



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Von den Künsten und der Kunst

Pinder, Wilhelm

Berlin [u.a.], 1948

Die Dichtung und die Technai

urn:nbn:de:hbz:466:1-41790

wenn wir ihn am Ende doch noch als einen unbewußten Kampf gegen den Tod auffassen dürften — geheimnisvoll deshalb, weil er das Leben selber ist, die Natur selber, und weil die Natur, weil alles Leben im tiefsten Grunde Geheimnis bleibt. Würde nicht auch das Wesen der Gene, der Erbmassenträger nach neuer Forschung, nur noch immer geheimnisvoller, wenn wir sie auf der Glasplatte liegen sähen, mikroskopisch wahrnehmbar? Da liegen die Gene — und aus dem einen könnte ein Goethe werden, aus dem anderen ein Idiot. Wäre nicht über alle „Klarheit“ dieses Eindrucks hinaus vor allem dieses klar, daß wir nur noch näher vor einem Rätsel stehen und daß wir durch die Nähe nur noch besser sehen, wie groß es ist? Alles Wissen führt nur zu noch höherem Staunen vor dem Unerforschlichen.

DIE DICHTUNG UND DIE TECHNAI

Die bildenden Künste und die Musik sind einsprachig. Die Dichtung ist es nicht. Was kann das zu bedeuten haben? — Der griechische Sprachgebrauch nennt auch die Dichtung eine techne. Dennoch möge es erlaubt sein, hier einmal in bewußter Verabredung nur Baukunst, Plastik, Malerei und Musik als technai engeren Sinnes zusammen zu fassen. Diese vier nämlich haben der Dichtung gegenüber etwas entschieden Gemeinsames: sie sind darstellende Künste im eigentlichen Sinne — die Dichtung ist eine vorstellende. Das will sagen: jene vier arbeiten, anders als die Dichtung, mit unseren äußeren Sinnen ganz unmittelbar. In jeder von ihnen werden unsere äußeren Sinne zu innerlichen Sendern. In der

Baukunst sind es die Ortsbewegung, das Tasten und das Sehen, in der Plastik das Tasten und das Sehen, in der Malerei ist es das Sehen allein, und in der Musik ist es das Hören. Alle technai arbeiten mit den vier Dimensionen unserer Wirklichkeit, Höhe, Breite, Tiefe und Zeit. Sie alle dringen gewiß in die ganze Seele des Menschen ein, aber sie brauchen gleichsam ein Schlüsselloch, einen Sinn, durch den sie eindringen (einen oder mehrere). Sie sind einseitiger, einsinniger als die Dichtung. In jeder von ihnen entstehen für unsere äußeren Sinne neue Wirklichkeiten, die in der allgemeinen Wirklichkeit neben allen Erscheinungen der Natur selber stehen, sichtbar-greifbare Gegenstände und hörbar-fühlbare Ereignisse voller echter Wirklichkeit, eine zweite Natur, nach Gesetzen der Natur neu gestaltet. Alle technai vermehren die Wirklichkeit, und die Baukunst verändert sogar das Antlitz der Erde. Die Dichtung allein, sie als einzige aller Künste, arbeitet mit keinem unserer äußeren Sinne unmittelbar, dafür aber mittelbar mit allen. Sie vermehrt nicht die Wirklichkeit und sie verändert nur unseren Geist. Sie steht gleichsam in der Mitte unseres Seins, sie strahlt auf das ganze äußere Leben wie auf das innere aus, auf alles Naturgeschaffene wie auf alles vom Menschen Geschaffene. Nichts davon bringt sie selber hervor, nichts Gebautes, Gebildnertes, Gemaltes, nichts musikalisch Wirkliches entsteht durch sie — aber alles das, die Werke der Kunst nicht anders als die Werke der Natur, alles das wird von ihr in der inneren Vorstellung durchstrahlt. Sie macht auch alles äußere, alles sinnenhafte Leben zum inneren Erlebnis.

Ihr Mittel, das Wort, bemächtigt sich alles Sichtbaren wie alles Hörbaren, alles Natürlichen wie alles Künstlerischen, aller äußeren Wirklichkeit ebenso wie der inneren Wirklichkeit der Gefühle, der Willensregungen, der Gedanken, ihrer aller ohne jede Ausnahme — insofern ist sie die überhaupt stärkste aller Künste —, ihrer aller aber auch nur in der inneren Vorstellung — insofern könnte man sie auch die schwächste nennen. Indessen, es handelt sich in keiner Weise um eine Frage des Wertes, sondern ganz ausschließlich um eine der Art. Wer diese Grundtatsache — das Fehlen einer in die Natur selber hineingestellten neuen Wirklichkeit in den Werken der Dichtkunst — einmal zu Ende denkt, der wird auch begreifen müssen, warum es schwierig ist, Dichtung in eine Gesamtschau der Künste ebenso einzuordnen wie unsere vier technai. Er wird vor allem begreifen müssen, warum dies auch garnicht nötig ist. Dichtung lebt, wie aller Geist, gleichsam beobachtend jenseits jener vier Dimensionen, innerhalb deren aller anderen Künste Werke leben. Darum ist sie auch an die Gesetze des Dimensionsverlustes überhaupt nicht gebunden.

Bi den bluomen er wol mac
tanderadei
merken wa mir z'houbet lag.

Das ist um 1200 gedichtet! Der Abdruck eines zarten Mädchenkopfes auf Blumen im Grase! Für die bildende Kunst um 1200 ist er überhaupt nicht vorhanden. Diese

könnte ihn nicht darstellen, und sie will es auch garnicht. Das Leben selber aber kannte ihn, und Walther von der Vogelweide konnte ihn in der inneren Vorstellung der Dichtung hochrufen, unbeschwert durch die stilbildenden Vorgänge in jenen Künsten, die mit unseren äußeren Sinnen arbeiten. Er sah ihn nicht mit den Augen der bildenden Kunst seiner Zeit; er sah ihn genauso, wie wir ihn auch heute sehen. Das Bild war zeit- und also stilunabhängig für ihn. Der Stil lag nicht in der äußeren Erscheinung, sondern in der inneren Vorstellung. — Die innere Vorstellung Dantes enthält Raumträume, Raamtiefen in einem Maße, wie es die Malerei allenfalls im Zeitalter des Rubens erreicht. Giotto dagegen, Dantes Zeitgenosse, hat wohl flache Reliefkästen, aber keine Tiefräume — und doch haben die Pinien zu seiner Zeit nicht anders im Raume gestanden als heute und auch nicht anders ausgesehen. Dies heißt nicht etwa, daß die Dichtung der Malerei vorausginge. Es heißt nur, daß sie von der Stilbildung, die in den schöpferischen Sendungen unseres Gesichtssinnes waltet, unabhängig ist.

Wie mache ich einen Baum dem äußeren Auge sichtbar? Diese Frage fällt für den Dichter aus. In der bildenden Kunst erzeugt sie eine Reihe der erstaunlichsten Wandlungen und hat eine reiche Geschichte. Ein Baum ist für die bildende Kunst der karolingischen Zeit (noch für die ottonischen Hildesheimer Bronzetüren von 1015) eine sinnbildliche Ranke, ein Stenogramm, er ist eine Gebärde, die nur ganz ferne Berührungspunkte mit dem Aussehen eines wirklichen Baumes besitzt.

Noch bei Giotto sind Baum und Berg vor allem Gebärden-träger. Für die Kunst um 1400 ist der Baum bereits ein Gewächs der Natur und ein Teil des Waldes; für Jacob Ruysdael ist er nicht nur dieses, sondern ein schicksal-beladenes Lebewesen mit einer ganzen Lebensgeschichte; auch für C. D. Friedrich ist er es. Für den jungen Menzel ist er wesentlich ein Empfänger und Träger von Licht und Schatten, wobei das Schicksalhafte bereits zurücktritt; für den französischen Impressionisten des 19. Jahrhunderts ist er vollends ein duftiges Gespinst aus Netzhauteindrücken. Welche Wandlungen da, wo der Baum etwas sinnlich Sichtbares ist, wo seine Erscheinung selber erst ein Problem werden muß, um es dann in immer neuer Fassung zu bleiben! Für den Nichtkünstler der karolingischen Zeit hat der Baum nicht anders ausgesehen als für den Nichtkünstler von heute — und für den Dichter als Dichter auch nicht. Nie war er ihm eine Ranke oder ein bloßer Gebärden-träger. Auch der bildende Künstler der Frühzeit besaß natürlich in seinem lebendigen Auge die volle Wirklichkeit des Baumes und kann seinen eigenen Apfelbaum nicht weniger nahe empfunden haben als ein heutiger Besitzer. Für seine Kunst aber schied der Baum als Naturform aus, innerhalb ihrer Grenzen war er geradezu nicht formwürdig. Für den Dichter bestand keine ähnliche Grenze. Für ihn war der Baum keine Aufgabe einer schöpferischen Selbstdarstellung durch äußere Sinne; er war und blieb ein Baum, ob man ihn beschrieb oder nicht, und nur darin wandelte er sich — freilich mit gewaltiger Bedeutung — für die Dichtung. Die Landschaft in der Odyssee

ist mit den Augen gesehen, die alle Menschen aller Zeiten haben, so erlesen, so stilvoll, so wiederholungsreich selbst die Darstellung im Worte ist. Die griechische Malerei der gleichen Zeit jedoch (nach neuester Ansicht also die des 8. Jahrhunderts v. Chr.) dachte nicht daran, das Leben des Wassers so darzustellen, wie es die Dichtung vorstellt! Das homerische Meer riecht uns nach Salz, es ist landschaftlich empfunden — die Malerei der gleichen Zeit denkt nicht daran, das Meer als echte Landschaft anzuschauen; sie gibt höchstens ein Linienzeichen für Wellen und vertraut es dann getrost jener inneren Vorstellung an, von der die Dichtung immer ausgehen muß; sie verweist auf das natürliche Feld der Dichtung, das ganze Leben. Sie schreibt beinahe, sie ist wesentlich Zeichnung, und Zeichnung ist Zeichengebung engsten Sinnes, sie steht der Schrift nahe (Bilderschrift!). Landschaftsdarstellung für das Auge dagegen ist ein Stadium in der Ausbildung unserer Sinne zu schöpferischen Sendern. Bei uns neueren Abendländern hebt es wesentlich seit dem 14. Jahrhundert an, damit, daß die Malerei im engeren Sinne malerisch wird.

Die Geschichte der Dichtung vollzieht sich natürlich niemals ohne Beziehung zu den *technai*. Die Dichtung ist diesen jedes Mal durch Zeitfarbe verwandt, sie ist ihnen auch stilistisch verwandt, sie kann starke Einflüsse von ihnen erfahren, sie kann auch auf jene ihre eigenen Einflüsse aussenden. Sie liest die Dinge dieser Welt dabei sehr verschieden aus, und diese Auslese ändert sich immer — aber das Aussehen der Dinge ändert sich einfach deshalb nicht, weil es garnicht gezeigt

wird. In den technai ist die Geschichte eines Baumes die Geschichte eines immer wieder neuen Zeichens; in der Dichtung ist sie die Geschichte eines immer gleichen Lebewesens in seinem immer höchst verschiedenen Anteil am Innenleben.

Alle Künstler der technai sind ursprünglich Handwerker. Sie sind es auch im gesellschaftsgeschichtlichen Sinne immer gewesen, bis zu den auflösenden Erscheinungen der letzten Jahrhunderte. Man darf dies sogar daran spüren, daß der abendländische Geburtsadel in den technai verhältnismäßig selten vorkommt, in der Dichtung aber recht häufig. Dies gilt schon für die Ritterdichtung und noch für Byron, Kleist, Platen, Eichendorff, Novalis, Arnim. In den Werken der technai wirken mathematische Gesetze. Zwischen die Erscheinungen der Natur stellen sie ihre eigenen, als Gegenstände der bildenden Kunst, oder sie schicken sie hinein, als Ereignisse der Musik. Ihre Meister brauchen in einem ganz anderen Sinne Technik als die Dichter. Sie haben Werkstätten, während die Werkstatt des Dichters das ganze Leben ist. Darum wohl auch vererben sich die Begabungen im Mannesstamme, genauso wie die väterliche Werkstatt. Für die Musik gilt die „Werkstatt“ freilich mehr in übertragenem Sinne; aber das Haus Johann Sebastian Bachs z. B. war wirklich eine Art Musikwerkstätte, ähnlich dem Hause des Urvaters Tischbein. Wie dort alle Kinder malten oder zeichneten, so trieben hier alle Musik — unter dem Vater! Darum wohl zeigt das Lexikon der bildenden Künstler zahlreiche Fälle, wo acht oder zehn oder noch mehr Meister des gleichen

Mannesstammes vorkommen. Darum gibt es Baumeister-, Bildner-, Malerfamilien in großer Fülle, darum ebenso Musiker-Familien; darum gibt es die Bachs ebenso wie die Vischers oder die Tischbeins oder die Füßlis oder die Geßners. Dichterfamilien in diesem Sinne scheint es dagegen nahezu gar nicht zu geben. Für die Dichtung sind vielmehr, wenn schon die gleiche Familie vorkommt, die Geschwisterpaare bezeichnend, die Schlegels, die Brentanos, die Huchs, die Manns, die Seidels, die Hauptmanns, die Jüngers. Technai scheinen sich tatsächlich sehr gerne im Mannesstamme zu vererben, Dichtung aber scheint in jedem, auch dem tiefsten Sinne, eher von den Müttern zu kommen („Vom Mütterlein die Frohnatur und Lust zu fabulieren“). Es gibt in der Geschichte der Dichtung wohl kaum Beispiele wie das Vater-Sohn-Paar Filippo-Filippino oder die beiden Holbeins oder die beiden Peter Vischer. (Vater und Sohn Dumas sind eine große Ausnahme, aber keine großen Dichter.) Handwerk ist erblich, Werkstätte ist erblich, technai sind erblich. Dichtung schießt immer wieder unerwartet hervor — von den Müttern her — und versinkt immer wieder ebenso plötzlich — zu den Müttern zurück.

Gewiß sind Geschwisterpaare auch Kinder eines Vaters. Sie sind aber auch Kinder einer Mutter, einer nur — was Vater und Sohn, Großvater und Enkel, Urgroßvater und Urenkel des gleichen Mannesstammes ja nicht sind. Übrigens ist das Dichten selber als künstlerische Eigen-tätigkeit genau diejenige, die unter den weiblichen Kunstbegabungen die bisher jedenfalls höchsten Erscheinungen erzeugt hat. Wir kennen zwar genug Frauen.

in der bildenden Kunst, auch sehr tüchtige, aber keine von allen in den technai schaffenden Frauen hat bisher die hohe Stufe erstiegen, auf der seit der großen Sappho immer wieder Dichterinnen stehen konnten. Dagegen scheint in Architektur und musikalischer Komposition die echte Größe dem Mannesstamme ausschließlich vorbehalten. Schaffensgeschichte der Baukunst und der Tonkunst läßt sich tatsächlich schreiben, ohne den Namen einer Frau zu erwähnen — Geschichte der Dichtung niemals.

Bei den Frauen ist durchschnittlich wohl das Verhältnis zwischen den allgemein menschlichen Anlagen, zwischen der Welt der Gefühle und der Welt des Verstandes, etwas ähnlicher jenem beim Kinde: dem gesunden nämlich, dem genialen nämlich! Der Mann behält den Vorrang des Träumerischen, des Schöpferischen, der Phantasie, selbst bei stärkster Entwicklung des denkenden Geistes, nur dann, wenn er genial ist. Nur dann nennen wir ihn überhaupt genial, auch ohne Überlegung. Der „Normalmensch“ entwickelt selbst einen geringeren Verstand doch immer noch auf Kosten jener Urgebiete des schöpferischen Traumes, aus denen alles Große der Kunst quellen muß und von denen er selber als Kind wenigstens etwas mehr besaß. Auf Ausstellungen von Kinderzeichnungen können ganze Schulklassen als genial erscheinen. Aber diese Genialität — ist sie nicht die eigentliche Normalität? — pflegt sich bei den meisten mit der Kindlichkeit zugleich zu verlieren. Dagegen wirken geniale Männer fast immer als Kinder — im schönen Sinne. Darum ist auch das „Natu-

rell der Frauen“, wie Goethe sagte, „so nah mit Kunst verwandt“. Goethe fand es ebenso der Natur verwandt; das widerspricht sich nicht. Die angeborene und weniger leicht zerstörbare Allgemein-Genialität der Frau erweist sich dauernd im ganzen Leben. Sie bringt darum auch echte Herrscherinnen hervor, Elisabeth, Katharina, Maria Theresia! Diese allgemeine, von keiner Technik abhängige Genialität ist aber auch die des Dichters. Das ganze Leben ist sowohl seine Werkstatt als sein Stoff. Diese Gleichsetzung von Stoff und Werkstatt ist nur ihm gegeben. Von allen Künstlern braucht er am wenigsten Mathematik und Handwerk. — Daß es ein paar auffallende weibliche Begabungen auch in der Mathematik gibt, ist dabei ebenso sicher, wie die fast als Regel vorkommende Begabung der Frau, ihr Heim einzurichten — was sich schnell zu Kunstgewerbe und Innenarchitektur entwickeln kann, wo Frauen ohne weiteres sich besonders begabt erweisen. Ebenso nähert sich bei aller künstlerischen Wiedergabe die Fähigkeit der Frau durchaus jener des Mannes. Hier bildet ihre Einfühlung, ihre stärkste Tugend, ihre empfangende und weitergebende Liebe, den tragenden Untergrund.

Dichtung geht fast grenzfrei in Denken über. Die Technai selber und ihre Werke, sogar die Dichtung selber und ihre Werke — das alles kann die Sprache schildern, und die Sprache ist das Element der Dichtung. In dem gleichen Elemente, das die Dichtung verwendet, kann darum auch ihre eigene Geschichte besonders bequem geschrieben werden. Die Sprache ist das Element des Denkens ebenso wie der einfachsten außerkünstle-

rischen Mitteilung. Sie kann es sein, da sie nichts unmittelbar gibt, da sie alles nur „suggeriert“. Sie fließt dauernd hin und her zwischen hoher Kunst und Gewöhnlichkeit. Die Kunstform muß sich aus dem allgemeinen Mittel Sprache erst erheben; Gesang ist schon Form. Die Sprache braucht gleichsam Schwungfedern, und man kann beobachten, was geschieht, sobald ein Flügelschlag zu lange aussetzt. Dann sinkt sie sofort in ihr allgemeineres Wesen ab, das der gewöhnlichen Mitteilung, das des Verkehrs. Sie braucht dann nicht schlechte Kunst zu bringen, sie wird nur Nichtkunst. Darum kann dieser Klimawechsel nicht nur ein Höhen-, sondern auch ein Breitenwechsel sein. Was in Goethes „Wiederfinden“ wie in unterbrochenem Schwebefluge hohe Dichtung bleibt, das hat zugleich einen gedanklichen Kern; als Farbenlehre ist es, bei gleichem Inhalte, wissenschaftliches Denken.

Denken und Dichten, Denker und Dichter. — das sind aus dem Leben gegriffene Zusammenstellungen! Sie ergeben sich auf völlig natürliche Weise aus der Gleichheit des Elementes. Sie klingen für den Feinhörigen etwas anders als „Dichter und Maler“ oder gar als „Dichter und Architekt“. Bei dieser letzteren Zusammenstellung ist ein besonders deutlicher Wechsel des Elementes ausgesagt; zwischen Dichten und Denken findet er nicht statt. In der Goethezeit nannte Madame de Staël die deutschen Dichter und Denker einfach „die deutschen Gelehrten“. Ähnliches ist zwischen Dichtung und technai nicht möglich.

Die „Logik“ der Baukunst oder der Tonkunst ist nicht

die Logik des Denkens und auch nicht die des Dichtens. Sie ist die Gesetzmäßigkeit des Natürlichen. Sie wird nicht gedacht, sondern gezeugt. Ihr fehlt das im engeren Sinne Logische, weil ihr der logos selber fehlt, nämlich der logos im ursprünglichen Sinne, nämlich das Wort. Musikalische Logik ist nicht Denklogik, sondern gestaltetes Naturgesetz, vorgeschrieben durch die mathematische Gesetzlichkeit physikalisch erfaßbarer Schwingungen. Das Denken, das selbstverständlich in jeder techne seine starke Bedeutung hat, ist doch anderer Art als das Denken des Dichters; es bezieht sich auf die Verwendung von Kunstmitteln, die aus der sendenden Kraft unserer Sinne quellen. Das Werk der technai hat nicht eine Denklogik, es hat die sinnliche Logik des Natürlichen. Darum ist auch die Verführung, Inhaltsgeschichte statt Formengeschichte zu geben, bei der Dichtungsgeschichte noch am begreiflichsten, so irreführend sie ist — wie umgekehrt die Verführung zu bloßer Formengeschichte bei den technai.

Daß zwischen Dichtung und Tonkunst eine besonders enge Verbindung herrscht, ist zweifellos. Das Buch entspricht dem Notenhefte genauer als etwa die graphische Platte. Das Werk der Dichtung verläuft gleich jenem der Tonkunst in der einen Dimension der Zeit — aber auch die Zeit gestaltet es nicht unmittelbar: es gestaltet alle, weil es das Ganze vorstellt. Beide Künste, Dichtung und Tonkunst, wenden sich an uns durch das Ohr, und je mehr die Dichtung klingt, desto mehr nähert sie sich der Musik; im gleichen Grade nähert sie sich also auch den mathematischen Gesetzen einer techne, aber sie biegt

doch kurz vorher noch zur Seite. Das Wort wird nicht wirklicher Ton — der Dichter müßte ihn denn selber dazu erfinden, wie die Minnesänger es taten; aber das ist ja dann Musik!

Es ist nicht so, wie man es darzustellen versucht hat, so nämlich, daß die Musik die entlaufene Dienerin der Dichtung wäre. Es ist vielmehr so, daß die Dichtung von der Tonkunst nehmen muß, um so mehr nehmen muß, je mehr sie techne zu werden wünscht. Im Sonett wird dies besonders deutlich. Es ist aber kein Zufall, daß schon das Wort Sonett an das Wort Sonate anklingt. Hier entleiht die Dichtung von der Musik den Rhythmus und den Klang, von ihr und dem Architektonisch-Ornamentalen zugleich den Bau der Vierzeiler und Dreizeiler. In China muß das Gedicht sogar ein Bild sein; es holt sich also einen gewichtigen Teil seiner Form aus der techne Malerei. Von allen technai kann die Dichtung entleihen, von den bildenden Künsten auch bei dem Schauspiel, mit dem sie in den physischen Raum der Wirklichkeit übertritt und sich dem Mimischen verbindet. (Auch Mimik, als eigene Kunst angesehen, müßte eine techne heißen.) Mit der Musik arbeitet Dichtung in der Oper zusammen; der Musik nähert sie sich auch freiwillig als Text für Klänge, und so gibt sie wieder zurück. Sie gibt auch den sichtbaren Künsten, indem sie deren Aufgaben bestimmen kann. Aber wenn sie den technai gibt, so gibt sie meist Aufgaben; wenn sie den technai entlehnt, so entlehnt sie meist Formen.

Sie nähert sich ebenso, bis zu manchmal schwer erkennbaren Übergängen, den anderen hohen Formen

menschlichen Schaffens, die mit ihr das Element der Sprache teilen, aber keine Künste sind: der Religion, der Philosophie, der Wissenschaft, sogar der Politik. Die Psalmen sind Dichtung, aber sie sind auch Religion (und stellen nicht bloß Religiöses dar, wie die technai). Nietzsches Zarathustra will eine Philosophie geben, eine Moral; er ist aber zugleich Dichtung, und vielleicht bleibt sogar von ihm nichts als das Dichterische; nach Form und Entstehung ist dieses dennoch unlöslich mit der moralischen Absicht und dem philosophischen Gedankengänge verbunden. Herweghs Gedichte sind Gedichte, sie sind aber genau so Politik.

Daher auch die besonders heute so schwankende Grenze zwischen Schriftsteller und Dichter. Was ist Dichtung, was „Literatur“? Ist ein Romanverfasser von heute ein Romandichter oder ein Romanschriftsteller? — Als der alte Waitz das Erstlingswerk des großen Kunsthistorikers Dehio in die Hände bekam, eine rein geschichtliche und streng wissenschaftliche Arbeit über Hartwich von Stade, da brach er in die Worte aus: „Aber das liest sich ja wie ein Roman.“ Und wirklich: ein wissenschaftliches Buch ist in keiner Weise widerlegt, wenn es sich liest wie ein Roman — aber der Roman ist ja doch eine Kunstform der Dichtung! Gibt es ähnlich leichte Grenzübergänge zwischen einer Kunst und einer Wissenschaft außerhalb der Dichtung, außerhalb der Sprache?

Warum ist dies unwahrscheinlich? — Weil die anderen Künste sich nicht jener Zungensprache bedienen, die ebenso das Element der Forschung ist wie jenes des

philosophischen Nachdenkens oder der Frömmigkeit oder der Politik — und sogar des gewöhnlichen Verkehrs! Darum verfällt auch nur das Werk der Dichtung dem Zwange der Übersetzung. Die technai brauchen sie nicht, sie kennen nicht einmal die Möglichkeit dazu. Ein Gedicht bedarf ihrer nicht weniger als ein Fahrplan oder eine Speisekarte; nur geht bei ihm durch die Übersetzung Wesentliches verloren, eine feinste Haut gerade des Künstlerischen. Die technai sind einsprachig von Natur und als Natur. Natur ist einsprachig, Geist ist vielsprachig.

Sehen wir es in einigen inneren Bildern noch einmal an. Es sind zugleich innere Bilder für die ersten Abschnitte dieses Buches.

Da ist ein Hohlweg zwischen Felsen. Die Natur hat ihn geschaffen. Daneben steht eine Kirche. Die Architektur hat sie geschaffen. Beide stehen im gleichen Raume. Ich kann in den Hohlweg treten und in die Kirche. Ich kann die Felsen von außen umschreiten und ich kann die Kirche von außen umschreiten. Ich kann die Felsen anfassen und ich kann die Mauern anfassen, beide von außen, beide von innen. Ich befinde mich in beiden Fällen im volldreidimensionalen Raume, und ich erlebe volldreidimensionale Körper. Nur sind die einen von der Natur geschaffen, die anderen vom Künstler.

Da steht ein lebendiger Mensch, und er steht gerade bei einer Statue. Beide kann ich sehen, wie Kirche, Felsen und Hohlweg. Beide kann ich umschreiten wie jene auch, und sollte ich versehentlich an den Menschen anprellen, so wäre das ein Anprall gleich dem an

die Statue. Ich habe es in beiden Fällen mit raumhaltigen Körpern zu tun. Noch einmal: umschreiten kann ich beide, durchschreiten aber kann ich beide nicht mehr. Schon eine Art ersten Dimensionsverlustes, aber immer noch volle physikalische Wirklichkeit.

Da hängt ein Gemälde an der Wand, ein braves naturhaftes Werk des 19. Jahrhunderts. Es stellt gerade das dar, was ich in der Wirklichkeit gesehen habe. Ich sehe also jetzt, im Bilde gemalt, einen Hohlweg zwischen Felsen, daneben eine Kirche, daneben einen Menschen, daneben eine Statue. Dieses alles ist nur noch im Scheine des Bildes gespiegelt. Ich habe nicht mehr die vollen drei Dimensionen; die Scheinwelt des Bildes ist nur noch zweidimensional. Es sind nicht mehr drei Arten der Sinnestätigkeit, es sind nicht mehr Gehen, Tasten und Sehen möglich, wie gegenüber der Architektur. Es sind auch nicht mehr zwei Arten, Tasten und Sehen, gemeinsam grundlegend wie gegenüber dem Werke der Plastik; es ist nur noch eine einzige möglich, das Sehen. Die Tiefe, die dritte der räumlichen Ausdehnungen, ist aus der Wirklichkeit verschwunden. Mit jedem Dimensionsverluste ist auch ein Verlust an praktischer Sinnestätigkeit eingetreten. Immer aber noch ist auch das Bild für einen äußeren Sinn vorhanden, immer noch brauche ich mein äußeres Auge, um es zu sehen, immer noch ist das Bild sogar ein Gegenstand im Raume.

Es pfeift eine Lokomotive. Der Pfiff ist eine Wellenbewegung der Luft. Er hat eine bestimmte Tonhöhe in sich, und wenn ich musikalisch bin, so empfinde ich

diese; habe ich gar das absolute Tonbewußtsein, so kann ich genau sagen, welcher Ton da mitklingt, und ein Physiker könnte sogar seine Schwingungszahl berechnen. — Es singt ein Mensch. Auch seine Töne sind physikalisch wirkliche Wellenbewegungen. — Es spielt ein Orchester. Auch seine Klänge sind physikalische Wirklichkeit. Alles vollzieht sich auf dem Schauplatz des Raumes und innerhalb der Zeit. Es sind die vier Dimensionen der Wirklichkeit, in denen die Werke der technai ebenso wie jene der Natur erfahren werden.

Daß in der Malerei ein Stück lebendiger Wirklichkeit sich in geistigen Schein verwandelt hat, das bedeutet schon eine Annäherung an die Dichtung, an die zeitlichen Künste überhaupt — durch den Dimensionsverlust. Daß das Tonstück sich nur noch in der einen Dimension der Zeit vollzieht, das bedeutet eine noch weit größere Annäherung an die Dichtung. Aber der nur zweidimensionale Schein der Dinge im Bilde ist immer noch dem äußeren Auge wahrnehmbar, und die nur eindimensional verlaufenden Töne der Musik sind immer noch dem gleichen Ohre wahrnehmbar, das auch allen Schall der Natur aufnimmt. Die Dichtung kann von alledem nur sprechen, und sie kann alles von der inneren Vorstellung aus gestalten. Alle Werke der technai treten auf den gleichen Plan mit den Erscheinungen der Natur. Sie alle sind, außer in uns, auch noch außer uns vorhanden; das Dichterische allein lebt ausschließlich in uns. Darum kann freilich auch nur noch das Dichterische, dieses allein noch genau gleich dem Musikalischen, Erinnerung zur vollen Gegenwart machen, es kann unhör-

bar durchgelebt und innerlich aufgeführt werden, wie das Musikalische.

Man darf nicht verlangen, daß die Dichtung in eine klar übersehbare, eine gleichsam gradlinige Reihe mit den *technai* eintrete. Sie kann sich mit ihnen allen zu jeder Zeit berühren, sie sitzt aber auch, hausend im Kerne des Geistes und des Herzens, allen im Grunde gleich weit entfernt, trotz aller besonderen Ähnlichkeit mit der Musik, mit der sie es in alten Zeiten sogar zu einer vollen und sehr natürlichen Personaleinheit gebracht hat (im Rhapsoden jeder Art), und mit der sie auch in der Spätzeit, ja gerade wieder in der Spätzeit, Personaleinheit eingehen kann (der Fall Wagner!). Sie muß, obwohl volle Kunst, doch etwas anderes sein als alle *technai*.

Wir hatten uns den unwiderleglichen Gründen genähert. Wir stellen uns jetzt noch einmal Anzeichen vor. Ein solches ist die Tatsache, daß die *technai* für ihre hohen Meister eine noch völligere Hingabe der gesamten Lebenskraft zu verlangen pflegen als die Dichtung. Man vergleiche doch die berufliche Stellung Goethes oder Stifters, Kellers oder Mörikes, mit jener Bachs oder Beethovens, Dürers oder Holbeins! Natürlich gibt es auch Dichter im Lebensberufe, namentlich Schriftsteller im Lebensberufe; aber daß man Künstler und Gelehrter, Künstler und Minister, Künstler und Schulinspektor, Künstler und Stadtschreiber, Künstler und Pfarrer sein kann — so etwas ist für starke Erscheinungen allein bei der Dichtkunst möglich. Die *technai* kennen in noch viel genauerem Sinne den Meister,

darum auch den Dilettanten. Bei ihnen kann auch in viel genauerem Sinne der Dilettant ein Autodidakt werden — wenn er sich nämlich die Gesetze selber beibringt, wenn er sich selber den Meister ersetzt. Für alle technai haben wir heute Schulungsstätten, in Technischen Hochschulen, Akademien und Konservatorien. Hier üben sich die werdenden Künstler in Schulklassen, so wie einst in den Bauhütten, in den Maler- oder Schnitzerwerkstätten. Überall lehrt ein Meister. Früher war es der Werkstattleiter, und dieser war nicht ganz selten auch der Vater. Heute ist es der „Professor“. Aber gibt es so etwas mit überzeugendem Sinne für die Dichter? Gibt es Dichter-Konservatorien, Dichterklassen? — In Europa jedenfalls nicht. Wohl gibt es immer den Rat des anerkannten Dichters an den unbekanntem, aber es gibt nicht jene unerbittliche Schulung, die in den technai möglich und nötig ist. Nur wo die vier Dimensionen unserer Wirklichkeit unmittelbar beansprucht werden, nur da gibt es Handwerk und Mathematik im strengen Sinne. Da muß gelernt, da muß geübt werden. Formen müssen geübt werden, Erlebnisse können es nicht. Dichtung, die nichts unmittelbar in die Wirklichkeit hineinstellt, ist nun einmal in besonders engem Sinne Erlebniskunst. Das sind nur Anzeichen, aber Anzeichen von so starker Farbe ziehen auch die Gründe an sich. Ein Anzeichen auch nur ist die offenbar leicht mögliche Erbllichkeit der technai im Mannesstamme, Anzeichen auch nur die Notwendigkeit der Übersetzung bei der Dichtung. Aber alle diese Anzeichen beruhen auf dem gleichen Wesentlichen: die vier großen technai beziehen

sich unmittelbar auf die vier Dimensionen unserer Wirklichkeit und damit auch auf die vier ihnen zugeordneten Sinnestätigkeiten. Die Dichtung tut es nicht. „Im Anfang war das Wort“ — und das Wort ist immer da, seit es Menschen gibt. Die absolute Instrumentalmusik dagegen war nicht immer da!

Geistesgeschichte muß dann irren, wenn sie von allen Künsten einer Zeit das gleiche erwartet, das nur mit etwas verschiedenen Mitteln ausgesprochen wäre — genauso wie Kunstgeschichte irrt, wenn sie unbewußt die Künstler in alten Zeiten der Namenlosigkeit sich als gleichaltrig vorstellt. Das Problem der Generation! Gleichzeitig ist nicht gleichaltrig und nicht gleichreif, auch nicht zwischen einzelnen Künsten, auch nicht zwischen technai und Dichtung. Denken wir noch einmal an Walther von der Vogelweide und die Malerei um 1200. Sie sprechen nicht von den gleichen Dingen, die Menschen einer Zeit. Was die Dichter aussprechen können, das wollen die Maler überhaupt nicht sagen. Das einer Zeit Wichtigste kann oft nur eine Kunst mit voller Deutlichkeit ausdrücken. Sie bauen herrlich, die Menschen um 1200, aber sie kennen die Symphonie noch nicht. Sie komponieren höchst entwickelt, die Symphoniker des 19. Jahrhunderts, aber sie kennen nicht mehr die zeiteigene Kathedrale.

Eine Überlegung, die sich selber aufheben muß und eben dadurch lehrreich ist: konnte Beethoven im 13. Jahrhundert leben? Er konnte es nicht, denn es gab sein Element noch nicht, die ausgebildete Symphonie. In welcher Kunst hätte er schaffen müssen, um zu tun, was

er um 1800 tat: nämlich die höchsten Werte seiner Zeit in einer Form aussprechen, die zugleich noch alle monumentale Kraft einer dienenden Kunst besaß und trotzdem schon die Erfülltheit mit dem innersten Erleben seiner ganz einmaligen großen Seele? — Er hätte Architekt oder Plastiker werden müssen; er wäre etwa der Naumburger Meister gewesen; der etwa ist der „Beethoven um 1250“, aber damit ist er eben nicht Beethoven — er ist der Naumburger Meister. Solche Verschiebungen kennen nur die technai. Aber Dichter sein — das war zu allen Zeiten möglich! Gewiß ist zuletzt jeder Mensch unversetzbar, und dies um so sicherer, je bedeutender er ist. Aber die Unversetzbarkeit eines Shakespeare etwa ist doch noch von anderer Art als jene Beethovens; sie hängt nicht von der erst späteren Entstehung einer ganzen Kunstgattung ab.

Eine Würdigung, gar eine Wesensschau der Dichtung, ist in diesem kurzen Abschnitt weder erreicht noch beabsichtigt. Nur was Dichtung und technai unterscheidet, nur das mußte betont werden. Man wird zurückblickend den Grund verstehen: eine wesentliche Grundlage unserer Betrachtungen ist ja die Auffassung, daß in den Künsten die Sinne aus Empfängern zu Sendern werden. Eben dieses gilt, genau genommen, nur für die technai. In der Dichtung geschieht es nun einmal nicht, ungeachtet der Selbstverständlichkeit, daß jedes gesprochene Wort auch ein Schall und Laut, daß ein Buch auch ein Gegenstand im Raume ist. Das Senden selber indessen, das zuletzt Entscheidende, das geschieht genau so von der Dichtung aus. Unmittelbar Sinnliches

sendet sie nicht, aber auch sie sendet Wirkliches, das Wirkliche nämlich unserer inneren Vorstellungswelt in neu gestalteter Form.

Gerade zwischen den beiden Künsten des Nichtsichtbaren, gerade zwischen Dichtung und Musik, verläuft die schärfste Grenze, die die *technai* von der Dichtung absetzt. Dem Worte gegenüber gibt es niemals das, was es dem Tone gegenüber gibt: daß nämlich eine mathematisch genau bestimmbare Wirklichkeit erst organisch erfaßt werden muß, damit sie lebendig werde. Es gibt die verschiedensten Grade innerer Empfänglichkeit für Dichtung, aber Verslossenheit für Dichtung ist nicht jene organische, jene sinnliche Verslossenheit, die wir den Tönen gegenüber am Unmusikalischen feststellen. Dieser kann für alles Künstlerische sonst eine hohe Empfänglichkeit besitzen — aber wenn er nicht Terz, Quinte, Oktave wahrnehmen kann, so ist er für die Musik verloren. Er kann Dichtung tief empfinden, er kann sittlich hochstehen, er kann nicht nur eines starken Denkens, er kann auch all jener hohen Gefühle fähig sein, die ein Beethoven ausdrückt — aber wenn er die Schwingungszahlen nicht aufnehmen kann, so kann er auch Beethoven nicht hören. Nirgends gibt es eine so unerbittliche Grenze wie jene durch das musikalische Gehör. Um das Element der Dichtung aufzunehmen, die Sprache, muß man lediglich ein normaler Mensch sein, ob musisch oder amusisch, aber um Töne aufzunehmen, muß man bestimmte physikalische Verhältnisse wahrnehmen können.

Der Dimensionsbesitz der technai ist der Grund für den Dimensionsverlust innerhalb ihres Aufbaus, ja ihrer Geschichte. Wo die Sinne nicht unmittelbar aufgerufen werden, da werden auch die vier Dimensionen nicht unmittelbar beansprucht; wo die vier Dimensionen nicht unmittelbar beansprucht werden, da kann auch keine von ihnen zurücktreten. Dichtung kann also gar nicht in eine gradlinige Gesamtschau aller Künste eintreten. Sie darf geradezu nicht so eingeordnet werden wie die sinnenhaften Künste der technai. Sie ist freier als diese alle, sie ist der Wächter hinter ihnen allen, Leben spendend an alle, Leben empfangend von allen, Kunst in höchstem Maße, aber doch, in unserem engeren Sinne, keine techné.

Vielleicht könnte man sagen: so, wie die Malerei die Plastik und die Baukunst spiegelt, selber aber von diesen nicht gespiegelt werden kann, so spiegelt die Dichtung alle anderen Künste; bei ihr ist also der Dimensionsverlust an seiner Krönung angekommen und damit erst abgeschlossen. Nach der dreidimensionalen Architektur und der auch noch dreidimensionalen Plastik, nach der zweidimensionalen Malerei und der eindimensionalen Musik ist sie gleichsam die nulldimensionale Kunst, der „reine Geist“. Völlig falsch wäre das durchaus nicht, aber den gemeinsamen Gegensatz aller technai könnte auch dieser Gedanke nicht beseitigen. Vor allem: der Dimensionsverlust in den technai spiegelt sich auch in ihrer Gesamtgeschichte. Dichtung aber kennt nichts, was dem Dimensionsverluste voll entspräche (abgesehen allerdings von der „Vergeistigung“ des Thematischen).

Sie war immer da, wie die Liebe immer da war, wie das Leben immer da war. Darum muß ihre Geschichte anders aussehen als die jeder anderen Kunst. Sie hat Geschichte, und um keinen Preis soll hier gewagt worden sein, diese auch nur anzudeuten. Sie hat Blütezeiten, aber es gibt offenbar doch nicht im gleichen Sinne dichterische Zeitalter so, wie wir von einem architektonischen, einem plastischen, einem malerischen, einem musikalischen sprechen dürfen, Zeitaltern nämlich, in denen die jeweils herrschende techne die anderen nach den ursprünglich ihr innewohnenden Gesetzen beeinflußt.

ENTWICKLUNG UND FORTSCHRITT

Wer dies alles sich klar hält, der wird wohl ehrfürchtig werden vor der Kunst. Er wird auch geschützt sein vor jeder voreiligen Unterschätzung frühzeitlicher Werke. Gewiß hat es in fernsten Urzeiten überall zunächst ein Suchen und Stammeln gegeben; aber wo wir überall beseelte Form wahrnehmen, da ist sie auch schon ein Eigenwert und nicht nur eine Vorstufe. Es ist die große Gefahr der bloßen Fortschrittslehre in der Kunstgeschichte, in dem, was ist, wesentlich das zu sehen, was es noch nicht ist — damit schlichtweg doch eigentlich genau das, was wir gar nicht wissen wollten, nämlich, was es nicht ist. Schongauer, rein als Vorstufe Dürers gesehen, ist nicht Schongauer! Fragt nicht immer: woher kommt das? Fragt lieber: was ist das? — Das Archaische ist keineswegs erschöpft im Begriffe des Noch-Nicht-Klassischen, frühe Kunst nicht bloß unvoll-