt schon von dem Verlangen nach der Vereinigung mit Gott. „Was ist der Mensch, daß du sein gedenkest.“ Wie kann der Mensch glauben, sich dadurch demütigen und entselbsten zu wollen, daß er zur Auflösung in die Gottheit, zur Vereinigung mit der Gottheit sich aufschwellt?

Und wenn diese Zweideutigkeit schon der *Einheit und Einzigkeit Gottes* gegenüber unvermeidlich ist, um wieviel gleißnerischer muß sie gegenüber *Christus* und gar gegenüber der *Maria* werden. Man muß es an den *Verlobungsbildern* mit dem *Jesuskinde* empfinden, wie anstößig diese Antizipation der heiligen *Katharina von Siena* für den Typus der Heiligen

ist. Diese sexuelle Beimischung, diese versteckte religiöse Legitimierung des Grundtriebes im Blute des Menschen hat zu allen Zeiten die Poesie vom Seelenbräutigam Christus schlüpfrig gemacht. Sie ist nur verständlich aus dem mittelalterlichen Grundgedanken, daß die *concupiscentia* das Grundlaster des Menschen, die eigentliche Erbsünde sei. Um so gefährlicher mußte daher der Ausweg werden, als Erlösung von dieser Erbsünde der Liebe, die Liebe zu Christus mit den Farben auszustatten, welche der sinnlichen Liebe entnommen sind; welche mit ihr spielen, da der Ernst mit ihr sündhaft sei.

Und während diese Zweideutigkeit in der Liebe zu Christus noch immer durch das Bild des göttlichen Bräutigams eingeschränkt wurde, so tritt *Maria* gänzlich im Charakter der gnadenreichen Huldin auf. Wenn das Bild der gefeierten Rittersfrau unwahr und schwülstig wurde, sofern der Affekt der Liebe nicht wirklich lebendig war, sondern nur eine technische Schulübung und höfische Spielleistung, so wurde die Stufe der Poesie dabei gar nicht erreicht; die der Rhetorik nicht überstiegen. Solchen harmlosen Charakter haben wohl auch viele Marienlieder, die das allgemeine Hinausstreben der Sinnlichkeit über ihre eigene Natur zu der göttlichen Gnade, die gleichsam nur grammatisch als weiblichen Geschlechts gedacht wurde, aussprechen.

Bedenkt man hingegen einmal, wie sehr der spezifische Charakter des mittelalterlichen Sündenbewußtseins den Schwerpunkt immer in der Geschlechtsliebe fühlte, und ferner, wie die Sittenlosigkeit des *Rittertums*, auf seine soziale Ungebundenheit gestützt, die niederen Stände gegen die Sinnenlust vogelfrei machte, so erkennt man leicht den innern Zusammenhang, in dem der *Marienkultus* mit dem *Minnegesang* im 13. Jahrhundert entstand.

Es braucht keineswegs dieser Zusammenhang so verstanden zu werden, als ob die Lüsternheit des einen auf die Schlüpfrigkeit der Marienlieder übergegangen wäre. Es ist vielleicht nicht unglaublich, daß das religiöse Gemüt von dieser höfischen Lüsternheit, gegen die es sonst kein Schutzmittel gab, bei der einzigen idealen Macht, welche damals die Kirche war,

Zuflucht suchte, so daß auf diesem Wege die Überleitung als eine Ableitung verständlich wird. Indessen wenn auch hier unerörtert bleiben soll, ob dem religiösen Gedanken und dem religiösen Gefühle durch dieses sexuelle Kolorit nicht eine unheilbare Schädigung für den Gedanken und für das Gefühl zugefügt worden ist, so haben wir uns darüber klar zu werden, daß das Lied, das lyrische Liebeslied in dieser religiösen Mischform nicht gedeihen konnte: in keinem Sinne konnte es so zur Reinheit gelangen. Klarheit der Motive ist die erste methodische Vorbedingung. Sie ist nirgends so unerläßlich, wie auf diesem Boden, auf dem Himmel und Hölle für das Menschenherz zusammenfließen.

6. Die Liebe im Alten Testament.

Nicht die Verbindung der Liebe mit der Religion überhaupt ist der Grundfehler. Die Poesie kann die sittliche Vorbedingung so lange der Religion entnehmen, wie sie im Anfange dem Mythos sie entnahm, als ethische Einsicht noch nicht die Reife der Poesie befördert hat. Hat doch die Religion auch ihrerseits die Universalität des Eros in der Gottesliebe und der Menschenliebe in sich aufgenommen. Es muß hier eine Eigenart in der Bibel des alten Bundes hervorgehoben werden.

Die Propheten haben ebenso nachdrücklich die Liebe, wie die Gerechtigkeit Gottes, zur Erkenntnis gebracht. Und die Liebe ist ihnen nicht allein als die milde, nachsichtige, vergebende Eigenschaft Gottes, durch welche sie, gleichwertig und gleichartig mit der Gerechtigkeit, das Wesen Gottes bestimmt, sondern sie wird ihnen auch zum Gleichnis für das Verhältnis Gottes zu Israel und dadurch zur messianischen Menschheit. Nicht allein wie ein Vater seinen Sohn liebt, nicht allein wie eine Mutter ihren Sohn tröstet, liebt Gott sein Volk und seine Menschheit, sondern auch wie der Bräutigam die Braut, wie der Gatte die Geliebte seiner Jugend. Ja auch den Scheidebrief gibt er Israel bei seiner Verwerfung. Es gibt kein Verhältnis der menschlichen, der sittlichen Liebesverfassung unter den Menschen, unter dem die

Propheten nicht den liebenden Gott besingen. „Ist mir denn ein teurer Sohn Ephraim und ein Schoßkind“? „Ich gedenke dir die Liebe deiner Jugend, die Liebe deiner Brautschafft, da du mir nachzogest in die Wüste“. So läßt *Jeremia* seinen Gott an Israel für seine Liebe zu ihm danken. Wie Gott in allen menschlichen Formen der Liebe liebt, so auch liebt der Mensch seinen Gott.

Es besteht auch hierin ein innerlicher Zusammenhang zwischen den Propheten und den *Psalmen*. Das *Gebet* dokumentiert diese Einheitlichkeit. Wir haben die *Sehnsucht* als den charakteristischen Affekt der reinen Liebe erkannt: in den *Psalmen* ist sie der Grundaffekt. „Meine Seele *sehnt* sich nach Gott“. In der ganzen Stufenleiter, der Himmelsleiter dieses Gefühls, wird die Sehnsucht beschrieben, von dem Aufschwung mit dem Flügelschlag einer Taube und der Erweckung der Morgenröte bis zum Brennen der Eingeweide und dem Benetzen der Lagerstätte mit den Tränen. Es gibt sicherlich keinen natürlich sinnlichen, keinen impulsiv heftigsten Ausdruck des Seelenschmerzes der Sehnsucht, den die *Psalmen* nicht anschlagen, indem sie die Seele Gott suchen lassen, und diesen Gott als den Schutz und die Zuflucht der Armen, derer, die gebeugten Herzens sind, der Demütigen, der Redlichen suchen. Dennoch fehlt jede leiseste Spur einer erotischen *Anwandlung* in dieser ganzen großen Dichtung der Liebe.

Es bedarf keiner Auseinandersetzung darüber, welcher psychologische Grund hierbei obwaltet. Die *Eindeutigkeit* des jüdischen *Monotheismus* hat diese *ästhetische Konsequenz*. „Nicht ein Mann ist Gott“. Wenn Gott als ein Vater gedacht wird, so ist dies durchaus nur ein Gleichnis, aber kein mythologischer Ursinn haftet ihm mehr an; nur Poesie ist Urheberin dieses Gedankens. Und wie Gott nur im poetischen Gleichnis liebt, so auch nur ist die Liebe des Menschen zu Gott nichts als Gleichnis, ohne jeglichen mythologischen Untergrund, in den sich sexuelle Mythologie wieder einschleichen könnte. Gott ist der Inbegriff der Sittlichkeit, der Hort der Gerechtigkeit, und der Fels der Vollkommenheit. Ihn lieben, heißt das Gute

lieben. Schon der Prophet *M i c h a* hatte die Züchtigkeit des Wandels vor Gott neben der Rechtspflege und der Wohltätigkeit gefordert. In dieser Bestimmtheit fordert der Psalm neben der Reinheit der Hände die Lauterkeit des Herzens, und er verabscheut die Buhlerei. „Bei den Buhlern dein Teil“, das ist etwa gleich mit dem, was anderwärts die Verdammnis in die Hölle bedeutet.

Die Liebe zu Gott ist hier keine Nacheiferung anderer Art als in den Wegen der Sittlichkeit. Die „Nähe Gottes“ bedeutet nicht ein mystisches Versenken, in dem Mensch und Gott zur Indifferenz kämen, sondern nur die Befestigung in der Frömmigkeit, das „Sitzen im Hause Gottes“, in den Vorhöfen seines Tempels in der Länge der Tage. Diese Liebe zu Gott ist klar, daher konnte sie immer keusch bleiben. Kein sündiger Trieb konnte sich unter ihren Falten verstecken.

Dabei wird Alles ausgesprochen, was das Herz und was den Geist bedrückt in diesem Verlangen nach Gott. Kein Zweifel an der göttlichen, an der gerechten Weltordnung wird verschwiegen. Dennoch bleibt unerschüttert die Zuversicht, welche Gott dem ihn suchenden Gemüte bedeutet. Daher kann dieses Verlangen der Liebe ohne Gefahr zur Sehnsucht werden. Nicht die Sehnsucht der Liebenden ist daher das herrschende Gleichnis, sondern die Unschuld der Tierwelt tritt in mythischer Urkraft hervor. „Wie der Hirsch sich sehnt nach Wasserbächen, so sehnt sich meine Seele nach dir, Gott“. Die Sehnsucht ist hier das Schmachten des Durstes, und das Wasser ist, ebenso wie das Brot, die Nahrung der Lehre und der Frömmigkeit. Das Element des Wassers in seiner Klarheit und das Gemeingefühl des Durstes, sie verbinden sich mit dem zarten Tier des Waldes.

Und in dieser Naturpoesie verwandelt sich nun auch, verschwistert sich die Sehnsucht mit dem Hoffen. Die Sehnsucht auf Gott verliert sich niemals in Verzweiflung; sie erfüllt sich in der Hoffnung. Die Hoffnung ist die Realität in der Sehnsucht der Liebe; sie befleckt die Keuschheit nicht.

Bekanntlich hat das *H o h e L i e d* die Auslegung der Kirche viel beschäftigt, und man könnte meinen, daß die unverblümete Erotik in diesem Lied der Lieder die eigentliche

Quelle des schlüpfrigen Liebesliedes wäre. Freilich ist die Zweischneidigkeit der Liebe vielleicht nirgend in so harter Schärfe gezückt worden, wie in ihm. „Hart, wie der Tod, ist die Liebe, gewaltig, wie die Unterwelt, die Eifersucht. Mächtige Wasser löschen nicht die Liebe, die Flamme Gottes.“ Dennoch ist ein Kontrast unverkennbar, der durch dieses Gedicht mit seinem zweifelhaften Stilcharakter hindurchgeht.

Einerseits ein Hirtengedicht, ein Zwiegespräch des Hirten mit seiner Geliebten, in aller Inbrunst der Liebe, mit allem plastischen Schmuck der Naturschönheit, in der Landschaft, wie im Antlitz und im Körper der Geliebten. Auch in der plastischen Beschreibung der Nacktheit werden die Grenzen der Keuschheit nicht verletzt. Aber der Hirtenzene wird andererseits das Zelt des Königs Salomo entgegengestellt. Und damit allein wird diesem Kontrast eine Kraft gegeben, die, wie ein Sturmwind, diese friedliche Stimmung durchfegt, und alle Spur einer Unkeuschheit hinwegtilgt.

Es ist gleichgültig für unsere Betrachtung, ob die historische Deutung, welche Graetz dem Hohen Liede gegeben hat, stichhaltig ist, oder nicht; jedenfalls ist dadurch der Kontrast zwischen dem Luxus des königlichen Lagers und der Hütte im Gurkenfeld lehrreich hervorgehoben. Welcher Abstand von dem Prachtbett jener Salomonischen Lagerstätte, welche von sechzig Helden umstanden ist, von dem Zedernholz ihres Gezimmers und von allen ihren Balsamdüften gegen das Zelt des Hirten und gegen die Hütte der Geliebten.

Wenn es nicht richtig sein sollte, daß in der Polemik gegen den dynastischen Überschwang im nationalen Patriotismus das Gedicht entstanden sei, so bleibt es charakteristisch für dieses große Werk der Liebesdichtung, daß in einem solchen unverkennbaren Kontraste sittlich politischen Charakters dieses zarteste, dieses innigste, dieses feurigste Liebeslied lebt und atmet. Die Liebe, wie die Propheten sie schildern, die Liebe Gottes, wie die Liebe zu Gott, wie die Psalmen sie besingen, das Hohe Lied bringt sie zu dieser großen Bestätigung. Die Erotik selbst dürfte niemals übertroffen worden sein,

wie das Hohe Lied sie aussingt; und doch bleibt nicht nur die Keuschheit unverletzt, sondern auch keine offene oder versteckte Beimischung zur Gottesliebe wird hier versucht. Die Schutzwehr dagegen ist klar aufgerichtet; sie besteht in der sittlich politischen Einsicht von der Differenz, welche die Menschenwelt spaltet, von dem Unterschiede zwischen Hütte und Palast. Wo diese politische Einsicht das sittliche Gefühl, die sittliche Gesinnung leitet, da ist die Gefahr bestanden, welche die religiöse Liebe in mystische Schlüpfrigkeit entgleiten lassen könnte.

7. Die Liebe im Zeitalter der Reformation.

Das Mittelalter hat die Askese mit der Frömmigkeit gleichgesetzt. Alle Anerkennung der Lebensgüter ist nur ein Zugeständnis, welches nur als Ausnahme das herrschende Prinzip durchbricht. An diesem Schwerpunkte der mittelalterlichen Weltanschauung verbünden sich Humanismus, Renaissance und Reformation einmütig gegen sie. Die Frucht dieses Bündnisses ist die Lyrik, als die innerlichste Blüte des neuen Weltgeistes. Die Geschlechtsliebe darf sich aussingen, und soll sich aussingen, wie jede Unterbindung dieses menschlichen Urgefühls das krasse Gegenteil der Sittlichkeit ist. Die Geschlechtsliebe soll sich aussingen; ohne ihren Sang kann die wahrhafte Poesie nicht lebendig werden. So wird die Lyrik zu einer Losung des neuen Weltalters. Nicht der Liebeswahn darf die Maske der Liebe annehmen; nicht als Eitelkeit darf der heilige Naturtrieb herabgewürdigt werden, und ebenso wenig als Sündhaftigkeit des Menschenherzens.

Hier bewährt sich die Kulturkraft der Poesie, wie sie eine verirrte Moral und Metaphysik, die durch eine soziale Unmoral beschönigt wurde, vor die Schranken ruft, verurteilt und entkräftet.

Als eine geschichtliche Vermutung werde hier die Ansicht ausgesprochen, daß durch die Psalmen die Regeneration des deutschen Volksliedes an-

geregt und beeinflußt worden ist. Daß die Psalmen, über die er seine erste Vorlesung in Wittenberg gehalten hat, L u t h e r zur Dichtung seiner Lieder angeregt habe, ist außer Zweifel. Ebenso sicher ist aber, daß seine Lieder, so wie die durch ihn angeregten Liederdichtungen Anderer über Deutschlands Grenzen hinaus die Verbreitung der Reformation entscheidend gefördert haben. Jetzt konnte W a l t h e r s v o n d e r V o g e l w e i d e echte Lyrik, so wie auch die echte Mystik in echter Lyrik, bei W o l f r a m v o n E s c h e n b a c h zu einer späten Nachblüte kommen. Jetzt wurde, wie immer noch verschleiert und verschränkt, die Natur des Menschen durch seinen eigenkräftigen G l a u b e n entsündigt, und so wurde die N a t u r überhaupt, und zwar ohne Mitwirkung der Askese, würdig und rein. Und so durfte der Mensch auch seiner L i e b e z u r N a t u r froh werden, zur Natur überhaupt und zu der seinigen insbesondere.

Die Verquickung, welche in dem religiösen Begriffe der Liebe überhaupt von sittlichem Wohlwollen und sexueller Sympathie sich forterhält, wurde hier für die Lyrik aufgehoben. Sehr allmählich erst wird sich dieser Prozeß vollführt haben. In den Texten, an welche J o h a n n S e b a s t i a n B a c h seine dem Geiste des Chorals entquollenen Kompositionen anschmiegte, läßt sich noch der Übergang des geistlichen in das weltliche Lied belauschen. Man denke nur an das M a d r i g a l in der M a t t h ä u s p a s s i o n: „Ich will bei meinem Jesu wachen“. Aber freier schon taucht die lyrische Naturstimmung auf am Schlusse des großen Werkes: „Am Abend, da es kühle war“.

In diesen liedartigen Kompositionen offenbart sich der Geist, der weltgeschichtliche, und daher auch der echte ästhetische Geist der Reformation reiner und mächtiger als in denjenigen Kantaten, in denen er die altlutherische Dogmatik von der Erlösung durch den Opfertod, von dem „Osterfladen, in heißer Lieb' gebraten“ seiner erhabenen Musik sich zu Grunde legen läßt. Dennoch beherrscht das Bild der P a s s i o n bei ihm noch das Gebiet des ästhetischen Gefühls.

Wenn man die Tiefe seiner Melodik mit dem Ringen bei B e e t h o v e n vergleichen, und etwa auch als ein Ringen des

Gebetes erkennen möchte, so ist aus dem Gesichtspunkte der Lyrik der Unterschied evident: daß bei Bach dieses Ringen immer im Hinblick auf Christus sich vollzieht und gestaltet. Daher bleibt seine Melodik doch mehr unter dem Zeichen der Erhabenheit, wenngleich er auch an schlichten, innigen Momenten reich genug ist.

8. Die Humanität in der Lyrik Goethes.

Wir suchen hier nicht weiter die literarische Vermittlung der Reformation mit der Lyrik des 17. Jahrhunderts zu verfolgen. Wir gehen auch nicht näher auf Herder ein, obwohl dieser durch seinen „Geist der ebräischen Poesie“ die Einwirkung der Psalmen auf das Volkslied festgestellt haben dürfte. Wir legen bei Herder größeres Gewicht auf seine „Völkerstimmen“. Die Universalisierung, welche er im Volksliede verfolgt, lenkt in entschiedener Weise ab von dem ganzen religiösen Horizonte. Die Universalität des Volksliedes ist die tiefste und kräftigste Vorbereitung des Grundgedankens der Humanität.

Dieser Grundgedanke der Kultur wird der ästhetische Grundgedanke der Lyrik. Alle Menschen, alle Völker singen Leid und Lust der Liebe, und in ihrem Liebeslied besingen und offenbaren sie alle ihr Menschenherz. Dieses Lied der Liebe wird das Dokument der Humanität. Und die Humanität ist die neue, freie Sittlichkeit, die sich unabhängig macht von dem Ideenzwang der Glaubensformen.

So führt die Humanität von den Völkerstimmen Herders zur Lyrik Goethes. Auch sie ist aus der Polemik gegen den Glaubenszwang erwachsen. Wie sein Prometheus gegen die Götter Griechenlands sich richtet, so die Braut von Korinth gegen die „Menschenopfer“ des eigenen Glaubens. Aber seine Lyrik erblüht aus positiven Wurzeln, aus den positiven Gedanken der Humanität. Daher verbleibt es bei ihm nicht etwa bei doktrinärer Befeindung der Religion; die systematische Eigenart der Kunst erhebt sich in ihm zur Selbständigkeit, ohne sich von der Religion abhängig zu machen, aber auch ohne die Religion für ihre eigenkräftige

Menschenliebe zu meistern und anzugreifen. Vielmehr läßt er auch ihr die Kraft der Idealisierung angedeihen, und auf Grund derselben verschmäht er es nicht, sich mit ihr zu verbinden.

Goethes Lyrik ist keusch und rein, wie sie ebenso auch wahrhaft religiös ist. Darf man sagen: sie ist keusch und rein, weil sie wahrhaft religiös, und nicht mehr in dogmatischer Befangenheit religiös ist? Wenn anders aber es unzweifelhaft ist, daß die Keuschheit des Goethe'schen Liebesliedes durch den Geist der Humanität bedingt ist, so muß die Frage bejaht werden. Denn wie die wahrhafte Religiosität im Kultursinne negativ bedingt ist durch die Befreiung von dogmatischer Befangenheit, so ist sie positiv bedingt durch die wahrhafte Humanität. Wahrhaft aber wird die Humanität nicht durch die abstrakte Nächstenliebe, sondern durch die Menschenliebe, wie die Kunst allein sie durch die Liebe zur Natur des Menschen zu lehren und zu bekräftigen vermag. In der Liebe des Liebesliedes bezeugt sich unverhüllt die Natur des Menschen; in ihrer Anerkennung und Fortbildung betätigt sich daher auch am klarsten und sichersten die wahrhafte Humanität.

Die Lyrik Goethes hat in dieser Sicherstellung der Humanität ihre eminente ästhetische Bedeutung. Nicht nur das Liebesgefühl wird ungehemmt, und daher die tiefste Kraft des künstlerischen Gefühls entbunden und geweiht, sondern mit ihm zugleich wird die Kunst als Fundament und Schutz der Humanität begründet. Humanität ist ein abstrakter Ausdruck, der der Ideenlehre der Philosophie entstammt. Die Humanität ist jedoch so klar in aller Mannigfaltigkeit des Goethe'schen Liebesliedes beleuchtet, daß er an seine Stelle getrost den altväterischen Ausdruck der Frömmigkeit setzen kann. „Dem Frieden Gottes, welcher euch hienieden mehr als Vernunft beseliget — wir lesen's — Vergleich' ich wohl der Liebe heitern Frieden, in Gegenwart des allgeliebten Wesens. Da ruht das Herz, und nichts vermag zu stören Den tiefsten Sinn, den Sinn ihr zu gehören“. Da ruht das Herz.

Die Ruhe des Herzens, nicht die Unruhe des Verlangens, ist das Wahrzeichen dieser Liebe, dieses Friedens, der dem Frieden Gottes verglichen wird, und deren tiefster Sinn doch sein soll: „ihr zu gehören“. Weder ihr untertan zu sein, ihr zu ihren Launen, ihrer Leidenschaft, als einer Übermacht, unterworfen zu sein, noch auch sie sich selbst unterworfen, nicht einmal sie dem eigenen Ich zugehörig, sondern „ihr zu gehören“, das ist der tiefste Sinn der Liebe, wie sie hier schlicht bestimmt wird.

Und mit dieser Schlichtheit stimmt der religiöse Schwung dieser Liebe überein. „In unsers Busens Reine wogt ein Streben, Sich einem Höhern, Reinern, Unbekannten Aus Dankbarkeit freiwillig hinzugeben, Enträtselnd sich den ewig Ungenannten; Wir heißen: fromm sein. — solcher seligen Höhe Fühl' ich mich teilhaft, wenn ich vor ihr stehe“. So wird der tiefste Sinn, „ihr zu gehören“, näher bestimmt: „sich aus Dankbarkeit freiwillig hinzugeben“. Er scheut das platte Mißverständnis nicht, als ob die Liebe dadurch in Dankbarkeit verflüchtigt würde. Diese Hingabe aus Dankbarkeit gilt „einem Höhern, Reinern“. Das ist zwar der Unbekannte, der „ewig Ungenannte“; den wir in dieser freiwilligen Hingabe uns enträtseln, aber mit dieser Hingabe wird nun eben die Liebe verglichen, und so wird auch die Geliebte zu einem höhern reinern Wesen. „Vor ihrem Blick, wie vor der Sonne Walten, Vor ihrem Atem, wie vor Frühlingslüften, Zerschmilzt, so längst sich eisig starr gehalten, der Selbstsinn tief in winterlichen Grüften“. So wird der Selbstsinn vom reinen Selbstgefühl vernichtet.

Dieses Frommsein der Liebe enthalten Goethes Liebeslieder in allen Perioden. Auch „Willkommen und Abschied“ atmet diese keusche Bescheidenheit. „In meinen Adern, welches Feuer! In meinem Herzen welche Glut! Dich sah ich, und die milde Freude Floß von dem süßen Blick auf mich . . . Ein rosenfarbnes Frühlingswetter Umgab das liebliche Gesicht Und Zärtlichkeit für mich — ihr Götter! Ich hofft' es, ich verdient' es nicht.“ Diese Bescheidenheit ist echt, und daher ein Symptom der rechten Liebe; diese Bescheidenheit zugleich mit der Hoffnung: „Ich hofft es,

ich verdient' es nicht". Auch der Schluß des Gedichtes bekräftigt diesen „tiefsten Sinn“ der Liebe: „Ich ging, du standst und sahst zur Erden, Und sahst mir nach mit nassem Blick; Und doch, welch Glück, geliebt zu werden! Und lieben, Götter, welch ein Glück.“ Diese Steigerung ist charakteristisch für die echte Liebe. Wie ihr tiefster Sinn ist, „ihr zu gehören“, so ist ihre Höhe nicht, „geliebt zu werden“, sondern das höchste Glück besteht im Lieben, in dem positiven Gefühl des Zugehörens und der freiwilligen Hingebung, nicht in dem den Selbstsinn befriedigenden Bewußtsein, geliebt zu werden; darin erfüllt sich noch nicht die Reinheit des Gefühls; die vielmehr erst durch die positive Handlung und Gesinnung, „ihr zu gehören“, sie als das „Höhere, Reinere“ anzuerkennen, begründet wird.

Selbst im „Wiederfinden“ in den Liedern der Suleika äußert sich diese Keuschheit, trotzdem doch gerade in diesem Gedicht die ganze kosmogonische Kraft der Liebe aufgetürmt wird. „Ist es möglich! Stern der Sterne, Drück' ich wieder dich ans Herz!“ Der Schöpfung der Welt wird die Liebe verglichen. „So mit morgenroten Flügeln, Reiß es mich an deinen Mund, Und die Nacht mit tausend Siegeln Kräftigt sternenhell den Bund“. Und darauf heißt es unmittelbar: „Beide sind wir auf der Erde Musterhaft in Freud' und Qual“. Der scheinbar prosaische Ausdruck „Musterhaft“ hat hier eine tiefe Prägnanz. Es ist die systematische Reinheit der Liebe, die hier zum Bekenntnis gebracht wird. Das Gedicht ist bekanntlich ein echtes Gelegenheitsgedicht, und man weiß zufällig, wie das Verhalten Goethes zu dieser Suleika sich streng behauptet hat.

Aber auch hier scheiden sich Ästhetik und Literaturgeschichte. Die Ästhetik geht es nicht an, und sie hat sich davon nicht beirren zu lassen, was der Dichter erlebt hat, und ob und in welchem Grade sein Leben im Einklang steht mit seinem Dichten. Der Ästhetik liegt es allein ob, zu prüfen, ob das Gedicht die Vollendung der Reinheit hat. Diese Vollendung ist der Goetheschen Lyrik aufgeprägt, und ihr zufolge vermag die Ästhetik nunmehr dieses Liebeslied ebenso als den Gipfel, wie als die Wurzel der Lyrik anzuerkennen. Diese Goethesche

Vollendung der Lyrik vollbringt die Idealisierung der Geschlechtsliebe.

Und in dieser Idealisierung beschwört sie die größte Gefahr, welche der Reinheit der Kunst überhaupt droht. Sie erst scheidet mit klarer Sicherheit das Weltalter der Humanität von dem der mit der Religion verbundenen Kunst, vom Minnesang des 13. Jahrhunderts. Diese Liebe ist fromm sein ohne Mystik, ohne Befangenheit in den Glaubenstypen der Liebe, und ohne die sexuelle Zweideutigkeit, welche von dieser religiös-konventionellen Liebe unabtrennlich ist. Diese Liebe ist rein, weil in ihr das Gefühl rein wird.

9. Die Verinnerlichung des Naturstoffs des Leibes.

So steht der Lyrik ein großer Anteil zu bei der allgemeinen Aufgabe der Poesie, und durch sie der Kunst für die Idealisierung des Selbst, und für die Verinnerlichung des Stoffes für das Kunstwerk. Hier ist der Leib und sein Naturtrieb dieser allgemeine Stoff, der durch die Verinnerlichung zur Idealisierung, zur Reinheit des Gefühls umgewandelt werden soll. Die Universalität des Eros hat sich hier an der Spezialität der Geschlechtsliebe zu bewähren. An der Natur des Menschen darf kein Widerspruch, an dem Leibe kein Makel der Natur bleiben. Die Humanität ist die Frucht des Eros. Die Lyrik hat diese Frucht zur Reife gebracht.

Der Einheit von Seele und Leib entspricht, der Humanität gemäß, die Einheit der Liebenden. Das Ich erkennt sich in seiner unbezwinglichen Dualität. Diese Dualität ist nur das Werk des ästhetischen Gefühls. Der Ethik ist mit der Dualität nicht an sich gedient; ihr kommt es zuerst nur auf die Allheit an, und erst aus dieser kann die Dualität abstammen. Diese Einheit des Ich begründet und befestigt sich innerhalb der Ethik nur in der Allheit des Staates und der Menschheit, und nur als ein Tugendweg, nur als eines der relativen Mittel kann auch die Dualität

durch sie bestimmt werden. In der Tat bleibt es der Ethik vorbehalten, diese Bestimmungen zu treffen, und ihre Kollisionen abzugrenzen.

Die Poesie, die Lyrik insbesondere kennt die Ehe nicht. Aber für sie sind auch die sozialen Kollisionen nicht vorhanden. Wo ihrer gedacht wird, wie im Volkslied, da unterscheidet sich dies eben von der reinen Lyrik. In dieser errichtet sich die Einheit des Individuums in der Dualität des Menschen. Wie Platon im Symposion den Arzt Eryximachos den Mythos von der Zerteilung des Menschen in die beiden Hälften, die nunmehr einander suchen und begehren, berichten läßt, so ist die Dualität der organische Ausdruck von der Natur des Menschen. Wie der Mensch aus Leib und Seele besteht, so die Einheit des Menschen aus Mann und Weib. Diese Einheit ist das Problem der Kunst überhaupt, sie ist das Problem des Selbstgefühls. Und wie die Poesie die Gefühlssprache aller Kunst ist, so ist die Lyrik, als die Poesie des Liebesliedes, die Gefühlssprache der dualen Einheit des Menschen.

Wir erkennen immer deutlicher, daß die Poesie nicht die Geschäfte der Moral besorgt, wenn sie für Keuschheit zu sorgen hat, sondern, daß die Homogenität des Leibes mit der Seele ihr Problem bildet. Der Leib darf daher in seinen sinnlichen Trieben nicht außer Zusammenhang mit den Aufgaben der Seele gesetzt werden; sonst würde auch die Einheit unmöglich werden. Auch die Idealisierung verliert somit jeden Schein einer von außen aufgedrungenen Verhimmelung. Die Idealisierung ist nichts als Verinnerlichung; Verinnerlichung des Sinnlichen ebenso, wie des Geistigen. Idealisierung hat nichts mit dem Übersinnlichen zu schaffen; sie ist nur Verklärung, besser Klärung des Sinnlichen gemäß der Einheit der Natur des Menschen, gemäß der Reinheit des Selbstgefühls, gemäß der Liebe zur gesunden Natur des Menschen.

Die Dualität des Ich enthebt sich der sinnlichen Natur nicht; sie unterdrückt sie nicht, sie verdeckt sie nicht, sie entwürdigt sie nicht, und schämt sich ihrer nicht. Die Tränen nehmen die Würde einer Opfergabe des Menschen

an diese Einheit seiner Natur an. Und daher werden sie zum Troste, bleiben nicht nur Auslösung des Schmerzes.

In dieser dualen Einheit der Liebe begründet sich auch die gegenseitige Erhöhung ihres Wesens und Wertes, welche dem Liebesliede eigen ist, und welche gemeinhin die Idealisierung zu bedeuten scheint. Hierin liegt freilich schon eine Gefahr der Selbstsucht und der Eitelkeit der Selbstbespiegelung, welche von der Reinheit ablenkt. Hier liegt die schmale Grenzlinie, welche die Lyrik Goethes von der der Romantik abscheidet, wie überhaupt von aller epigonenhaften. Bei *Novalis* ist schon äußerlich auffallend der Rückfall in die kirchliche Minne, wie in der Nachahmung der Maria mit dem Jesuskinde.

Aber abgesehen von dieser Tendenz, welche an sich das ästhetische Schaffen unselbständig macht, ist es auch der *Naturalismus*, der die Romantik in allen ihren Nuancen kennzeichnet. Die Verherrlichung der Wollust gilt ihr als ein berechtigtes Problem, und jeder Einspruch dagegen wird als ein Übergriff der Moral verdächtigt. Indessen kann man bei diesen Richtungen selbst beobachten, daß sie an ihrem vollen Rechte zweifeln; denn sie begründen das Recht der Wollust durch das Recht der sinnlichen Kraft. Sie trauen also doch nicht vollständig dem Recht auf die Lust, insofern sie den Heroismus der Naturkraft des Geschlechtstriebes dafür einsetzen.

So entsteht der Typus des *Don Juan*, der jedoch lange zuvor dem romantischen Epos angehörte. Dieses literarische Faktum allein bezeichnet die Grenzscheide. Die Lyrik weiß von keinem *Don Juan*. In ihr gibt es keine Helden des Geschlechtstriebes, welche Legionen von Weibern erobern und abschwächen. Die Liebe kennt keine Eroberungskünste; ihr ist die Übergewalt der Naturkraft ebenso widerwärtig, wie die Selbstbespiegelung. Vor ihr wird der Satz zur Torheit, daß Alles nur Eitelkeit sei. Die Liebe glaubt nicht an die Eitelkeit; sie glaubt nur an die Ewigkeit ihres Gefühls. In diesem Gefühle wird ihr die *Unsterblichkeit* der Seele glaubhaft. Denn diese Ewigkeit des Gefühls begründet die Ewigkeit des Selbst, und dieses Selbst ist eine duale Einheit, und so ist diese Ewigkeit nicht Selbstsucht.

Auch bei Heinrich Heine ist dies der Grundmangel seiner großen poetischen Kraft, daß er diese Richtung zur Reinheit zwar eingeschlagen, aber nicht einzuhalten vermochte. Die Unkeuschheit ist keineswegs der durchschlagende Grund; sie könnte ausgeglichen werden durch so manches Gedicht, in dem er zur Reinheit aufstrebte und auch zur Keuschheit. In diesen Gedichten hat er die beste Kraft des Volksliedes eingesogen, und in echter Verwandlung wieder ausgeatmet. Aber die Idealisierung der dualen Einheit ist ihm deshalb nicht durchweg gelungen, weil er von der Eitelkeit der Selbstbespiegelung sich nicht frei gemacht, weil er in mißverstandenen Hellenismus die menschliche Sinnlichkeit zu einem isolierten Gegenstande der dichterischen Reflexion machen zu dürfen vermeinte. Darin besteht sein Naturalismus, sein Epigontum, seine Romantik, seine Unzulänglichkeit zu klassischer Vollendung und Idealität.

Das ist auch der Grund seiner Ironie, die nicht zu ästhetischer Freiheit sich aufgeschwungen hat. Wie könnte sie den epigrammatischen Abschluß eines Gedichtes bilden, das in lyrischer Kraft aufsteigt? Die Ironie kichert zwischen den Zeilen, während der Inhalt oft so schön und so rein ist. Diese Ironie ist der Selbstverrat des poetischen Gewissens, das sich nicht rein fühlt, das zum Bekenntnis seiner Schuld gedrängt wird. Immerhin ist diese Ironie bei ihm ein Kraftzeichen einer innern Moralität, das Achtung verdient gegenüber der Heuchelei mit einer angelernten und angekränkelten Mittelalterlichkeit. Aber dieser Rest moralischer Kraft in ihm ist nichtsdestoweniger der Ausdruck seiner ästhetischen Schwäche.

Es ist vielleicht das allersicherste Symptom der ästhetischen Schwäche in aller Kunst, daß die mangelhafte Reinheit in der Ironie sich verrät. Man könnte es ja sonst gar nicht verstehen, wie der Künstler mit eigener Hand die Blöße seines Werkes aufdecken, in eigenem Geständnis sein Verdikt über dasselbe aussprechen kann. Man darf sich darüber nicht täuschen, daß die Menge, die bekanntlich größer ist, als sie eingeschätzt wird, diesen innern Bruch gar nicht merkt, so daß ihr derselbe nur als ein größeres Reizmittel erscheint, als eine Art von Vielseitigkeit, als eine Gegenwirkung gegen

die uninteressante Gleichförmigkeit. Man darf nicht glauben, daß die Selbstironie daher eines der Kunstmittel wäre, mit denen der falsche Künstler auf den Effekt spekuliert. Nein, die Ironie bricht aus dem Werke selbst ohne den Willen des Künstlers hervor; sie ist das psychologische Symptom seines Unvermögens, oder seines mangelhaften Vermögens. Denn die Ironie ist abgestuft gemäß den Stufen, welche in der Unzulänglichkeit und ihrem Abstand von der Vollendung so vielfach bestehen.

Bei Heine ist es ein Symptom seiner Aufrichtigkeit und seines immerhin größern Vermögens, daß er die Ironie nicht verheimlicht; wengleich nicht zu bestreiten ist, daß er auch hierbei seinen Übermut nicht zügelt. Immerhin spielt er mit dem Ganzen, welches jedes kleinste Gedicht sein muß, mit der Dissonanz seiner Schlüsse, und versündigt sich so gegen die Reinheit, welche das Liebeslied anzustreben hat, welche in demselben und kraft desselben als die duale Einheit der Menschennatur zur Erkenntnis des Selbstgefühls und zur Liebe der Menschennatur gebracht werden soll. So entfernt auch er sich durch seinen Naturalismus von der Bahn der Humanität.

9. Die Abweisung von Wunder, Schicksal und Krankheit.

Die Romantik hat ihre historische Quelle in der Doppelheit des Minnesanges, dem ritterlichen und dem geistlichen. In beiden Formen schon ist ein Moment aufgetaucht, welches vielleicht den tiefsten Anstoß aller romantischen Lyrik bildet: das ist das Wunder über die Macht der Liebe. Hier liegen die Schlingen der Eitelkeit und der Selbstsucht, mithin der Gegensätze zum Selbstgefühl. Die Mystik stellt sich, wie überall beim Wunder ein. Das echte religiöse Wunder bringt den Menschen zur Demut, zur Erkenntnis seines Abstandes vom Unendlichen. So sollte auch das Wunder der Liebe zur Einsicht führen, daß das Selbst nur in seiner dualen Einheit seiner selbst innwerden kann. Eine Unendlichkeit erhebt sich in dieser dualen Einheit

gegenüber der isolierten, daher endlichen. Und sofern das Wunder als eine Begebenheit sich auftut, als ein Ereignis im Bewußtsein des Menschen, so muß sie religiöser Weise wie eine Offenbarung in Demut gedacht werden. Dabei aber kann die Lyrik nicht stehen bleiben, dabei kann die Kunst nicht bestehen bleiben.

Sie muß das Wunder des Ereignisses in das Erlebnis des Gefühls verwandeln. Sie bleibt unfrei, wenn sie an Jesus und Maria das Urbild dieser menschlichen Begebenheit, und diese selbst als Gleichnis jenes Urbildes darstellt. So schlägt die fromme Romantik unvermeidlich in die ritterliche um. Und jetzt wird der Wundermann der Liebe zum Entdecker einer ritterlichen Kraft in sich selbst, deren Idealisierung auf dem Wege nicht erreicht werden kann, daß diese Ritterkraft eine hohe, heldenhafte, über das gewöhnliche Menschenmaß hinausgehende wird. Damit würde die Liebe immerhin nur ein Problem des Epos, nicht aber der Lyrik. Das ist der *Stilfehler* aller dieser heroischen Liebe der Romantik, die daher nimmermehr eine Liebe der Lyrik sein kann.

Der *Heroismus* liegt nun aber nicht allein im Donjuanismus, nicht allein in den Großtaten der vielseitigen Liebeskraft; er beruft sich auch auf das Moment des *Schicksals*. Das Verhängnis ist ein anderer Ausdruck für das Wunder der Liebe. Man täusche sich nicht über den tragischen Schein, der dabei über die Liebe ergossen wird. Auch hier kann schon die Unterscheidung der poetischen Unterart orientieren. Das Tragische gehört in die Tragödie; hier handelt es sich um die Lyrik. Wenn das Wunder der Liebe als ein Verhängnis gedacht wird, so wird die Natur des Menschen selber in seiner dualen Einheit zu einem Verhängnis; und sie ist doch vielmehr seine Natur, sein Grundgesetz. Die Biologie sagt, sie ist sein Organismus. Die Lyrik aber soll sagen: sie ist sein Selbst; und sie soll dies herausstellen kraft der Reinheit des Gefühls, welche sie zu vollbringen hat. Wird die Liebe dagegen als ein Verhängnis gedacht, so wird sie dadurch zu einer fremden Macht, welche, wie das Schicksal überhaupt, über dem Menschen und jenseit des Menschen steht; welche daher auch seinen eigenen Kräften nicht blutsverwandt, nicht

harmonisch verbunden, sondern ihnen widerstehend und sogar feindlich sein kann.

Die Dunkelheit allein schon ist das Widerspiel zur ästhetischen Reinheit. Das reine Gefühl soll Klarheit über das Gesamtbewußtsein des Menschen bringen, die Natur des Menschen aus ihrer Verschlungenheit zur Klarheit der Einheit bringen. Die Liebe ist nicht das Schicksal des Menschen; das ist immer zweideutig. Die Liebe ist das Naturgesetz der Einheit des Menschen, sofern die Ästhetik im Gleichnis vom Naturgesetz reden darf. Im systematischen Ausdruck ist die Liebe ebensowenig Verhängnis, weil sie die Reinheit des Gefühls ist, kraft dessen das Selbstgefühl des Menschen erzeugt wird. Kein Wunder ist dabei angebracht, und in keiner Weise darf das Verhängnis dafür herangezogen werden.

Nur die Natur des Menschen ist und bleibt das Problem. So wenig für die Naturerkenntnis, so wenig für die sittliche Erkenntnis Wunder und Schicksal zulässig sind, ebenso wenig und noch weniger, weil sie vorher schon ausgeschaltet waren, darf der Mythos des Schicksals hier zum Worte kommen. Ist etwa die Erziehung des Menschen zur Sittlichkeit, ist die Kultur des Menschen sein Schicksal? Ebensowenig ist die Liebe sein Schicksal, ebenso wenig die Kunst, ebenso wenig daher die Gefühlssprache der Kunst, das Liebeslied.

Mit der Liebe, als Verhängnis, ist noch ein anderes Moment von alters her verwachsen: die Liebe als Krankheit. Darüber hat schon ein großer Kunstrichter, der darin sich vielleicht als einer der tiefsten Ästhetiker erwiesen hat, nämlich Aristophanes, gerichtet. Er hat dem Euripides deshalb das Recht des Tragikers abgesprochen, weil Euripides die Liebe als Krankheit darstelle. Wir werden sehen, ob der Tragiker das Moment der Liebe erfinden kann, oder ob er es der Lyrik zu entnehmen hat. Wenn Euripides diese Auffassung der Liebe, als Krankheit, nur in seiner dramatischen Behandlung des Motivs dargestellt hätte, so würde diese Frage uns hier nicht angehen. Wenn dagegen das Drama überhaupt die Liebe der Lyrik zu entnehmen hat, so trifft der Vorwurf den Euripides in dem Urelemente seiner Gefühlssprache.

Die Liebe als Krankheit zu denken, ist ein Widerspruch gegen die Reinheit der Liebe. Reinheit ist zum mindesten Normalität und Gesundheit. Krankheit ist der Widerspruch zur Idealität und zur Vollendung. Der Widerspruch bleibt aber nicht nur begrifflich; seine methodische Bedeutung erstreckt sich auf den ganzen Umfang der Reinheit. Wenn die Liebe eine Krankheit wäre, dann wäre vor allem auch die Unkeuschheit als solche erklärt; und es könnte fraglich bleiben, ob sie heilbar wäre; ja sogar, wenn anders sie unheilbar wäre, ob die Krankheit nicht viel mehr die wuchernde Kraft des organischen Lebens sei. Es gibt dann nur eine Art der biologischen Liebe; diese aber ist nicht die ästhetische. Wer sie dafür hält, mit dem müßten wir wieder von vorn anfangen; denn für ihn ist das reine Gefühl in seiner systematischen Bedeutung ein bloßes Wort geblieben.

Der Fehler in der Ansicht von der Krankheit liegt schlicht und klar in dem Mangel der Erkenntnis von der systematischen Eigenart des reinen Gefühls. Man glaubt, die Liebe zu begründen, wenn man sie biologisch begründet, wenngleich nur als eine biologische Abnormität. Man glaubt sie dadurch besser zu begründen als durch eine moralische Motivierung. Es steht ja aber nicht die Alternative von Naturerkenntnis, von Natur und Sittlichkeit in Frage, sondern allein die Eigenart der Kunst über dem Fundament von Natur und Sittlichkeit. Die biologische Begründung bleibt daher ebenso unzulänglich, auch nur für die Problemstellung, wie die kosmogonische von der Liebe, als der Urkraft der Weltenschöpfung.

Wo sich Goethe dieses mythologischen Motivs bedient, da wird es nur zu einem Vehikel, um es zur Absetzung, zur Entsetzung durch die lyrische Reife zu bringen. „Und ein zweites Wort: Es werde! Trennt uns nicht zum zweiten Mal“. So schließt das „Wiederfinden“. Und vorher schon war gesagt: „Allah braucht nicht mehr zu schaffen, Wir erschaffen seine Welt“. So wird der ganze Schöpfungsmythos hier überboten und entkräftet.

Wenn aber schon die Welterschöpfungskraft erlahmen muß vor der Kraft der reinen Liebe, wie könnte da noch der Gedanke von der Krankheit bestehen bleiben? Wie müßte er

nicht als ein Dämonenwahn erkennbar werden? Die plastische Kunst stellt einen Kontrast dar, an dem das lyrische Moment der Liebe zur Auszeichnung kommt. In der Anbetung des Jesuskinds durch die Hirten und besonders durch die Magier, aber auch durch die Maria selbst liegt sicherlich ein tiefes Moment der Liebe, der Menschenliebe in der Liebe zu diesem göttlichen Menschenkinde. Hier betätigt und erweist sich die bildende Kunst als Liebe zur Natur des Menschen. Aber diese universelle Liebe ist nicht spezialisiert als die Geschlechtsliebe. Dagegen denke man an das Relief im Kapitäl von Perseus und Andromeda.

Hier erwacht die Liebe in der Andromeda, wie in Perseus. Von einer unsäglichen Keuschheit ist die Art, wie Andromeda von ihrem Felsriff herabsteigt, ihre Hand auf den Arm des Perseus anlehnt, und wie es nur diese Darbietung ist, in der sie von Perseus empfangen wird. Hier bedient sich die antike Plastik des Motivs der Liebe in seiner lyrischen Urbedeutung. Hier wird die Geschlechtsliebe dargestellt, mithin muß der Bildhauer in der Gefühlssprache der Lyrik denken. Das Kunstwerk strebt zur klassischen Vollendung, mithin zur Reinheit des Gefühls. Daher ist es auch die Reinheit der Gefühlssprache, deren er sich bedient. Wenn es nicht absurd wäre, daß diese beiden Gestalten zugleich auch sprechen sollten, so würde ihr Liebeslied von ebenso klassischer Reinheit sein, wie die plastische Darstellung diesen Charakter trägt.

Wenn dagegen diese Absurdität auf die Bilder von der Anbetung bezogen würde, so wäre es ebenso absurd, ein Liebeslied von diesen frommen Gestalten zu erwarten. Dennoch aber handelt es sich bei diesen religiösen Entwürfen immer doch um menschliche Ebenbilder; und so begreift man die Gefahr, die dabei unvermeidlich wird, wenn es sich nicht um das Kind handelt, und um das Verhältnis von Menschen zu ihm, ausgenommen wenn das Verhältnis eines Kindes zum Kinde eintritt; sondern wenn Christus und Maria, Beide als Musterbilder vollendeter Schönheit, Gegenstand der Anbetung werden. Da taucht die Zweideutigkeit in der Bedeutung der Liebe auf, und sie wird zu einer Gefahr der Reinheit.

Diesen mannigfachen Gefahren, welche innerhalb des Liebesliedes selbst entstanden sind, tritt die klassische Lyrik entgegen. Für sie gibt es keine Zweideutigkeit mehr, keine verstiegene Anschmiegun g an die Gottheit, und keine dekadente Herabwürdigung zur Tierheit. Die menschliche Liebe in aller ihrer unverhüllten, unentstellten Animalität wird anerkannt als das reine Gefäß, dem Reinheit ansteigen kann. Die Inbrunst ist nicht Brunst, sondern Verklärung, weil Klärung; Erhöhung, weil Läuterung des sinnlichen Urtriebs. Ohne diese Reinheit der Liebe gäbe es keine Reinheit der Kunst. Denn diese Liebe ist die Urkraft der Reinheit, die Ursprache des Gefühls.

Wenn die Poesie die Gefühlssprache aller Kunst ist, so gilt dies nicht nur für den rhythmischen Gang und Flug, noch auch für alles sonstige Inventar der Gefühlsbetonung, sondern in allererster Instanz für die Liebe in der Urkraft als Geschlechtsliebe. Nur dadurch, daß diese animale Urkraft der Idealisierung fähig wird, nur dadurch kann das reine Gefühl zum Selbstgefühl der Humanität sich ausgestalten. Und das ist die Grundbedeutung der Lyrik, daß sie die Poesie der Humanität begründet. So wird in ihr das Werk der Verinnerlichung angebahnt; an dem sprödesten Stoffe, an der gefährdetsten Stelle, welche es für die Einheit der Natur des Menschen gibt, vollzieht sich diese Verinnerlichung, diese Beseelung, in der die Seele noch nicht zum Geiste wird, und in der der Leib nicht aufhört, Leib zu sein. Aber die Einheit wird in dieser Dualität lebendig, und dadurch wird das Fundament gelegt zu dem Selbst, welches für alle Kunst das letzte Ziel und den eigentlichen Gegenstand bildet.

Die Reinheit der Liebe ist nicht das ausschließliche Problem des Liebeslieds, sondern das Liebeslied bildet dieser Reinheit wegen das Grundelement der Gefühlssprache, welches die Poesie überhaupt für alle Kunst ist. Was ist aber das Epos mit allen seinen Schätzen gegen die Lyrik, als Vorelement für alle Kunst? Schon umgekehrt hat sich die Frage gezeigt: Was wäre das Epos, wenn nicht in ihm schon die Lyrik sich regte? vielmehr, wenn sie nicht die erste Voraussetzung für das Epos wäre? Und so werden wir für alle Kunstarten es

finden; so haben wir es für sie alle in der Gefühlssprache der Poesie vorausgesetzt; diese aber beruht in allen Arten der Poesie auf der Lyrik.

Ein sonderbares Bedenken stellt sich hier jedoch ein. Es könnte scheinen, als ob die Lyrik ihre Selbständigkeit verlöre, indem sie sich zum allgemeinen Ferment der Kunst auflöst. Wir beschwichtigen zunächst dieses Bedenken, indem wir es steigern. Vielleicht steht es mit allen Künsten so, daß sie ineinander überzugehen scheinen, sofern sie einer methodischen Klassifikation unterworfen werden. Wenn dies aber der logische Grund des Problems der Zusammenwirkung der Künste sein sollte, so ist jener Schein dadurch aufgehoben.

10. Das Erlebnis und das Bekenntnis.

Nicht nur das Urelement der Gefühlssprache hat die Lyrik allen Künsten einzuhauchen, sondern sie selbst ist bereits vom Epos beeinflußt. Indessen wahrt sie ihre Eigenart, indem sie der Begebenheit und der Erzählung entsagt. An die Stelle der Begebenheit tritt das eigene intimste Erlebnis, dem alle Zeitlichkeit abgesprochen, dem eine Ewigkeit zugemutet wird. Da das Erlebnis nicht als ein vergängliches, nicht als ein Einzelnes in der Reihe der Erlebnisse, sondern als Inbegriff des persönlichen Lebens gedacht wird, so tritt an die Stelle der Erzählung, die sachlich und unpersönlich ist, in dem Liebesliede das persönliche Bekenntnis, in welchem aller Gehalt und aller Wert des Lebens niedergelegt wird.

Wie sehr auch alle Künste und auch alle Arten der Poesie mit dem lyrischen Element sich ausrüsten, diese Bekenntnisform des Liedes wahrt der Lyrik ihre Eigenart, und unterscheidet sich von allen Künsten, die ohne das Erlebnis freilich nicht bestehen könnten, die aber das Bekenntnis nicht zu ihrer Aufgabe machen. Wenn Goethe sagt: „Gab mir ein Gott, zu sagen, was ich leide“, so charakterisiert er dadurch den Stilcharakter der Lyrik. Das Aussprechen des Leidens

der Liebe, dieses Aussprechen ist das Bekennen. Und erst durch das Bekenntnis gewinnt auch das Erlebnis seinen persönlichen Eigenwert. Das Erlebnis wird zu einer Vertretung des *I n - d i v i d u u m s*. Die Begebenheit gehört einem Kreise von Interessenten an; das Erlebnis betrifft das persönliche Leben des Individuums. Daher gehört das Bekenntnis zum Erlebnis. Erst durch das Bekenntnis erfüllt sich das Erlebnis mit seinem individuellen Charakter.

Das Bekenntnis befreit die Lyrik von dem Verdacht einer Schaustellung des eigenen Innern. Dieser Verdacht wäre begründet, wenn die Lyrik ihre Selbständigkeit an die Künste, denen sie sich mitteilt, aufzugeben hätte. Dann könnte man denken, daß die anderen Künste aus der übernommenen Liebe heraus die Natur des Menschen in ihrer dualen Einheit darzustellen vermöchten, ohne die indiskrete, dem Verdacht der Prahlerei ausgesetzte Aussprache mit auf sich zu nehmen. Damit aber würde das Erlebnis zu einer Begebenheit verflacht werden. Das gerade ist das Eigene der Lyrik, daß ihr das Bekenntnis des intimsten persönlichen Lebenswertes des menschlichen Individuums anvertraut ist. Das Erlebnis der Liebe ist ein Ewiges im Dasein des Menschen.

Und dieses Ewige als solches zu bekennen, das ist eine eigene Aufgabe der Liebe zur Natur des Menschen, das ist die Aufgabe der Lyrik, die dadurch nicht geschmälert wird, daß alle Künste sich von ihr nähren, sich von ihr das Erlebnis der Liebe offenbaren lassen müssen. Wie sehr sie alle diese Offenbarung, als ihr Fundament, bewahren, und immer nur ausbauen, so bleibt es bei ihnen nicht der volle Inhalt eines Bekenntnisses. Ihre Objektivität hat eine andere Aufgabe. Die Lyrik dagegen erkennt keine andere Aufgabe für sich an, als welche das Bekenntnis, und in seinem Lichte das Erlebnis bildet, das Erlebnis, welches, als den Inbegriff des ewigen Lebenswertes, den Wert und Charakter des Individuums zum Bekenntnis bringt.

Wenn anders nun das reine Gefühl das reine Selbstgefühl ist, so ist der Lyrik dadurch ihre Selbständigkeit gesichert, daß sie die duale Einheit des Selbst zum Bekenntnis, zur Darstellung bringt. Das Selbstgefühl erschöpft sich nicht in dieser

dualen Einheit des Individuums, aber es entspringt aus ihm. Diesen Ursprung des ästhetischen Selbstgefühls, den das Liebeslied bildet, haben die anderen Künste zur Entwicklung zu bringen; aber keine dieser Entwicklungen, noch sie alle in ihrer Vereinigung, können die Selbständigkeit dieses Ursprungs ersetzen.

Und die Entwicklung ist in ihrer Homogenität und Folgerichtigkeit bedingt dadurch, daß diese ursprüngliche Selbständigkeit der lyrischen Grundform unangetastet bleibt. Auch das Drama darf seine lyrische Wurzel nicht verändern wollen. Den bildenden Künsten wird und muß solche falsche Tendenz fernbleiben. Aber eine nicht unmögliche Gefahr bildet dieses Problem für die Musik.