Handlungen und Abhandlungen

Borchardt, Rudolf

Berlin-Grunewald, 1928

Über den Dichter und das Dichterische

urn:nbn:de:hbz:466:1-74827

ÜBER DEN DICHTER UND DAS DICHTERISCHE

Ich habe für die Betrachtungen, die ich so lose und unverbunden, wie sie in meinem Innern liegen, Ihnen vortragen will, den ernstesten Gegenstand gewählt, über den ich etwas mitzuteilen habe: einen Gegenstand, von dem ich von vornherein alles Mißverständnis fernzuhalten wünsche. Das erste mögliche Mißverständnis ist, daß es sich bei dem Dichter und dem Dichterischen, wie es vor mir schwebt und wie ich es zu entwickeln versuchen werde, um Kunst, um den Künstler und um das Künstlerische handele. Das zweite Mißverständnis ist, daß es sich dabei um das Schrifttumswesen, um die Literatur, um das Literarische handele. Der Gegenstand meiner Ausführungen wird im wesentlichen derjenige sein, den Dichter und das Dichterische vom Künstler und dem Künstlerischen einerseits, von der Literatur und dem Literarischen andererseits zu isolieren. Ich habe es nicht mit der Ästhese und mit dem Ästhetischen zu tun. Von Ästhese und dem Ästhetischen ist genug und zu viel in der Welt und in dem Teile der Welt, der uns angeht, von Literatur und dem Literarischen übergenug und überzuviel.

Dagegen setze ich mir vor, Ihnen ein menschliches Phänomen zu entwickeln, ja darüber hinaus ein urmenschliches Phänomen, fast das einzige Phänomen der Urmenschheit, das noch unter uns, in unserer,

auf Wolfahrt im einen Sinne, auf Trübsal im anderen Sinne, aufgebauten Welt — noch immer einherschreitet, Zeitgenosse nicht von uns, sondern Zeitgenosse Adams und Evas, ferner Jahrtausende, unter uns noch klingend, — wie in Italien die Glokken des Dugento, die Dante noch gehört hat, mit demselben eisernen Laut wie damals unser heutiges Ohr betreffen.

Der Dichter und das Dichterische erscheinen mir — und so will ich versuchen, es Ihnen darzulegen, — als ein Gegenstand, der eine Betrachtungsweise fast wie die der vergleichenden Naturgeschichte erfordert, als das Phänomen, das Herder, der große Vater und Ahnherr dieser Betrachtungsweise, die ich mir zu eigen gemacht habe, mit den Ihnen allen bekannten schlichten Worten umschrieb: «Poesie ist die Muttersprache des Menschengeschlechts" — nicht also, wie die Zeitgenossen Herders glaubten, eine Technik, eine Fertigkeit, etwas Lehrbares und Lernbares, ein Verhältnis zur Rhetorik, ein Verhältnis zu den *belles lettres* und schönen Künsten, zu den ausgestaltenden und beschreibenden Tätigkeiten des Menschengeistes: sondern Urphänomen; Muttersprache des Menschengeschlechtes: also doch wohl eine verlorene Sprache. Denn das Menschengeschlecht ist in hunderttausend Sprachen auseinandergeblüht; statt des Menschengeschlechtes bewohnen die Welt Völker; Völker sprechen ihre Sprache; innerhalb der Völker Familien die eigene; innerhalb der Familien Menschen besonders oder anders geschichtet und geschlichtet; innerhalb der

Völker Berufskreise die ihrem Stand entsprechende. Über ihnen allen und hinter denselben allen sich erhebend: „Poesie" — Muttersprache, verlorene Sprache, Sprache eines verlorenen Typus, Sprache aus einer Zeit, in der das Menschengeschlecht ein Ganzes bildete, — als einziger Rest hiervon noch nicht verloren: vorhanden. „Und die Erde zeugt sie wieder, wie sie sie von je gezeugt."

Ich habe keinen anderen Weg, Ihnen dies zu entwickeln als den allereinfachsten: den genetischen Weg. Jeder andere würde uns in die Irre führen. Der Dichter, wie Sie ihn heute kennen und sehen, ist ein Herr wie alle Herren. Er verfaßt außer seinen Gedichten eine Reihe anderer Dinge, er verfaßt Zeitungsartikel, verfaßt Unterhaltungsliteratur für die Badereisenden, er verfaßt Unterhaltungsdramen für das Theater dessen, der sich zerstreuen will. Er macht das Gelegenheitsgedicht für diesen oder jenen Zweck. Er steht in unseren Polizeiregistern, ist ein Steuerzahler, Sie kennen den einen oder anderen gesellschaftlich, wie es heißt, oder glauben ihn zu kennen und Sie nehmen an ihm, wie ich vermute, keinen besonderen Unterschied gegen andere Herren wahr, die Sie kennen. Darum erlauben Sie mir zu beschreiben, wie der Dichter in der Zeit aussah, aus der die älteste Kunde von ihm uns trifft. So sieht er aus: Er hat den Stab in der Hand und einen Kranz auf dem Haupte. Das ist nicht eine Ehrentracht, sondern das ist eine Berufstracht. Die Tracht dieses Berufes teilt er mit anderen Berufen, z. B. mit dem Berufe des Königs und dem des Priesters. Kranz und Krone sind dasselbe

Ding. Der Stab, den er trägt, und der Stab, der dem Redner in der Volksversammlung vom Herold gereicht wird, und der Stab in den Händen des Königs, der gemeinhin das Szepter heißt, — sie sind dasselbe Ding.

Was bedeuten Kranz und Stab? Unanrührbarkeit, Götterschutz, Ausgenommensein, Heiligung. Der Mensch, dem es angeboren und gegeben ist, sich durch die zweierlei Dinge vom Volke zu unterscheiden, die ich Ihnen sofort bezeichnen will, steht durch Kranz und Stab ausgenommen von der Gesamtheit und der Gemeinschaft: und diese beiden Dinge sind die folgenden:

Erstens, er wird von den Göttern besucht und erfährt ihren Besuch in der Form des Gesichtes.

Zweitens, er wird vom Gotte besessen und beherrscht, und im Augenblick, während der Frist, der Besessenheit und Berauschung spricht er eine Sprache, die in der Gesamtheit und Gemeinschaft kein anderer spricht, eine Sprache von eigenen Worten, eine Sprache von eigener Betonung, eine Sprache, die nicht zusammengehalten ist durch Gesetze der Mitteilung, sondern die zusammengehalten ist durch Gesetze des Rhythmus; die im Verhältnis zu der Sprache, die der Mitteilung dient — roh angesehen, nüchtern angesehen, — absurd ist und trotzdem durch diese geheimnisvolle Eigenschaft, auf die ich noch kommen werde, nicht eigentlich absurd berührt, sondern die Gabe und die Fähigkeit hat, denjenigen, an den sie sich richtet, dämonisch in den gleichen Zustand zu versetzen, in dem sich der befindet, der sich dieser Sprache be-

diente: durch dichterische Mittel das zu übertragen, was der Dichter erfahren hat: Besessenheit, Benommenheit, den Rausch, den Götterbesuch, das Gesicht.

Diese beiden Gaben, die der Dichter hat, sind nun in jenem Urzustand der Menschheit, von dem ich spreche, eine Art von Klammer, in der Dinge vereint liegen, die wir heute weit entfernt sind, als geistige Attribute des Dichters anzusehen. Dasjenige nämlich, was in dieser rhythmischen Form und in dem Aggregatzustande sozusagen der Absurdität übermittelt wird, ist nicht entfernt ausschließlich, nicht einmal in erster Linie, dasjenige, was Sie gewohnt sind als Gedicht anzusehen. Es ist in allererster Linie überhaupt nicht das Gedicht, sondern etwa das Gesetz, Nomos; es ist in zweiter Linie, über das Gesetz hinaus die Weisheit, Ainos, der Rat; es ist über Gesetz und Weisheit hinaus etwa die politische Rede, die Paränese. Das wäre also mit anderem, heutigem Wort: die Politik. Es ist aber, damit verbunden, und alles das umhüllend, selbst als eine zweite Hülle sich um den Rhythmus herumlegend, die Musik, und es ist dann erst, dann schließlich, jene Gabe, zu den Kategorien der Zeit in keiner anderen, nur einer stufenhöheren, Relation zu stehen als die urälteste Gesamtheit und die Gemeinschaft. Der Dichter kennt nicht, was die heroische Gesamtheit nicht kennt, er kennt nicht das Präsens, er kennt kein: ich bin, kein: ich sehe, er kennt nur das Präteritum: es ist gewesen, ich bin gewesen, ich habe gesehen, ich habe erfahren; und er kennt neben diesem Präteritum, dem historischen Tempus, das

zweite: das Futurum. Und so wie das Präsens, diese ungreifbare Gegenwart menschlichen Handelns, zwischen den beiden Polen des Vergangenen und des Künftigen sich bewegt, so ist auch der Dichter gegenwartslos. Er hat in sich die Vergangenheit, das heißt, die ihm in geheimnisvoller Form göttlicher Einflüsterung oder der Form geheimnisvoller Urüberlieferung übermittelte Vorzeitkunde; und so schließt sich in ihm an Gesetz, Musik, Weisheit, — an Politik schließt sich die Geschichte an — es gibt noch keine andere Geschichte als dichterische — und an die Geschichte schließt sich an, mit ihr noch in der Knospe verbunden, das Epos, und das Epos suppliert sich die Prophetie.

Erst in diesem ganzen Komplex, in diesem alles umschließenden Rahmen, ist nun denkbar das Lied, das Götterlied in erster Linie, das Preislied, und ferner daneben, ganz knospenhaft und aus Knospen sich allmählich entwickelnd, die andere «Dichtung», — was Sie als Gattungen des Dichterischen erkennen und mit der Sie vertraut sind.

Das ist nicht das einzige. Ich habe gesagt: gottbesucht, gottbesessen, gottberauscht. Aber immer und ständig? Nein. Dann gottbesucht, wenn der Gott es will; gottberauscht, wenn er ihn besonders anhaucht, oder in einer besonderen Konstellation. Und dieses beides nur in einer besonderen Beziehung des Einzelwesens zur Volksgesamtheit, zur Gemeinschaft: und dann, — nur in diesem Fall — der Dichter fast identisch mit dem Priester, mit dem Gesetzgeber, mit dem König selbst. Der Priesterkönig David ist

der Dichterkönig David, der Dichter Solon ist der Gesetzgeber und der Staatsmann Solon, der Philosoph der eleatischen Schule ist der Dichterphilosoph, der alles scheinbar Fremdartige zusammenhält, zusammenfaßt in der einen entscheidenden geheimnisvollen Gabe, für welche die Griechen den Namen der musischen haben. Die parallele Dämonie im Politischen ist der Vorgang, durch den der Gott in symbolischen Momenten, großartig ausgedrückten, großartig ausgesprochenen, nämlich durch den Dichter, in die Volksgeschichte eingreift, worunter der Versuch Solons fällt, die Athener zum Zuge nach Salamis zu bewegen.

Und an dieses eine Beispiel könnte ich eine ganze Kette anschließen, aber dieses eine genüge.

Außerhalb eines solchen Moments, und außerhalb einer solchen allgemeinen nationalen Situation, durch die der Dichter mit der Gemeinschaft ein Einziges und ein Ganzes bildet, ist er nicht vorhanden. Er kann nicht gerufen werden; man kann ihm nicht sagen: Singe! Er singt nur, wenn der Gott ihn besucht, er singt, wenn «die Muse will»; er kann die Spannung nicht hervorrufen, durch die allein er in den Zustand gerät, in dem er des Kranzes, des Stabes würdig wird, herausgenommen ist von der Gemeinschaft und Gesamtheit. Das setzt voraus, daß die Gesamtheit und die Gemeinschaft für ihn, den Dichter, ein mit ihm verbundenes, ein mit ihm Gott-Abkünftiges ist: dieses große Bruder- und Sippenverhältnis, immer, auch ruhend, eine mächtige Fiktion, bricht im unerzwingbaren Moment plötzlich ins Leben und wird Körper und Geist.

Im Namen des Gottes, auf den Gott zu, auf den Gott hin ist es ihm gegeben, ja ist es ihm möglich, die Menge zum Gott und mit Gott gegen ihre Ziele zu führen oder aber die Menge an Gott anzuschließen, einen ἱερὸς γάμος zu schaffen, dem Volke, als dem von Gott abstammenden, göttliche Ahnen und Väter zu geben. Das setzt voraus die große, die patriarchalische Menschheit, die Menschheit auf Wanderungen, die Menschheit zwischen Niederlage und Sieg, die Menschheit, die wir mit dem Namen der heroischen bezeichnen. Der Dichter, wo er uns so entgegentritt, wird die in die musische Form gebrachte Verkörperung des heroischen Menschen und weiter nichts. Als solcher steht er, formal angesehen, neben dem heroischen König, neben dem heroischen Priester und Propheten, und niemand sonst neben ihm; bei solchen die mit ihm die heiligen Attribute tragen, mit ihm unter demselben göttlichen Schutze stehen, er allein, durch die Gabe, die ihm gegeben ist, die er nicht erwerben kann, die er nicht erlernen und lehren kann, und für die er nicht einmal danken kann — herausgehoben, von den Musen gewählt, erkoren, geatzt, gepflegt, ohne daß er etwas dazu hätte tun können, am Nacken ergriffen, herausgerissen, hingestellt in die prophetische Mission, die eine politische Mission ist, und nun, vom Gott zu seinem Gefäß gemacht, im Namen des Gottes der Welt ihre Ziele verkündend.

Wie er sonst aussieht, außerhalb des Gesanges, weiß niemand. Er mag so abseits sein wie die heldenhaften Berufskrieger der Germanen bei Tacitus, versteckt wenn man seiner nicht bedarf, vielleicht in

einer Höhle wohnend wenn man ihn nicht braucht, vom Volke scheu gemieden, außer in dem Moment in dem das Ungeheure über ihm ist, den Moment erwartend, in dem es wieder über ihn kommt, und in dem er wirkt, was er sonst vielleicht nicht ist.

Dies ist der Dichter, wie wir ihn kennen. Er sieht bei allen Völkern der gemeinsamen arischen Mutter völlig gleich aus. Die Gedichte, die wir aus jener Urzeit haben, tragen alle den gleichen Stempel; sie sind ganz frei von denjenigen Elementen, die wir mit mehr oder weniger Recht als die literarischen oder rhetorischen oder auch nur ästhetischen zu bezeichnen pflegen. Sie bestehen in jenen Herderschen Stigmaten der Poesie, dem Sichniederwerfen, dem Schrei, dem Staunen, der Bewunderung, dem Zorne, der herausfordernden Metapher, all demjenigen, was wir als kindlich und kindisch anzusehen pflegen, einfachen Entladungen von Urspannungen, die der heldenhaften Seele sich entringen und die Welt ins Heldenhafte fortreißen. So sieht das Deborahlied aus und was sonst Sie wollen, so Hesiod noch oft, und altgermanische Dichterrufe und Interjektionspoesie und noch spät Äschylus, Pindar, Lucrez, Dante, Shakespeare.

Der Dichter, auf diese Weise ganz einig mit seinem Volksganzen, durchaus organisch in ihm stehend und unentbehrlich, aber unerzwingbar, — unentbehrlich, aber unerkäuflich und unbelehrbar, im Schutze des Gottes, der verhindert, daß ihm Unbill geschieht, daß etwas verlangt werde von ihm, was er nicht sein kann und nicht geben kann, — dieser Dichter lebt vorwärts in Jahrhunderte und Jahrtausende, er erlebt an sich

die große Wandlung der Menschheit, er erlebt an sich die Umbildung des patriarchalischen Menschen in die Polis, und geht aus der Polis über in den Staat, in den römischen Staat, aus dem römischen Staat, der wieder zerfällt, in das mittelalterliche Gemeinwesen, durch dies hindurch an den Fürstenhof und durch den Fürstenhof in den modernen Wohlfahrtsstaat, in die moderne Demokratie bis in unsere Tage.

Wie ist seine Situation? — Lassen Sie mich eine Unterscheidung allem anderen voranstellen. Sie wissen, daß man sich seit dem letzten Jahrhundert wiederholt gewundert hat — und diese Verwunderung ist nicht eine Eigentümlichkeit von Hohlköpfen, sondern sie ist von so großen Geistern wie Jakob Burckhardt geteilt worden, — daß man sich, wie ich sage, darüber verwundert hat, wie wir zwar von den dichterischen und geistigen Personen des Altertums mehr oder minder gut biographisch unterrichtet sind, daß man aber etwa von den Bildhauern der selben Völker wenig, fast nichts weiß. Lassen Sie es mich in Burckhardts Worten, gelegentlich von Bemerkungen über den Pergamenischen Altar, in der Griechischen Kulturgeschichte, Ihnen vorlesen.

„Im kleinasiatischen Pergamon hatte sich eine Schule von Bildhauern erhoben, von welcher man bis vor wenigen Jahren nur einzelne, allerdings schon sehr bedeutende Werke kannte. Nun, neben dem unsäglichen Elend Griechenlands, entstand hier kurz vor oder nach 197 v. Chr., nämlich entweder unter Attalos I. oder erst unter Eumenes II. der berühmte Altar von mehr als hundert Fuß ins Gevierte, dessen

erstaunliche Reste allein schon das Museum von Berlin zu einem der ersten Kunstwallfahrtsorte der Welt machen würden. Es ist der Kampf der Götter und der Giganten, ein rings um die Wände des Altars laufendes Relief von acht Fuß Höhe; die nach Berlin geretteten Teile haben eine Gesamtlänge von etwa zweihundertfünfzig Fuß. Es ist, als wäre über diese Kunst gar nichts ergangen. Jugendfrisch, naiv, in ihren Mitteln und ihrer Behandlung dem Phidias viel näher und verwandter als man es irgend erwartet hätte, wirft sie sich, wie der Löwe auf seine Beute, auf das mächtigste bewegte Thema, welches der Mythus überhaupt darbot. Frühere Reliefs hatten besonders Kämpfe von Heroen und Kentauren, Amazonen und Fabeltieren dargestellt; diesmal sind es die Götter selbst mit den halbgöttlichen Riesen, von dem Meister innerlich geschaut als ein furchtbar erhabener Sturm von Angriff und Gegenwehr, im ganzen weit die wichtigste bekannte Äußerung griechischen Geistes jener Zeiten. Die Namen der Schöpfer aber sind uns nicht überliefert, während wir über andere damalige Ereignisse auf das Reichlichste unterrichtet werden, ja die einzige Erwähnung des kolossalen Werkes selbst findet sich in einem geringen lateinischen Autor, welchen man in das Zeitalter des Theodosius versetzt. In Pergamon wird man die Namen wohl gewußt und deren Träger für recht geschickte Banausen gehalten haben; wir aber mit unserem Verlangen zu wissen, was damals im Innern jener mächtigen Menschen vorgegangen, würden den Pergamenern wunderlich vorgekommen sein."

Ich habe die Absicht, diese Vorwürfe auf ihr gerechtes Maß zurückzuführen und suche mich noch einmal in die Lage des Urmenschen zurückzuversetzen, dem auf der einen Seite der Dichter gegenübersteht, wie ich ihn zu schildern versucht habe, während auf der anderen Seite der Künstler steht, der Bildhauer oder der Maler. Dem können Sie auf sein Gewerbe sehen, Sie stehen neben ihm und sehen zu, wie er schafft, wie er gießt und Guß nachfeilt, wie er zeichnet, und Sie stellen fest, was dies sein soll, das er darstellt: er knetet etwa und Sie stellen fest, was er nachknetet oder als Modell vorknetet. Es bilden sich die Assoziationen zuerst des Identitätsschlusses und dann des ästhetischen Sehens, die Kategorien des Richtigen, Ähnlichen, Schönen. Doch, worauf es mir ankommt, ist dieses: daß der Maler und der Bildhauer für den naiven und ursprünglichen Menschen jemand ist, der ein Handwerk kann, der dieses Handwerk hat lernen müssen, der es weiter lehren und übergeben kann, und jemand, dessen Arbeit, wenn Sie daneben stehen und sie ansehen, für den naiven Zuschauer zwar den Gegenstand der staunenden Bewunderung, des glücklichen Beifalls, aber kein Rätsel bildet. Sie sehen ja, wie er es hervorbringt. Bei dem Dichter sehen Sie es aber nicht. Es hat es keiner gesehen. Es fehlte bei den sinnlichen Künsten für den Griechen und für den Menschen der Urzeit an all demjenigen, was ich Ihnen hier angeführt habe: am Geheimnis, am Problem. Und handelte es sich auch um Geschicklichkeiten eines sehr hohen Ranges, eines immer, immer

höheren Ranges, — was ihnen fehlte, war der Rausch, jenes Bewußtsein von etwas Transzendentem. Die Muse der bildenden Künstler heißt nicht Muse, sie heißt Techne. Was fehlt, ist die Dämonie, das Incalculable.

Die klassische Altertumswissenschaft wird Ihnen sagen, daß zu einer gewissen Zeit, in der über dem bildenden Künster der Begriff der persönlichen und anspruchsvollen, der berühmten Figur, des Virtuosenhaften, sich auszubilden begann, jene Vorstellung vom trefflichen Banausen keineswegs die herrschende blieb, daß der griechische bildende Künstler alles versucht hat, um sich mit dem klassischen Dichter auf das gleiche Niveau zu stellen, so Parrhasios, so Praxiteles: worüber der Grieche lächelt. Es blieb der Unterschied, den die antike Welt ebenso wie gewiß die Urwelt empfunden hat und der bis in die Zeit des Renaissance-Virtuosentums hinein die Welt beherrscht hat. Auf der einen Seite ein durchsichtiger Vorgang, auf der anderen ein undurchsichtiger — auf der einen Seite ein Vorgang, der innerhalb der Grenzen des menschlich Übersehbaren bleibt, auf der anderen Seite ein Vorgang, der hinter die Welt zurückführt und mit gewöhnlichen Mitteln, mit gewöhnlichen Begriffen überhaupt nicht commensurabel und calculabel ist.

Gleichviel. Ich habe gesagt, der Dichter lebt in die Jahrhunderte und die Jahrtausende der Weltgeschichte weiter. In welcher Form, wenn ich fragen darf? Wo ist die Gemeinschaft, wo ist das Volk geblieben, mit dem er identisch war, für das und kraft dessen er erfuhr, was er erfuhr, oder ihm widerfuhr,

was ihm widerfuhr? Die antike Polis umstellt ihn fest, sie macht ihn zum Bürger und gibt ihm Bürgerrechte nur gegen Bürgerpflichten. Die Solonische Zeit mag einen Übergang bilden. Sehr bald steht man vor ganz neuen Problemen und sehr bald steht der Dichter mit demjenigen, was ihn umgibt, in einem geheimnisvollen, ihn faszinierenden, in einem inneren Zwiespalt, einer zwieträchtigen problematischen Verfassung, die ihn nach der einen oder anderen Seite drängt und beengt.

Wir werden weiter sehen, daß in dem Maße, in dem sich um den Dichter herum die Gliederung der bürgerlichen und staatlichen Welt immer mehr verhärtet und vereinzelt, diese Beengung ihn in der Ausübung des ihm Angeborenen, in der Ausübung seiner Mission schwerer und schwerer und immer schwerer betrifft und ihn schließlich so eng und hart umstellt, daß er die ihm gezogenen Grenzen durch Mittel unterbricht, die mit gewöhnlichen Erklärungen, wie sie uns Literaturgeschichte und Kritik an die Hand geben, überhaupt nicht mehr zu lösen sind. Und aus diesen kleinen Katalog, wie er mir im Augenblick vorschwebt, wünsche ich Ihnen einiges vorzulegen, um zu zeigen, um welche Probleme es sich hier handelt.

Sie wissen alle, — es ist ein Gemeingut der Bildung, — daß Äschylus in dem Moment, da seine Kunst den höchsten Gipfel erstiegen hat, in dem Moment, in dem die Orestie in Athen aufgeführt worden ist, — etwas das es nie vorher gegeben hat, etwas das von aller übrigen Tragödie so unendlich verschieden ist wie ein Alphabet von einem anderen

Alphabet, — daß er in eben dem Augenblick Athen für immer verläßt und nach Sizilien geht und dort stirbt. Die klassische Altertumswissenschaft gibt Ihnen sofort eine Erklärung hierfür; um sie Ihnen weder zitieren noch diskutieren zu müssen, gebe ich Ihnen daneben sofort eine zweite Sache, und ich nehme diesen zweiten Fall aus unserer eigenen Zeit: Leo Tolstoj. Nach einem Leben, das ihn zuerst durch die höchsten Gesellschaftskreise seines eigenen Landes geführt, das ihn in der Ausübung seiner herrlichen Kunst zu den höchsten Gipfeln getragen hat, nach dem Ihnen bekannten Umbruch in seiner Seele, der ihn wie keinen zuvor zum Volke geführt hatte, — Tolstoj, nachdem er sein ganzes Leben diesem Volke gewidmet hat im Apostolate einer neuen Liebe, in einer neuen Gemeinschaft — Leo Tolstoj: in dem Augenblick, in dem er den Tod herannahen fühlt, verläßt er sein Haus, seine Familie, flieht sterbend, von Wenigen begleitet, die er auch noch abstößt, unbekümmert um alles, was nach ihm weint und verlangt, unbekümmert um die Bischöfe, die mit goldenen Mitren und Sakramenten sich durch den Winterschnee wühlen, um ihm das Öl der letzten Versöhnung zu bringen — er stirbt dort einsam in einem Stationshause neben dem öden Bahnkörper, um niemand mehr zu sehen.

Shakespeare, nachdem ihn seine Theaterlaufbahn in London sowohl als Dichter wie als Theatermann zu den höchsten Gipfeln geführt hat, die seinem Ehrgeiz erreichbar waren, wenn er ein Theaterdichter und Theatermann war, zerbricht den Zauberstab des

Prospero. Das ist eine Bewegung, für die es keine Erklärung zu geben scheint. Er verläßt London, verläßt die Welt, geht in einen kleinen Weiler, aus dem er stammt, dichtet nicht mehr, lebt dort wie ein Ackerbauer und stirbt.

Das sind drei markante Beispiele. Ich könnte sie unendlich vermehren, obwohl die folgenden nicht so eklatant wären. Aber in einer spröden und nüchternen Figur wie Uhland sind sie da. Das Zerbrechen des Prosperoschen Zauberstabes ist dort ein leiser Akt zwischen dem Ich und Ich, zwischen dem Du und Du gewesen. Kaum schwebt er sanft durch diese Verse:

„Meine Harf' ist hingesetzt,
Was ich sang ist nicht mehr meines . . ."

Es gibt auch Dichter, die danach weiterdichten. Eduard Mörike, nachdem er erlebt hat, was er erleben konnte, nachdem er Gipfel und Katastrophe der Seele erreicht hatte, entschließt sich resigniert dazu, die Trümmer seiner seelischen Existenz weiter zu bewohnen und sie sorgfältig nach außen auszubauen, um sich in ihrem Innern zu verbergen und niemandem mehr zugänglich zu sein.

Dieses sind merkwürdige Dinge, wie Sie zugeben werden, und die man sich einstweilen so oder so erklären mag. Aber es gibt andere Fälle.

Virgil, in dem Augenblick, in dem die Äneis fast abgeschlossen vor ihm liegt, krank auf dem Schiff, das ihn nach Italien tragen soll, gibt seinen Freunden, die bei ihm sind, den bekannten Befehl, sie zu vernichten. Höchst auffallend! Mir ist von keinem Maler — mit gewissen sonderbaren Ausnahmen, die keine

sind — ein ähnlicher Akt bekannt, und von keinem Bildhauer. Er ist aber nicht isoliert, denn die meisten von Ihnen werden wissen, daß wir das «Befreite Jerusalem» von Tasso nur einem Zufall verdanken, der eine Abschrift vor der Vernichtungsabsicht des Dichters bewahrt hat. Sie werden alle wissen, daß die deutsche Poesie eines ihrer herrlichsten Dramen, das wir eigentlich alle haben, lesen, bewundern, aufführen müßten — nicht besitzt: «Guiskard». Der letzte, der dieses Drama gesehen hat, ist der Kamin in Kleists Zimmer in Paris, in dem es verbrannte.

Auch diese Beispiele könnte ich Ihnen häufen. Die Literaturgeschichte und die Kritik, die sich mit dem einzelnen Fall beschäftigen, finden für den einzelnen Fall Erklärungen, die viele von Ihnen kennen werden.

Neben diese Serie könnte ich andere Serien legen. Dante, der mit dem Messer in der Hand auf der Straße einer italienischen Stadt Kindern nachläuft, die ihm «Ghibellino» nachgerufen hatten. Der sanfte Shelley, der gütigste liebreichste Mensch, der gegen seinen Freund Medwin in einem Moment ohne Bedeutung, unter Umständen, die für uns lesend Nachfühlende ganz unproportioniert zu einem solchen Verhalten scheinen, die Pistole zückt, zurückgerissen werden muß, um nicht abzudrücken, dann begreift, was er zu tun versucht hatte, sich schämt... Puschkin, Lermontow und Otway fallen in Raufereien, die Waffe in der Hand. Der arme kleine Verlaine, der auf den Herzensfreund geschossen hat, kommt in den Kerker. Niemand hat Maler, Bildhauer oder Musiker für jähzornig im großen ganzen gehalten oder erklärt.

Vom Dichter heißt es seit ewig: *genus irascibile vatum.* Tassos Degenziehen ist keine Erfindung Goethes. Landor wirft Leute, die ihm Galle machen, meist aus dem Fenster. Ich lege auch diese Serie beiseite.

Ich komme zu einer weiteren Serie: die Flucht. Und die ersten Beispiele, die mir hierfür einfallen, oder die ersten, die ich hierfür anführen will, sind die zartesten und dennoch die eklatantesten: Goethe. Die Harzreise in der Vermummung, unter einem fremden Namen. Dabei das verschämte und bescheidene Eingeständnis, welche eigene Beruhigung es ihm gewahrt habe, in Momenten, in denen es ihm nicht wohl ums Herz, in denen es ihm «in seiner eigenen Haut nicht wohl» war, in einen fremden Namen zu schlüpfen und in diesem fremden Namen wie in einer Tarnkappe durch die Menschheit zu gehen. Die Reise nach Italien, eingekleidet ganz in die Form einer Flucht. Niemand darf davon wissen. Ganz heimlich ist er weg, wieder unter einem fremden Namen, allmählich diesen Namen aufgebend, immer wieder darein zurückschlüpfend, dem Volk, der Gesellschaft entkommend.

Alle diese Phänomene zusammengenommen, bedürfen, wie mir scheint, einer Erklärung. Es läßt sich nicht jeder Fall einzeln und jedesmal abtun, mit biographischen Motiven und Begriffen, die nur einem bestimmten Lebenslauf entnommen sind und ihn alleine belangen. Wir müssen uns dazu entschließen, dieses wunderliche Wesen, den Dichter, in seinem Verhältnis zum Ganzen, in seinem Verhältnis zum Werk, in seinem

Verhältnis zu sich selbst als das anzusehen, was Jacobi einmal scherzhaft bei Goethe nannte «eine Seltenheit in der Naturgeschichte", als etwas anzusehen, was Sie mir für einen Augenblick erlauben wollen zu bezeichnen als «*homo sapiens varietas poetica*», ein eigener Typus, eine eigene Abart mitten in einem allgemeinen Genus, eine Abart, die durch die Jahrhunderte und Jahrtausende in einer auffälligen und unheimlichen Weise sich gleich geblieben ist, stigmatisiert, mit besonderen Kennzeichen behaftet, an denen es sich sofort kund tut als Besonderes und Eigenartiges. Ein paar von diesen Kennzeichen habe ich Ihnen aufgezählt. Es kommen andere dazu. Die Spannungen sind anders, die Affekte anders, das Männliche ist anders und das Menschliche, die Lebensdauer ist zum Teil anders, anders ist die Reaktion auf Wirkungen von außen und anders die Fähigkeit des Hervorbringens, als innerliches Verhalten und innerliche Fruchtbarkeit. Sehen Sie auf die ungeheuren Kataloge, die die alexandrinische Philologie uns von großen Dichternamen Oriechenlands überliefert hat, sehen Sie auf Jean Paul, sehen Sie auf das ungeheure Werk Herders, Balzacs, Hugos, Goethes. Sehen Sie auf diese ausgefüllten Lebensräume, Jahrzehnte die fast jahrhunderteartig aussehen, auf die ganze Statur, die Proportionen dieser patriarchalischen Figuren, sehen Sie sich die Körper an: die wundervolle Stimme von Sophokles, Shakespeare, Goethe sind ganz zufällig überliefert; sehen Sie Anacreon, Hafis, Heinrich von Veldeke, Goethe, Hugo, Sophokles bis ins hohe Alter hinein mit dem

vollen Nerve des Mannes lieben und zeugen wie die biblischen Patriarchen; sehen Sie auch auf den Tänzer Sophokles, auf die Figur Swinburnes, diesen Sprachsänger, mit einer Stimme ausgestattet, die, ohne zu singen, von seiner gesamten Umgebung, von allen, die ihn preisen, als etwas völlig unvergleichliches an Lautform empfunden wurde — ja sehen Sie, — warum nicht? — gerade diesen an, den wunderlichen Mann, diesen jungen Swinburne, dieses kleine, grünäugige, rotlockige, wie ein Ariel gebaute Wesen, hören Sie es mit dieser Zauberstimme die Dinge herausschleudern, die ihm herauszuschleudern gegeben waren, minutenlang: Zorn, Affekt, Raketenbündel, — emphatisch, maniakalisch, unstillbar, bis aus ihm dasjenige heraus war, was unter anderen Umständen, — wenn er nicht in einer Gemeinschaft anwesend gewesen wäre, sich vielleicht als Gedicht entladen hätte. Sehen Sie Shakespeare zu, der vom ersten bis zum letzten Wort in derselben gleichmäßigen kleinen Handschrift ohne Korrektur ein Stück herunterschreibt. Die Stücke mögen es gewesen sein, die wir alle kennen. Es mag Hamlet oder Lear gewesen sein. Und hören Sie, was der Zeitgenosse davon sagt, nichts weiter hervorhebend an ihm als die Mühelosigkeit der ungeheuren Hervorbringung, Stück an Stück, Seite an Seite, dieses Menschenbild nur abgegrenzt von den Eigenschaften *gentleness* und *sweetness*.

Sehen Sie auf anderes! Daß Sophokles in Athen den Besuch des Asklepios empfangen hatte, daß er bei ihm zu Gast gewesen war, davon ist jeder Athener überzeugt. Man glaubt es. Daß Goethe das Erd-

beben von Lissabon, an dem Tage, an dem es stattfand, in seinem Gartenhaus bei Weimar hatte voraussagen können, das glaubte jedermann, nachdem er es seinem Diener und Sekretär gesagt hatte. Mir selbst ist in Asolo die Stelle gezeigt worden, an der die Jungfrau Maria Browning erschien und ihm sagte: „Der Ring ist in der Ritze," wo man ihn dann tatsächlich gefunden hat.

Ich führe Ihnen alle diese Fälle an, weil sie zusammengehören, weil sie aussprechen, daß um den Dichter herum eine Art von halluzinativem Fluidum ist, das das Unglaubliche glaublich macht. Ich untersuche die einzelnen Fälle nicht, ich gebe sie einfach an, teils aus Büchern, teils aus dem Munde eines Augenzeugen oder des Sohnes eines Augenzeugen und stelle fest, daß man darin nichts Wunderbares gefunden hat; es kommt gar nicht darauf an was geschehen ist, auch nicht darauf was geglaubt worden ist, sondern auf den Glauben, den als eine alltägliche Natürlichkeit zu erwecken den Männern dieser Kategorie ohne Zweifel gegeben gewesen ist. Ebenso erscheint Dante kurz nach seinem Tode den Söhnen, die in Verzweiflung nach unauffindbaren Schlußgesängen der Comedia fahnden, zeigt ihnen das Versteck und verschwindet.

Ich sage also, der Dichter mit dieser Stigmatisierung, die die Züge seiner Urexistenz, seiner Urform durch die Jahrhunderte und Jahrtausende weiterrettet, wahrt, ja ihm aufdrängt, — der Dichter steht in einer Welt, die aufgehört hat, seit Jahrhunderten und Jahrtausenden aufgehört hat, die patriarchalische zu sein. Der Götterschutz, das Eximiertsein von der Ge-

meinschaft hat ihn verlassen. Es richtet sich auf ihn und gegen ihn, genau wie auf und gegen jeden anderen Bürger oder gegen jedes Mitglied der Gemeinschaft, der Anspruch der Gemeinschaft, der von ihm das Bestimmteste verlangt. Man verlangt z. B. von Äschylus vielleicht das Wirken in einer bestimmten Richtung, zunächst einmal nicht nur, daß er zur gegebenen Zeit, gegebenen Preiskonkurrenz, wie wir heute sagen würden, bei diesen Dionysien, das Stück dichte, sondern man verlangt von ihm ein Stück vielleicht in einer bestimmten Richtung, vielleicht nur das in seiner älteren Richtung. Man verlangt von Euripides ungefähr das gleiche. Sie wissen, was Euripides tat. Er empfand sich als prophetischen Dichter oder als philosophischen Gesetzgeber seiner Zeit, unaufhaltbar eingetreten in ein Presbyterium der Rüge. Er ist also nicht mehr der von Gott besuchte und berauschte Dichter, sonder er steht außerhalb der Gemeinschaft peripherisch, ja aus der Peripherie heraustretend, und richtet sich zum Teil gegen sie. Früher ist das eine alte Gruppe.Was ist jetzt die Folge? Euripides — wie Äschylus — verläßt Athen. Sie wissen, daß er fern von Athen gestorben ist, daß lange noch die Höhle in Thessalien gezeigt wurde, in der er angeblich gedichtet und gelebt hat: die Höhle, die er suchte, die zu suchen ihm angeboren war, das, was ihn schützt, wenn der Gott ihn nicht mehr schützte. Sizilien ist für Äschylus die gleiche Höhle, Stratford für Shakespeare die gleiche Höhle, und jeder Dichter ist in dem Wunsche diese Höhle zu suchen, die ihn vor der Gemeinschaft schützt, da der Gott ihn nicht mehr schützt,

entweder geflohen oder er hat sich in anderer Weise entzogen und steht zum Schluß doch vor ihr, der letzten Zuflucht, wenn er den Kampf nicht hat durchkämpfen können, — und er hat ihn fast nie durchkämpfen können, — mit einem verschatteten und problematischen Gesicht.

Dazu kommt nun eine Kette von Phänomenen, die ich Ihnen kurz aufzählen muß, weil sie den Umriß schärfer zeichnen. Das erste, was sich von dem Dichter historisch losmacht, ist die „Religion" an und für sich. Vom Dichter emanzipiert sich der Priester. Das zweite, was sich von ihm emanzipiert, ist das Gesetz. Das Gesetz tritt abseits von der Person, das Gesetz baut sich auf als Verfassung oder Satzung des Staates und als Privatrecht, kodifiziert sich, schafft sich eigene Berufe, wird unpersönlich, unpoetisch und antiprophetisch. Nach dem Gesetz emanzipiert sich sehr bald die Musik. Der Kampf des Dichters um die Musik, der Kampf des Dichters, die Musik bei sich zu behalten, geht durch ein Jahrtausend. Wohl hat Horaz noch eines seiner Gedichte so einstudiert, wie heute etwa ein Orchesterdirigent ein Musikstück einstudiert und „aufführt", mit dem Taktstock in der Hand. Aber dies alles sind nur noch Nebenzüge, wie sie den Übergang kennzeichnen. Mehr und mehr zieht sich der Dichter von der Musik und die Musik von dem Dichter zurück. Dem Rhythmus scheint immer mehr abhanden zu kommen, was sein Element ist: die Tonwelt. Und im dreizehnten Jahrhundert und in den folgenden beiden Jahrhunderten empfängt Europa

das Göttergeschenk einer bis dahin nicht bekannten Begabung, ein völliges Novum, durch das die Menschheit über sich selbst fortschreitet: sie empfängt das Geschenk der musikalischen Begabung, die vorher nicht existiert hat. Es reißt sich der unabhängige, freie Tonsatz los, der des Wortes entraten und entbehren kann, und der Dichter bleibt tonlos, musiklos zurück. Nachdem sich die Musik von ihm losgerissen, reißt sich mehr von ihm los. Es reißt sich das Epos von ihm los und wird Roman, d. h. es reißt sich von ihm los dasjenige, was dem Unterhaltungsbedürfnis und nicht mehr dem Erinnerungs-, nicht mehr dem Erregungsbedürfnis, nicht mehr dem Erschütterungsbedürfnisse dient. Es reißt sich nach dem Roman von ihm los das Drama, das ebenfalls dem Unterhaltungs- d. h. in diesem Falle dem Spannungs- und Entspannungs- und nicht Erschütterungsbedürfnis dient, das Drama, das Literatur ist und keine kathartischen Elemente mehr in sich hat. Wie als ob Sie von einer Zwiebel Schale um Schale, Hülle nach Hülle abziehen, so entblättert sich, enthülst sich die Form des Dichterischen im Laufe der großen europäischen Jahrtausende und sie läßt zum Schlusse nichts weiter zurück als den schmalen, blassen, schlanken Keim, den schutzlosen, den von nichts weiter mehr eingehüllten, der noch immer wieder von Generation zu Generation aufsteigt und nach Hülle verlangt.

Und nun lassen Sie mich zu meiner Kette zurückkehren. Dieser Ablösung der einzelnen dem Dichter gegebenen Nebenaggregate steht der parallele Vorgang gegenüber, daß die Gemeinschaft, mit der der

Dichter ursprünglich identisch war, auf dem Wege zur Polis, auf dem Wege zum Staat, auf dem Wege zum Volksstaat, zu der schon früh auftretenden Demokratie, nicht mehr Gottesstaat ist, sondern Wohlfahrtsstaat, nicht mehr das Selbstvergottungsbedürfnis hat, kraft dessen es den Dichter braucht und nicht entbehren kann. Wenn sie den Dichter noch nicht entbehren will, so sind die Anlässe dazu doch völlig verschieden von denjenigen, auf denen die nötige Existenz des Dichters früher beruht hatte. Nun aber treten neben den Dichter neue Wesen, die es früher nicht gegeben hatte. Es tritt neben ihn an Stelle der Gemeinschaft der Volkskinder gleichen Blutes, der Könige und Edlen, zunächst der Kenner: mit anderen Worten dasjenige, was nicht mehr das Volk ist und was noch nicht — Gott sei Dank — das ist, was man heute Publikum nennt. Es ist der Mittelsmann, der zum Dichter sagt: „Wohl, das Volk ist nicht da, wir wissen das; Du hast es heute sehr schwer, wir wissen auch das. Die Halle, in der Deine Urahnen und Urväter einst zur Harfe sangen, diese Halle, in der Du Freude und Jubel verbreitetest, ist zusammengestürzt und wir können sie nicht wieder aufbauen. Rings herum sind die mechanischen Menschen — das Wort ist nicht von Herrn Rathenau sondern von Boccaccio: „Questi ingrati meccanici, nemici / D' ogni gentile e leggiadro operare" — die von Dir nichts haben, die lieber dem Gesetzgeber zuhören als Deinem Lied, die lieber einer dummen anstößigen Geschichte zuhören, die sie bewiehern können, als demjenigen, was Du zu singen haben magst. Wir aber kennen Dich, wir ver-

stehen Dich auch, wir wissen auch was Du brauchst, wir kennen Deine Empfindlichkeit, wir wissen, wie wenig du im Grunde in diese verengerte Welt hineingehörst. Wir wollen Dir das alles schaffen was Du brauchst, Deine Lebensbedingungen stabilieren und schützen, Du brauchst nichts weiter zu tun als das „Befreite Jerusalem" zu dichten!"

Dieses ist die Situation, und zwar eine uralte, denn diese Situation ist in Wirklichkeit schon die Situation des Augusteischen Zeitalters, aus der heraus sich der Anspruch des Augustus auf Horaz, Properz und Virgil richtet: „Wir verlangen das heroische Epos unserer Existenz, weil wir keines haben. Wir verlangen es darum, weil wir uns für eben so groß und herrlich halten wie die heroische Zeit, wie Agamemnon." Man kennt diesen gewalttätigen Anspruch, der aus der handelnden Welt heraus sich auf das zarte poetische Ingenium richtet. Jeder kann bei Horaz genau wahrnehmen, mit welchen unendlichen Künsten des geschliffenen und feinen Weltmannes er diesen Schlag parierte, um seine Höhle zu finden, um seine Ruhe in der Sabina zu finden, um dort zu sitzen und teils höfliche, teils scherzend kluge, teils anmutig robuste Briefe an Mäcenas zu schreiben: Laßt mich in Ruhe! Und so sehen wir diesen Menschen Virgil im Rahmen seiner Zeitgenossen, den mädchenhaften unaufhörlich errötenden Menschen, der bei der bloßen Berührung mit der Außenwelt schon etwas wie Verwundung erfährt, etwas, was sich kaum ausdrücken läßt und was Augustus sehr drastisch ausdrückte, — wir sehen ihn von dieser zu jener Stelle wandern, von Höhle zu

Höhle, und da versuchen, das zu tun, was man von ihm verlangt: die Äneis zu schreiben. Und wir sehen ihn über das Meer gehen und auf dem Meere sterben, und wir sehen ihn, den ganz Vereinsamten, sterbend den einen Wunsch aussprechen: zerreißt das Ganze, verbrennt das Ganze! Laßt mich in Ruhe wenigstens dahinfahren!

Es ist das die Situation Virgils. Aber auch die Situation Tassos kennen wir, der sie erlebt in einem Augenblick, wo die Enge der Welt sich wahrscheinlich um einen neuen Coeffizienten, ich sage sogleich welchen, gesteigert hatte. Wir sehen diesen Menschen infolge des gleichen auf ihn gerichteten Anspruchs derjenigen, die seine Freunde, die die „Kenner" sind, — die sagen, „wir verstehen Dich" — wir sehen ihn schließlich alles tun, um das „Befreite Jerusalem" zu verbrennen, und wir sehen dieses selbe Lebendige, das einmal so heißt und einmal anders, als ein ihm Gleichartiges bei Kleist mit dem Anspruch der Kleistischen Familie ringen, und wir sehen Kleist im Kampfe mit diesem Anspruch, der sagt „wir haben alles für Dich getan, wir werden alle Opfer bringen, wir haben Deine Ansprüche als duldend Mitfühlende Dir zu erfüllen, Deine Aufgabe zu erleichtern versucht, aber endlich muß das Meisterwerk da sein"—wir sehen ihn in seinem Kampf um Guiskard eben dort, wo Tasso und Virgil fast geendet wären, nun wirklich enden, — an dem Platz am Kamin, in dem das Werk in Flammen aufgeht, und endlich am Wannsee.

Mit anderen Worten: Alles dasjenige, was ich aufgezählt habe, das pflegt der kritisierende und lite-

rarhistorisierende Dilettantismus mit der Formel zu bezeichnen: das Ringen des Dichters mit seinem Stoffe. Das, meine Herrschaften, gibt es nicht, hat es nie gegeben. Es hat nie ein Dichter mit seinem Stoff gerungen. Wenn er mit ihm gerungen hat, war er kein Dichter. Mit seinem Stoffe ringt der Literat. Der Dichter weiß gar nicht, was ein Stoff ist, ein von ihm unabhängiger, ihm gegenüberstehender. Was Stoff ist, weiß der Außenstehende. Für den Dichter ist dasjenige, was er dichtet, in dem Augenblick in dem er es dichtet, nichts weiter als ein Aspekt seiner eigenen Seele, ein Teil seiner inneren Dialektik, der aus irgend einem ihm tatsächlich unbekannten, gar nicht definierbaren Grunde einer Äußerung bedarf, diese Äußerung erzwingen muß, sie auch erzwingt, nicht aber auf Grund eines Ringens mit seinem Stoffe, sondern des Ringens mit seiner Situation innerhalb der Welt. Damit haben Virgil und Tasso gerungen, und Kleist, Tolstoj, Shakespeare und Äschylus.

Den Kampf um die Proportion zur Welt haben von allen großen Dichtern nur zwei siegreich beendet: Ariost und Goethe. Jeder auf einem anderen Wege. Keiner auf einmal, alle in jahrzehntelangen, immer wieder neu einsetzenden heilig erschütternden Durchbrüchen, immer wieder zusammenbrechend, immer wieder sich aufraffend um eines Höheren, des Allerhöchsten willen, um Gottes willen. — Aber ich greife hiermit vor.

Lassen Sie mich noch einmal zu meinem Punkt zurückkehren. Wir sehen: es hat sich also alles vom Dichter auf der einen Seite abgelöst und schon los-

gesagt, auf der anderen Seite ist die Verhärtung und Verengerung der Welt so weit gedrungen, daß sie ihn schließlich, anfangs des neunzehnten Jahrhunderts vollkommen eng umstellt, scharf zerniert. Die ungeheure Übervölkerung des europäischen Bodens hat es dahin gebracht, daß jeder Staat und jedes Volk seine Sicherheit teilweise in so einfachen Tatsachen wie etwa der erblickt, daß von jedem Individuum innerhalb des Volksganzen und Staatsganzen in jedem Augenblick genaue Rechenschaft muß abgelegt werden können. Jeder muß in diesen oder jenen Listen geführt werden, jeder muß in jedem Augenblick imstande sein, über die Gründe seines Hier- oder Dortseins, seines Berufs, — und was nicht alles, — mit Daten standesamtlich oder polizeilich Rechenschaft abzulegen. Es ist für die Selberhaltung der Gesellschaft entscheidend geworden, diesen Punkt durchzufechten; und diesem Weltzustand gegenüber steht, was ich Ihnen vorhin genannt habe: *homo sapiens varietas poetica,* das alte Wesen, das aus einer heroischen Welt geborene, im Präteritum oder Futurum lebende Individuum, das sich von der übrigen Menschheit heute wie damals durch einen grundsätzlichen Punkt unterscheidet: Einsamkeitsbedürfnis, Verschweigungsbedürfnis, Selbstentrückung. Denn wenn ich gesagt habe *„varietas poetica"*, so erlauben Sie mir naturwissenschaftlich scherzend fortzufahren und das zu besagen, was die Varietät erst ausmacht. Der übrige Mensch ist ζῶον πολιτικόν, ein Geschöpf, das in der Gemeinschaft existiert, sagen wir, wie der Hund. Was ich die Varietät nenne, ist dadurch von ihm

differenziert, daß es für sich lebt, — um ein Beispiel zu gebrauchen: wie der Bär, der mit dem Hunde verwandt ist, — ein uralt abgespaltener Vorzeitrest, ein Alleingänger neben den Rudelläufern. Wir kennen solche Alleingänger in der Urmenschheit. Herakles ist ein solcher, oder Simson, aber auch Elias, und Diotima, Ischys und Idas, Saul und Ecke. Der Prophet ist nichts anderes. Amos, der Hirt von Thekoa, ist nichts anderes. Er tritt in die Gemeinschaft erst dann hinein, wenn die Gemeinschaft seiner bedarf, unter dem Griff Gottes, und wird dann ein Teil der Gemeinschaft. Diese Varietät also lebt noch unter diesen veränderten Gemeinschaftsumständen weiter und weiter, unter immer mehr erschwerten Umständen, und die Situation wird für den Dichter und das ihm angeborene Dichterische von Jahrhundert zu Jahrhundert eine tragischere.

Daneben hat sich ein zweiter Prozeß vollzogen, den ich nur kurz berühren muß, bei Tasso schon gestreift habe. Selbstverständlich bedeutet die zunehmende Lebensraumverengung für den Dichter ein allgemeines Zurückdrängen des dichterischen Phänomens innerhalb der Welt überhaupt: Das dichterische Phänomen in der Welt ist, ganz generell, ein selteneres geworden. Bedenken Sie, daß vom dreizehnten bis zum sechzehnten Jahrhundert, fast bis in das siebzehnte hinein, ein Strom des Gesanges durch Deutschland geht, dem sich nichts vergleichen läßt, was irgend eine andere europäische Literatur aufzuweisen hätte. Die Geschichte des Volkes, alle ihre Figuren, Krieg, Belagerung, Prätendententum, Höhe

und Fall der Großen, jede Eroberung und jeder Fehlschlag sind von dem im Volke einwohnenden Genius gesungen worden, so daß Sie ein Compendium von vielen Bänden anlegen müßten, um die ganze deutsche Geschichte gesammelt zu haben, die in der Ballade gesungen daliegt. So überreich damals; aber immer mehr nachlassend, bis fast nichts mehr da ist und bis nur dann und wann der dichterische Genius noch auftaucht, sehr schnell, sehr kurzlebig, außerordentlich wenig hervorbringend, aber immerhin noch erscheinend. Auf der anderen Seite aber, und dies ist die Hauptsache, hat sich nun im Laufe der Jahrhunderte und Jahrtausende der Menschheit die Vorstellung bemächtigt, daß die Poesie etwas Schönes ist, worauf das gesteigerte Leben ein Glücksanrecht hat wie auf Wein und Blumen.

Man besitzt die klassische Periode der Welt, man übersieht sie und weiß genau wie sie aussieht. „Warum", heißt es, „sollten nicht auch wir das haben dürfen?" Der Genius kann es aber nicht geben. Er ist viel zu eng gestellt in dem alten Sinne, um so wie in den der Urzeit folgenden Jahrhunderten und Jahrtausenden hergeben zu können ohne sich zu pressen. Aber da das Bedürfnis ein starkes ist, und da hinter diesem Bedürfnis eine gewisse Kaufkraft steht, so finden sich diejenigen, die dieses Bedürfnis befriedigen. Es findet sich ohne das Dichterische derjenige, der das Dichtungartige hervorbringt. Es findet sich sehr früh, vom Anfang des sechzehnten Jahrhunderts an, wo es neben Tasso aufzutauchen beginnt, bis auf den heutigen Tag immer mehr anschwellend. Zunächst als

ganz einfache Unterhaltungsliteratur in kaum oberflächlich dichterischen Formen, allmählich aber ehrgeiziger werdend, allmählich um die Palme ringend, nach dem dichterischen Attribut verlangend und schließlich mit dem Anspruch, sich mit dem Dichter zu identifizieren, steht dieses Phänomen im neunzehnten und anschwellenden zwanzigsten Jahrhundert und bildet seinen eigenen Lebenskreis aus, seine eigene Lebensform, ja fast seine eigene Problematik und schließlich sogar seine eigene Tragik. Das ist die Tragik desjenigen, der genau weiß, mit welchen Mitteln das Dichterische in Wahrheit erzeugt wird, welche Anlage es hervorbringt: und der Versuch, mit eisernem Fleiße, mit ausgeprägtem Kunstgefühl, auf Studien gestützt, mit der Stilerfahrung von Jahrhunderten hinter sich, hervorzubringen, was diesem gleicht. Das ist Flaubert, das ist derjenige, der mit geballten Fäusten und austretenden Stirnadern, mit kranken, frenetischen, wutgelben Augen dasitzt, um den vollkommenen Satz zu schreiben, das ist derjenige, — ich will keinen anderen Namen als diesen nennen, — der über die erste Schicht seines Produktes, nicht den ersten Entwurf, die zweite, dritte, fünfte, zwanzigste legt, lasiert, abschleift, neu malt und schließlich das hervorbringt, was durch sein wunderliches Email eine Wirkung erzielt, die bei dem geschwächten Sinne, dem ganz unvollkommen gewordenen Aufnahmevermögen der heutigen Menschheit, die sich Publikum nennt, bei dem Mangel jeder Skepsis und jedes Vorbildes als das

Dichterische empfunden, angesprochen, wahrgenommen wird und als solche beinahe, wie mir scheint, befriedigt. Es ist, nachdem ich Ihnen den Kenner auseinandergesetzt habe, der dem Dichter sein Leben erleichtert, es ist dies der zweite Feind des Dichters, der neben ihm steht und das Dichterische noch nach einer anderen Seite hin abdrängt. Denn nachdem einmal die Menschheit, oder Menschheit und Publikum, wie ich gleich hinzufügen kann, sich an dasjenige gewöhnt haben, im weitesten Umfang des Wortes, was nur als Surrogat des Dichterischen zu bezeichnen ist, weil es dem Schönen ähnliche Wirkungen hervorbringt, ist das Dichterische als solches, das Dichterische an und für sich, nun völlig heimatlos geworden, ja wohl nahezu unbegreiflich — und kann innerhalb der heutigen Menschheit höchstens dann und wann ein Ohr gewinnen, höchstens dann und wann ein Zimmer voller Freunde gewinnen, aber fast niemals mehr jenes Andere, das immerhin noch im Anfang des vorigen Jahrhunderts die Poesie sich gewann: den Mitchor, den mitsingenden Kreis, das erschütterte Theater, die hingerissene Generation Klopstocks, den Kreis Goethes, Schillers.

Dieses ist die Situation, mit der ich den Dichter als solchen und das Dichterische einstweilen entlasse, um einen neuen Kreis der Betrachtung anzuschließen, einen Kreis, den ich den Beispielen zulege, die ich Ihnen vorhin für den unglücklich geführten Kampf des Dichters um den Besitz seiner eigenen Welt angeführt habe: das Beispiel Ariosts, das Beispiel Goethes, Goethes vor allem.

Denn wenn Sie an dem Leitfaden, den ich Ihnen zu ziehen versucht habe, den Weg durch Goethes Leben suchen, so wird Ihnen zunächst begegnen ein Jüngling in einer Lebenskrise zusammenbrechend, aus der die Wiedererhebung kaum mehr möglich erscheint, einer der typischen Krisen der jugendlichen Dichterleben. Sie begreifen: die Leipziger Krisis, über die man sich gewöhnt hat mit leichten Worten hinwegzugehen, die aber ihre wahre Bedeutung erst dann gewinnt, wenn Sie das Phänomen in aller Breite ansehen. Sie sehen dieses Wesen noch einmal in einer wunderbaren Weise in den Mutterschoß zurückgenommen werden, in den Schoß seiner eigenen wirklichen Mutter und gewissermaßen zum zweitenmal geboren werden, in Frankfurt. Sie sehen ihn dann den Kampf eröffnen um die Welt als ein Anzuerkennendes oder als ein resigniert zu Akzeptierendes, und sehen ihn den Kampf zum erstenmal entscheiden im Werther und zwar in der Weise, daß derjenige, der diesen Kampf nicht durchführen kann, getötet und abgetan wird. Sie sehen diesen Kampf in ein zweites Stadium treten in so scheinbar unscheinbaren Dokumenten, wie gewissen Lili-Liedern. Was sind das für «unerträgliche Gesichter», denen der Dichter sich «gegenübergestellt» fühlt und mit denen er in dieses Ideendissidium eintritt, in ein Dissidium, das so tiefe Wurzeln in der Dämonie des Dichters, der Adämonie der Menschen hat! Es ist das zweite Stadium des Kampfes, in dem er sich dazu entschließt, diese unerträglichen Gesichter als erträglich um der Liebe willen zu betrachten. «Wo du Engel bist, ist Lieb und Güte,

Wo du bist, Natur.» Denn das ist das letzte, wonach der heroische Mensch auch in dieser Form drängt: das Zurückschaffen derjenigen Lebenswerte, desjenigen Lebenszustandes, mit dem der Spannungsgrad seines Innern im richtigen Kontaktverhältnis ist, Gemeinschaft und ein Aufgehen in ihr. Dieser Kampf geht durch eine Reihe von Stadien weiter: die Resignation, die sich dazu entschließt, die Welt und die Menschen «nach ihrem Sinn zu nehmen» — das Furchtbarste was sie sich zumuten konnte, und ein Kampf, in dem ihr unaufhörlich die Kraft und der Atem versagte. Situationen wie die «Harzreise», wie die von „Ilmenau" sind nur in diesem Zusammenhang wirklich verständlich. Und dieser Kampf ist lange durchgeführt. Die Dokumente dieses Kampfes sind in den Briefen an Frau von Stein vorhanden. Ein immer wieder im Namen der Liebe Sichzusammennehmen und Sichbeugen unter das Joch, das Akzeptieren des Gegebenen, das Sichhinunternivellieren dazu, der Entschluß ihm gleich zu sein, der Kampf gegen die Rudimente seiner eigenen Natur, der Kampf des Menschen einer gegebenen Zeit gegen den ihm mitgegebenen Menschen der Urzeit: wie dieser Kampf denn nach dem Werther ein zweites Dokument der Tötung fand in Tasso. Wiederum sich hervordrängend derjenige Mensch, der die Welt als das Nichtgegebene statuiert und nicht akzeptiert. Ein geheimnisvolles Zurückgreifen auf denjenigen, der von allen mir bekannten Dichtern der stigmatisierteste gewesen ist, der, den Goethe als Kind schon kennengelernt hat, dessen Bild ihn nicht umsonst durch die Jahrzehnte

verfolgt hat, — das Abtun von ihm, das Wegstellen des gescheiterten Tasso zu dem toten Werther, die Flucht nach Italien, das Sichherausreißen aus allem, noch einmal der Versuch des Zurückkehrens zur Patriarchalität, wenn auch nur in jenen Formen, in denen die Welt ihm das noch darbieten konnte, denen der klassizistisch gesehenen Daueridylle Italiens: und das gehorsame wiederum Zurückkehren in die mechanisierte Welt, das wieder Neuanfangen von Grund auf in einer viel furchtbareren Situation als die vorhergehenden gewesen waren. Zum ersten Male sehen wir ihn völlig unverstanden, und über dieses Unverständnis hinweg sich dazu bezwingen, erziehen, peinigen, die Unverstehenden zu lieben und, kraft der Liebe so das ganze Leben hinzugeben fast bis zuletzt. Und in «Dichtung und Wahrheit», beim Rückblick auf diese seine Selbstbezwingungen, immer wieder der Versuch, an den von ihm selbst gemachten «Fehlern», der Jugend, den Nachfolgenden, den Menschen, an die er sich wendet, die Dichter sein mögen oder Dichterisches in sich tragen, zu predigen: daß das «Individuum» nichts ist und die Gemeinschaft alles, daß die Frauen zu Müttern zu erziehen seien und die Männer zu Dienern. Und diese Lehre kommend von demjenigen, der nicht dazu geboren war zu dienen, sondern geboren war, in einem noch ganz anderen Sinne als in dem wir das Wort gewöhnlich brauchen, zu herrschen.

Allerdings: der durchgeführte Kampf dieses Lebens, neben den ich noch den durchgeführten Kampf des Ariostischen Lebens stellen könnte, — wo sich

das in viel zarteren Formen, aber genau so übersichtlich vollzieht — dieser Kampf hat Lücken. In diesen Lücken stehen die geheimnisvollen Klänge, die sonst nicht unterzubringen sind und die aus dem bloßen Isolierten des Goetheschen Lebens heraus zu erklären ein wahnhaftes Unterfangen ist. Alles was dort nicht hat seinen Ausdruck finden können, das Unterdrückte, in die letzten Seelentiefen Gebannte Goethes — hier klingt es her. Da heißt es nur «Der Harfner». Da kommen diese Töne dessen, der geboren ist die Leier zu schlagen und geboren ist, den Menschen das Göttliche zu singen, derjenige, der Goethe eigentlich war — da kommen diese Klänge von Ur-Leid, von Urschuld, von Ur-Trübsal, von nicht Auszusagendem, von unbeschreiblicher Einsamkeit.

«Es schleicht ein Liebender lauschend sacht,
Ob seine Freundin allein?
So überschleicht bei Tag und bei Nacht
Mich Einsamen die Pein . . .»

Sie müssen die Erklärung dieser Dinge nicht suchen, wo der rationalisierende Schluß von Wilhelm Meister Sie veranlassen möchte, sie zu suchen. In diesem Schluß sind es Aspekte der dichterischen Seele an und für sich, die eine rein äußerlich pragmatische Erklärung gefunden haben, aber die autonom und unabhängig von dieser Erklärung bestehen. Es ist wieder die gleiche Situation, die ich Ihnen habe zeigen wollen, — das Phänomen.

Der größte Dichter unserer Tage, Stefan George, — erlauben Sie mir mit einem Wort auch dieses zu berühren, — steht in der Welt, wie sie heute gewor-

den ist, umgeben von einer Höhle, die, wenn ich mir das Wort verstatten darf, aus Leibern, aus Menschen gebildet ist, in einer Aura, die ausschließlich aus solchen besteht, die durch ihr Verhältnis zum Dichter und durch ihr Verhältnis zum dichterischen Werke der Außenwelt in einem bestimmten Sinne entzogen, polar abgestellt sind, so daß der Dichter nur denjenigen Pol an ihnen wahrnimmt und wahrnehmen kann, der ihm verwandt ist und auf ihn zudeutet, während die nach der Welt gewandte Seite weltmäßig ist und weltmäßig sein mag.

Es ist ein heroischer Versuch, das Problem zu lösen, eine außerordentliche Formel, aber eine Lösung von solcher Tragizität, daß davor fast der Kampf Kleists um seine Existenz und Tassos um seine Existenz anmuten wie Kinderspiel. Die Poesie als solche steht endlich vollkommen außerhalb der Konvenienzen der Zeit wie eine Krankheit selbstverkapselt im Leibe des Wirtes.

Das Dichterische, abgelöst vom Dichter selbst, ist ein nicht hervorzurufendes und in gewissem Sinne ein nicht zu verdrängendes Phänomen, es entsteht autonom. Wo es nicht entsteht, ist es nicht hervorzurufen. Bei der großen Mehrzahl aller europäischen Nationen scheint es wenigstens vorübergehend heute erloschen. Der englische Zyklus hat sich mit dem Tode Swinburnes geschlossen, über den französischen erlaube ich mir kein Urteil.* Der italienische hat sich

*) Ich hole es in der Form nach, daß ich in so achtungswerten und sympathischen Erscheinungen wie Paul Valéry nur ein Nachblühen totgeglaubter Wurzeln, aber kein selbst-

mit d'Annunzio geschlossen. Von den anderen Völkern der Erde ist uns in den Jahrzehnten, die ich überblicke, nichts Gedichtetes mehr zugekommen.

In Deutschland lebt das Dichterische ungebrochen fort. Nicht in starken Formen, aber immerhin in Formen, nicht in vollendeten Lösungen, aber mit dem geheimen Pochen unter der Decke, das anzeigt, daß Frühlinge bevorstehen.

Es ist aber ein krampfhafter und unglücklicher Versuch, die Decke lüften zu wollen. Es ist ein unglückseliges Bestreben des deutschen Publikums, gewissermaßen dem unbekannten Gotte den nächsten Schritt vorwegnehmen zu wollen, und darum, weil das Dichterische auf Grund der europäischen Nachweise immer bekannt gewesen wäre, nun derjenige sein zu wollen, der den großen dichterischen Zeitgenossen unter keinen Umständen verkannt haben will. Wir alle übersehen das Schlachtfeld dieser unglückseligen Versuche in den letzten Jahren und wir wissen, aus welchen Popanzen die Deutschen sich Dichter zu backen und zu machen versucht haben, um ja unter keinen Umständen, von einer künftigen Perspektive gesehen, als die Verkennenden dazustehen.

---

entsprungenes Gewächs erblicken kann. Claudel gerecht zu werden, bin ich aus andern als literarischen Gründen vermutlich außerstande, doch ist bei ihm wie bei Valéry nichts, was über die Ausrundung eines vorhandenen und bereits geschlossenen Cyklus hinausginge. Anders steht es bei Proust, dessen höchst widerwärtige Schriftstellerei tatsächlich eine bereits in der Entstehung zersetzte poetische Welt enthält; oder wenigstens erschließen läßt; denn das Vorhandene ist durchweg Wust und Durcheinander.

Wenn ich eine Bitte habe, so ist es diejenige, gewähren zu lassen, mit Scham und Ehrfurcht, was zwischen Ihnen und unter Ihnen von so Wunderlichem noch wohnen und hausen mag: das Göttliche in seinen eigenen Formen. Warten Sie die Offenbarung ab und helfen Sie ihr nicht nach. Glauben Sie mit Goethe und mit Herder, daß die Poesie, die die Muttersprache des Menschengeschlechtes ist, nicht nur die Sprache des Dichters, sondern Ihre eigene bleibt; Ihre Ihnen eigene, wenn Sie zur Menschheit gehören — wenn Sie zur Tierheit gehören, nicht. Wenn Sie zur Menschheit gehören, so ist in Ihnen allen, in vielleicht anderen Aggregatzuständen, in anderen Maßen, dieser Dichter vorhanden, — vorhanden, was beim Dichter anders cohobiert, anders cohärierend oder aggregiert vorhanden ist. Aber nur durch dasjenige, was er in Ihnen erweckt, verstehen Sie Poesie. Und was heißt das?

Noch einmal, — wie ich Ihnen am Anfang sagte, — lassen Sie mich zum Schluß sagen: Vergessen Sie Ihre Ästhese, vergessen Sie Ihre Intelligenz: das Dichterische ist ihr nicht zugänglich. Das Künstlerische mag ihr zugänglich sein. Die Literatur mag es sein. Aber wo das Dichterische heute unter Ihnen auftritt, ist es wie zu Solons und Amos' Tagen eine Integrale, in der sich das Gesetz, die Religion, die Musik, in der sich schließlich fast der Zauberspruch ebenso findet wie das lebendige Leben, ein Alles-in-Allem, eine Enzyklopädie der Welt, die von der wissenschaftlichen Enzyklopädie der Welt grundverschieden ist. Sie wird mit jedem dichterischen Ingenium neu geboren und hat aus ihm heraus den Wunsch, wieder

Gestalt zu gewinnen und sich auf Sie zu übertragen, wie in den Zeiten der Vergangenheit; in der Zeitform von Vergangenheit und von Zukunft, ohne Präsens. Sie ist Zukunftsvoraussagung wie früher, in ihr ist wie der ewige Schöpfungstag auch die Zukunft, nicht, wie von den Literaten vorgegeben wird, als politische Revolution, sondern als Heimkehr zu Gott für Gotteskinder, wie in den alten Tagen des Dichters, der den Kranz und den Stab trug. Dank dieser eigentümlichen und heimlichen Verwandtschaft des heute lebenden Menschen mit seinen ältesten Vorvätern hat die Poesie dort, wo sie ihr Medium in einer Seele findet, Vorrechte, wie sie keine andere geistige Betätigung, keine andere geistige Form des Menschlichen genießt und beanspruchen kann. Sie verbindet, wo das andere trennt, sie schmilzt zusammen, wo das andere auflöst, sie ist wirklich — wo sie sich völlig vermittelt — das Seltenste, das dieses leidende Geschlecht noch erfahren kann: Glück. Und sie ist, über das Glück hinaus: Schicksal, das ein Ganzes betrifft.

Sie ist im Grunde nichts anderes, «Poesie», als was die Brücke zwischen dem Endlichen und dem Unendlichen schafft.