



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Grenzen von Poesie und Unpoesie

Walzel, Oskar

Frankfurt am Main, 1937

Einleitung

[urn:nbn:de:hbz:466:1-99223](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-99223)

Einleitung

1. Wandlungen der Scheidungsgrundsätze

Goethe wandte sich im Gespräch mit Eckermann am 5. Juli 1827 gegen die deutschen Ästhetiker, die viel von poetischen und unpoetischen Gegenständen reden. Längst ist solche Klage gegenstandslos geworden. Nicht nur vom Gegensatz poetischer und unpoetischer Gegenstände, sogar vom Unterschied zwischen Poesie und Nichtpoesie wird seit Jahrzehnten kaum noch etwas gesagt. Es ist, als hätte man Angst, das Wort „poetisch“ im Sinn einer Wertung zu benutzen, die das Unpoetische ablehnt.

Poesie ist in diesem Zusammenhang nicht nur mit Dichtung, poetisch nicht nur mit dichterisch gleichzusetzen. Poesie und Poetisches kann auch im Leben auftreten; ein Gegenstand kann poetisch sein, noch wenn keiner daran denkt, ihn einer Dichtung einzufügen. Ganz so wird „Prosa“ als Gegenstück von Poesie im Leben festgestellt. So meint es Platen, wenn er erklärt, die Welt werde Prosa immer mehr; so Rückert, wenn er die Eisenbahnzeit eine Prosazeit nennt. Die deutsche Romantik hat solche Ausdrucksweise gefördert. Allein andre und nicht nur Deutsche bedienten sich ihrer schon früher.

Gleichwohl mag es seit langem vielen zu romantisch klingen, wenn ein Erlebnis poetisch genannt, wenn etwa ein Stück freier Landschaft oder ein Winkel einer alten Stadt derart bezeichnet wird. Das gemahnt an überwundenes Gefühlsleben. Es wird einer Romantik von einst überlassen.

Poetisch also und unpoetisch oder prosaisch sind innerhalb solcher Verwertung zu blaß geworden. Verlangt wird genauere Bezeichnung, auch weil diese Ausdrücke nicht mehr enthalten, was ihnen früher inne wohnte. Vor allem indes, weil sie im Gebiet der Kunst um ihren Sinn gekommen sind. Sie sollten einst scheiden, was innerhalb des Kunstwerks sein Lebensrecht hat, was nicht. Voraussetzung war, daß Kunst das Schöne darzustellen hat. Im 19. Jahrhundert wurde das Bereich des Ästhetischen stark erweitert. Das Häßliche blieb nicht länger ein willkommenes Mittel, dem Schönen als Gegenpol zu dienen, der dem Schönen nur noch mehr Bewunderung schafft. So war es noch gewesen, wenn das Häßliche als wirksamer Zusatz des Komischen, auch des Humoristischen sich auftat. Meinte nicht sogar Viktor Hugo es noch so, als er in der Vorrede zu „Cromwell“ Verbindung des Schönen mit dem Häßlichen verlangte? Der Naturalismus Zolas setzte die Formel „Le laid, c'est le beau“ unbedingter durch. Er machte das gesamte Leben zum Gegenstand der Dichtung wie der Kunst überhaupt. Wo war da noch Raum für eine Poesie, die sich mit Willen vom Unpoetischen abwendet?

Goethe lehnte die Scheidung poetischer Gegenstände von unpoetischen immer noch in dem alten Sinn ab, kein realer Gegenstand bleibe unpoetisch, wenn der Dichter ihn gehörig zu gebrauchen wisse. Da schwebt die

Überzeugung vor, alles, auch das Häßliche, lasse sich ins Poetische übersetzen, weil es ja nur Stoff ist, während der Dichter dem Stoff, poetischem wie unpoetischem, aus eigener Macht kunstvollen Ausdruck zu schenken hat und zu schenken vermag. Goethe dachte nicht von fern daran, Unpoetisches unpoetisch zu belassen; er fühlte sich der Aufgabe gewachsen, auch Unpoetisches zu Poesie zu erheben. Weit überholt war solche Kunstübung, sobald das Häßliche zum Zweck der Kunst sich emporgeschwungen hatte. Den Begriffen poetisch und unpoetisch ging damit ihr Sinn verloren.

Die Geschichte der Entwertung dieser Begriffe will ich diesmal nicht schreiben. Andre haben das getan; auch ich versuchte es mehrfach. Der Naturalismus freilich war im Grundsatz umstürzlerischer als in seinen Schöpfungen. Ja noch wenn er diese Schöpfungen zu verteidigen hatte, spielte er das Wort Poesie aus. Es darf locken, dieser Unfolgerichtigkeit nachzugehen. Hier sei nur ein einziger Beleg angeführt. Paul Schlenther verteidigte in dem Buch „Gerhart Hauptmann“ (erste Auflage, Berlin 1898 S. 81 ff.) die Liebesszene des Stücks „Vor Sonnenaufgang“ gegen Heinrich Bulthaupt. Ihren Unwert zu erweisen, verglich Bulthaupt sie mit den Liebesauftritten von „Romeo und Julia“. Ein Zusatz von Ironie ist verspürbar, wenn Schlenther zugesteht, Hauptmanns Helene sei keine Märchenprinzessin, sondern eine Bauerntochter, die sogar Krause heißt und in der Nähe von Jauer lebt: „Verona, die Stadt der Montecchi und Capuletti, ist zugleich die Stadt der Zypressenhaine und der römischen Altertümer. Das war Poesie. Jauer hingegen erinnert den modernen Menschen an warme Würstchen, und diese sind zwar wohlschmeckend, aber prosaisch.“ Allein ohne alle Ironie versucht Schlenther nun die Poesie aufzudecken, die bei Hauptmann sich durchsetzt. Gegen den Vergleich mit „Romeo und Julia“ spielt er sehr glücklich einen Vergleich mit „Egmont“ aus. Klärchen stehe der Helene Hauptmanns sogar näher als der Julia Shakespeares. Dies Mädchen aus dem Volk spricht keine Verse, wendet keine üppigen Bilder an, sondern spricht die Sprache des gewöhnlichen Lebens. Das Erste, über das Egmont und Klärchen miteinander reden, sei sehr prosaisch und sehr naturalistisch; es ist das Nachtessen. Und wenn dann Egmont den Mantel ablegt und sie ihn in prächtigem Kleide erblickt, ruft sie „ganz prosaisch und ganz naturalistisch, doch so grundpoetisch: ‚O je!‘“

Also trotz allem doch Poesie. Nicht nur der Dichter Goethe bezeugt das für Schlenther; ausdrücklich und in vollem Umfang führt Schlenther Goethes Worte vom 5. Juli 1827 zu Hauptmanns Gunsten an.

Mir aber bleibe erlassen, wieder einmal nachzuweisen, wie stark sich in Hauptmanns Stücken bald Poesie im alten Sinn ausleben sollte, so stark, daß sogar Schlenther angesichts der „Versunkenen Glocke“ sein naturalistisches Kritikerwissen bedrückt fühlte.

Das war ja die bedenkliche Folge der Adelung des Häßlichen und der mit ihr verbundenen Entwertung des Begriffs Poesie. Künstler und Kritiker quälte kurz

vor 1900 und in der nächsten Zeit die Angst, sie kämen um das Beste, wenn sie nicht das Häßliche vorzögen, huldigten dann dem Kitsch. (Dies Wort der Künstlersprache fehlt noch im Wörterbuch der Grimm.) Hielt sich einer ausnahmsweise an Schönes, so galt das als kitschig. Vollends wurde gern, was einst als Poesie gefordert und geleistet worden war, als Kitsch gefaßt. Schon Schlenthers Kampf für Hauptmanns Erstling nennt Dichtung wertvoll, nicht weil sie, sondern trotzdem sie Poesie birgt.

Einsichtig berief sich Schlenther, zu erweisen, was Poesie heißen darf, auf Goethe, und zwar auf Goethes Kunstanschauung. Schlenther ließ sich also willig von einem der Berufensten aus großer deutscher Vergangenheit belehren, von einem, der über Poesie und Unpoesie nachgesonnen hatte und schon dank seinem eigenen Künstlertum wirklich Entscheidendes über den Gegensatz auszusprechen fähig war. Seltsam genug ist, daß vor etwa vierzig Jahren ein Vertreter meines Fachs ausdrücklich auf die Hilfe Goethes und seiner nächsten Genossen verzichtete, wenn zu entscheiden war, was im Umkreis der Dichtung Poesie heißen darf, was nicht.

Er bediente sich nicht dieser Ausdrücke. (Schon war ja im Lauf der Auflösung klassischer Ästhetik seit längerer Zeit ungebräuchlich geworden, von Poesie und Nichtpoesie zu reden.) Ihm ging es nur um die Frage des Wertens. Gesetze der Kunst wurden nicht mehr anerkannt. Man schuf daher den Vermittlungsbegriff der Normen. (Was da eigentlich gewonnen war, konnte ich mir nie ganz deutlich machen.) Als Normen des Wertens erschienen etwa Bedeutsamkeit, Neuheit des Gefühlsgehalts, Abwechslung und Kontraststeigerung, Harmonie des Gefühlsgehalts, Abtönung der Gefühle, zeitgemäßer, nationaler und volkstümlicher Gehalt, Lebenswahrheit, konkreter Lebensgehalt, moralische Anschauung, Einheit.

Der Bedeutung dieser Begriffe für die Ästhetik war man längst nachgegangen. Wesentliches war da gesagt worden, so Wesentliches, daß daneben, was nun über die einzelnen Normen vorgebracht wurde, recht oberflächlich erscheinen konnte. Doch unbedenklich wurde als „falsche Methode, die Normen abzuleiten“, es bezeichnet, wenn man „aus den oft höchst wertvollen Selbstbekenntnissen und Reflexionen der Dichter die Maßstäbe gewinnen“ wollte. Dieser Weg sei nicht allein höchst mühselig, sondern führe zweifellos nicht zum Ziele. Wenn man aus Äußerungen Goethes und Schillers eine Poetik erbaute, so würden wir nur fähig, gleichsam mit Goethes und Schillers Augen die Poesie zu beurteilen. Andern Dichtern würde man dabei nicht gerecht.

Einen guten Teil meiner Lebensarbeit habe ich in den Dienst der Aufgabe gestellt, aus Kunstbekenntnissen Goethes und Schillers, aber auch anderer die Gesichtspunkte zu holen, nach denen Dichtung in recht weitem Umfang gewürdigt werden kann. Mir war das nicht zu mühselig. Auch diesmal will ich es tun.

Ganz gewiß wirken sich in neuern wissenschaftlichen Arbeiten, die mit größerer oder geringerer Vollständigkeit Fragen der Ästhetik beantworten

wollen, immer noch die Ansichten aus, die ich untersuchen will. Weniger als einst beruft man sich ausdrücklich auf Goethe oder auf Schiller, weniger als etwa Friedrich Theodor Vischer. Allein die Überlieferung ist nicht abgebrochen. Ästhetiker wie Heinrich von Stein waren sehr gute Kenner der Kunstlehre des ganzen 18. Jahrhunderts. Sie bauten auf dieser Kunstlehre auf. Folgerichtig arbeitet, wer sich auf Stein beruft, mit Anschauungen auch der deutschen Klassik. Nicht viel Mühe würde es kosten, recht viel von Johannes Volkelts Lehrmeinungen auf das 18. Jahrhundert zurückzuleiten, noch wenn er selbst den Zusammenhang nicht von ferne andeutet. Das soll nicht ein Vorwurf gegen Volkelt sein. Durfte er doch voraussetzen, daß seine Leser sich der Übereinstimmung mit klassischer Lehre bewußt waren; wenigstens zum Teil.

Auch Volkelts umfangreiches „System der Ästhetik“ (München, zuerst 1905—1914) spricht nicht ausdrücklich von Poesie und Nichtpoesie. Allein es erörtert desto ausgiebiger, was von Poesie zu leisten ist. Auch Volkelt legt Normen fest, allerdings nur vier; der einzelnen Norm ordnet er weitere Gesichtspunkte unter, die zum guten Teil ihrerseits schon von der deutschen Klassik gefunden worden sind. Die erste Norm umfaßt auch das „gefühlserfüllte Anschauen“. „Gefühlslebendigkeit“ ist ihm eines der bezeichnendsten Merkmale vor allem der Lyrik. Er zeigt in Wortwahl, Wortfolge, Satzgliederung, Aneinanderreihung der Sätze, ja noch in der Art, wie ein Wort durch sein Nachbarwort in seinem Gefühlswert gehoben wird, an Goethes „Ganymed“ die Mittel der Gefühls-erweckung auf. Neuere Forschung konnte nur noch weitere Umschau halten und solche Beobachtungsweise verfeinern. Aber bereitet sie sich nicht bei Herder vor? Daß die Gefühlslebendigkeit und Gefühls-erweckung dem 18. Jahrhundert sogar schon vor Herder wichtig war, ist unten dargelegt.

Überhaupt könnte Volkelts ganze Normenlehre als Versuch gefaßt werden, die Fülle der Gesichtspunkte übersichtlich zu ordnen, die längst bei der Erörterung von Kunstfragen üblich waren. So ist seine dritte Norm in psychologischer Bezeichnung „Herabsetzung des Wirklichkeits-gefühls“. Zugeordnet ist: Willenslosigkeit, Stofflosigkeit, Erkenntnislosigkeit im ästhetischen Verhalten; gegenständlich bezeichnet, ist für Volkelt diese dritte Norm eins mit der Ansicht, das Ästhetische sei eine Welt des Scheines. Brauche ich noch zu sagen, wie das alles der klassischen deutschen Ästhetik verpflichtet ist? Diesmal beruft sich Volkelt ausdrücklich auf Schiller und auf dessen Gefolge.

Auch Volkelt zielt mit seinen Normen auf die Möglichkeit eines Werturteils, und zwar eines ästhetischen. Ich möchte nicht wieder einmal die — auch heute wieder zeitgemäße — Werturteilsfrage erörtern. Gern sei zugegeben, daß Werturteile nicht nur leicht zu begründen, auch durchaus berechtigt sind, sobald sie sich mit Willen nicht auf das Ästhetische beschränken. Keinem sei verwehrt, vom Blickpunkt seiner Ansicht des Sittlichen über Kunstwerke zu urteilen. Er muß nur dem andern das Recht zugestehen, vom Blickpunkt einer entgegen-

gesetzten Ansicht des Sittlichen zu werten. Gleiches gilt von verwandten Blickpunkten. Nur darf solches Bewerten nicht als ästhetisch gelten wollen. Indes auch wissenschaftlich gedachte Kunstschau wird sich so gut wie nie auf das Ästhetische allein einengen. Dem Leben würde solche Selbstbeschränkung nicht gerecht.

Doch Methodenlehre der Kunstwissenschaft tut gut, zu scheiden, was — wenn der Ausdruck schon gebraucht werden soll — ästhetische und was nicht ästhetische Norm ist. Volkelt achtet sorglich darauf, das Reinästhetische seiner Normen zu wahren. Seiner zweiten Norm zugeordnet ist der menschlich-bedeutungsvolle Gehalt. Schon die Wortwahl sucht nach Kräften den Begriffen auszuweichen, die — wie eben zu zeigen war — außerästhetisches Werten und dessen Ansichtsgegensätze einbeziehen könnten. Zu wünschen wäre nur gewesen, daß Volkelt noch klarer zwischen den Gegensätzen geschieden hätte, die ich hier meine. Immerhin gibt er zu, daß unter anderm auch ganz entgegengesetzte sittliche Glaubensbekenntnisse menschlich bedeutungsvoll sein können, soweit es sich um ein Kunstwerk handelt.

Rein ästhetisch ist vor allem der Gegensatz von Poesie und Unpoesie gemeint. Die Norm des Menschlich-Bedeutungsvollen gleich zu verwerten, sei mit aller Entschiedenheit festgestellt, daß menschlich-bedeutsamer Gehalt niemals aus Unpoesie Poesie machen kann. Da enthüllt sich, wie wenig selbst Volkelts Normen genügen, Poesie von Nichtpoesie zu trennen. Normen bleiben ein Versuch, Kunsturteil ins Verstandesmäßige zu übertragen. Reicht indes der Verstand an dies vielleicht Wesentlichste der Dichtkunst heran? Oder gehört die Scheidung von Poesie und Nichtpoesie ganz dem Irrationalen an? Hat da nur das Gefühl zu richten?

Zunächst sei daran erinnert, daß auch die Normen sich bei ihren Verfechtern immer wieder ins Gefühlsmäßige verschieben. Gerade das weckt in mir wenig Zutrauen zu der Normenlehre, auch zu der Volkelts, geschweige denn zu einer minder durchdachten. Sogar Volkelt kann sich oft, wenn ein Ja oder ein Nein bei Gelegenheit einzelner Dichtwerke gesagt werden soll, nur auf sein Gefühl berufen. Freilich widerfährt ihm zuweilen, sich selbst zu widersprechen. So verwirft er einmal eine Dichtung, die unverkennbar Groteske sein will und auch ihre Menschen zu Groteskgestalten macht, und spielt gegen sie die Lebensnähe eines Dramas Gerhart Hauptmanns aus. Rechtfertigt nicht vielmehr seine Begriffsbestimmung des Grotesken, „Kumulationen unüberbietbarer Entmenschungen“ der Kunst zuzumuten? Fragen läßt sich, ob in der Kunst überhaupt von „unüberbietbaren Entmenschungen“ geredet werden darf. Ob die Entmenschungen, die hier Volkelt meint, wirklich nicht längst überboten sind.

Das ist ja so unerfreulich an den üblichen Nutzenanwendungen der Normenlehre, daß ihre Vertreter sich, wenn sie abzusprechen haben oder meinen, zum Absprechen berechtigt zu sein, fast stets nur auf ihr Gefühl verlassen und daß dieses Gefühl sich dann mitunter als philisterhaft enthüllt. Nicht Volkelt, sondern der oben gemeinte Anwalt der Normen spielt die Norm „Harmonie des Gefühlsgehaltes“ gegen Shakespeares Brauch aus, ernsteste Situationen durch die Späße der Narren zu unterbrechen, „und zwar oft wohl nur, um dem Janhagel ein Zugeständnis zu machen“. Aber er gibt zu, daß vieles, was manchem als Störung der Gefühlsharmonie erscheinen könnte, sich als wohltuende Abwechslung und wirksamer Kontrast wohl verteidigen lasse. Als Beleg erscheint die Totengräberszene des „Hamlet“.

Wer flüchtet von solchen Urteilen, die sich nur auf persönlichen Geschmack oder Ungeschmack stützen können, nicht lieber zurück zur alten deutschen Ästhetik? Sie hat solche Fragen mindestens gründlicher zu erwägen verstanden. Geht es vollends um den Unterschied von Poesie und Nichtpoesie, so ist rechte Einsicht wohl besser da anzutreffen, wo einst dieser Unterschied ausdrücklich erörtert wurde, als wo er nur aus der Ferne und nie um seiner selbst willen gesehen ist. Das späte 19. Jahrhundert schiebt ihn ja beiseite. Seitdem ist es nicht viel anders geworden.

Man lasse sich nicht durch den Titel eines weitverbreiteten Buchs von Benedetto Croce beirren. Verdeutschte wurde es von Julius Schlosser als „Poesie und Nichtpoesie, Bemerkungen über die europäische Literatur des neunzehnten Jahrhunderts“ (Amalthea-Verlag 1925). Es enthält fünfundzwanzig Bewertungen europäischer Dichter. Es hebt die einen sehr hoch hinauf, bricht über andere den Stab. Dort also Poesie, hier Nichtpoesie. Nichtpoeten sind dem Verfasser unter andern Schiller und Kleist. Von Kleist heißt es (S. 100): „Vielleicht ist bei ihm nicht einmal eine einzige wirklich poetische Stelle zu finden.“

Vergeblich würde man nach grundsätzlicher Begründung suchen. Croce denkt nicht von ferne daran, die Begriffe, die auf dem Titel des Buchs erscheinen, systematisch zu erörtern. Er kämpft ja gegen alle wissenschaftlichen Versuche, Kunstbegriffe aufzustellen und sie dem Verstand deutlich zu machen. Wie er von den Begriffen Epos, Lyrik, Drama nichts wissen will, so würde er auch nie zugeben, daß gedankliche Scheidung von Poesie und Nichtpoesie möglich sei. (Eigentlich sollte er solche Begriffe gar nicht benutzen.) Seine „Ästhetik als Wissenschaft des Ausdrucks und allgemeine Linguistik“ (übersetzt von Karl Federn, Leipzig 1905 S. 14) erklärt ausdrücklich, die Schranken, mit denen wir Eindrücke und Intuitionen, die wir Kunst nennen, von jenen, die man gewöhnlich nicht Kunst nennt, abgrenzen, seien durchaus empirischer Natur; es sei unmöglich, sie wissenschaftlich zu definieren. Allerdings zielt das nicht auf den geläufigen Gegensatz von Poesie und Nichtpoesie, sondern meint nach Croces Überzeugung, daß mehr oder minder jeder ein Künstler sei, daß aber nur der wahre Künstler „ausdrücken“ kann, was er ausdrücken möchte, während der Nichtkünstler es nicht vermag. „Der poetische Stoff strömt durch die Seelen aller: nur der Ausdruck und die Form macht den Dichter (S. 25).“ Eher gelangt Croce an die Grenzscheidung von Poesie und Nichtpoesie heran, wenn er Poesie und Prosa wie Kunst und Wissenschaft einander entgegensetzt (S. 25 f.). (Gedacht ist natürlich nicht an gebundene und ungebundene Rede.) „Die Poesie ist die Sprache des Gefühls; die Prosa ist die Sprache des Verstandes; aber da der Verstand immer auch Gefühl ist, so hat alle Prosa ihre poetische Seite.“

Wieder muß es locken, von solchen wenig neuen Bemerkungen zu der künstlerischen Selbstbesinnung Deutscher von einst zurückzukehren. Sie hatten wirklich mehr und Durchdachteres zu sagen. Sie waren auch nicht der Gefahr ausgesetzt, etwas derart Oberflächliches zu bieten wie Croces Aufsätze über Schiller und Kleist. Schon weil Croce von grundsätzlicher Erörterung der Kunstbegriffe nichts wissen will, bleibt er weit hinter jenen Deutschen zurück. Und während sie nach Kunstbegriffen suchten, durch die eine Erscheinung von Schillers Art verständlich würde, verharret Croces Aufsatz bei billigen alten

Einwänden; ganz in Croces Sinn ist, daß die Werke der Reifezeit verworfen werden, weil Schiller in ihnen nicht von einem innerlichen Problem mitgerissen und geleitet wird, sondern weil er begonnen hatte, über die Aufgaben, die zu behandeln waren, und über die Formen, die als die geeignetsten und schönsten gelten sollten, zu vernünfteln und zu spintisieren. Trotzdem hat man auf deutschem Boden diesen Aufsatz wie eine Offenbarung hingenommen. Immerhin hat er noch Besseres über „sekundäre Dichter“ zu sagen als der Angriff auf Kleist. Durfte dergleichen überhaupt verdeutscht werden? Und mußte es nicht sofort das Unzureichende von Croces ästhetischen Ansichten enthüllen? Unser „Jahresbericht“ (1925 2, Ia, 9, S. 19) druckt ein paar Sätze des Aufsatzes ab, zu zeigen, wie hier subjektive Beurteilung nur ein objektives Gewand anlegt. Seltsam, daß Croce derart mißverstanden werden kann. Seine Ansicht von dem „Empirischen“ der Grenze von Dichtung und Nichtdichtung läßt ja nur subjektives Werten zu, zwingt ihn, von Fall zu Fall Gründe des Urteils zu finden; so gerät er in die üble Lage, die längst überwundene Ansicht zu wiederholen, es schade dem Künstler, wenn er über sein Gestalten nachdenkt und dabei Kunstwerke und Kunstlehre anderer berücksichtigt. Nicht nur der reife Schiller, auch Goethe, aber auch die Großen aus andern Kunstbezirken kommen dergestalt um ihr Recht. Dies Recht ist längst nachgewiesen; oder gilt vielleicht immer noch allein die Kunstansicht des deutschen Sturm und Drangs und ihr Sturmloch gegen die „Regulbücher“?

Croce spielt sein subjektives Meinen gegen eine Objektivität aus, die nach seiner Ansicht im Bereich des Ästhetischen nichts zu sagen hat. Der Vorwurf, subjektives Werten verstecke sich hinter einer objektiven Hülle, trifft viel richtiger die Verteidiger der Normen, trifft auch Volkelt. Sie sind es ja, die innerhalb ihrer Normenlehre stets noch Raum freilassen, an entscheidender Stelle subjektiv zu urteilen. Je jünger eine Dichtung oder überhaupt ein Kunstwerk ist, desto leichter wird ihnen trotz ihren normierten Grundsätzen der Einspruch. Das erwies sich um 1900 um so deutlicher, weil damals das Schrittmaß der Wandlungen, wie sie sich schon im 19. Jahrhundert vollzogen, ungemein beschleunigt wurde. Richtung folgte auf Richtung. Was gestern noch Wert gewesen war, sah sich heute entwertet.

2. Fritz Mauthner

Auch angesichts dieser eiligen Wandlungen schob man die Entscheidung, was Poesie und was nicht Poesie sei, in den Hintergrund wissenschaftlicher Erwägung. Nur wenige wagten es, zu den Wandlungen Stellung zu nehmen und mit ihnen zu rechnen. Ein Geistvoller wie Fritz Mauthner brachte (in dem Artikel „Poesie“ seines „Wörterbuchs der Philosophie“, München und Leipzig 1910 2, 250 ff.) Bemerkenswertes, schoß indes über das Ziel hinaus. Mauthner will nachweisen, daß Dichtung nicht erst vor kurzem etwas ganz anderes geworden sei als einst. Nur eine neue Wandlung vollziehe sich. Eigentlich indes sei schon im jungen Goethe die neue Form der Poesie zur Vollendung gediehen: „Die Melodie der Sprache hatte über die Musik gesiegt, die man der Sprache hatte aufzwingen wollen.“

Bei den Griechen der Zeit Homers wie der Zeit des Perikles war Musik mit dem Vortrag der Poesie eng verbunden. Der Rhythmus der Verse war musikalisch; die Sprache der Dichtung mußte sich dem Rhythmus fügen. Von dieser Tatsache geht Mauthner aus. Nachweisen will er, „daß es ungefähr 2000 Jahre gedauert hat, bis die Poesie sich langsam und ruckweise vollständig von ihrer Verbindung mit der Musik loszulösen vermochte, bis die Poesie erst in der Gegenwart und eigentlich nur bei den germanischen Völkern die letzten Reste ihrer Abhängigkeit von der Musik verlor“. Vorsichtig möchte Mauthner darauf hindeuten, „wie diese Emanzipation der Poesie gerade heute dazu geführt hat, daß wir Poesie nennen, was unsere Eltern noch nicht Poesie genannt haben“.

Richard Wagners Streben nach einem Gesamtkunstwerk sei ein „gigantisches Mißverständnis“ gewesen: Die Musik, die sich längst zu einer selbständigen Kunst entwickelt hat, machte er wieder vom Worte abhängig. Das sei Zurückschrauben der Entwicklung, ganz wie der alte Stabreim an Stelle des modernen Reimverses im „Ring“.

Unbestreitbar richtig ist in diesem Überblick, daß die alte Genossenschaft von Poesie und Musik im Lauf der Zeiten zugunsten selbständiger Haltung jeder der beiden Künste aufgegeben worden ist. Daß nicht erst bei Goethe die Melodie der Sprache über die Musik siegt, weiß Mauthner. Er gedenkt der Vorstufen. Freilich bleibt unerwähnt, wie sich der Vorgang abgespielt hat, wieweit er sich allmählich und mit Rückschlägen auch in germanischer Dichtung vollzieht. Mauthner selbst denkt übrigens nicht daran, einen Wertunterschied zwischen Poesie, die sich mit Musik verbindet, und selbständiger, von Musik unabhängiger Poesie anzusetzen.

Wenigstens nicht in der Vergangenheit. Dagegen entwertet er unverkennbar eine Verbindung von Poesie und Musik, wie sie von Wagner erstrebt wird. Nicht nur Nietzsche erblickte in dieser Absicht Wagners etwas Wertvolles. Mauthner allerdings verharret derart in allgemeinsten Wendungen, daß sich fragen läßt, wie er über Verbindung von Poesie und Musik urteilt, die neben Wagners Gesamtkunstwerk und im Gegensatz zu ihm auch in neuerer Zeit besteht. Er bezieht sich (S. 261) auf die Vertonung der Lieder Goethes. Nicht mehr werde da die Sprache einem von außen kommenden Rhythmus unterworfen; zwei frei und selbständig gewordene Künste sind vielmehr frei verbunden. Gewiß hat er recht, wenn er behauptet, kein Grieche hätte eine Ähnlichkeit finden können zwischen seinen nach festen Gesetzen vorgetragenen alten Liedern und den von Schubert komponierten und mit stimmungsvoller Begleitung versehenen Liedern Goethes. Schubert wird zusammen mit Mozart, Beethoven und Schumann von Mauthner gegen die „tüchtigen Handwerker“ ausgespielt, die es besser Goethe zu Dank machten. Allein sie vergewaltigten Goethes Lieder nicht so übermächtig wie jene Großen. Goethe selbst mag empfunden haben, daß in der Komposition der „tüchtigen Handwerker“ eher noch etwas erstand, was sich mit antiker

Verbindung von Lyrik und Musik (auch mit solcher Verbindung im Minnesang) vergleichen ließ. Freilich war immer in diesen Kompositionen das erste der Entstehungszeit nach die Sprache und das zweite die Musik. Ist indes nachzuweisen, daß es in der antiken Poesie unbedingt anders war? Konnte der Rhythmus nicht auch zuerst in Worten zum Ausdruck kommen und nur dann erst auch in Musik? Bedingung war doch wohl nur, daß ein Rhythmus sich durchsetzte, der das Besondere und Bezeichnende gewohnter Musikrhythmen hatte.

Nicht viel anders ist es im Worttext unserer Opern und Operetten. Was das bedeutet, läßt sich leicht an Operntexten erfüllen, die — wie es in jüngster Zeit beliebt wurde — ursprünglich nur für die Sprechbühne bestimmt waren. Da muß sich die Musik mühselig einem grundsätzlich unmusikalischen Rhythmus unterwerfen. (Gleiches gibt es natürlich auch bei der Vertonung von Lyrik.) Sogar ungebundene Rede hat der Musiker in seine Kunstsprache umzusetzen. Mauthner geht an diese Dinge nicht heran. So gelangt er zu seinem Urteil über Wagners Gesamtkunstwerk.

Erinnern möchte ich bei dieser Gelegenheit an die Unterscheidung von Musikalität des Texts und Promusikalität. Ich berichte von ihr in „Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters“ (S. 352f.). Promusikalische Lyrik fügt sich von vornherein den Ansprüchen der Musik, kommt ihnen in greifbaren Ausdruckseigentümlichkeiten (etwa auch durch den Kehrreim) entgegen. Musikalische Lyrik wirkt schon durch das Wort derart musikhaf, daß Vertonung nichts mehr hinzutun kann, vielmehr etwas schafft, was wie Vergewaltigung des Worttexts wirken kann. Fasse ich Mauthners Ansicht richtig, wenn ich sie in die Worte umsetze: Einst war Poesie, war besonders Lyrik promusikalisch; spät erst schritt sie weiter zur Musikalität, ganz besonders bei Goethe?

Ich spüre das — anders als Mauthner — auch an Versen Goethes, die sich der antiken Form nähern. Auch da waltet Musikalität. Mauthner erblickt in dem „Rückfall Goethes in eine veraltete Form der Poesie“ das Gegenteil seiner „neuen Form“, der „Schönheit aus der Sprache heraus“. Wie ist das vom bedruckten Papier aus gesehen und gewertet. Mit demselben Recht ließe sich die bezwingende Musikalität der Oden Hölderlins in horazischer Form als „Rückfall“ bezeichnen. Wer sie, wer Goethes Elegien zu hören versteht, kann da nicht zustimmen. Eher neigt er dazu, von Verstandesmenschentum zu sprechen, das für Poesie kein Ohr hat.

Ich denke nicht daran, Goethe um jeden Preis gegen Einwürfe zu schützen. Ich möchte mich auch ganz entschieden wehren, Versuche, in die Geheimnisse von Goethes Wortkunst einzudringen, als Ausfluß einer grundsätzlichen Bewunderung gefaßt zu wissen, die sich des Werturteils tatsächlich begibt. Nicht ich allein fühle, daß im „Divan“ und im späten „Faust“ die Musikalität der Sprache Goethes letzte Höhen ersteigt. Mauthner klagt über „Spielereien“, zu denen sich der alternde Goethe durch seine Herrschaft über die Sprache verführen ließ. Er nennt den „Divan“ und den zweiten Teil des „Faust“ . . .

Ich hätte bei diesen Sätzen Mauthners minder lange verweilt, wenn sie nicht zu dem Entscheidenden hinführten. In jüngster, nicht nur deutscher

Dichtung erblickt Mauthner eine verwerfliche Übersteigerung der Poesie, die man musikalisch nennt (der Musikalität), einen Niedergang durch das Virtuositentum: „In Deutschland und Frankreich, in England und in Italien wimmelt es jetzt von Sprachkünstlern. Leute, die nie in ihrem Leben eine Gestalt gesehen haben, denen nie in ihrem Leben auch nur die kleinste Fabel eingefallen ist, setzen ihre Worte mit geduldigem Enthusiasmus wie Teppichmuster nach Tonvaleurs zusammen . . . Wohllaut, Süße, Weiche, Rhythmus und wieder Süße (S. 266).“ Die Wortkünstler, die nichts zu sagen haben und dennoch gedankenlos neu sein möchten, seien zu Virtuosen der Sprachform geworden.

Das ist gemeint, wenn Mauthner sagt, wir nennen heute Poesie, was unsere Eltern noch nicht Poesie genannt haben. Wen aber hat er im Auge? Doch wohl Stefan George und die Dichter, die von George verdeutscht worden sind. Hier also läge wirklich Scheidung von Poesie und Nichtpoesie vor. Heute freilich dürfte mancher in diesem Urteil Mauthners nur den Ausfluß des üblichen Mißverstehens zeitgenössischer Kunst erblicken. Dann aber ist Übersteigerung der Musikalität schon viel früher in deutscher wie in ausländischer Dichtung anzutreffen, als Mauthner gewußt zu haben scheint.

Besseres versprechen Bemerkungen Mauthners, die betonen, wie jung die Trennung der didaktischen Poesie und der Unterhaltungsliteratur von echter Poesie ist. Die Grenze allerdings von Unterhaltungs- und Schundliteratur wird nicht gezogen; vielmehr heißt es nur, daß Schundliteratur in früheren Jahrhunderten nicht so wucherte wie heutzutage. Mit Mauthners Nachweis, Ibsen sei kein Dichter, kann ich wenig anfangen. Diesmal stellt Mauthner ausdrücklich die Frage: „Was ist uns Poesie?“ Ibsens wie Nietzsches Größe sei, daß sie der feigen Welt herrisch die Wahrheit sagten. Dies „Wahrsagen“ allein könne sie nicht zu Dichtern stemmeln. Nicht nur Kinder und Wilde fänden, daß Poesie und Lüge nahe beieinander wohnen. (Also Goethes „Lust am Trug“.) Was sind das für Lufthiebe. Sie sind dem begreiflicher, der es erlebt hat, wie um 1900 sich die Grenzen der Begriffe, auch der Kunstbegriffe, auflösten. Wie da etwa Nietzsche wegen des „Zarathustra“ zu einem ganz großen Epiker gestempelt wurde. Das waren aber ebenso nur geistreiche Augenblickseinfälle wie das einzelne in Mauthners Artikel „Poesie“.

Dies Urteil wird durch die Tatsache bestätigt, daß Mauthner unmittelbar vorher für didaktische Poesie eintritt. Will nicht auch sie die Wahrheit sagen? Übrigens ist Mauthner zuletzt bereit, Ibsen als Dichter zu bezeichnen, nur mit der Einschränkung, Ibsens „angewandte Psychologie und Theatralik“ sei nicht das, was vor ihm in Mitteleuropa Poesie hieß. Ich frage: Ist Ibsen, ist besonders der Schöpfer des „Peer Gynt“ wirklich etwas so völlig Neues, etwas von älterer, auch deutscher Dichtung so durchaus Verschiedenes? Und handelt es sich nicht da immer wieder um Scheidungen, die vor nicht überlanger Zeit recht eindringlich erwogen worden und nur einem Zeitalter verlorengegangen sind, das undankbar

vergaß, was ein wertvolles Besitztum gerade der Deutschen war, einem Zeitalter, das unbedenklich auf ein reiches Erbe verzichtete, überzeugt, es könne im Handumdrehen Ersatz, nein, Besseres schaffen?

Gleich den „Virtuosen der Sprachform“ wird für Mauthner Ibsen zum Beleg für die Annahme, daß wir heute Poesie nennen, was unsere Eltern noch nicht Poesie nannten. Wieder ist nur zu sagen, daß Mauthner ältere Dichtung zu wenig kannte, als daß er die Dichtung seines Zeitalters nicht für viel neuer gehalten hätte, als sie, auch als Ibsen wirklich war.

3. Organismusästhetik

Wenn in den bisher hier gemusterten Schriften die Ausdrücke Poesie und Nichtpoesie kaum oder gar nicht anzutreffen sind, so ist solche Wortwahl auch nicht immer festzustellen, wo die alte deutsche Ästhetik von Poesie abgrenzt, was ihr nicht Poesie zu sein scheint. Der Gegensatz der zwei Begriffe ist so eng mit Grundsätzlichstem nicht nur der Dichtkunst, auch der Ästhetik verknüpft, daß sich die Äußerungen über Poesie und Unpoesie nicht sauber herausheben lassen, ohne Wichtigstes auszuschalten. Bei Gelegenheit der Erörterung von Grundfragen der Ästhetik kommt der Gegensatz zur Sprache, ebenso wie bei Erörterung des Gegensatzes solche Grundfragen einbezogen werden und werden müssen. Ist in neuerer Zeit üblich geworden, von der Erörterung der Grundfragen wie aus weiter Ferne auf den Gegensatz hinzudeuten, so muß im folgenden doch auch viel herangeholt werden, was auf den ersten Blick es nicht anders zu machen scheint.

So muß ich mit Notwendigkeit zuweilen weite Strecken ästhetischer Selbstbesinnung durchwandern, die nur mittelbar mit der Frage nach Poesie und Unpoesie zusammenhängen. Ich sehe mich dem Vorwurf ausgesetzt, ganze große Stücke einer Geschichte der Ästhetik vom Ende des 18. und vom Beginn des 19. Jahrhunderts im Widerspruch zur Überschrift dieser Untersuchung vorzuführen. Es geschähe in geringerem Ausmaß, wenn das alles schon irgendwo im Zusammenhang dargestellt wäre. So aber treffe ich immer wieder auf Unzureichendes, wenn diese Ästhetik herangezogen wird. Auch meine Arbeit wäre weniger umfangreich geworden, wenn sie nicht vielfach sogar Einzeluntersuchungen zu ergänzen und deren Gegenstand mit dem gesamten Bereich der ästhetischen Selbstbesinnung jenes Zeitalters in Bezug zu setzen hätte. Ich muß einmal offen bekennen, wie peinlich es ist, bei irgendwelcher Gelegenheit langes und breites über einen ästhetischen Gedanken irgendeines Dichters oder Theoretikers lesen zu müssen und dabei auf Schritt und Tritt zu spüren, dieser Dichter oder Theoretiker bewege sich auf einem Boden, der längst von andern urbar gemacht worden ist; der Forscher, der das hätte wissen sollen, weiß das nicht und fabelt von einer Ursprünglichkeit, die gar nicht besteht.

Vielleicht billigt man mir doch zu, ich wolle nicht nur ein Wissen an den Mann bringen, das für das eigentliche Ziel der Arbeit wenig bedeutet.

Weniger fühle ich mich gegen einen andern Einwand geschützt. Biete ich dem einen oder dem andern zuviel, so werde ich manchem zu wenig bieten. Ausgeschaltet soll nämlich bleiben, was mich stark beschäftigt hat und was für die Entscheidung zwischen Poesie und Nichtpoesie wie für jedes Werturteil über Kunst im Zeitalter der Klassik und der Romantik, aber auch noch viel später ins Gewicht fällt. Ich meine das, was man sich gewöhnt hat Organismusästhetik oder organische Ästhetik zu nennen. Sie überwindet die Lehre, Kunst ahme die Natur oder auch nur die schöne Natur nach.

Auch mir will es vorkommen, als hätte ich besser statt dieser Arbeit endlich eine Geschichte der Organismusästhetik geboten. Bin ich mir doch bewußt, bisher nur Andeutungen vorgetragen, nicht indes auch nur das Wesentlichste über das Werden der Organismusästhetik im Zusammenhang vorgelegt zu haben. Andre begnügen sich jetzt, auf meine Andeutungen zu verweisen, wenn dieser Mittelpunkt klassisch-romantischen Denkens zu erörtern ist.

Hier will ich nur die Arbeiten nennen, die ich über den Gegenstand abgefaßt habe. Sie reichen weit zurück. Man bezieht sich vielfach auf eine oder die andre; so dürfte es willkommen sein, wenn ich den Zutritt zu allen erleichtere.

In der Einleitung des 36. Bands der Jubiläumsausgabe von Goethes Werken versuchte ich 1907, gestützt auf Wilhelm Dilthey, zum erstenmal, Goethes ästhetisches Glaubensbekenntnis als Weiterbildung von Shaftesburys Ansichten zu erweisen. Schon zog ich Herder und K.Ph.Moritz heran. In meiner „Deutschen Romantik“, die 1908 erschien, ging es von diesen Begründern der deutschen Organismusästhetik weiter zu den Romantikern. (Die späteren Auflagen der „Deutschen Romantik“ nutzten, was sich mir in Arbeiten ergab, die noch zu nennen sind.) 1909 bot ich in der Germanisch-Romanischen Monatsschrift (1, 416ff.) einen raschen Überblick über Shaftesburys Wirkung auf deutsches Geistesleben. 1910 berichtete ich die Geschichte eines wesentlichen Satzes der Organismuslehre in dem „Prometheussymbol von Shaftesbury zu Goethe“. Die Schrift wurde in zweiter Auflage nicht unbeträchtlich erweitert (München 1932). Sie hat auch den Gegensatz von „poeta“ und „versificator“, von „maker“ und „man of rhyme“ und Verwandtes zu erörtern und deutet schon dadurch auf den Zusammenhang von Organismusästhetik und Scheidung des Dichters vom Nichtdichter.

Goethe gründet auf Shaftesburys Organismusästhetik die Abstufung der Künstler in seinem kleinen Aufsatz „Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil“ von 1789. Eindringlicher als vorher ging ich der Bedeutung dieses Aufsatzes in dem Beitrag zum „Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft“ von 1914 über „Die Sprache der Kunst“ (jetzt in dem Band „Vom Geistesleben alter und neuer Zeit“, Insel-Verlag 1922 S. 262ff.) nach. Diesmal konnte die Entwicklung der Organismusästhetik von Goethe zu Moritz,

zu Wackenroder und Schelling an der einen Anschauung verfolgt werden, Kunst eröffne Einblicke in die Welt, die dem Denker nicht erreichbar sind. Das ist ja die Meinung von Schellings Satz, Kunst sei das wahre Organon der Philosophie. Schelling galt vielen und gilt immer noch dem oder jenem als der eigentliche Schöpfer der Organismusästhetik, dank seiner Münchner Rede von 1807 über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur. Ich suchte nachzuweisen, daß Schelling auch in dem angeführten Satz nur weiterführt, was andre, vor allem Wackenroder, vertreten hatten; daß er da so wenig ganz Neues zu sagen hat wie in der Münchener Rede.

Noch aber war der entscheidende Schritt zu tun. Die wahre Wurzel der Organismusästhetik ist der Neuplatoniker Plotin. Meine Studie „Plotins Begriff der ästhetischen Form“ von 1915 (Geistesleben S. 1ff.) möchte den Sinn des Begriffs „endon eidos“ ergründen, der in Plotins Ästhetik an erster Stelle steht, bei Shaftesbury „inward form“, bei seiner deutschen Nachfolge „innere Form“ heißt. Dieser Begriff ist einerseits die Voraussetzung der Organismusästhetik, andererseits ein wichtiges Mittel, Kunst von Unkunst zu trennen.

Plotin nennt schön, was ungehemmter Ausdruck eines Innerlichen, des „endon eidos“, ist. Soweit Kunst und nicht Naturschönes vorliegt, kann — das suchte ich zu zeigen — dies „endon eidos“ als künstlerische Vision gefaßt werden. Schön also wäre nur das Kunstwerk, das eine Vision des Künstlers verwirklicht, ohne sie vorgeschriebenen Formgesetzen zu unterwerfen. Der Zusammenhang zwischen Innen und Außen setzt sich noch in anderem Sinn durch: Zwischen dem geistigen Inhalt und seinem Ausdruck besteht eine feste Beziehung von strenger Gesetzmäßigkeit. Dies gilt nicht nur vom Schönen überhaupt, auch von der Welt.

Wo sich solche Schau durchsetzte, hatte man von Platonischem gesprochen, obgleich dem 19. Jahrhundert der Unterschied platonischer und plotinischer Weltdeutung früh aufgegangen war. Bis ins Zeitalter der deutschen Klassik fühlte man sich vollends als Anhänger Platons, wenn man Ansichten Plotins vertrat. Nicht nur Shaftesbury bewährt das.

Sogar Giordano Bruno, der doch an anderer Stelle sich auf Plotin beruft, denkt an Platons „Timaios“, wenn er auf Gott überträgt, was bei Plotin dem Künstler nachgesagt wird: Gott hat in der Welt das „endon eidos“ verwirklicht, das er in sich trug. Von diesem Gedanken geht es auf der einen Seite zu der Ansicht weiter, das Universum sei ein vollkommenes Kunstwerk; auf der andern Seite wird der Künstler zu einem gottähnlichen Schöpfer. An zweiter Stelle entwickelt sich das Prometheusymbol.

Plotin stellt Schönheit, die einmaliger Ausdruck eines einmaligen „endon eidos“ ist, höher als Schönheit, die nach überpersönlichen Formgesetzen gestaltet ist. Diese Wertung taucht in der Folgezeit immer wieder auf, freilich mitunter unmittelbar neben ihrem Gegenteil. Giordano Bruno

ist ihr entschiedener Anwalt (vgl. „Vom Geistesleben“ S. 75 ff.). Für den deutschen Sturm und Drang, für Herder und für Goethe vor allem wird solche einmalige Schönheit Gesetz des Schaffens und des Wertens; die deutsche Romantik hält das nicht anders. Deutschem Formwillen kommt das entgegen; es wird als echt deutsch gefühlt. (Der Aufsatz „Die künstlerische Form des jungen Goethe und der deutschen Romantik“ von 1918 im „Geistesleben“ S. 85 ff. beleuchtet das.) Der Mittelpunkt der Organismusästhetik ist damit erreicht: Das Kunstwerk gewinnt seine volle Übereinstimmung mit den Organismen der Natur, indem es wie sie ein persönliches Gesetz hat; überpersönliche, für ganze Reihen von Kunstwerken geltende Gesetze befolgen heißt nur, sich am Organismus des Kunstwerks ebenso vergehen, wie der Gärtner sich vergeht, der den Organismus eines Baums vergewaltigt, indem er den Baum mit der Schere zu einem Kegel oder einer Kugel zurechtschneidet.

Von gleicher Ansicht kommt Goethe zu seinem Begriff „Stil“, den er der bloßen Naturnachahmung und der Manier entgegensetzt und den er als das höchste Ziel des Künstlers hinstellt. Weder ist für Goethe Nachbildung der äußern Schale der Natur noch eigenwillige, in der Persönlichkeit nur des Künstlers, nicht in der des Gegenstands wurzelnde Zurechtmachung das Richtige. Stil ist ihm künstlerischer Ausdruck der inneren Gesetzmäßigkeit der Naturerscheinungen. Goethe fordert vom Künstler, zuerst die Naturerscheinung als einen Organismus von eigener Gesetzmäßigkeit zu begreifen und dann diesen Organismus zu einem Werk der Kunst zu machen. Goethe denkt dabei zunächst an bildende Kunst; unschwer indes läßt sich das ins Gebiet der Dichtung übertragen. Plotins „endon eidos“ steht im Hintergrund, gewinnt jedoch schärfere Züge. Es bleibt nicht einer freischaffenden Phantasie überlassen. Die künstlerische Vision muß sich vielmehr der strengen Gesetzmäßigkeit anpassen, die in den Organismen der Natur waltet. Der Künstler hat — wie Goethe es tat — unablässig forschend in diese Organismen einzudringen, um ihr Wesen zu ergründen, „insofern uns erlaubt ist, es in sichtbaren und greiflichen Gestalten zu erkennen“. Ist ihm das geglückt, so darf er sein künstlerisches Gestalten den höchsten Bemühungen der Menschen gleichstellen. So gemeint ist es, wenn die „Italienische Reise“ Goethes am 6. September 1787 den großen Künstlern der Griechen zubilligt, sie hätten nach ebenen Gesetzen verfahren, nach denen die Natur verfäht. Goethe war sich bewußt, daß er selbst diesen Gesetzen auf der Spur sei. Bald entwickelte sich aus solcher Ansicht die Wendung, Goethe schaffe nicht nach der Natur, sondern wie die Natur.

Nach mehreren Seiten ergaben sich durch den Aufsatz über Naturnachahmung, Manier und Stil Maßstäbe für die Trennung von Poesie und Nichtpoesie. Nächste Folgerung war, für „objektive“ gegen „subjektive“ Kunst zu entscheiden; subjektive Kunst ist ja — nach Goethes Begriffswahl — „Manier“. Dann verfeinerten sich die Mittel, das Orga-

nische im Kunstwerk besser zu sehen; es wurde dem Mechanischen entgegengehalten. Den Brüdern Schlegel ist solches Wertes schon ganz geläufig. Arbeitet doch etwa Friedrich Schlegels Abhandlung „Über das Studium der griechischen Poesie“ durchaus mit diesen Kategorien und bedient sich ihrer zur Charakteristik des Gegensatzes alter und neuer Dichtung. Die Worte „Manier“ und „Stil“ begleiten fast alle Kunstlehre der Romantiker, aber auch Schellings.

Diesen beiden Richtungen der Organismusästhetik habe ich so viel Arbeit gewidmet, daß ich das einzelne hier nicht aufzählen kann. Noch vor kurzem in der Schrift „Romantisches“ (Bonn a. Rh. 1934 S. 38 ff.). Jetzt genügt es, festzustellen, daß weder subjektive noch mechanische Dichtung schlechthin als Nichtpoesie hingestellt werden kann noch auch damals hingestellt wurde. Dem Subjektiven wollte schon Schiller in der Abhandlung über die naiven und sentimentalischen Dichter besseres Recht erkämpfen. Mechanisch müßte ferner alle Dichtung heißen, die sich überpersönlicher Formung unterwirft, also etwa antike oder romanische Strophen verwertet. Auf Plotin könnte sich solches Wertes berufen. Allein nicht einmal die Romantiker gehen so weit. Wie hätten gar Goethe oder Schiller überpersönliches Formen ablehnen können? War es ihnen doch auf dem Weg zu ihrer Höhe immer lieber geworden.

So drängt sich die Notwendigkeit auf, zwei Pole der Dichtung wie aller Kunst zuzugestehen: auf der einen Seite ein Gestalten, das sich ganz im Sinn Plotins gegen alle Vorschriften wendet, gegen alle Regeln, wie man das nannte; es will dem Geistesinhalt nur den ihm entsprechenden Ausdruck schenken, Einmaligem einen einmaligen, Persönlichem einen persönlichen. Auf der andern Seite erhebt sich der Gehalt in eine Kunstwelt von altgeheiligten Formen, geht es aus dem wechselnden Reichtum des Lebens empor in eine Höhe des strengen Ordners, die das Chaotische des Daseins überwindet. Mein Aufsatz „Lebensnähe und Lebensferne in der Dichtung“ (Germanisch-Romanische Monatsschrift 22, 161 ff.) legt das dar.

Dem deutschen Formgefühl liegt die organische Gestaltungsweise näher; es wehrt sich gegen überkommene Form. (Verwiesen sei noch auf den Aufsatz „Zwei Möglichkeiten deutscher Form“ im „Geistesleben“ S. 114 ff.) Plotin war dem Deutschen willkommen, weil Plotins Lehre vom „endon eidos“ wie seine Wendung gegen allgemein gültige Maßstäbe des Schönen dem Deutschen dessen Formgefühl bestätigte. So ward es notwendig, daß im Zeitalter gründlichster Selbstbesinnung deutscher Kunst, im Zeitalter der Hochklassik und der Romantik, Plotins organische Ästhetik zu vollem Durchbruch kam.

Von dieser Einsicht wird mein Band „Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters“ (Handbuch der Literaturwissenschaft, Verlag Athenaeon 1923—1925) getragen. Er kennzeichnet auch die Grenzen der organischen Ästhetik, sagt, wie weit Plotin engherziger ist als das Kunstbekenntnis

Goethes und Schillers, auch der deutschen Romantik. Doch bleibt dem Ergründer klassischer und romantischer deutscher Ästhetik Plotin immer noch unentbehrlich, wenn diese Ästhetik den Wert überpersönlicher Kunstform mitbeherzigt.

Dankbar erinnere ich an die Arbeiten Franz Kochs „Goethe und Plotin“ (Leipzig 1925; vgl. auch Euphorion 26, 50 ff.) und „Schillers philosophische Schriften und Plotin“ (Leipzig 1926). Aufschlußreich erweisen sie Plotins Bedeutung für deutsche Kunstlehre. Mir will es scheinen, daß nicht nur klassisch-romantische Ästhetik, daß auch deutsches Formgefühl bloß dann ganz ergründet werden kann, wenn Plotin herangeholt wird. Selbstverständlich — muß das noch gesagt sein? — liegt mir gar nichts daran, irgendeinen Einfluß nachzuweisen. Wesentlicheres liegt hier vor: Plotin entwickelt in seiner nicht immer leichtfaßlichen Sprache, auch nicht nur aus eigenen Mitteln, in einer ihm selbst nicht bewußten Umdeutung Platons ein Weltbild, das dem Deutschen zur Selbstbesinnung verhilft und ihm auch seine ästhetischen Gefühle wie in einem vergrößernden Spiegel weist.

Immer noch sehr beachtenswert bleibt der Abschnitt VI („Künstlerisches Gestalten“) von Chr. Fr. Weisers Buch „Shaftesbury und das deutsche Geistesleben“ (Leipzig, Berlin 1916, S. 202 ff.). Weiser verfolgt Plotins Begriff „endon eidos“ zurück bis zur Logosidee, dieser „zentralen Vorstellung des griechischen Denkens“ und vorwärts bis zu Shaftesbury und zu Schiller. Kenntnisreich entwickelt er (S. 253 ff.) den Begriff der inneren Form.

Organische Weltauffassung entspricht deutschem Wesen. Ebenso organisches Gestalten, nicht nur, aber ganz besonders in der Kunst. Ausdrücklich muß betont werden, daß Volkelt, wenn er als eine seiner Normen die organische Einheit des ästhetischen Gegenstands hinstellt, nicht bis in Plotins Gebiet vorstößt (I, 571 ff.). Er beharrt bei der alten, schon vor Plotin geltenden Formel: Einheit in der Mannigfaltigkeit. Dieser Formel fehlt alles charakteristisch Plotinische. Noch wenn Volkelt fordert, vor dem ästhetischen Gegenstand müsse sich unser das Gefühl bemächtigen, jedes seiner Glieder müsse so sein, wie es ist, und könne gar nicht anders gedacht werden, streift er nur aus der Ferne das Eigentliche des ästhetischen Organismusbegriffs Plotins und seiner Nachfolger.

In zweiter Auflage (München 1927, I, 398 ff.) sind Zusätze eingefügt, die dem Wesen organischer Ästhetik etwas gerechter werden. Mit einem Hinweis auf Hermann Glockners Aufsatz „Die ästhetische Sphäre“ (Logos 9, 117 ff.) fordert Volkelt jetzt (I, 401) vom ästhetischen Gegenstand „In-sich-Geschlossenheit“; er müsse ein durchgegliedertes Ganzes sein. Eine der wesentlichsten Ansichten der Organismusästhetik kommt da endlich zur Geltung. Volkelt bringt auch Belege und Gegenbelege für solche innere Geschlossenheit. Am Ende des Kapitels (I, 420) steht ein dankerfüllter Hinweis auf H. Wölfflins „Kunstgeschichtliche Grundbegriffe“; sichtlich ist Volkelt bemüht, in Wölfflins Sinn den Aufbau

von Gemälden zu ergründen. Ferner scheidet er formale und dingliche Gliederung; so kommt er ganz nahe an den Gegensatz einer überpersönlichen und einer persönlichen Gestaltung heran. Allein er nutzt das weniger im Sinn einer Zweipoligkeit der Kunst als im Dienst des Wertens. Wölfflin hätte ihn besser belehren können. Wie fern Volkelt immer noch dem eigentlichen Wesen organischer Kunstschau verharret, ergibt sich aus der Tatsache, daß ihm etwa Musik als undingliche Kunst ganz auf die Seite der überpersönlichen Form rückt. Zählt er sie doch zu den Künsten, die das eigensinnig Einmalige, aus der Regel Herausfallende zurückdrängen.

Auch Theodor A. Meyer (Ästhetik, eine Einführung für Kunstfreunde, 2. Aufl., Stuttgart 1925) birgt, was er über das Kunstwerk als Organismus zu sagen hat, in dem Abschnitt „Einheit in der Mannigfaltigkeit“ (S. 175f.). Allein er gedenkt doch wenigstens der Begriffsbestimmung des Organismus, die der Ästhetik des 18. Jahrhunderts unentbehrlich war: Alle seine Bestandteile sind notwendig für das Ganze; jeder Teil ist durch den andern bedingt. Ferner ist Meyer nicht nur in diesem Buch, war er vielmehr auch sonst bereit, polare Gegensätze im künstlerischen Schaffen der verschiedenen Völker zu sehen. Endlich arbeitet ein Kapitel Meyers (S. 345ff.) mit dem Begriff der inneren Form, sogar mit ausdrücklichem Bezug auf Goethes Aufsatz über Naturnachahmung, Manier und Stil. Allerdings neigt Meyer zu der Überzeugung, daß Goethes Stilbegriff dem Persönlichen des Künstlers zu wenig gerecht wird. Meyer betont den Anteil des Persönlichen an der innern Form. Er tut das mit gewissem Recht.

Volkelt sieht die Gefahren des Organismusbegriffs besser als dessen Wesen. Er warnt mit Recht, organische Einheit im Sinn der Naturwissenschaft oder der psychologischen Wirklichkeit zu nehmen. Ihm ist diese Einheit ein Als ob, ein Schein: „Indem wir an dem ästhetischen Gegenstand die beziehende Tätigkeit ausüben, wird uns der Eindruck zuteil, als ob die Teile des wahrgenommenen Gegenstandes in organischer Einheit stünden und ein zweckvoll geordnetes Ganzes bildeten (1, 573).“

Gewiß läßt sich durch den Verstand und für den Verstand auch nicht nachweisen, daß im Kunstwerk ein „endon eidos“ zu seinem Ausdruck gelangt. Wer wie Winckelmann solchen Nachweis wagte, sah sich bald gewichtigen Einwänden ausgesetzt. Ihm war der vatikanische Apoll ein Pythontöter; bis ins kleinste wollte er die Auswirkung des künstlerischen Gedankens, Apoll als Pythontöter zu gestalten, an dem Werk nachweisen. Aber ist dieser vatikanische Apoll wirklich Apoll?

Dem Gefühl bleibt da viel überlassen. Vorsichtige, vor allem Franzosen, erblicken in der ganzen Organismusästhetik nur „Mystik“, wie sie das nennen. Aus gleichem Grund fühlt sich der Deutsche zu solcher Schau hingezogen. Sie rechtfertigt ihm, was in den Augen anderer nur „Formlosigkeit“ deutschen Schaffens ist, rechtfertigt auch Shakespeare. Diesen andern ist strenge Form, sind wohlberechtigte Zahlverhältnisse in bildender Kunst wie im Bau des Verses, der Strophe, des Dramas beste Gewähr für das Kunstgemäße ihres Gestaltens. Der Deutsche hat es Plotin zu danken, daß ein Gestalten, das auf solche Maßverhältnisse grundsätzlich verzichtet, auch Kunst heißen darf, ja sich als echte Kunst fühlen kann.

Aufgabe der Kunsterforschung wird damit, die „Form“ solcher angeblichen „Formlosigkeit“ zu errechnen. Kunstgeschichte weist den Weg. Mir wurde solcher Nachweis immer wertvoller. Für Shakespeare war manches zu leisten (vgl. meinen Band „Das Wortkunstwerk, Mittel seiner Erforschung“ Leipzig 1926, S. 302 ff. 326 ff.). Wenn da nicht schlechthin Nichtdichtung als Dichtung zu erweisen war, so galt es doch ein Umwerten. Die gewohnte Einschränkung entfiel, daß etwa Shakespeare zwar ein großer Menschengestalter, nicht indes ein kunstvoller Gestalter sei. Allein gerade auf diesem Boden hat Klassik und Romantik viel Arbeit Späteren überlassen.

Man vergebe mir die Kürze dieses Berichts. Er hofft gleichwohl, manchem seine Arbeit zu erleichtern. Vielleicht wäre er einem Forscher willkommen gewesen, der jüngst nahe daran war, eine Geschichte der Organismusästhetik zu bieten. Was er tatsächlich abfaßte, liegt vor in der ersten Hälfte des Bandes „Innere Form und dichterische Phantasie, zwei Vorstudien zu einer neuen deutschen Poetik von Reinhold Schwinger und Heinz Nicolai, herausgegeben von Karl Justus Obenauer“ (München 1935). Schwinger gedenkt wohlwollend der Vorarbeit, die ich geleistet habe; zu meiner Freude nutzt er sie, soweit er sie kennt, gründlich in seiner Untersuchung. Ja Schwinger ordnet den Stoff in der Abfolge, die sich meinem Forschen ergeben hatte, indem er von Shaftesbury ausgeht und dann erst sich zu Plotin wendet.

Ich kann mich im einzelnen hier nicht mit Schwinger auseinandersetzen, vielmehr nur ganz allgemein zu ihm Stellung nehmen. Das Entscheidende sei gleich gesagt: Der Begriff „innere Form“ ist ein gefährliches Arbeitsgebiet; und Schwinger scheint diese Gefahren nicht voll erfaßt zu haben.

Er selbst bezieht sich gleich zu Beginn (S. 5) auf einen Aufsatz J. Minors von 1897 (Euphorion 4, 205 ff.); Minor forderte da, „dieser gerade um seiner Unbestimmtheit und Vieldeutigkeit willen von den modernen Poetikern vielgebrauchte Ausdruck“ solle geschichtlich bald klargestellt werden. Entstanden sei der Begriff aus dem Gegensatz zu dem deutlicheren und bestimmteren „äußere Form“, unter dem man zunächst Sprache und Wort verstand. „Alles, was zwischen dem rohen Stoff und der äußern Formgebung in der Mitte liegt“, werde als „innere Form“ bezeichnet, also Auffassung des Stoffs (das Thema), die Motivierung, die Einkleidung in Gattungen, die Komposition usw. Dagegen sei im 18. oder im Beginn des 19. Jahrhunderts oft von innerer Form die Rede, ohne daß überall derselbe oder auch nur ein klarer Begriff damit verbunden würde.

Tatsächlich ist das Wort um 1900 in Minors Sinn gebraucht worden, in einem Sinn, der mit älterer und doch wohl eigentlicher Bedeutung des Worts gar nichts zu tun hat. Gerade mein Fach hatte sich daran gewöhnt. Sogar W. Scherer ist mitschuldig an diesem Mißbrauch; Scherers „Poetik“ (S. 226 ff.) bestätigt das. Gut deutsch hatte man wenig Achtung für Form. Um ihr besseres Recht zuzubilligen, schied man zwischen äußerer und innerer Form, meinte jedoch da wie dort künstlerische Gestaltung. Wenn ich meine Ausdrücke gebrauchen darf, zielte es auf den Unterschied niedrigerer und höherer Mathematik der Form oder Gestalt. Die Grenze zwischen solcher äußeren und solcher inneren Form schwankte.

Der Brauch erhielt sich recht lange, ist wohl noch nicht ganz überwunden. Er spielt seine verwirrende Rolle etwa in Ernst Hirts „Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung“ (Leipzig 1923). Als ich Hirt zu besprechen hatte, hob ich das hervor.

Ist es noch nötig, zu erweisen, daß dieser Begriff innerer Form gar nichts mit Plotins „endon eidos“ zu tun hat, auch nicht mit Shaftesburys „inward form“? Wenn Minor ihn gegen den Begriff innerer Form aus dem 18. Jahrhundert und aus unmittelbar nachfolgender Zeit ausspielt, so wäre umgekehrt jetzt zu erklären, daß mit dem neuern Sinn des Worts sich kein klarer Begriff verbinden lasse. Gleichfalls schon im vierten Band des Euphorion (S. 445f.) stellte R. M. Meyer den Bemerkungen Minors richtigere Deutung des Worts entgegen, wie es sich bei Goethe und in der deutschen Romantik gibt. Noch wußte er nichts von Shaftesbury oder gar von Plotin. Meyer vermied den Anschein, als wolle er Minor widerlegen. Ich hielt es ebenso. Wirklich aber war alles, was ich seit meiner Einleitung zum 36. Band der Jubiläumsausgabe von Goethes Werken im Dienst einer Geschichte des wahren Begriffs innerer Form vorlegte, bewußte Ablehnung auch von Minors Aufsatz.

So darf ich mich wundern, diesen Aufsatz als den wahren Wegweiser hingestellt zu sehen, und zwar ohne jeden Hinweis auf den Sinn, den bei Minor das Wort innere Form hat. Um so lieber erkenne ich an, daß Schwinger die Schicksale, die dem Begriff schon beim jungen Goethe oder gar später in Wilhelm von Humboldts Sprachforschung erstanden, recht einsichtig darlegt. Trifft er doch auf seinem Weg vielfach mit meinen Ergebnissen überein. Dennoch will mir auch nach Schwingers Untersuchung scheinen, daß es ergebnisreicher ist, das ganze Gebiet der Organismusästhetik zu überschauen und nicht nur bei dem einen Hilfsbegriff der innern Form zu verweilen. Wesentliches, das diesen Begriff genauer bestimmt, liegt in den Grundannahmen der Organismusästhetik beschlossen. Auch Schwinger kann auf die Lehre vom organischen Kunstwerk nicht verzichten, muß vielmehr immer wieder sich auf sie beziehen. Um so fühlbarer wird, daß er weite Gebiete der Organismusästhetik ausschaltet. Vielleicht hätte er gegen Shaftesbury weniger einzuwenden, wenn er sich nicht an das Wort innere Form gebunden fühlte. Allein ich kann mich durch Schwingers Forschung nur bestätigt sehen. Es war gut, daß ich den Schritt von Shaftesbury zu Plotin tat. Von der Möglichkeit dieses Schritts ahnte ich noch nichts, als ich zum erstenmal Goethe mit Shaftesbury in Beziehung setzte; ich ahnte es so wenig wie die Fachgenossen von damals.

Was der Organismusgedanke und was seine Träger für die „Deutsche Kultur des Idealismus“ bedeuten, hat noch keiner so überzeugend dargelegt wie jetzt eben Franz Koch in dem Band von Heinz Kindermanns „Handbuch der Kulturgeschichte“ (Potsdam, Athenaion o. J.), der jene Überschrift hat. Das erste Kapitel „Die ideellen Grundlagen“ ist reife Frucht langjähriger eindringlicher Erforschung des Gebiets, auf dem sich Plotin und Shaftesbury in deutscher Klassik und deutscher Romantik ausleben. Schau aus der Höhe läßt die deutsche Geistesgeschichte dieser Zeit zu einem Ganzen werden, in dessen Mittelpunkt der Organismusgedanke steht. Herrscherhaft verfügt Koch über das Einzelne und ordnet es in die Gesamtschau ein. Ich könnte mich im folgenden dauernd auf

ihn berufen, begnüge mich aber mit diesem Hinweis. Wer in meiner Untersuchung ein Übermaß von Einzelheiten empfindet, mag sich mit dem Gedanken beruhigen, daß ihm Kochs Werk den Weg zurück und hinauf zu den großen Zusammenhängen sichert. In solchem Sinn schenkt es mir den rechten Mut für meine Einzeluntersuchungen, rechtfertigt mir auch den Entschluß, die Organismusästhetik diesmal vorauszusetzen, sie nicht in Zusammenhang darzulegen. Noch anderes stützte diesen Entschluß. So sehr unsern Klassikern und unsern Romantikern organische Kunst wertvoll war, sie nahmen die Trennung von Poesie und Nichtpoesie zumeist von anderer Warte. Auch das ist ein Grund für mich, im folgenden nicht eine Geschichte der klassisch-romantischen Organismusästhetik vorzulegen. Zu berücksichtigen bleibt sie gleichwohl; auch auf meinem Weg erweist sie sich, und noch lange nach Klassik und Romantik, als Voraussetzung für manches Wort über Nichtpoesie.

Allein — es nochmals ausdrücklich zu sagen — Scheidung von organischer und unorganischer Poesie ist nicht Scheidung von Poesie und Nichtpoesie. Auch unorganische oder mechanische Poesie, eine Poesie also, die sich nicht auf Plotin berufen kann, ist nicht ohne weiteres Nichtdichtung. Ich will dem Unterschied von Poesie und Unpoesie nachgehen, wie er sich der großen Zeit deutscher Ästhetik darstellt. Die Nachwelt soll auch zum Wort kommen, aber nur um zu zeigen, wie rasch klassisch-romantische Einsicht vergessen war. Vollständigkeit ist nicht meine Absicht, nur eindringliche Erörterung der von mir herangezogenen Ansprüche. Gar nicht soll eine stoffgeschichtliche Untersuchung erstrebt werden, deren Gegenstand der Unterschied echter und unechter Dichtung ist. Weit eher ließe sich, was ich vorlege, als Versuch bezeichnen, die Gewinne ästhetischer Selbstbesinnung zu erkunden, die sich angesichts der Frage nach den Grenzen von echter und unechter Dichtung ergeben haben.