



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Grenzen von Poesie und Unpoesie

Walzel, Oskar

Frankfurt am Main, 1937

VII. Die Heidelberger

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

VII. Die Heidelberger

Die Heidelberger Romantik — der Ausdruck ist der Gegenwart wieder recht geläufig geworden — hat über den Unterschied von Poesie und Nichtpoesie weniger zu sagen, als mancher voraussetzen möchte. Auch an dieser Scheidung bewährt sich das Wesen der Heidelberger: Sie kämpfen derart unermüdlich für ihre Schützlinge, daß es scheinen könnte, sie allein und sie erst hätten eingesehen, wie wertvoll diese Schützlinge waren. In diesem Kampf sind sie derart unerschütterlich, daß neben ihnen andere aus ihrer nächsten Umwelt, zumal die älteren Romantiker, wie wetterwendische und unzuverlässige Gesellen wirken müssen. Deckt einer auf, wie weit Ansichten der Heidelberger schon früher bei deutschen Romantikern anzutreffen sind, so droht der Einwand, diese älteren Romantiker hätten so viel und so vielerlei vertreten, daß sie unter anderm zuweilen auch mit den Heidelbergern eines Sinnes sein konnten. Sie waren die Ewigbeweglichen; die Heidelberger — sogar Görres — verharren festern Fußes an einer einzigen Stelle, sind geneigt, bis zum Eigensinn an ihrer Schau festzuhalten, sind unbekehrbar, trauen ihrem Gefühl und blicken abschätzig auf Menschen herab, die von immer neuen Blickpunkten die Dinge beschauen und solche Schau in mehr oder minder philosophisch geartete Gedankenerörterung umsetzen können. Diese ändern wollen ihre Ansichten beweisen. Die Heidelberger haben wenig Neigung, ja Begabung, etwas zu beweisen. Sie wiederholen nur, was sie schon gesagt haben, wenn sie beweisen wollen. Ihre unverrückbare Stütze bleibt ihr Gefühl. Es auf eine folgerichtige Reihe von Gründen zu stützen, liegt ihnen fern. Sie müssen da hinter den Frühromantikern zurückbleiben, aber auch hinter Schiller, ja hinter Goethe.

Soll wieder einmal gesagt sein, daß die Heidelberger einen Schritt zurücktun, daß sie dem Sturm und Drang sich wieder nähern? Sie nehmen manches auf, das vom Sturm und Drang eifriger vertreten wurde als von der Frühromantik; auch manches, was — mitunter in gewissem Gegensatz zu den Frühromantikern — Herder ausgesprochen hatte. Allein die Heidelberger übertrumpfen da und dort noch Herder; sie vertreten noch einseitiger als er Wertungen, die sich in Herders Richtung bewegen. Legt Herders abschätziges Urteil über Ovid nicht nahe, daß er auch dessen dichtende Zeit- und Heimatsgenossen ablehnt? Herder schätzte früh und spät Horaz. Ihn hätte Herder schwerlich als Nichtpoeten bezeichnet. Jakob Grimm aber schrieb an Arnim im Juli 1811 (S. 140): „Den Horaz, samt seinen Originalen und denen, welchen er wieder Original geworden, halte ich, wie leicht zu denken, für keine wahre Poesie.“ Ihm war Horaz nicht viel anders als Gellert; dessen „poesielose“ Stücke erwähnt er einmal (Kleinere Schriften I, 380).

Als deutsch darf es gelten, wenn Horaz aus dem Bereich echter Dichtung ausgeschlossen wird. Ein anderer von deutschem Formwillen, Theodor Storm,

tat Gleiches. Ihm schwebte ein Begriff reiner oder echter Lyrik vor, dem die Oden des Horaz nicht gerecht werden. Storms Begriffsbestimmung ist im 19. Jahrhundert einer der wichtigsten Beiträge — vielleicht der wichtigste — zur Scheidung von Poesie und Nichtpoesie. Falsch wäre, diese Begriffsbestimmung und die Auswirkung, die ihr in Storms „Hausbuch aus deutschen Dichtern“ ersteht, als unerträgliche Einseitigkeit abzufertigen. Storm eröffnet tiefe Einblicke in das Wesen deutschen Dichtens; er hat dem Erforscher kunstvollen Gestaltens der Lyrik viel zu sagen (vgl. „Gehalt und Gestalt“ S. 371 ff.). Er wird allerdings nur dem einen Pol der Lyrik gerecht. Das ruft nach Ergänzung, ruft nach Begriffen, die den Blickpunkt Storms aufnehmen, doch zugleich ergänzen. Ernst Voegelé leistete, was da zu leisten war. Er stellte der „unmittelbaren“ Lyrik, die allein für Storm echte Lyrik ist, die „mittelbare“ Lyrik entgegen, die unter anderem bei Horaz anzutreffen ist, nicht aber schlechthin alle römische Lyrik umfaßt. Vertreter mittelbarer Lyrik aus andern Zeiten und aus andern Ländern nimmt Voegelé hinzu. Sein Heft „Mittelbarkeit und Unmittelbarkeit in der Lyrik“ (München 1932) klärt manches, was mit Storms Wertung und mit der Frage nach echter und unechter Lyrik zusammenhängt. Es stützt sich auf den Grundsatz der Zweipoligkeit aller Kunst. Es läßt jedem die Entscheidung, nach persönlicher Neigung für die eine der beiden Richtungen zu stimmen.

Wer mit Storm ausschließlich auf die Seite der unmittelbaren Lyrik tritt, darf sich bewußt sein, daß er sich zu deutscher Form bekennt; deutsche Form ist durch Storms Worte über echte Lyrik in bemerkenswerter Weise verdeutlicht worden. Er muß sich aber auch bewußt sein, was alles er ablehnt, wenn er sich gegen mittelbare Lyrik entscheidet. Voegelé belehrt ihn, daß neben den Dichtern der Antike und der Romanen auch Shakespeare mittelbare Lyrik geschaffen hat.

Storm führt weiter, was von den Heidelbergern begonnen worden war. Er hat indes auch die Fähigkeit, künstlerisches Gestalten begrifflich zu deuten, besser zu deuten als die Heidelberger. Keiner von ihnen hat geleistet, was Storm bei Gelegenheit der reinen Lyrik über Gestaltungsmerkmale des Dichtens vorbringt. Sie „sehen“ nicht gleich scharf, sie setzen, was sie sehen, minder glücklich in Begriffe um. Das ist noch an der Erörterung des ihnen wichtigen Begriffs der Naturpoesie zu beobachten. Sie verweilen lieber bei den Voraussetzungen des Kunstwerks, auch bei psychologischen; um so unentwegter vertreten sie, was ihnen als die Geisteshaltung des Natur- oder Volksdichters erscheint. Beweis ist ihnen auch in diesem Fall weniger wichtig als kraftvolles Eintreten für ihre Ansicht.

Die Heidelberger bedingen für lange Zeit die Bewertung altdeutscher Dichtung. Dann folgt freilich ein Rückschlag. Doch in jüngster Zeit wird wieder mit Erfolg für die Anschauungen der Heidelberger geworben; und mit guten Gründen.

Was Hamann einst an Urpoesie zu rühmen hatte, kommt durch die Heidelberger der Dichtung des deutschen, des germanischen Mittelalters zugut. Überzeugender als ältere Romantiker erweisen sie dem Jahrhundert die Größe dieses goldenen Zeitalters. Vor allem an der Dichtung. Noch für Wackenroder und vollends für Tieck ist alte deutsche Dichtung verklärt durch den Edelrost, der auf ihr liegt. So lockt Ruinenromantik weniger durch das, was diese Ruinen einst gewesen sind, als vielmehr durch den Schimmer, der jetzt auf ihnen liegt. Mehr also durch das, was der

Beschauer von heute in sie hineinführt, als was einst Tatsache des Lebens gewesen ist. Die Heidelberger erblicken in dem Einst germanischer Dichtung etwas Außerordentliches, das in gleicher Stärke nie wiedergekommen ist. Gegen dieses Einst verblaßt ihnen alle jüngere Leistung. Seien doch die Voraussetzungen ganz verlorengegangen, aus denen sich damals Dichtung entwickelte. Der neuere Dichter sei nicht nur anders geworden; ihm ist auch der Boden entzogen, auf dem einst Dichtung gedieh. Nicht alle Heidelberger gehen so weit. Aber der Eigenwüchsigste unter ihnen, Jakob Grimm, verfißt zäh solche Ansicht.

Carlo Engels Schrift „Studien zum Dichterbegriff und zur poetischen Anschauung der Heidelberger Romantiker“ (Würzburg-Aumühle 1934) kümmert sich nicht um ältere Versuche, seinen Stoff genauer zu zergliedern. Das schädigt besonders die Darstellung des Gegensatzes zwischen Volkspoesie und Kunstpoesie und des Widerspruchs, der sich angesichts dieses Gegensatzes im Lager der Heidelberger selbst ergab.

Ganz knapp möchte ich hier zusammenfassen, was ich in der Deutschen Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte (14, 325 ff.) nachzuweisen versuche. Diese Arbeit nennt ältere einschlägige Forschung. Sie setzt sich vor allem mit Alfred Bäumler auseinander. In der Einleitung zu der Auswahl aus Schriften J. J. Bachofens, die sich „Der Mythos von Orient und Occident, eine Metaphysik der alten Welt“ (München 1926) nennt, suchte Bäumler nachzuweisen, um wieviel die Heidelberger in ihrer Deutung alter deutscher Dichtung über die Frühromantiker hinausgekommen sind.

Bäumler beruft sich auf den Zusammenstoß der Grimm mit W. Schlegel gelegentlich der „Altdeutschen Wälder“, zunächst auf W. Schlegels Besprechung in den „Heidelbergischen Jahrbüchern“ von 1815 (Sämtliche Werke 12, 383 ff.). Er bringt den Gegensatz in die Worte: Schicksal und Freiheit. Den Heidelbergern entstehen Sprache, Poesie und Mythos schicksalsmäßig; den Frühromantikern ist das Wort, das Gedicht, die Mythologie eine freie Tat des Menschen.

Wirklich bestätigt, was oben von Novalis zu sagen war, den Wert, den in diesen Zusammenhängen Selbstbestimmung und Selbsttätigkeit besitzt. Sie wird noch für die Entstehung der Sprache in Anspruch genommen. Fichte vor allem wirkte das aus. Jakob Grimm vertritt Entgegengesetztes, wenn er von Naturpoesie meldet. Zunächst in der „Zeitung für Einsiedler“ (Nr. 19 und 20), dann in der Schrift „Über den altdeutschen Meistergesang“ von 1811. Indem er schlechthin epische Poesie als Naturpoesie, dramatische als Kunstpoesie faßt, kann er die entscheidende Formel prägen: Epische Gedichte vermögen sich nur selbst zu dichten.

Naturpoesie ist für Grimm Schöpfung einer Zeit, die den Unterschied der Gebildeten von den Ungebildeten noch nicht kannte. Kunstpoesie entsteht, nachdem sich die Gebildeten von den Ungebildeten geschieden hatten. Naturpoesie ist ihm überhaupt nicht Erdichtung. Sie ruhe viel-

mehr auf dem lebendigen Grund der Sagen, d. h. der Geschichte. Das Volk sei derart von Geschichte erfüllt gewesen, daß es Benennung, Zeit, und was äußerlich ist, vernachlässigt und nach Unschuld in irgendeine Zeit versetzt habe. Sage aber sei echtere Geschichte als Geschichtsdarstellung, die sich in den Dienst der Politik, der Rechtslehre oder einer andern Wissenschaft stellt. Wilhelm Grimm gab diesen kühnen Ahnungen seines Bruders 1835 in seiner Göttinger Antrittsvorlesung schlichtklaren Ausdruck.

Epische Dichtung ist erste und früheste Geschichte eines Volkes selbst. Ein Doppeltes ist da gemeint: Erstens will das alte Epos nicht geschichtliche Vorgänge künstlich ausschmücken. Es berichtet die Vorgänge, wie sie ihm erscheinen, wie sie für den Dichter ihre volle innere Wahrheit haben. Da meldet sich der hier früh entwickelte Gegensatz einer Metaphorik an, die nur eine verschönernde Sprache redet, und einer Symbolik, die in der Sprache der Dichtung wahres Wesen aussprechen will. Schelling hat das Zweite im Sinn, wenn er das Kunstwerk zum wahren Organon der Philosophie erhebt. Die Brüder Grimm ahnten schwerlich, wie tief sie der Formel Schellings verpflichtet waren; oder vielmehr der frühen Romantik, in der sich diese Formel vorbereitet.

Zweitens lebt in den Brüdern wieder mit ungebrochener, ja mit noch größerer Kraft sich Hamanns Überzeugung aus, Poesie sei die Muttersprache des menschlichen Geschlechts. Diese Ansicht Hamanns leiht nur den Urvölkern das Recht, echte Poesie zu schaffen. Schon bei Hamann kündigt sich an, daß alle spätere echte Poesie nur ein Nachhall der Urpoesie sei. Schelling beschränkte die Zeit, in der das Kunstwerk zum Organon der Philosophie werden kann, nicht wie Hamann oder gar die Grimm. Er billigte noch der Gegenwart zu, daß sie Kunstwerke in solchem hohen Sinn schaffen könne. An zweiter Stelle scheint ein unüberbrückbarer Gegensatz zur Frühromantik sich zu kennzeichnen, nicht nur zu Schelling.

Es ist hohes Verdienst der Frühromantik, den großen Dichtern der Welt, die nach der Urpoesie kamen, auf deutschem Boden den Weg gebahnt zu haben. Der junge Herder trat für Shakespeare ein; er stellte ihn auf dieselbe Stufe wie Homer. Aber später leistete er für die Dante und Boccaccio, für die Cervantes und Calderon nicht, was die Frühromantiker für sie durchsetzten, überließ auch diesen andern, die Kunst Shakespeares zu erschließen, ihn als einen Kunstdichter, nicht als einen Naturdichter zu werten. Die Heidelberger, nicht nur die Grimm, taten schon einen Schritt zurück, wenn sie Dante ablehnten. Arnim schrieb an die Grimm am 3. September 1810: „Wie ist es möglich gewesen, diese Marterkammer über alle Gedichte der Welt zu erheben!“ Umgekehrt sahen die Schlegel in den Heidelbergern die Fürsprecher eines Dichtens, das dem Ungeistigen fiel, ganz wie W. Schlegel es sogar seinem geliebten Lehrer G. A. Bürger vorwarf.

Die Schlegel betonten, auch wenn Shakespeare zu deuten war, das Bewußte seiner Kunst. Sie wollten ihn von den Naturpoeten abrücken.

Für Jakob Grimm verharret Naturpoesie als echtste Poesie ganz im Unbewußten. Kunstpoesie sei wertärmer, weil sie aus dem Bewußten komme. Er stieß auf Arnims kräftigen Widerstand; selbst Wilhelm Grimm trat da auf Arnims Seite. So verzichtete J. Grimm auf den Beweisgrund, der aus der schwierigen, im einzelnen Fall kaum durchführbaren Scheidung des Bewußten und des Unbewußten im Schaffen des Künstlers stammte. Er gab auch noch einen andern Beweisgrund für die Annahme auf, Naturdichtung — also Epos — dichte sich selbst: das Fehlen der Verfasser-namen. Als Herausgeber des „Wunderhorns“ konnte Arnim zu schlagend nachweisen, wie rasch sogar weithin bekannte Namen vergessen werden, wenn ein Lied ihrer Träger sich im Volk verbreitet.

Derart in die Enge gedrängt, will J. Grimm im Juli 1811 (bei Steig S. 139) retten, was ihm heiligste Überzeugung ist. Ein Rückzug also, aber zugleich die entscheidende und endgültige Formung seiner Ansicht:

„Deine Ansicht von alter Volkspoesie halte ich hauptsächlich deshalb für unrichtig, weil Du mir sie eben zu äußerlich zusammensetzen willst. Glaubst Du mit mir, daß die Religion von einer göttlichen Offenbarung ausgegangen ist, daß die Sprache einen ebenso wundervollen Ursprung hat und nicht durch Menschen-erfindung zuwege gebracht worden ist, so mußt Du schon darum glauben und fühlen, daß die alte Poesie und ihre Formen, die Quelle des Reims und der Alliteration ebenso in einem Ganzen ausgegangen ist, und gar keine Werkstätten oder Überlegungen einzelner Dichter in Betracht kommen können. Der einzelne, erste Erfinder, den Du anzunehmen scheinst, wäre ein übermenschlicher Mensch gewesen, daß er so tief in das Geheimnisvolle gegriffen und das gefunden hätte, was sich Jahrtausende als recht und allein gut bewährt hat, während alle späteren Erfindungen einzelner nur gar kurze Zeit hingehalten haben. Wie aus der einen Sprache alle andere kräftig geflossen sind, so ist auch der Kern der Mythe unter alle Stämmen verbreitet worden, und jeder hat den Funken der Poesie mit sich genommen.“

Ist da nicht umgrenzt, was nur für den ganz frühen Dichter und nicht für spätere gilt, mögen sie nun Kunstdichter oder wie immer genannt werden? Eine feste und unverrückbare Unterlage des Dichtens, auch noch in dem künstlerischen Ausdruck, trägt diese Frühen; sie läßt ihnen keine Wahl. Nicht nur — um Größte zu nennen — Goethe, schon Dante hat mehr Wahlfreiheit, ist auch weniger an vorhandene Bräuche gebunden. Dafür sichert eine schon bestehende Formung Goethe oder Dante nicht ihren Weg. Sie entwickeln nicht schlechthin weiter, was sie antreffen. Noch wenn Goethe den „Faust“ schafft, schaltet er viel freier mit dem Überkommenen. Er tut weit mehr Persönliches hinzu als irgendeiner der Dichter, die fortschreitend weiterdichteten, was dann Ilias oder Odyssee oder Nibelungenlied werden sollte. Ganz anders wirkt sich hier Tradition aus als dort.

So enthüllt sich schon deutlich, um wieviel mehr Volkspoesie dem Volk verdankte, um wieviel mehr die Kunstdichter auf sich selbst zu vertrauen, sich selbst einzusetzen haben. Was indes ist dies Feste, auf

dem der Volksdichter baut? Was wird ihm als Überliefertes zugewiesen? Im einzelnen mag er noch wählende Entscheidung treffen müssen. Allein anderes und Wichtigstes kann er vielleicht weiterbilden, braucht es jedoch nicht selbständig zu schaffen.

Ich sehe jetzt ab von den Sätzen Grimms, die willig das Geheimnis des Ursprungs der Sprache wie der Religion hinnehmen und es nicht begrifflich erklären wollen. Ich nenne die drei Dinge, die dem Naturdichter nach Grimm als alte Überlieferung in die Hände gelegt werden: Sprache, gereimter oder alliterierender oder sonstwie geformter Vers, Mythos.

Herder, gestützt auf Hamann, beschreitet eine verwandte Bahn. Er faßt manches auch anders. Viel wesentlicher ist, daß Wilhelm Schlegel in den Berliner Vorlesungen (I, 266ff.) fast wörtlich genau Grimms Ansicht vorwegnimmt.

Mit Hamann und Herder bekämpft Schlegel die Annahme, Poesie sei eine späte Frucht der Verfeinerung. Sie ist für ihn sogar das Unentbehrlichste, Erste, Ursprünglichste in allem menschlichen Tun und Treiben. Er wagt — allerdings im Bewußtsein, Mißverständnissen sich auszusetzen — den Satz, Poesie sei zugleich mit der Welt erschaffen worden. Nun scheidet er die drei Stufen der Naturpoesie: Elementarpoesie in der Gestalt der Ursprache; Absonderungen der poetischen Sukzessionen in unserem Innern von anderweitigen Zuständen durch ein äußeres Gesetz der Form, den Rhythmus; Bindung und Zusammenfassung der poetischen Elemente zu einer Ansicht des Weltganzen, Mythologie.

Soll ich noch sagen, daß Schlegel sich genauer und treffsicherer ausdrückt als Grimm? Ich unterlasse jeden Versuch, Grimms Sätze auf Schlegel zurückzuführen. Grimm konnte sie noch nicht lesen; vielleicht war auf Umwegen ihr Inhalt ihm zugänglich geworden. Ich lasse das unberührt.

W. Schlegel kommt gelegentlich noch näher an Grimm heran. So spricht er 1800 in dem Aufsatz über G. A. Bürger (8, 80) von Romanzen, „deren Dichter gewissermaßen das Volk im ganzen war“. Josef Körner zeigt überdies (Nibelungenforschungen der deutschen Romantik, Leipzig 1911 S. 86; Körners Untersuchung erörtert ausführlich und sachkundig, was hier von mir zusammengefaßt wird), daß sogar das Wort, Epos dichte sich selbst, schon im Kreise W. Schlegels erscheint. Das Wörterbuch der Grimm belegt im zweiten, von J. Grimm nach Wilhelms Hingang abgeschlossenen Bande (Sp. 1062) „sich dichten“ nur durch F. M. Klinger: „Meine Gedichte dichten sich nicht auf anderer Leute Kosten.“

Allerdings ließ auch solche Gemeinsamkeit der Ansicht Entscheidungen offen, die zu einem neuen Gegensatz führen konnten. Der Ton konnte ebenso auf die Einheitlichkeit des Überkommenen wie auf die Unterschiede in der Ausgestaltung des Überkommenen gelegt werden. Sogar ein so festumschriebenes und fast unabänderliches Erbe läßt dem einzelnen Dichter noch manche Freiheit im einzelnen. Schlegel dürfte mehr an diese Möglichkeiten der Selbstbestimmung, Grimm mehr an das Unwesentliche solcher bescheidenen Bewegungsfreiheit gedacht haben. Denn noch war für Schlegel das Individuum ein höherer Wert als ein Kollektivum.

Zwischen dem ersten Jahrgang der Berliner Vorlesungen Schlegels und J. Grimms Brief liegt beinahe ein Jahrzehnt. In diesem Jahrzehnt tut die gesamte deutsche Romantik den beträchtlichen Schritt vom Individualismus zum Kollektivismus. Er bereitet sich schon etwas früher vor. Doch erst getragen von der Zeitgeschichte gewinnt der Begriff „Volk“ neues Licht und neuen Wert. Der Anteil des Volks und des Volksmäßigen auch an Leistungen des Geists, an Leistungen seiner Kunst wird erwogen. Der Begriff „Volksgeist“ beginnt eine große Rolle zu spielen. Savigny stellt ihn in den Vordergrund der Erforschung von Rechtsgeschichte. J. Grimm läßt sich gern von Savigny belehren und rechnet fortan mit dem Volksgeist, wenn er irgendwelche geschichtlichen Vorgänge prüft. Wohl nahm Herder früh manches vorweg, was sich nun in der Erkundung des Volksgeists und seiner Bedeutung für Geschichte wie für Kunst ausgebildet. Falsch wäre ferner die Annahme, die Frühromantiker hätten sich um Volksgeist gar nicht gekümmert. Schon die 120. „Idee“ F. Schlegels im „Athenäum“ widerlegt das. Allein W. Schlegel bezeichnet in den Berliner Vorlesungen wohl, was Dichtung einzelner dem Schaffen des Volksgeists verdankt, er nutzt jedoch den Ausdruck selbst noch nicht und schätzt die Tatsache, daß frühe Dichtung unmittelbar das Werk des Volksgeists weiterbildet, nicht so hoch ein wie Grimm. Er bekennt sich nicht zu Grimms Überzeugung, die frühe enge Verbindung mit dem Schaffen des Volksgeists erhebe Naturpoesie auf eine Stufe, die von späterer Dichtung nie wiederzuerreichen war und ist.

Die Wendung, Kunst sei nur echt, wenn sie aus dem Ganzen des Volks sich entwickelt, deckt sich bloß zum Teil mit Grimms Ansicht. Grimm meint nur, Dichtung sei bloß so lange echt gewesen, als sie aus dem Ganzen des Volks kam. Er stellt mithin kein Programm für künftige Dichtung auf. Er bestreitet vielmehr der Gegenwart wie der Zukunft — wie Savigny den Beruf für Gesetzgebung — den Beruf, echte Dichtung hervorzubringen, Dichtung, die auf der Höhe der Naturpoesie steht. Nur beihin sei gestreift, daß J. Grimm zu neuerer Dichtung und besonders zur Dichtung seines Zeitalters viel weniger innere Beziehung hatte, als man aus der Ferne annehmen möchte. Schon 1819 (am 1. Dezember) gestand er Arnim, seine Neigung, Romane und neue Gedichte zu lesen, nehme immer mehr ab. Es geschah — für Arnim bedrückend genug — unmittelbar, nachdem Grimm gegen eine Dichtung Arnims Einwände erhoben hatte.

Die Grimm (und besonders der ältere Bruder) versenkten sich ins Betrachten der künstlerischen Gestalt von Dichtungen nie so tief wie die Schlegel. Die Grimm hörten ungefähr da auf, wo die Schlegel anfangen. Gerade die Briefe an Arnim beschäftigen sich viel mit neuern Dichtungen, natürlich vor allem Arnims. Gewiß gibt es da — ebenso wie in Wilhelm Grimms Besprechung der „Kronenwächter“ — auch gute Einblicke. An die Fähigkeit der „Charakteristik“ reicht das aber nicht heran, die sich in den Brüdern Schlegel immer mehr ausbildete.

Gleiche Kunst der Charakteristik setzt sich bei den Grimm auch nicht durch, wenn sie von ihrem eigentlichen Gegenstand, von altgermanischer

Dichtung, reden. Sie verfallen vielmehr einer Schauweise, für die der tatsächliche Wortlaut einer Dichtung kaum in Betracht kommt, verfallen solcher Schauweise noch widerstandsloser als die Forscher, die zuerst diesen Abweg einschlugen. Schon Friedrich August Wolf tat das, als er den Homer „zerriß“. Er wies nach, daß homerische Dichtung ursprünglich anders gewesen sein müsse als der geläufige Text. Er eröffnete dadurch die Bahn, auf der fortan ein Ideal von Urilias oder Urodysee erwogen wurde. Aufgegeben wurde der gesicherte Boden von Kunstwerken, die durch Jahrtausende ihr Lebensrecht behauptet hatten; unbedenklich ging es weiter ins täuschende Gebiet der Erschließung ursprünglicher, durch keine Überlieferung gesicherter Fassungen. (Vgl. „Gehalt und Gestalt“ S. 252 f.)

Gegen Arnims Bemerkung, auch in den Nibelungen gebe es Künstlichkeit und Flickreime, wendete J. Grimm ein (S. 139): „Hätten wir . . . die Nibelungen aus dem zehnten oder elften Jahrhundert, so würde doch noch manches vortrefflicher sein, als in unserm Text, den wir höchstens ins zwölfte setzen dürfen.“ Grimm dürfte richtig sehen. Allein es schwächt die hohe Wertung, die bei ihm das Nibelungenlied erfährt, wenn er sie auf Nichtvorhandenes stützen muß und das tatsächlich Vorhandene preisgibt. Auch die Schlegel machten zeitweilig mit, was durch F. A. Wolf Brauch geworden war. Allein in J. Grimms Hand gewinnt gleiches Verhalten noch andern und besonderen Sinn: Seiner ganzen Auffassungsweise entsprach, in den vorhandenen Texten des Nibelungenlieds schon beginnenden Abstieg von der Höhe alter Naturpoesie zu erblicken. Ist nicht die notwendige Folge aus solcher Haltung, daß wir Naturpoesie in Grimms hohem Sinn überhaupt nicht besitzen?

Unheilvoll wirkte sich aus, daß W. Schlegels genauere und eindeutiger Umschreibung des Begriffs Naturpoesie in den Berliner Vorlesungen erst am Ende des 19. Jahrhunderts, dann, daß die entscheidende, mit diesen Vorlesungen übereinstimmende Briefäußerung J. Grimms noch später zugänglich wurde. Unheilvoll nicht nur, weil der Unterschied der Meinungen Schlegels und Grimms überschätzt werden mußte. Vielmehr kam J. Grimm selbst, so gern man mit ihm das Nibelungenlied durch lange Zeit als Naturpoesie bezeichnete, doch nicht zu seinem vollen Recht.

Wissenschaftliche Forschung hatte vor kurzem noch zu beklagen, daß der Ausdruck „Volksepos“ von der Romantik geprägt und bloß von ihrem Standpunkt aus zu rechtfertigen sei. Bis in die neueste Literatur rufe der Ausdruck immer wieder Unklarheiten hervor. So ersetzte man das Wort „Volksepos“ durch das andere: „Heldenepos“. Bestenfalls dürfe es heißen, das sogenannte Volksepos greife Stoffe auf, die in der unliterarischen Poesie und vor einem unliterarischen Publikum gelebt haben. Sobald Epen, d. h. Buchwerke, entstehen, werden sie literaturfähig. Anders als das Volkslied entwickeln sie sich. Weil sie aufgezeichnet sind, können sie nicht zersungen werden. Nur gewollte Bearbeitung ist möglich.

Näher bleibt den Ansichten J. Grimms Andreas Heusler (Die altgermanische Dichtung, Wildpark-Potsdam o. J. S. 152 f.). Er bekämpft „die früher verbreitete Annahme, man habe nur den Stoff weitergetragen“. „Der Inhalt der Heldenlieder so gut wie ihre Rhythmen und Reime setzt den Dichter voraus. Eine Heldensage ist als Lied entstanden, hat sich im Liede verbreitet und weitergebildet — bis

da und dort neben das Lied jüngere und örtlich begrenzte Kunstformen traten, das Epos und die Saga.“ Gewiß dringt Heusler über die Grimm hinaus; allein gerade J. Grimms entscheidender Brief an Arnim bezeugt, daß er Stoff und Form nicht trennen wollte, daß ihm Mythos und Rhythmus oder Reim als untrennbar Zusammengehöriges erscheinen.

Verwunderlich ist, daß in diesen Zusammenhängen so wenig einer Erscheinung gedacht wird, die vor kurzem noch ihr volles Leben hatte und in dieser Gestalt auch wissenschaftlich beschrieben worden ist. Matthias Murko kennzeichnete in den Sitzungsberichten der Philosophisch-Historischen Klasse der Wiener Akademie von 1913 und 1915 die Sänger, die in Südslawien, zunächst in Bosnien und in der Herzegowina, auch in angrenzenden Gebieten Kroatiens und Dalmatiens, das Epos ihres Volks mündlich vortragen. Gewiß halten sie sich auch an gedruckte Texte. Allein sie bieten vielfach nicht einen feststehenden Text, sondern schaffen — zuweilen ganz ahnungslos — bis zu einem gewissen Grade den Text immer neu. Da ist doch endlich einmal mit Händen zu greifen, was sich auch in der Gestaltung des Nibelungenliedes abspielte, ehe es in Buchform aufgezeichnet, ja vielleicht auch noch nachdem es aufgezeichnet war. Da kommt die Forschung wirklich ganz nahe an die Vorgänge heran, die für die Grimm wie für die Schlegel und ihr Gefolge im Umkreis von Vermutungen verharren mußten. Und da enthüllt sich, wie weit eine Mehrzahl und nicht ein einzelner und einziger Volksepiker zu verantworten hat.

Auf gleich sicherem Boden steht Arnims Aufsatz „Von Volksliedern“ im ersten Band des „Wunderhorns“. Aus vorzüglich genauer Sachkenntnis schöpft er den Nachweis, in welcher Weise und aus welchen Voraussetzungen das Volkslied immer mehr vergessen wurde. Er entwickelt die Verschiebungen im Staat und in der Gesellschaft, die sich da auswirken. Mit gutem Recht bezieht sich Benedetto Croce in dem Bande „Poesia popolare e poesia d'arte, studi sulla poesia italiana dal tre al cinquecento“ (Bari 1933) auch auf Arnim. Freilich ließ Arnim sich in dem Aufsatz eigenwilligst gehen und versteckte hinter solchem Hinschlendern die Sachlichkeit seiner Mitteilungen. Neuere Forschung kümmerte sich wenig um ihn.

Croce bringt in Anmerkungen (S. 50ff.) gute Belege für die Nachwirkung Grimms. Allerdings kaum in der Annahme, daß es sich um solche Nachwirkung handle; denn von J. Grimm sagt er so gut wie nichts. Unverkennbar Auseinandersetzung mit J. Grimm ist die Stelle von Hegels „Vorlesungen über Ästhetik“ (3, 436ff.). Zwar geht es um das Volkslied und nicht um Volksepiker. Aber im Sinn Grimms sagt auch Hegel, nicht ein einzelnes Individuum mache sich mit seiner subjektiven Eigentümlichkeit künstlerischer Darstellung kenntlich, sondern eine Volksempfindung, die das Individuum ganz und voll in sich trägt, insofern es für sich selbst noch kein von der Nation und deren Dasein und Interessen abgelöstes inneres Vorstellen und Empfinden hat. So werde der Dichter zu einem als Subjekt zurücktretenden bloßen Organ, durch das sich das nationale Leben in seiner Empfindung und Anschauungsweise äußert. Hegel bezeichnet aber auch die Kehrseite: Zwar besitze das Volkslied dank seiner unmittelbaren Ursprünglichkeit eine reflexionslose Frische kerniger Gedrungenheit und schlagender

Wahrheit, die oft von größter Wirkung sei; allein es ergebe sich leicht etwas Fragmentarisches und Abgerissenes, ein Mangel an Explikation, der bis zur Unklarheit fortgehen könne. Die Empfindung verstecke sich zu tief, um zum vollständigen Aussprechen zu kommen. Das Subjekt fehle, das Form und Inhalt als Eigentum seines Herzens und Geistes und als Produkt seiner Kunstbildung ausspricht. Singe sich das Volkslied gleichsam unmittelbar wie ein Naturlaut aus dem Herzen heraus, so verlange die freie Kunst ein Wissen und Wollen dessen, was sie produziert.

Klingt das nicht, als sei es aus frühen Aufsätzen der Schlegel abgeschrieben? Das Wesentliche der Ansicht der Berliner Vorlesungen ist nicht erreicht, noch weniger das Wesentliche der Ansicht Grimms. Es blieb auch fremd der „Ästhetik“ F. Th. Vischers (3, 1357). Vischer begnügt sich mit dem Gegensatz, der durch „Bildung“ zwischen dem Volk und den gebildeten Ständen geschaffen wird. Auch er merkte das Schwergewicht der ganzen Frage nicht so, wie J. Grimm es fühlte. Die Hegel und Vischer entschieden tatsächlich zugunsten der Kunstdichtung, sie ahnten noch nicht die Gefahren, die ihr schon damals drohten.

Die immer stärkere Betonung des Persönlichen eines Dichters in seinem Werk hat die Kluft, die zwischen ihm und dem Ganzen des Volks sich auftut, im 19. und 20. Jahrhundert noch beträchtlich vergrößert. Gerade den Besten erging es so. Sie spannen den Faden in zunehmender Volksferne. Sie waren sich bewußt, nur für wenige zu schaffen, für die wenigen, die empfänglich genug waren, sich in sie einzuleben. Schlimmer war noch anderes: Nur aus ihrem eigenen Ich stammte das Notwendige ihres Dichtens. Auf der Suche nach einer Notwendigkeit, die über ihnen stand, verfielen sie leicht den tönenden Schlagworten anderer. Sie empfanden sich um so weniger als Träger einer Überlieferung, weil sie doch nach Kräften neu gestalten wollten. Grimm erlebte die Anfänge solchen Gebarens. Ihm war dank vor allem seinem Lehrer Savigny der Wert einer Bindung an den Geist des eigenen Volks aufgegangen. Freudevoll konnte er solche Bindung an seinen Lieblingen aus dem Bereich der alten deutschen, dann überhaupt der altgermanischen Dichtung feststellen. Richtig sah er, daß nur Unterdrückung persönlichster Wünsche und Weiterführen einer längst vorhandenen Überlieferung die Dichter zum Gefühl einer volkhaften Notwendigkeit ihres Schaffens gelangen lasse. Er verwertete in diesem Zusammenhang das Wort „unbewußt“. M. Murko beweist, daß die Sänger alter Volksüberlieferung selbst nicht ahnen, wie sie ihre Vorlage dauernd umformen. So weit darf auch von einem Sichselbstdichten die Rede sein. Doch all das ist Nebenwerk. Entscheidend wichtig ist und bleibt, daß spätere, unter ganz andern Bedingungen tätige Dichterleistung, verglichen mit solcher Naturdichtung, wurzellos oder mindestens wurzellocker erscheinen muß, wesentlich nur verwurzelt in dem Einmaligen der Dichterpersönlichkeit. Nochmals sei ausdrücklich festgestellt, daß J. Grimm überzeugt war, Rückkehr zum Zustand von einst sei angesichts der Bildungsverhältnisse, die sich nun einmal durchgesetzt haben, unmöglich. Dem Ganzen des Volks wieder näherzukommen, hatte sich die deutsche Romantik um 1810 schon seit einiger Zeit entschlossen. Ihr Sang übernahm vor allem Züge des Volkslieds. Wirklich ging das vielfach in das Volk über, doch auch die Gefahren eines erkünstelten Volkslieds, einer „poesia artificiosamente popolareggiante“ — wie Croce es ausdrückt — wirkten sich aus. Als einer der ersten erkannte Heine diese Gefahren. Er stimmte volksliedartige Lyrik auf einen andern Ton und zerstörte sie in ihrem Wesen.

Ungenau wie die Vorstellungen waren, die man sich im 19. Jahrhundert von J. Grimms Ansicht machte, wie sie sein mußten, da sie nicht seiner endgültigen Meinung entsprachen, weckten sie beim Scheiden echter und unechter Dichtung mehr Unheil als Nutzen. Man nahm sie ganz oder zum Teil auf, man widersprach ihnen, man spielte sie gern gegen lebende Dichtung aus, ohne wirklich zu wissen, was nach Grimm solcher Dichtung abhanden gekommen war. Ich verzichte auf Nachweise, verzichte auch darauf, zu zeigen, wie selbst Uhland bald die Völker zu Dichtern macht, bald nur das Übergewicht des Gemeinsamen über die Anrechte des einzelnen zugibt. Weil man den wahren Sinn der Ansicht Grimms nicht erkannte, geriet man je nach der Stimmung des Augenblicks zu wechselnden Entscheidungen. Auch zu Fehlgriffen.

So konnte Heine von dem „sonderbaren Zauber“ reden, der in den deutschen Volksliedern liege, konnte von dem Herzschlag des deutschen Volkes berichten, den man in den deutschen Volksliedern fühle, konnte erklären, Kunstpoeten könnten diese Naturerzeugnisse nicht nachahmen, und als Beleg zunächst das Lied „Zu Straßburg auf der Schanz“ nach dem Text des „Wunderhorns“ bringen. Diesen Text hatte Arnim beträchtlich überarbeitet. Nicht gleich stark ist „Ich kam vor einer Frau Wirtin Haus“ Eigentum Arnims. Heine bringt dies Lied als zweiten Beleg. Er ahnte — einen seiner Lieblingsausdrücke zu gebrauchen — nicht, wieviel Fußangeln und Selbstschüsse auf diesem Gebiet verborgen liegen.

Görres darf ich hier füglich nur streifen. Mein Aufsatz über Natur- und Kunstpoesie mag das rechtfertigen; nicht ich allein meine, daß Görres zwar mächtig auf sein Zeitalter gewirkt hat, nicht nur im Bereich der Politik, auch der Dichtung, daß er indes, wo von Dichtung zu sagen ist, die Gedanken anderer und auch der frühen Romantiker ausspielt. Es heißt den Sachverhalt mißdeuten, wenn man wie Bäumler in Görres einen Überwinder der frühen Romantik auf dem Gebiet der Ergründung und Wertung von Dichtung erblicken will. Die neue Ausgabe der Schriften von Görres bringt in Einleitungen und Anmerkungen mannigfach Versuche, das Eigenständige seiner Ansichten nachzuweisen; am wenigsten glückt das, wenn Görres Kunst und Dichtung erörtert. In dieser Ausgabe vertritt ein besonders Sachkundiger, Günther Müller, die rechte Einsicht, indem er (3, S. XXIV) erklärt, Görres' Schriften gehörten nicht ins Bereich der schöngeistigen oder fachwissenschaftlichen Literatur, doch innerhalb des deutschen Schrifttums komme ihnen ein hervorragender Platz zu als den eigenständigen Schöpfungen einer einzigartigen Persönlichkeit. Wilhelm Spael faßt in solchem Sinn Görres als den großen Publizisten. Wirklich ist, was Görres sagt, selten ganz neu; aber wie er es sagt, entscheidet. Görres gewinnt eine Ausdrucksform, die machtvoller nachwirkt als die Aufsätze und Bücher, ja als die Dichtungen der andern Romantiker, nicht nur der frühen, auch der andern Heidelberger.

Schon vor mehr als einem Menschenalter wies Franz Schultz (Joseph Görres als Herausgeber, Literarhistoriker, Kritiker, Berlin 1902) erfolgreich nach, wie Görres mit den Gedanken anderer auf dem Feld der Dichtung und ihrer Geschichte zu arbeiten gewohnt ist. Ein besonders bezeichnender Fall sei erwähnt, weil er

mit dem Gegenstand meiner Arbeit in naher Beziehung steht: Görres' Buch „Die deutschen Volksbücher“ von 1807 hat entschieden die damals herrschenden Ansichten weiter Kreise über echte Dichtung umgestaltet. Es rettet deutsche Volksdichtung; es macht ihren Wert greifbar. Schultz indes erkennt mit gutem Recht (S. 87) in dem Buch die Erfüllung eines Programms, das von W. Schlegel in den Berliner Vorlesungen (2, 17ff.) vorgetragen worden war; Görres konnte das schon lesen, da der Abschnitt der Vorlesungen in F. Schlegels „Europa“ (2, 1. 5ff.) abgedruckt ist. W. Schlegel weiß, daß er ein kühnes Wort wagt, wenn er erklärt: „Die höheren gebildeten Stände unsrer Nation haben keine Literatur, das Volk aber, der gemeine Mann hat sie.“ Sie bestehe aus den unscheinbaren Büchelchen, die schon in der Aufschrift „Gedruckt in diesem Jahr“ das naive Zutrauen kundgeben, daß sie nie veralten werden. Diese schon vor Jahrhunderten gelesenen Bücher kaufe das Volk immer noch, trotz allem Bemühen der Aufklärer, sie ihm aus den Händen zu spielen. Es beweise dadurch, daß es Phantasie und ein Gemüt hat. Denn diese uralten Dichtungen und Geschichten hätten alle unleugbar eine unvergängliche poetische Grundlage.

Gewiß ist W. Schlegel zu solcher Wertung der Volksbücher durch Tieck angeregt worden. Er fügt sogar eine Verbeugung vor Tieck an: Die Volksbücher dürften nur von einem wahren Dichter berührt und aufgefrischt werden, um sogleich in ihrer ganzen Herrlichkeit hervorzutreten. Allein auch Schlegel konnte nicht übersehen, daß der wahre Reiz der Volksbücher in Tiecks Bearbeitungen nicht erhalten bleibt. Vollends wußte Schlegel, daß diese Bearbeitungen Tiecks nicht Literatur des Volks werden konnten. Görres aber hätte sich auf Schlegel berufen können, als er nunmehr die echten alten Volksbücher beschrieb. Legte er doch nur in voller Ausführlichkeit dar, was Schlegel mit wenigen Sätzen angedeutet hatte. Er stellte seine Fähigkeit, durch die Macht seines Wortausdrucks erfolgreich für einen Gedanken zu werben, in den Dienst am Volksbuch.

Wie hier ist auch sonst bei Görres dies Wie des Ausdrucks sein wahres Eigentum, auch wenn das Was, das auszudrücken war, ihm von andern gereicht wurde. F. Schultz gelangt am Ende seiner eindringlichen Arbeit zu dem Ergebnis, nur eine kritische Untersuchung von Görres' Stil könnte ihn als Erscheinung der Geschichte voll erfassen und erklären, eine Untersuchung der „außergewöhnlichen, mit Recht berufenen sprachlichen Form, in die seine oft sich wiederholenden und zwischen wenigen Ruhepunkten hin- und herpendelnden Gedanken gekleidet waren“. Klarer läßt sich nicht erweisen, wo Görres' Größe liegt, wo nicht. Wirklich ging man seitdem diesem Wesen von Görres' Ausdrucksform nach. Auch ich tat das; vor allem nenne ich nochmals Spael.