



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Grenzen von Poesie und Unpoesie

Walzel, Oskar

Frankfurt am Main, 1937

X. Schopenhauer

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

X. Schopenhauer

In einem nachgelassenen Aufsatz Schopenhauers (bei E. Grisebach 4, 398) findet sich die Begriffsbestimmung: „Ein großer Dichter . . . ist ein Mensch, der wachend tun kann, was wir alle im Traum.“ Schopenhauer mutet allen ein Träumen zu, wie er selbst es an sich erlebte: „Wie richtig und anschaulich steht jedes da! durch wie feine und charakteristische Züge spricht es sich aus: die Personen, unsere eignen Geschöpfe, reden zu uns wie völlig fremde, nicht nach unserm Sinn, sondern nach ihrem: werfen Fragen an uns auf, die uns in Verlegenheit setzen, Argumente, die uns schlagen, erraten, was wir gern verhehlen möchten usw. Wir veranstellen im Traume Begebenheiten, über die wir, als unerwartete, selbst erschrecken: wie weit übersteigen solche Schilderungen alles, was wir mit Absicht und aus Reflexion vermöchten: wenn Sie einmal aus einem recht lebhaften und ausführlichen dramatischen Traume erwachen, so gehen Sie ihn durch und bewundern Ihr eignes poetisches Genie.“

Ob das richtig beobachtet ist oder ob, was hier vom Träumen gesagt wird, nicht durch umgestaltende Erinnerung des Erwachten bedingt ist, bleibe unerwogen. Hier ist nur festzustellen, daß Schopenhauer an dieser Darlegung besonders greifbar macht, was ihm als Wesen des Dichters und des Dichterschaffens gilt.

Der Musiker offenbart nach Schopenhauer (Die Welt als Wille und Vorstellung, Bd. 1 § 52) das innerste Wesen der Welt und spricht die tiefste Weisheit aus, in einer Sprache, die seine Vernunft nicht versteht. Der Komponist gibt wie die magnetische Somnambule Aufschlüsse über Dinge, von denen er wachend keinen Begriff hat. An solche Höchstleistung der Kunst reicht Poesie nicht heran. Aber auch sie ist Offenbarung der Idee, die für Schopenhauer höchste Stufe der Objektität des Willens ist. Denn ihr großer Gegenstand ist Darstellung des Menschen in der zusammenhängenden Reihe seiner Bestrebungen und Handlungen. Verglichen mit Poesie lehrt Geschichte öfter die Menschen kennen als den Menschen. Indem Schopenhauer die beiden Künste dergestalt in sein Weltbild einreihet und ihren Wert an der Erkenntnis mißt, die durch sie erreicht wird, legt sich das Schwergewicht auf ihre Darstellungsform, die über alles Begriffliche hinausreicht.

An der Musik braucht solche Darstellungsform nicht nachgewiesen zu werden. Von der Poesie sagt Schopenhauer, ihr Material sei wie das der trockensten Prosa zunächst der abstrakte Begriff. Allein kein Begriff dürfte bei ihr in seiner abstrakten Allgemeinheit beharren, sondern statt seiner müsse ein anschaulicher Repräsentant vor die Phantasie treten, „den nun die Worte des Dichters immer weiter nach seiner Absicht modifizieren“. Wie der Chemiker aus völlig klaren und durchsichtigen Flüssigkeiten, indem er sie vereinigt, feste Niederschläge erhalte, so verstehe der Dichter aus der abstrakten, durchsichtigen Allgemeinheit der Begriffe, durch die Art, wie er sie verbindet, das Konkrete, Individuelle, die

anschauliche Vorstellung, gleichsam zu fällen. Meisterschaft in der Poesie — wie in der Chemie — sei, allemal gerade den Niederschlag zu erhalten, den man eben beabsichtigt. Als ganz besondere Hilfsmittel der Poesie nennt Schopenhauer in diesem Zusammenhang Rhythmus und Reim, also Tatsachen, die jenseit aller Darstellung durch abstrakte Begriffe liegen.

Ältere Einsicht gewinnt hier eine neue Unterlage in Schopenhauers Weltbild. Zugleich eröffnet sich der rechte Einblick in den Sinn seiner Vergleichung von Traum und Poesie. Wie der Traum Anschauliches vor die Phantasie treten läßt, ohne daß der Träumende selbst gestaltete, so hat der Dichter in bewußter Meisterschaft Anschauliches vor die Phantasie hinstellen. Eine scharfe Grenze ist da gezogen zwischen echter Dichtung und einer unechten, die im Abstraktbegrifflichen verharret.

Nun wird klar, was gemeint ist, wenn Schopenhauer (Bd. 2 Kapitel 37) die „einfachste und richtigste Definition der Poesie“ aufstellt, daß sie die Kunst sei, durch Worte die Einbildungskraft ins Spiel zu setzen. In erneutem Vergleich von Poesie mit Philosophie gibt er jetzt freilich zu, daß Poesie mehr den Charakter der Jugend, Philosophie den des Alters trage. Die Dichtergabe blühe eigentlich nur in der Jugend. Der Jüngling habe Freude an Versen als solchen und nehme oft mit geringer Gabe vorlieb. Im Alter ziehe man die Prosa vor. Die poetische Tendenz der Jugend verderbe leicht den Sinn für die Wirklichkeit.

Ein Nachlaßblatt (4, 391f.) nennt Dante den Träger der wunderbarsten Gabe, Dinge anschauen zu lassen, die der Dichter selbst nicht in Wirklichkeit hat sehen können. Wieder deutet Schopenhauer auf den Traum hin: „Während andere Dichter die Wahrheit der wirklichen Welt haben, so hat er die Wahrheit des Traumes . . . Es ist, als ob er jeden Gesang die Nacht über geträumt und am Morgen aufgeschrieben hätte. So sehr hat alles die Wahrheit des Traums.“

Hier steht auch: „Das ist ein tolles Wagstück, in andern lebhaftere Anschauung erregen zu wollen, während man selbst bloße Begriffe hat, Wärme mitteilen zu wollen, während man selbst kalt ist.“ Eine Abwandlung von Horaz' „Si vis me flere, dolendum est Primum ipsi tibi“.

Schopenhauer wendet sich zuletzt gegen ein Anschaulichmachen der Dinge, das sich des Unedlen des Ausdrucks bedient. Anschaulichkeit solle nicht durch Enge der Begriffe erreicht werden. Also nicht „Er stand an der Tür“, sondern „Er stand am Eingang“, nicht „Er zog seinen Rock aus“, sondern „Er legte sein Gewand ab“. Goethe hätte da schwerlich zugestimmt; zu gut kannte er Homer. Ich denke an Vers 61 von „Alexis und Dora“ und an Goethes Brief an Schiller vom 7. Juli 1796. Kommt Schopenhauer da in Adelungs Fahrwasser? Grundsätzliche Scheidung von Worten der Poesie und Worten der Prosa, wie sie bei den Romanen besteht, meinte er hier nicht. Ausdrücklich nannte er es im Hauptwerk (Bd. 2, Kap. 37) einen Nachteil für die Poesie, wenn einerseits eine Sprache viele Worte hat, die in der Prosa nicht gebräuchlich sind, wie das Lateinische und das Italienische, wenn andererseits eine Sprache gewisse

Worte der Prosa nicht in Poesie gebrauchen darf wie das Französische. Er spottete über „la bégeulerie de la langue française“. Er freute sich, daß beides weniger im Englischen und am wenigsten im Deutschen zu finden sei. Echt deutsch sagte er: „Solche der Poesie ausschließlich angehörige Worte bleiben . . . unserm Herzen fremd, sprechen nicht unmittelbar zu uns, lassen uns daher kalt. Sie sind eine poetische Konventionssprache und gleichsam bloß gemalte Empfindungen statt wirklicher: sie schließen die Innigkeit aus.“

Der auffallenden Tatsache, daß Metrum und Reim, „so geringfügig, ja kindisch scheinende Mittel“, eine so mächtige Wirkung ausüben, geht Schopenhauer im zweiten Band des Hauptwerks (2, 503f.) nach. Er beobachtet richtig, daß durch beide Mittel der Wortklang eine Art Musik wird; er ist nicht länger um seiner selbst willen da und ist nicht mehr bloßes Mittel, bloßes Zeichen eines Bezeichneten, nämlich des Sinnes der Worte. „Daß er nun aber zugleich noch einen Sinn enthält, einen Gedanken ausdrückt, stellt sich jetzt dar als eine unerwartete Zugabe, gleich den Worten zur Musik.“ „Wenn nun aber gar dieser Gedanke ein solcher ist, der an sich selbst, also auch in Prosa gesagt, bedeutend wäre; dann sind wir entzückt.“ Schopenhauer erinnert sich da seiner Kindheit, in der er sich lang am Wohlklang der Verse ergötzte, ehe er entdeckte, daß sie auch durchweg Sinn und Gedanken enthielten. Gebe es doch wohl in allen Sprachen eine bloße Klingklangpoesie mit fast gänzlicher Ermangelung des Sinnes. Er erinnert an gesungene Verse chinesischer Dramen; ein Gewährsmann versichert ihm, daß sie nur dem Ohre schmeicheln wollen, während der Sinn gänzlich vernachlässigt bleibe. Kühn genug setzt Schopenhauer hinzu: „Wem fallen hiebei nicht die oft so schwer zu enträtselnden Chöre mancher griechischer Trauerspiele ein?“

Schopenhauer also auf Novalis' Spuren. Allein das hindert ihn nicht, wie ein Kunstrichter um 1750 den Reim tief unter den Rhythmus zu setzen und die „Armseligkeit“ französischer Poesie auf den Umstand zurückzuführen, daß sie allein auf den Reim beschränkt ist und den Rhythmus entbehrt.

Was in der Dichtung durch die Klangform des Worts geleistet werden kann, hat er nicht zu Ende gedacht. Er hat recht, wenn er behauptet, selbst triviale Einfälle erhielten durch Rhythmus und Reim einen Anstrich von Bedeutsamkeit, selbst schiefe Gedanken gewannen durch Versifikation einen Schein von Wahrheit. Dann jedoch erinnert er daran, daß sogar berühmte Stellen aus berühmten Dichtern zusammenschrumpfen und unscheinbar werden, wenn man sie getreu in Prosa wiedergibt. „Ist nur das Wahre schön und ist der liebste Schmuck der Wahrheit die Nacktheit; so wird ein Gedanke, der in Prosa groß und schön auftritt, mehr wahren Wert haben als einer, der in Versen so wirkt.“ Schopenhauer übersieht, daß der Klang eines Gedichts nicht nur zu den Sinnen spricht, auch den Sinn des Gedichts vertieft. Ich erinnere wieder einmal an Goethes Verse „Der du von dem Himmel bist . . .“. Wer das Gedankliche des Gedichts in ungebundener Rede zusammenfaßt, zerstört nicht nur die künstlerische Gestalt,

er verzichtet auch auf den Teil des geistigen Gehalts, der durch Wahl und Ordnung der Worte und Sätze angedeutet ist. In solche ungebundene Rede gebracht, sagt das Gedicht uns recht wenig und kaum etwas, was uns nicht längst geläufig ist. Doch die künstlerische Form, in die es gekleidet ist, weckt in uns den Eindruck, das Gedankliche des Gedichts sei nie gleich tief ausgeschöpft worden, lasse sich auch nicht tiefer ausschöpfen.

Und doch fühlte auch Schopenhauer (Parerga und Paralipomena Bd. 2 § 299 5, 599f.) gut Bedeutung und Sinn der Wortgestalt eines Gedichts. Richtig sagt er, Gedichte könne man nicht übersetzen, bloß umdichten. In bloßer Prosa verhalte sich die allerbeste Übersetzung zum Original höchstens wie zu einem Musikstück dessen Transposition in eine andere Tonart. „Musikverständige wissen, was es damit auf sich hat.“

Ein Nachlaßblatt (4, 265) gelangt bei dem Versuch, die altgewohnte Scheidung von Rhetorik und Poesie genauer zu fassen, nicht zu Abschließendem. Rhetorik bleibe im Gebiet der Vernunft und wirke durch den Klang und Silbenfall der Worte; dem Dichter müßten wirkliche Dinge — die Natur selbst — durch die Phantasie gegenwärtig sein, ebenso dem Leser. Als ob nicht auch für den Dichter Klang und Silbenfall der Worte wesentlich wären. Nun gesteht Schopenhauer freilich zu, daß in aller Poesie immer einiges Rhetorische sei, bei Goethe am wenigsten, bei Schiller viel. Doch je weniger rhetorisch Poesie sei, desto besser. Da verharret Schopenhauer in alten Gleisen. Allein abermals nähert er sich besserer Einsicht, wenn er bemerkt: „Metrum und Reim sind halb rhetorisch und verknüpfen die Poesie mit der Rhetorik.“ Hätte er doch einmal Kunstgestalt der Dichtung grundsätzlich zu erschließen versucht. Vielleicht fühlte er zu deutsch, sich derart in den Dienst der Formzergliederung zu stellen. Deutsche Angst vor zu betonter Form machte Schopenhauer zum Gegner aller Reimung, die über das Reimpaar hinausgeht. Er nannte das ästhetischen Pleonasmus. Empfindlich, wie er es dem Reim gegenüber war, entnahm er der Artung des Reims sogar den Maßstab für wahre Poesie. Er schied:

1. Echte Dichter, sowohl höherer wie niederer Gattung, sind an der Ungezwungenheit der Reime zu erkennen. Die Gedanken kommen ihnen schon in Reimen.

2. Heimliche Prosaiker suchen zum Gedanken den Reim,

3. Pfuscher zum Reim den Gedanken.

Er setzt hinzu, sehr oft lasse sich entdecken, welcher von zwei durch den Reim verbundenen Versen den Gedanken, welcher den Reim zum Vater habe.

Eine andere Scheidung des Werts der Dichter nimmt nur auf, was längst schon über Objektivität und Subjektivität vorgebracht worden war: „Große Dichter verwandeln sich ganz in jede der darzustellenden Personen und sprechen aus jeder derselben, wie Bauchredner; jetzt aus dem Helden, und gleich darauf aus dem jungen unschuldigen Mädchen, mit gleicher Wahrheit und Natürlichkeit: so Shakespeare und Goethe. Dichter zweiten Ranges verwandeln die darzustellende

Hauptperson in sich: so Byron; wobei dann die Nebenpersonen oft ohne Leben bleiben, wie in den Werken der Mediokren auch die Hauptperson.“ Überraschen kann, daß hier Byron zu den Dichtern zweiten Ranges gezählt und von ihm gesagt wird, was bisher mehrfach von Schiller gesagt worden war. Goethe hätte das kaum zugegeben, obgleich er gut wußte, daß Byrons Manfred das tragische Ebenbild Byrons ist. Aber hat nicht auch Goethe in vielen seiner Gestalten sein Ebenbild erblickt? Schopenhauer nimmt die Dinge zu sehr in Bausch und Bogen und erweist die Gefahren voreiliger Einordnung in an sich richtige ästhetische Kategorien.

Richtig ist — in einer Bemerkung aus dem Nachlaß (4, 394f.) — das Scheiden beredter Empfindung der poetischen Personen von einer Wortkargheit, die sich mit Ausrufen begnügt. Dort Shakespeare und Schiller; hier die Franzosen. Richtig rechnet Schopenhauer die Ausdrucksweise Shakespeares und Schillers zum „Idealischen der Poesie“. Doch wenn er den Franzosen ihre Ausrufe „Dieu! — Ciel! — Seigneur!“ vorhält, meint er von Naturtreue sprechen zu dürfen. So einfach ist die Frage nach dem Wesen des französischen Klassizismus und seines Formwillens nicht zu lösen, wenn auch zugegeben werden muß, daß sogar Wilhelm Schlegel Verwandtes vertrat. Wortkarge Naturtreue wäre auch aus Goethe — etwa aus „Egmont“ — zu belegen (vgl. oben S. 2). Sie hat bei Goethe andere Voraussetzung als in der Tragédie classique. Daß weniger eine Frage des Werturteils als eine Frage gegensätzlichen Stils vorliegt, hat Schopenhauer übersehen. So gleitet seine Wertung ins ganz Persönliche aus.

Immerhin sagt er einiges über Kunstgestalt von Dichtung. (Er ist von vornherein weit mehr Gehaltsästhetiker, schon weil er vor allem die Welt der Kunst mit seinem System verbinden will.) Die sehr inhaltsreichen Sätze über das „eigentliche Lied“ (Hauptwerk Bd. 1, § 51) nennen als Belege Lieder Goethes, die auch den deutschen Romantikern besonders lieb waren, etwa „Schäfers Klagelied“. Dies Lied vor Einwänden zu schützen, entwickelt er bei anderer Gelegenheit (Bd. 2 Kap. 37), wie es den logischen Zusammenhang absichtlich vernachlässigt und an dessen Stelle die Einheit der Grundempfindung und Stimmung bringt. Wie eine Schnur gehe sie durch die gesonderten Perlen; und sie vermittele den schnellen Wechsel der Gegenstände der Betrachtung „wie in der Musik den Übergang aus einer Tonart in die andre der Septimenakkord, durch welchen der in ihm fortklingende Grundton zur Dominante der neuen Tonart wird“. Nochmals also Ergründen der Kunstgestalt, und zwar in wechselseitiger Erhellung der Künste.

Am unbedingtsten wurzelt in Schopenhauers Weltschau, und zwar in seinem Pessimismus, die Wertung, die er der Tragik der Verhältnisse zubilligt, wie er das nennt. Im „Geistesleben“ (S. 524ff.) ist dargelegt, wie und warum Schopenhauer Tragik, die von einem Bösewicht, und Tragik, die durch blindes Schicksal erwirkt wird, minder hoch einschätzt als den tragischen Zusammenstoß von Charakteren, „wie sie in sittlicher Hinsicht gewöhnlich sind“, und die nur durch ganz alltägliche Umstände gezwungen

sind, sich gegenseitig das größte Unheil zu bereiten. Als Schopenhauer im ersten Band seines Werks „Die Welt als Wille und Vorstellung“ (§ 51) das vortrug, hatte er wesentlich nur Goethes „Clavigo“ als Beispiel zu nennen. Das 19. Jahrhundert schuf eine Fülle verwandter Tragödien. Hebbel führte den Reigen. Er vertrat, wenn er das Wesen des Tragischen umschrieb, gleich Schopenhauer das Vorrecht der Stücke, in denen Spiel und Gegenspiel auf Anerkennung ihrer Sittlichkeit Anspruch erheben dürfen; er verurteilte den Bösewicht im Drama noch unbedingter als Schopenhauer. Der Aufsatz des „Geisteslebens“ zeigt, wie in der Tragödie des späten 19. Jahrhunderts, aber auch in der Umgrenzung des Echtragischen die Wertung sich immer stärker durchsetzte, die durch Schopenhauer und besonders durch Hebbel empfohlen worden war. Noch in jüngster Lehre vom Tragischen bleibt sie bestehen (vgl. den Aufsatz „Vom Wesen des Tragischen“, Euphorion 34, 1 ff.).

Entscheidend wichtig ist für die Zwecke dieser Untersuchung, daß aus Schopenhauers und Hebbels Kampf gegen den Bösewicht in der Tragödie ein Maßstab zur Scheidung echter und unechter Dramatik abgeleitet wurde. Der Unsittliche als Träger des Gegenspiels, aber auch des Spiels, wurde unbedenklich zum Kennzeichen von Unkunst gestempelt, trotzdem die Weltichtung auf ihren Höhen ihn zugelassen hatte, auch Shakespeare. Es war ein gar zu bequemes Hilfsmittel der Kritik. Berichtet schon das „Geistesleben“, wie im Bereich der Dramatik des 20. Jahrhunderts sich eine gegen Schopenhauers und Hebbels Werten gerichtete Bewegung anbahnt, so dürfte es gleichwohl noch einige Zeit dauern, ehe die Kritik auf dies Lieblingsdogma verzichtet.