



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Grenzen von Poesie und Unpoesie

Walzel, Oskar

Frankfurt am Main, 1937

Ergebnisse

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

Ergebnisse

1. Nachklänge und Neues im 19. Jahrhundert: Erlebnis; Mythos

Ein umfangreicher und weitschichtiger Stoff wurde von mir vorgelegt und nach Kräften gedeutet. Er sollte sich ungehindert entfalten, nicht von vornherein gewertet werden. Dennoch erwies sich auch in solcher absichtlichen Selbstbeschränkung schon vielfach, wo die wertvollen Gewinne liegen, Gewinne, die auch uns heute zur Verfügung stehen. Ferner kennzeichnete sich dem Aufmerksamen klar genug, wem diese Gewinne zu danken sind und wann den Deutschen die Kraft verlorengeliegt, solche Gewinne zu erzielen.

Ich hätte den Faden weiterspinnen können. Allein das schon erreichte Ergebnis wäre nicht überholt worden. In der langen Reihe der hier vorgeführten Persönlichkeiten ist — neben Jakob Grimm — Hölderlin der letzte, der noch etwas Neues zu sagen hat. Schon Jean Paul und Schopenhauer erörtern lediglich, was vor ihnen von andern vorgetragen worden war. Ein geistreicher Einfall — wie Schopenhauers Scheidung dreier Arten des Reimens und die Wertabstufung, die von Schopenhauer mit diesen drei Arten verbunden wird — wiegt neben den Erkenntnissen seiner nächsten Vorläufer nicht sehr schwer.

Nicht viel anders steht es mit späterer Erörterung. Hätte ich sie einbezogen, das Ergebnis wäre gewesen, daß sogar Dichter, die wie Hebbel und Otto Ludwig kraftvoll um Einsicht in das Wesen ihres Schaffensgebietes rangen, wenig Neues brachten. Freilich ahnten sie kaum, wieviel um 1800 erreicht worden war. Sogar Otto Ludwig, der doch sehr ausführlich die Frage nach echter und unechter Dichtung — ebenso wie andere Fragen seiner Kunst — zu beantworten strebt, mag kaum gewußt haben, wie er wesentlich in vielbefahrenem Wasser beharrte. Zwar setzt er sich gern mit Schillers Begriffen naiv und sentimentalisch auseinander und will sie berichtigen. Allein auch dann kann ihm widerfahren, daß er an Stelle von Schillers Ansichten etwas anderes zu bringen meint und wirklich nur bringt, was schon von Schiller gesagt worden war. War er sich vollends bewußt, woher die Formel stammte, die er selbst zu dem Satz formte (in Adolf Sterns Ausgabe 5, 82): „Dem Dichter liegt es ob, nicht was die Natur schafft, sondern wie die Natur schafft, ihr nachzuschaffen“?

Allein Ludwig vermag neue Gegensätze von ästhetischen Begriffen mit viel Erfolg aufzustellen. Er verfügt über eine beträchtliche Fähigkeit, Formeln zu finden, die sich leicht dem Gedächtnis einprägen und treffend kennzeichnen, was sie meinen. Hierher gehört die „Flucht vor dem Trivialen“. Indem er sich gegen solche Flucht wendet, nimmt er zum guten Teil wieder auf, was Goethe zugunsten der ins Reale verliebten Beschränktheit gesagt hatte. Auch ihm liegt fern, schlechthin für Naturalismus einzutreten. Aber mit Goethe stimmt er für das Besondere und gegen das Allgemeine.

Recht brauchbar ist die Entgegenstellung dramatischer und lyrischer Steigerung; sie wurde auch schon mehrfach verwertet (5, 103f. 435ff.). Sie läuft tatsächlich auf Scheidung von Poesie und Nichtpoesie hinaus. Genau besehen, meint sie den Gegensatz einmaliger zu überpersönlicher Gestaltung. Gut deutsch verwirft Ludwig alle Dichtung, die das Leben einer vereinheitlichenden und vereinfachenden überlieferten Formung unterwirft. Darum verurteilt er Schiller. Darum schätzt er Shakespeare, freilich ohne zuzugestehen, daß auch Shakespeare nicht auf alles überpersönliche Gestalten verzichtet. Solches Gestalten ist für Ludwig nicht Sache der Poesie, sondern der Rhetorik. Folgerichtig ist er selbst einer der eifrigsten Vorkämpfer des Mißurteils geworden, das in Schiller nur einen Redner, nicht einen Dichter erblicken will. Gewiß sei nicht geleugnet, daß Ludwig auch Treffendes über den Gegensatz Schillers und Shakespeares vorträgt. Abermals setzt sich da Goethes Ansicht durch, eigentliche Poesie bringe das Allgemeine im Besondern. Doch Ludwig wagt sich kühn zu der Behauptung vor, nur das naive Gedicht habe poetische Form; das sentimentalische erreiche bestenfalls neben rhetorischen Stellen auch poetische. (Das erinnert an Schelling; vgl. oben S. 150.)

Ludwig ist dauernd bestrebt, alle diese Äußerungen zu begründen und sie zu vereinheitlichen. Indes weckt er gelegentlich den Anschein, als entschiede er nur nach dem Gefühl. Etwa wenn er alles, was an Kriminalistisches erinnert, als unästhetisch bezeichnet. Allein sein Wort gegen die Flucht vor dem Trivialen kehrt sich ja gegen die Sucht zu „frappieren“. So lehnt es auch das Kriminalistische ab. Er denkt an Hebbel. War es nicht auch Selbstkritik, gerichtet gegen seine eigenen Anfänge?

Hebbel stützt sich, wenn er Poesie von Nichtpoesie trennt, selbstverständlich auf die tiefgreifende Wandlung, die früh in ihm durch Uhlands Schaffen erwirkt wurde. Gleich zu Beginn des Tagebuchs, am 5. Januar 1836, berichtet er von ihr; sie liegt damals schon in der Vergangenheit. Sie machte seiner Ansicht ein Ende, Dichten müsse „Reflexion“ bringen. Vielmehr müsse der Dichter aus der Natur heraus, dürfe nicht in die Natur hineindichten. Ihm bedeutete solche Erkenntnis Abkehr von Schiller. Mit Goethe meinte er nun, Kunst habe an der „singulären“ Erscheinung das Unendliche zu veranschaulichen.

Diese Einsicht läßt ihn fortan für lange Zeit mit ungebrochener Sicherheit entscheiden, was Poesie und was Nichtpoesie sei. Um so mehr überrascht es, daß Hebbel eines Tags anfang, dem Gefühl das Urteil zu überlassen, wenn zu sagen war, ob etwas poetisch sei oder nicht. 1846 heißt es im Tagebuch (Nr. 3862), am besten erfahre man das von Kindern. Am 26. März 1855 nennt ein Brief (5, 227) Hebbels Frau einen wahren Barometer für Poesie; das Unechte setze sich nie bei ihr durch. Am 23. November 1859 (6, 293) billigt Hebbel einem Briefe der Fürstin Marie Hohenlohe zu, er sei voll von jener unmittelbar ausströmenden Poesie einer edel-vornehmen Natur. Nach Emil Kuh (Biographie, Wien 1877 2, 595) hat

Hebbel ein andermal der Fürstin gesagt, sie habe einen merkwürdig wahren Instinkt des Schönen. Fortan wünsche er alles, was er schaffe, vorerst in ihren wunderbar klaren Augen gespiegelt zu sehen.

Angesichts des Urteils über Poesie und Nichtpoesie also eine Flucht ins Irrationale. Sie weckt Bedenken gegen Hebbels ältere Wertungen. Sie verrät, daß Hebbel nicht länger gleich ungehemmt wie einst seinem eigenen Urteil vertraute. Wirklich gab er 1853 in dem Aufsatz „Moderne Lyrik“ (12, 69 ff.) zum guten Teil auf, was ihm an Uhland zur scheinbar unerschütterlichen Überzeugung geworden war. Damals hatte er Schiller geopfert, hatte er sich zu Goethes Haltung bekannt. Jetzt fand er eine Formel, die dem einen wie dem andern gerecht wurde. Schöpferischer Akt der Phantasie könne ebenso allgemeine Gedanken individualisieren wie subjektives Gefühl generalisieren. Schiller tue das eine, Goethe das andere. (Vgl. Deutsche Rundschau 1913 154, 439 ff.)

Schiller selbst mag durch seine ästhetischen Untersuchungen die neue Ansicht Hebbels gefördert haben. Wurzelte sie vielleicht auch in der Einsicht, daß Hebbel trotz allem als Dichter näher mit Schiller verwandt war als mit Uhland? Uhland verleidete ihm, was ihm in der Jugend selbstverständlich gewesen war: die Reflexion. Spät erst ging ihm auf, daß er etwas preisgegeben hatte, was sein eigenes Wesen ausmachte. Nun eröffnete sich ihm der Weg zurück zu einem Dichten im Sinne Schillers. Diesen Weg nicht zu einem Abweg werden zu lassen, legte er fortan viel Gewicht auf Unbewußtheit des Schaffens. (Verwiesen sei auf meine „Hebbelprobleme“, Leipzig 1909-S. 6 ff.) Viel früher schon kündigt sich bei Hebbel der Begriff des Inkommensurablen an. 1839 erklärt das Tagebuch (1565): „Das Geheimnis, Letztes aller Poesie. Geheim ist auch alles im Leben. Daher das Triviale sog. abgeschlossener Sachen.“ Inkommensurabel sei das Leben, inkommensurabel die Poesie. 1838, am 18. Januar (Tagebuch Nr. 965), nennt ein Brief an Elise Lensing in diesem Sinne die poetische Idee das wunderbare Produkt einer Lebensanschauung; das Gedicht sei vollendet, wenn es diese dem Gemüt aufzuschließen verstanden hat. Das geht (1054) weiter zu der Entgegensetzung einer Poesie des Ausdrucks und einer Poesie der Idee; jene finde mehr Bewunderer und sei doch nichts.

(„Lebensanschauung“ ist hier nicht als geschlossene Weltschau gemeint, nur als Schau eines einzelnen Zuges des Lebens. So sei Hebbel nicht wegen dieser Stelle als Zeuge für F. Schlegels Gedanken aufgerufen. Weit eher streift Hebbel hier den Erlebnisbegriff Diltheys.)

Späte Bekenntnisse verfechten die Verwandtschaft von Dichtung und Traum (wie Schopenhauer; vgl. oben S. 181 f.), von Dichten und Schlafwandeln. Begreiflich wird, daß Hebbel der Frau und dem Kinde das höchste Recht zubilligte, zwischen Poesie und Nichtpoesie zu scheiden. Mußte er nicht verspüren, daß er zu bewußt auf inkommensurable Kunst ausging, um seinem eigenen Gefühl unbedingt zu vertrauen?

Ludwigs und Hebbels Erkundungen steigen zu Einblicken empor, die sich deutscher Klassik und deutscher Romantik längst ergeben hatten. Im Mittelpunkt stehen die Begriffe des Allgemeinen und des Besonderen, steht die Ansicht, Dichtung solle das Allgemeine im Besondern darstellen. Sicherlich wird das von beiden in bemerkenswerter Weise verdeutlicht. Doch zumal bei Hebbel kennzeichnet sich da seine eigene Persönlichkeit besser als das wahre Wesen echter Poesie. Fehlgriffe laufen ihm unter; auch Ludwig gibt bessere Deutung auf, die schon vorlag. Beide hatten doch nur unzureichende Kenntniss von den Leistungen der Zeit um 1800. Hätten sie mehr von ihr gewußt, so wäre ihnen mancher Umweg erspart worden, auch mancher Abweg.

So wenig wie die beiden kann Theodor Storm dem Vorwurf der Einseitigkeit entgehen. Schon war zu berichten, daß er auf die Seite einmaliger Form tritt. Ahnungslos gesellt er sich zu den unbedingtsten Anhängern Plotins. Er wird dadurch zum Vorkämpfer deutschen Formwillens, ebenso wie Plotin diesen Formwillen vorwegnahm. Storm entscheidet gegen eine Form, die, ein Goldgefäß, goldenen Inhalt birgt, und für eine Form, die wie eine Kontur den lebendigen Leib umschließt. Auch ihm ist also das Kunstwerk vollständigster Ausdruck eines „endon eidos“; der Versuch, das „endon eidos“ in ein vorbereitetes Goldgefäß einzubetten, ist für ihn nicht weniger ein Fehlgriff als für Plotin. (Vgl. oben S. 154f.).

Storms bekannteste Äußerung über echte Lyrik versäumt in solchem Sinn nicht, auch „wohlgebautesten“ Versen das Recht abzusprechen, sie dürften als Beweis für Echtheit der Lyrik gelten. Das Vorwort zu Storms „Hausbuch aus deutschen Dichtern“ (1870; in A. Kösters Ausgabe 8, 112 ff.) würde indes bloß um dieses plotinischen Bekenntnisses willen nicht als eine der wertvollsten Bestimmungen echter Lyrik gelten, die nach der Romantik uns geschenkt worden sind. Was es überdies zu sagen hat, ist nicht ganz neu; aber es versinnlicht die altüberkommene Formel ungemein, die der Dichtung Darstellung des Allgemeinen durch das Besondere vorschreibt. Es sagt, was über den Unterschied von Dichten und Denken noch nicht gleich glücklich gesagt worden war.

„Von einem Kunstwerk will ich, wie vom Leben, unmittelbar und nicht erst durch die Vermittlung des Denkens berührt werden; am vollendetsten erscheint mir daher das Gedicht, dessen Wirkung zunächst eine sinnliche ist, aus der sich dann die geistige von selbst ergibt, wie aus der Blüte die Frucht.“ Zunächst ist auch hier nur umschrieben, was gemeint war, wenn das Besondere ein Allgemeines zum Ausdruck bringen sollte. Storm zielt auf die „ins Reale verliebte Beschränktheit, hinter welcher das Absolute verborgen liegt“. Doch schon dringt Storm weiter vor und vertieft Oftgesagtes: der bedeutendste Gedankengehalt, in den wohlgebautesten Versen eingeschlossen, bleibe als toter Schatz am Wege liegen, „wenn er nicht zuvor durch das Gemüt und die Phantasie des Dichters seinen Weg genommen und dort Wärme und womöglich körper-

liche Gestalt gewonnen hat“. Dann erläutert Storm, wie das gemeint ist: der Gehalt sei in knappe und zutreffende Worte auszuprägen; bei dem geringen Umfang eines lyrischen Gedichts könne schon ein einziger falscher oder pulsloser Ausdruck die Wirkung des Ganzen zerstören. „Diese Worte müssen auch durch die rhythmische Bewegung und die Klangfarbe des Verses gleichsam in Musik gesetzt und solcherweise wieder in die Empfindung aufgelöst sein, aus der sie entsprungen sind.“ Der letzte Satz überholt alles, was seit Herder über das Musikalische des Gedichts vorgebracht worden war. Was hier ausgesprochen ist, hatten schon Herder und die Romantiker aus Wackenroders Umwelt gemeint, wenn sie im Gebiet der Dichtung die Sprache der Kunst ergründen wollten. Allein sie hatten das Entscheidende noch nicht gleich sicher erfaßt und festgelegt. (Verwiesen sei nochmals auf „Gehalt und Gestalt“ S. 372 ff.)

Angesichts solcher Leistung überrascht es, daß Storm schon viel früher in Briefen an Hartmuth Brinkmann vom 6. Februar und vom März 1852 (in Storms „Sämtlichen Werken“, Braunschweig 1917 12, 36 ff.) noch genauer bezeichnet, was er zu bezeichnen hatte: In den Worten liege nur der Sinn des Gedichts; die Seele aber, die Musik, die Anmut, liege zwischen den Worten, in ihrer Stellung, in ihrer Verbindung. Storm nennt noch das angemessene Verhältnis und Auf- und Nacheinanderfolgen von ein- und mehrsilbigen Worten, von mehr oder weniger flüchtigen Längen, den richtigen Gebrauch der Assonanz und Alliteration im Verse. Die Schönheit des Verses könne erst ans Licht kommen, wenn in eine einzelne Silbe die gehörigen Konsonanten oder der gerade hier klingende Vokal hineinkommen.

Warum hat Storm diese Beobachtungen dem Vorwort des „Hausbuchs“ nicht eingefügt? Hatte er vergessen, wie glücklich er sie einst auszudrücken vermochte? Oder empfand er sie später als zu schulmeisterlich? Gegen vorbestimmte Form ging sein Kampf; so konnte er als Entgleisung fassen, einmaligem Gestalten dergleichen dauernd gültige Vorschriften zu machen, die an engherzige Regeln alter Stilistik erinnern. Doch andere vor ihm, die mit Plotin dem „endon eidos“ gerechtesten und unbeengtesten Ausdruck schenken wollten, schlugen gleiche Richtung ein. Sie unterließen nur, die hörbaren Züge solchen Gestaltens so vollständig aufzuzählen, wie es in dem Brief an Brinkmann geschieht. Uns Späteren, die wir gerade die Form sogenannter Formlosigkeit, die künstlerischen Merkmale ganz persönlich gestalteter Dichtung erkunden wollen, waren und sind diese Worte Storms eine wertvolle Bestätigung unserer Absichten. Schon Volkelt hielt es nicht anders, wenn er die künstlerische Gestalt von Goethes „Ganymed“ ergründete (vgl. oben S. 4). „Ganymed“ ist ein unzweideutiger Fall ganz persönlicher Gestaltung; sie zu beschreiben und ihren Sinn zu packen, reichen die Grundsätze überpersönlichen Formens gewiß nicht aus. (Auch überpersönliche Formung kann indes den Absichten Storms nachkommen und dank seinen Bemerkungen noch besser begriffen werden. Gemahnen sie nicht sogar an Stefan George?)

Die Vorrede zum „Hausbuch“ setzt noch hinzu: „In seiner Wirkung soll das lyrische Gedicht dem Leser — man gestatte den Ausdruck — zugleich eine Offenbarung und Erlösung, oder mindestens eine Genugtuung gewähren, die er sich selbst nicht hätte geben können, sei es nun, daß es unsre Anschauung und Empfindung in ungeahnter Weise erweitert und in die Tiefe führt, oder, was halb bewußt in Duft und Dämmer in uns lag, in überraschender Klarheit erscheinen läßt.“

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wandelte Wilhelm Dilthey in dem Bande „Das Erlebnis und die Dichtung“ dasselbe Thema ab. Sein Aufsatz „Goethe und die dichterische Phantasie“ (3. Auflage, Leipzig 1910 S. 197) sagte jedem echten poetischen Werk nach, es hebe an dem Ausschnitt der Wirklichkeit, den es darstellt, eine Eigenschaft des Lebens heraus, die so vorher nicht gesehen worden ist. „Indem es eine ursächliche Verkettung von Vorgängen oder Handlungen sichtbar macht, läßt es zugleich die Werte nacherleben, die im Zusammenhang des Lebens einem Geschehnis und dessen einzelnen Teilen zukommen. Das Geschehnis wird so zu seiner Bedeutsamkeit erhoben.“ Der wichtige und wirkungsreiche Begriff des „Erlebnisses“, wie Dilthey ihn faßte, kündigt sich in diesen Worten an. Über diesen Begriff, über seinen Wert, aber auch über seine Gefahren äußert sich „Gehalt und Gestalt“ ausführlich. Jetzt ist mir nur wichtig, daß Dilthey durch seinen Begriff „Erlebnis“ ahnungsvollen Worten Storms eine feste Gestalt schenkt. Und noch treffsicherer als Storm entwickelt er dank diesem Begriff eine Grenze zwischen echter und unechter Dichtung. So wird, was in dem Bande „Das Erlebnis und die Dichtung“ vom Erlebnis des Dichters vorgetragen ist, zu einer ganz großen Leistung der nachklassischen und nachromantischen Ästhetik. Nun endlich — am Anfang des 20. Jahrhunderts — regt sich Neues auf dem Feld, das ich in seinem Werden darzustellen versuchte. Endlich, nach vielen Jahrzehnten, die wesentlich nur wiederholten, was Klassik und Romantik gestiftet hatten, die das sogar nur zum kleinen Teil wiederholten.

Noch greifbarer wird der innere Zusammenhang Diltheys mit Storm zu Beginn des Abschnitts „Die Gedichte“ des Aufsatzes über Hölderlin. Diesmal (S. 439f.) meint auch Dilthey nur die lyrischen Dichter. Ihnen sei gegeben, den stillen Ablauf innerer Zustände, der sonst vom Getriebe der äußeren Zwecke gestört und von dem Lärm des Tages übertönt wird, in sich zu vernehmen, festzuhalten, zum Bewußtsein zu erheben. Indem sie so in uns selber einen Zusammenhang inneren Lebens wiederaufrufen, der auch in uns einmal da war, aber nicht so stark, nicht so eigen, in so ungestörtem Ablauf und so mit Bewußtsein aufgenommen, wird ihre Kunst zum Organ, uns im Persönlichen besser zu verstehen und unsern Gesichtskreis über die eigenen Gemütslebnisse hinaus zu erweitern. „Die Genies des Gemüts offenbaren einem jeden von uns seine eigene innere Welt, und sie lassen in eine fremde, die uns doch auch verwandt ist, hineinblicken.“

Dergleichen ist uns auf unserm Wege kaum begegnet (etwa bei Hebbel; vgl. oben S. 189; auch S. 63). Vielleicht auch weil die Frage nach echter Dichtung zumeist von der Seite des Dichters gesehen worden war. Dilthey geht von der Spiegelung aus, die sich dem Leser ergibt, und setzt fest, welche Spiegelung von echter Dichtung geschaffen wird, wieweit die Wirkung auf den Leser entscheidet. Gerade das hatte schon Storm versucht. Und so sagt auch er, was keiner noch in gleicher Weise gesagt hatte.

Oben ist genug über die Bedeutung des „Ausdrucks“ mitgeteilt, um jetzt zu rechtfertigen, daß ich sage: Storm und Dilthey gewinnen für ihre Ansicht einen Ausdruck, der vorher nicht gewonnen worden war. Ich gebe mich nicht der Täuschung hin, die Großen von einst hätten den Boden nie betreten, den die Storm und Dilthey beschreiten. Nicht indes möchte ich versuchen, das oder jenes Wort Goethes und Schillers, auch Hölderlins jetzt als Vorankündigung zu erweisen (vgl. etwa oben S. 24). Nur eine einzige Tatsache sei erwähnt. Storm und Dilthey deuten die Worte von Goethes Tasso: „Wenn der Mensch in seiner Qual verstummt, Gab mir ein Gott, zu sagen, was ich leide.“ Auch Tasso zieht da die Grenze zwischen Poesie und Nichtpoesie. Was er meint, gewinnt bei Storm festere Umrisse, bei Dilthey durchsichtige Klarheit.

Storm aber führt das „zu sagen, was ich leide“ an, unmittelbar ehe er die entscheidenden Sätze niederschreibt.

Nicht nur Storm, auch Dilthey scheint im Lied eine höchste Leistung der Poesie zu erblicken. Epos, Drama und Lyrik von vornherein als Stufen ungleichen Wertes zu fassen, in ihnen wertmäßig geschiedene Arten der Dichtkunst zu sehen, ist alter Brauch. Scaliger nennt das Epos ein „summum opus“ der Poesie. Das gilt noch für Gottsched. Allein schon die Poetik der Renaissance denkt nicht immer so. Lessing wendet sich auch an dieser Stelle von Gottsched ab. Ebenso schreitet deutsche Dichtung im 18. Jahrhundert fort von Epos zu Tragödie, von Homer zu Shakespeare. Rufen die Schweizer nach einem deutschen Milton, erfüllt ihnen Klopstock ihre Sehnsucht, so gilt dem Sturm und Drang als höchstes Ziel, einen deutschen Shakespeare zu wecken. Durch den jungen Goethe wird überdies Lyrik neugeadelt. Das wirkt sich sogleich, aber noch viel stärker in der Romantik aus. Doch die Romantik wertet noch anders. Ihr gilt etwa auch das Märchen als Kanon der Poesie. In F. Schlegels „Gespräch“ gipfelt, was in romantischer Umwelt dem Roman zugebilligt wurde. Er ist für Schlegel der rechte Träger der geschlossenen Weltanschauung, die ihm Wiedererwachen echter Poesie sichert. Ausdrücklich weist er dem „Schauspiel“ bescheidenere Absichten zu (2, 373; vgl. oben S. 145). Der Roman und mit ihm das Epos wird also trotz allem gegen Shakespeare ausgespielt. Scheint sich dann Goethe — in „Shakespeare und kein Ende“ — gegen die hohe Wertung zu kehren, die bei den Romantikern, zunächst bei Tieck, Shakespeare zuteil wird, so deutet er tatsächlich auf die Hemmnisse hin, die von der Bühne geschaffen werden und echte, rein poetische Gestaltung hintertreiben. Goethe, der doch selbst Epos dem Rhapsoden, Drama dem Mimen zugewiesen und das Wesen der beiden Dichtungsgattungen nach solcher Zuteilung bestimmt hatte, will jetzt Shakespeare (und doch wohl auch seine eigenen Dramen, voran „Faust“) nur lesen, nicht aufführen lassen. Goethes Brief an

Kirms vom 27. Juni 1810 verrät, wie Goethe zu solcher Ansicht kam. Herausgehoben sei nur der eine Satz: „Ich ziehe jetzt den Roman allem andern vor, weil einen dabei alles begünstigt, was beim Theater dem Autor nur zum Nachteil gereicht.“ Man denke über diese Entscheidung, wie man will, nenne sie allzu persönlich; sie hat recht, wenn sie in Bühnenwerken etwas wie ein Vermitteln zwischen Kunst und Kunstwidrigem erblickt. Aus ganz andern Voraussetzungen gewinnt bei Jakob Grimm Epos höhern Wert als Drama, auch als Lyrik (vgl. oben S. 156f.).

Eine Untersuchung des Wechsels und der Gegensätze im Werten der einzelnen Dichtungsgattungen wäre zu wünschen. Meine Arbeit hat andere Ziele und schaltete diese Untersuchung von Anfang an aus. Wenn auch hier recht viel vorzubringen war, was nicht den Unterschied von Poesie und Nichtpoesie bezeichnet, sondern nur Gegensätze, auch Wertunterschiede der Poesie, so ist doch unbestreitbar, daß mit einigem Ernst keiner behaupten kann, eine einzelne der drei Dichtungsgattungen sei, verglichen mit den andern, grundsätzlich Unpoesie. Anders verhält es sich freilich mit sogenannter Didaktik. Mithin durfte Didaktik gelegentlich auch in meiner Arbeit sich anmelden.

Meine Schrift „Leben, Erleben und Dichten“ (Leipzig 1912 S. 9 ff.) verweilte bei der Tatsache, daß Diltheys Erlebnisbegriff, ehe er ihn selbst vortrug, in der Dichtung des jungen Hofmannsthal sich entfaltet. Nicht nur das Gespräch „Der Tor und der Tod“ von 1893 stellt Fähigkeit, im wesentlichen Sinn zu erleben, einem Leben entgegen, das seinen Sinn nicht zu entschleiern vermag. Im „Tod des Tizian“ heißt es von Menschen, denen ihr Dasein seinen Sinn nie verrät, sie schliefen, wie die Austern dämmern. Dem Toren Hofmannsthals ersteht die Kraft rechten Erlebens erst im Tode. So wacht er jetzt vom Lebenstraum auf im Todeswachen. Die Bedeutsamkeit des Lebens offenbart sich ihm, dessen Leben tot gewesen war, und macht ihm den Tod zum Leben. Wirklich haben sich Dilthey und Hofmannsthal eines Tages gefunden. (In „Gehalt und Gestalt“ S. 60 ist das belegt.)

Hofmannsthal überragt seine Dichtergenossen aus der Zeit seiner Jugend durch die erlesene Fähigkeit, Fragen der Kunst zu erwägen. Ihm genügt es nicht, Programme im Plakatstil zu entwerfen. Ihm eröffnen sich Einblicke, die einst bestanden hatten, im Lauf des 19. Jahrhunderts aber verlorengegangen waren. Sehr früh nahm er auf, was gegen Lessing Herder vorgebracht hatte, um homerische Mythik gegen verstandesmäßige Umdeutung durch ein „das ist“ zu schützen. Lange vor Hermann Pongs vertrat Hofmannsthal die Überzeugung, bildlicher Ausdruck sei im Dichtwerk nicht etwas allenfalls Entbehrliches, dem eigentlichen Stoff äußerlich Aufgeheftetes. (Vgl. oben S. 52.) In der vierten Folge der „Blätter für die Kunst“ steht das. Es beruft sich auf Platons Sokrates und auf dessen Satz, der Dichter solle „mythoi“ und nicht „logoi“ gestalten. Der bildliche Ausdruck sei Kern und Wesen aller Poesie. Jede Dichtung sei durch und durch ein Gebilde aus uneigentlichen Ausdrücken. „Was der Dichter in seinen unaufhörlichen Gleichnissen sagt, das läßt

sich niemals auf irgendeine andere Weise (ohne Gleichnisse) sagen: nur das Leben vermag das Gleiche auszudrücken, aber in seinem Stoff, wortlos.“

(Der Aufsatz von 1894 „Philosophie des Metaphorischen“ in dem Band „Loris, die Prosa des jungen Hofmannsthal“, Berlin 1930 S. 205ff., ist nur undeutlicher Vorklang dieses Bekenntnisses.)

Im „Gespräch über Gedichte“ (Gesammelte Werke Reihe 1, Band 2, 220 ff.) dringt Hofmannsthal noch weiter vor. Scharf abgelehnt wird hier (S. 224) die geläufige Wendung: Die Poesie setzt eine Sache für die andere. Vielmehr sei es gerade die Poesie, die fieberhaft bestrebt ist, die Sache selbst zu setzen, mit einer ganz anderen Energie als die stumpfe Alltagssprache, mit einer ganz anderen Zauberkraft als die schwächliche Terminologie der Wissenschaft. Aus jedem Gebilde der Welt und des Traumes schlürfe sie mit durstiger Gier sein Eigenstes, sein Wesenhaftestes heraus.

Ich glaube annehmen zu dürfen, daß Hofmannsthal nicht wußte, wie genau er mit Herders, noch mehr mit Goethes und der Romantik Ansicht übereintraf, mit Schellings Satz, Kunst sei Organon der Philosophie. Er prägt tatsächlich in seine Sprache um, was bei Novalis lautet: „Die Poesie ist das echt absolut Reelle . . . Je poetischer, je wahrer.“ Aber auch dies Bekenntnis Hardenbergs dürfte ihm unbekannt gewesen sein. Begnügte er sich doch, nur Platons Sokrates zum Zeugen für seine Ansicht zu machen. Er nennt Novalis nicht und arbeitet gleichwohl (S. 226 f.) mit dessen Begriffen, mit den Begriffen der Zeichenlehre des Novalis. Hebbels Gedicht „Sie sehn sich nicht wieder“ (Säkularausgabe 6, 212 f.) veranlaßt das. Die beiden Schwäne des Gedichts „bedeuten“ etwas. Aber sie bedeuten nur sich selber: Schwäne, gesehen mit den Augen der Poesie, die jedes Ding jedesmal zum erstenmal sieht. „Gesehen mit diesen Augen sind die Tiere die eigentlichen Hieroglyphen, sind sie lebendige geheimnisvolle Chiffren, mit denen Gott unaussprechliche Dinge in die Welt geschrieben hat.“ Er setzt hinzu: „Glücklich der Dichter, daß auch er diese göttlichen Chiffren in seine Schrift verweben darf.“ „Es sind Chiffren, welche aufzulösen die Sprache ohnmächtig ist.“ Wäre das Wort „Symbol“ nicht schal geworden, so dürfte es heißen: „Dem Kind ist alles ein Symbol, dem Frommen ist Symbol das einzig Wirkliche, und der Dichter vermag nichts anderes zu erblicken.“

All das deckt sich mit dem Sinn, der für Goethe wie dank ihm für Schelling sich mit dem Begriff „Symbol“ verband. Wahre Symbolik ist ja für Goethe „lebendig augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen“ (bei Hecker Maxime 314).

Daß Hofmannsthal am Ende des Jahrhunderts wiederaufnimmt, was sich um 1800 immer reiner herausgestellt hatte, bedeutet viel. Es bedeutet noch mehr, wenn — wie ich aus guten Gründen annehme — Hofmannsthal aus eigener Kraft, oder vielleicht nur zufällig gefördert durch ein oder ein anderes Wort Goethes, zu seiner Deutung des Symbolbegriffs gelangt ist.

Hofmannsthal ist sich bewußt, daß er seinem Zeitalter etwas Neues vorträgt. Wirklich beschäftigte sich dieses Zeitalter viel mit der Deutung des Begriffs „Symbol“, suchte ganz besonders auf psychologischem Wege Wesen und Voraussetzung der „Sprache der Kunst“ zu ergründen. Erinnerung sei vor allem an F. Th. Vischer. Aber durfte eine Welt, die mehr und mehr dem Materialismus zustrebte, noch zugeben, daß Kunst, daß vor allem Dichtkunst die Welt besser deute als Wissenschaft? blieb ihr Kunst noch Organon der Philosophie? Mußte sie nicht über den Anspruch lächeln, Poesie sei das „echt absolut Reelle“?

Voraussetzung für die Romantik, auch für Schelling, dann für Goethe war die altbewährte Ansicht, die wahre Welt liege hinter der Erscheinung und werde von der Erscheinung verhüllt. Voraussetzung war — ganz schlicht gesagt — die Annahme eines Jenseits. Voraussetzung war Metaphysik. Kaum darf von einem metaphysischen Glaubensbekenntnis Hofmannsthals die Rede sein, mindestens nicht des jungen Hofmannsthal. Auch Dilthey suchte nur einen Ersatz für Metaphysik. Hofmannsthal meidet, wenn er „Symbol“ umschreibt, alles Metaphysische, das sich bei seinen klassisch-romantischen Vorgängern mit dem Begriff verband. Er verharret bei dem Begriff „Leben“; er denkt dabei sicherlich nur an diesseitiges Leben. (Um nicht zu breit zu werden, verweise ich auf „Goethes Allseitigkeit“ S. 48f.) So schränkt sich ihm sein Bekenntnis ein zu der Formel: Der Dichter drückt das Leben in seiner Sprache erfolgreicher aus als der Vertreter der Wissenschaft, in einer Sprache, die durch den Verstand nicht erläutert werden kann, die nur an das Gefühl sich wendet, nur von einem aufgeschlossenen Gemüt verstanden wird. Ob „mythoi“ oder „logoi“ das „Absolute“ besser ausdrücken können, kommt für ihn nicht in Betracht.

Dennoch war es Gewinn, daß Hofmannsthal — wenn auch in beschränktem Ausmaß — die Überzeugung Goethes und der Mitstreiter Goethes zu neuem Leben aufrief.

Tatsächlich wurde dergestalt Goethes Wort von der ins Reale verliebten Beschränktheit von einer Seite verlebendigt, die hinausliegt über das Gebiet nur einer einseitigen Freude am Realen. Ist es mir geglückt, schon oben den festen und engen Zusammenhang zwischen diesem Satz Goethes und der Lehre vom Organon der Philosophie, vollends den Zusammenhang mit Novalis' Worten von dem echt absolut Reellen der Poesie so fühlbar zu machen, wie das sich jetzt herausstellt? Nochmals beziehe ich mich auf die Maxime Goethes, für die in wahrer Symbolik lebendig augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen liegt. Hier finden sich auch die oben immer wieder ergründeten Begriffe Besonderes und Allgemeines; hier heißt es, in wahrer Symbolik repräsentiere das Besondere das Allgemeinere. Heißt das etwas anderes, als daß wahre Symbolik unmöglich ist ohne Liebe für das Reale? Als daß Goethe nur aus dem einen Grunde sicher ist, wahre Symbole zu schaffen, weil er sich

einer ins Reale verliebten Beschränktheit erfreut? Wer das Reale nicht liebt, wird immer auf der Stufe der Vernunftbegriffe stehenbleiben. Hinter dem Realen liegt das Absolute; so drückt sich Goethes Brief an Schiller aus. Gerade das Eine, das bei Goethe und nicht bei Hofmannsthal sich findet, das Absolute, wird von Goethe bei Gelegenheit der ins Reale verliebten Beschränktheit ausdrücklich genannt.

Das heißt: Die Wendung des Briefs an Schiller ist der greifbarste Ausdruck für die Lehre von der Weltdeutungsmacht der Poesie. Sie faßt, was sich bei Vico, bei Hamann, bei Herder ankündigt, was von Novalis, von F. Schlegel, von Schelling weitergedacht wird, plastisch zusammen. Sie selbst ist Symbol in Goethes Sinn, ist lebendig augenblickliche Offenbarung, wenn nicht von Unerforschlichem, so doch von Schwererforschbarem. Und so mag sie als der höchste Gewinn gelten, der auf meinem Wege sich eingestellt hat, als bester Maßstab für die Bemessung echter Poesie. Als ein Maßstab von einer Bedeutung, die heute nicht geringer ist als einst. Daß Hofmannsthal dies bestätigt, soll nicht entscheiden. Um so mehr entscheidet die Tatsache, daß auch Hofmannsthals Vorstoß nicht über Goethe hinauskommt.

2. Das „Reale“ und das „Reelle“ der Poesie; Zeichenlehre

Der ganze weite Weg, den ich oben zurücklege, soll zeigen, wie Goethes Einsicht sich vorbereitet und sich entfaltet. Knapp sei das jetzt zusammengefaßt.

Die alte Entgegenstellung von Poesie und Rhetorik, von „mythoi“ und „logoi“ wird von Du Bos genauer gefaßt, indem er bildhaften Ausdruck von der Dichtung verlangt. Nur der echte Dichter weiß Bilder so zu gestalten, daß sie bezeichnen, was er sagen will, „des expressions à leur donner l'être“. Die Schweizer Ästhetik verdeutscht das mit dem Begriff „fühlbares Wesen“. Den Ausdruck zu finden, der solches fühlbare Wesen erreicht, untersucht sie, wie Sprache der Dichtung mit Sprache der Malerei wetteifern kann; ebenso kümmert sie sich viel um das Gleichnis. Sulzer übernimmt diese Vorstellungen. Schon fördert ihn jüngere englische Ästhetik, die erkunden will, was die eine Kunst leisten kann, nicht indes die andere. Neben Malerei tritt Musik in den Kreis der Erörterung. Nicht als erster, aber ausführlicher als andere sucht er den Begriff des „Ausdrucks“ zu bestimmen, dann dessen verschiedene Ausprägungen in den einzelnen Künsten.

Allein noch bleibt Sulzer aufklärerisch bei einer Vorstellung künstlerischer Einbildungskraft stehen, die ein bewußtes Zurechtmachen empfiehlt. Hamann überwindet solche Begrenztheit, indem er Leidenschaft zur wahren Quelle kunstvollen Schaffens erhebt. Zugleich leistet er die Koperniskustat wie vor ihm Vico, Uranfänge der Dichtung nicht aus der Vorstellungswelt aufgeklärter Gegenwart zu sehen, sondern sich in die Vorstellungswelt der Urzeiten einzufühlen. So ergibt sich ihm der rechte

Sinn des Mythos. Mythos ist nicht mehr oder minder bewußt zurechtgemacht, sondern notwendiger Ausdruck früher Welterkenntnis. So wagt er das kühne Wort von der Muttersprache des menschlichen Geschlechts, die das Leben und die Welt deutet, indem sie nicht wissenschaftlich, sondern poetisch die Erlebnismöglichkeiten des Urmenschen auch der „Natur“ zubilligt, dem Leben also und der Welt.

Vermenschlichung der Natur mithin nicht ein Kunstmittel, an die Stelle eigentlichen Ausdrucks einen angeblich künstlerischeren uneigentlichen Ausdruck zu setzen, sondern die für den Urmenschen einzige Möglichkeit, sich in der Welt zurechtzufinden, sich die Welt zu deuten.

Wesentliches, das gegen Lessing von Herder ausgespielt wird, ist hier schon ausgedrückt. Ja sogar Hofmannsthal fordert nur von dem Dichter überhaupt, was Hamann dem Dichter der Urzeit nachsagt. Nicht nur Hamann, auch Herder ist geneigt, gut rousseauisch bloß der Urzeit das Recht zuzubilligen, sie schaffe echte Dichtung. Grundsätzlicher freilich als Hamann geht Herder diesen frühen Dichtern nach; ihm ist Ossian einer dieser Begnadeten. Genauer als Hamann stellt er die Kennzeichen des Ausdrucks früher Dichtung fest. Sehr glücklich erkennt er die „Seinshaltigkeit“ dieses Ausdrucks, wie man das nennen darf. Er nutzt indes auch, den Ausdruck im einzelnen zu kennzeichnen, Begriffe antiker Stilistik wie Inversion. Sulzer versucht Verwandtes, kommt indes nicht weit über den ungenauen Begriff des „lebhaften“ Ausdrucks hinaus. Immerhin vertritt er wie Herder das Recht der Inversion. Vollends überholt ihn Herder, wo es gilt, aus dem Vergleich der Künste miteinander die Grenzen von Poesie und Musik abzuleiten. Herder hat auch da im Auge, was „Sprache der Kunst“ auf allen Gebieten der Kunst leisten kann und wieweit sie die logische Sprache der Begriffe übertrifft; das wurzelt in Hamanns Anschauungen und führt sie weiter.

Wenn viel später Goethe den Dilettantismus der Dichter beschreibt, so steht im Hintergrund der Begriff der „Seinshaltigkeit“. Ist Goethe doch durch Herder und daher mittelbar durch Hamann zu seiner Ansicht von Dichtung gelangt. Dem Wirklichen eine poetische Gestalt zu geben, wird ihm seit Straßburg zum Ziel, im Gegensatz zum sogenannten Poetischen, zum Imaginativen. Lebensnähe darf das heißen, wenn Lebensnähe nicht als Verharren bei der äußern Schale der Welt genommen wird. Voraussetzung ist Kenntnis der Welt oder der „Natur“, wie das 18. Jahrhundert zu sagen pflegte. Noch in Goethes wichtigsten Äußerungen über Kunst, etwa in dem Aufsatz über Manier und Stil, ist ihm höchste Kunst nur das, was auf dem tiefsten Grund fester Erkenntnis, auf dem Wesen der Natur ruht. Plotin hätte gesagt, was das „endon eidos“ einer Erscheinung erfaßt, Shaftesbury, was die „inward form“ eines Dinges ergründet. In solchen Ansprüchen Goethes wirkt sich Herder aus, wirkt sich aus, was Herder über Urpoesie und ihre Fähigkeit vorgebracht hatte, das Sein der Erscheinungen zum Ausdruck gelangen zu lassen. Weit mehr als Hamann

will Herder nicht nur die Größe des Einst herausstellen. Er will auf lebende, auf deutsche Dichtung wirken, will sie lehren, wie Poesie im höchsten Sinn zu erreichen ist, Poesie im Sinn der Urpoesie. Ihm wurde das außerordentliche Glück zuteil, in Goethe die Erfüllung seiner Wünsche zu erleben.

Herder und Goethe führen früh die Organismusästhetik erfolgreich weiter. Plotins und Shaftesburys war soeben zu gedenken. Der junge Goethe wurde sich bewußt, im Sinn dieser Ästhetik schaffen zu müssen. Er hat sich ihr nicht rückhaltlos ausgeliefert. Er bleibt nicht bei persönlich-einmaliger Gestaltung stehen; er lernt den Kunstwert überpersönlicher Formung schätzen. Allein unbeirrbar verharret er bei dem Brauch, das Wesen der Erscheinungen in der Dichtung auszusprechen, als Dichter nicht nach Erscheinungen zu fahnden, die nur Träger eines abstrakten Gedankens sind. Ausgangspunkt ist die „innere Form“; nicht soll einem Menschen oder einem Vorgang etwas eingepflichtet werden, das bloß aus dem Kopf des Dichters stammt. Wieder darf es heißen, daß alter Mythos jene Wesensdeutung vornimmt, organisch also vorgeht; die andere Richtung, die ungoethische, hält sich nicht an den organischen Zusammenhang von Innen und Außen, von Wesen und kunstgerechter Erscheinung, sondern setzt für ein Allgemeines, für einen Gedanken, etwas Besonderes, das dies Allgemeine ausdrückt.

Der Verkehr mit Schiller, ja die Dichterpersönlichkeit Schillers läßt Goethe neue Einblicke in den Gegensatz zwischen den beiden Möglichkeiten der Kunst tun. Auf der einen Seite wird zum Allgemeinen ein taugliches Besonderes gesucht, auf der andern Seite deutet das Besondere auf ein Allgemeines. Schiller selbst ist dem neuen Freunde behilflich, diese Einsicht zu klären. Ja Schiller rückt allmählich mehr und mehr auf die Seite Goethes. Schon wenn er dem sentimentalischen Dichter das Lebensrecht erkämpft, ist das zu verspüren, noch mehr, wenn er dem sentimentalischen Menschen, dem Idealisten dessen Grenzen aufdeckt. So bringt Goethe sein erlösendes Wort von der ins Reale verliebten Beschränktheit, hinter der das Absolute verborgen liegt, in der Antwort auf ein Schreiben Schillers, das durchaus nicht für das Allgemeine und für dessen Vorrecht eintritt, sondern die Gefahren der Absicht enthüllt, die aus zu hohen Ansprüchen an das Gedankliche stammen.

Schiller arbeitet in dem Brief an Goethe mit Vorstellungen der Organismusästhetik. Allein wesentlich früher tut er Gleiches. Doch nicht deshalb will Goethes Antwort nur bestätigen, nicht berichtigen, was schon in Schillers Schreiben steht. Goethe trifft in Schillers Brief auf seine eigenen Überzeugungen. Er gewinnt allerdings eine schlichte Formel, die kaum von Schiller hätte geleistet werden können. Daß Schiller sich derart in Goethes Schauweise hineinversetzt, ist ihm hoch anzurechnen. Wilhelm von Humboldt nahm sich viel Mühe, die gedanklicher gestimmte Dichtung Schillers sogar als wertvoller und eigentlich dichterischer zu erweisen als Goethes Sachlichkeit. Schiller ließ sich durch den Freund nicht beirren.

So kann sein Schreiben an Goethe als Zeugnis für die ins Reale verliebte Beschränktheit gelten. Freilich hatte er viel aufzugeben, ehe er so nahe an Goethe herankam.

Nicht in dieser Arbeit war Raum, noch länger bei Schillers Wandlung zu verweilen. Hatte sie doch den umständlichen Nachweis zu liefern, daß die deutsche Romantik das Glaubensbekenntnis von Goethes Brief zu ihrem eigenen machte. Ahnungslos freilich und nur gestützt auf andere Worte Goethes. Novalis, der vor allem in Betracht kommt, konnte Goethes und Schillers Briefftausch noch nicht lesen. Aber ihm geht an den „Lehrjahren“ durchaus im Sinn der ins Reale verliebten Beschränktheit auf, was für Goethe echtste Poesie ist, und er kann sich aus eigener Einsicht zu gleicher Überzeugung bekennen. Nicht ohne Hemmung gelangt er so weit; nur nachdem er vorher an den „Lehrjahren“ abfälligste Kritik geübt hat. Bis zuletzt mag ihm mehr als ein Zug der „Lehrjahre“ unerträglich geblieben sein; aber er dringt tief und willig voll Bewunderung ein in die Kunst der Darstellung Goethes und gibt nun unbedenklich ältere Neigung zu lebensfernerem, weniger ins Reale verliebtem Dichten auf. Klingsohrs Lehren wirken wie eine ausführlichere Abwandlung des Briefs an Schiller, der Bedenken, die in Goethe durch die „Forderungen von oben herein“ geweckt wurden. Auch Klingsohr will dem Dichter den „unschuldigen produktiven Zustand“ bewahren; er wehrt sich gegen den Brauch, „für lauter Poesie“ an die Stelle der Poesie etwas zu setzen, „das nun ein für allemal nicht Poesie ist“.

Manchen mag es überraschen, daß sogar Hölderlin der Ansicht Goethes sich zuwandte, Hölderlin, den doch viele eilig zum dionysischen Schöpfer machen wollten. Freilich wäre nicht minder übereilt, ihn schlechthin für die ins Reale verliebte Beschränktheit in Anspruch zu nehmen. Schwer genug ist diesem Überempfindlichen, allzuleicht „Zerstörbaren“ geworden, ein erträgliches Verhältnis zum Leben, zum Realen zu gewinnen. Doch ringt er sich zu Goethes Bekenntnis durch, es liege in der Hand des Dichters, das sogenannte Unpoetische dem Kunstwerk derart einzuverleiben, daß es poetisch wird. Hölderlin bezeichnet das durch die Worte: Alles Einzelne in die Stelle des Ganzen setzen, wohin es gehört. Nicht also ins Einzelne, ins Reale verliebt ist Hölderlin; aber dem Einzelnen gibt er Raum in der Dichtung, trotzdem er es wie einen Widerstand empfindet, der überwunden werden muß.

Er fügt an, ohne Verstand gebe es keine Vortrefflichkeit, kein Leben. Wie Goethe und wie Klingsohr zieht Hölderlin der Begeisterung des Dichters Grenzen. Er ist mit Goethe dem „furor poeticus“ abgeneigt, also grundsätzlich undionysisch. Er empfiehlt dem Dichter Nüchternheit. Hat ihm Schiller diesen Weg eröffnet, ihm die Überzeugung Goethes nahegebracht? Wie sehr er bei der Erwägung der ganzen Frage mit Goethe übereintrifft, erweist der stete Bezug auf Organismusästhetik und auf deren Wertung des „Ganzen“, der gerade in den hergehörigen Äußerungen

Hölderlins waltet. Endlich arbeitet Hölderlin goethisch mit dem Gegensatz des Allgemeinen zum Besonderen und mit dem Wunsch, das rechte Verhältnis des Allgemeinen und des Besonderen herzustellen. Er warnt — wie Goethe vor den „Forderungen von oben herein“ — vor den Gefahren „vielumfassenden Geistes“; solcher Geist beeinträchtigt „Kraft“ und „Sinn“, d. h. Wirksamkeit der Sinne.

Selbstverständlich deutet das alles auf das Symbolhafte der Dichtung. Hölderlin nutzt nicht nur diesen Begriff Goethes; er treibt ihn weiter. So geht auch er der Zeichenlehre nach.

Der Begriff „Zeichen“ ist dem 18. Jahrhundert geläufig. Er steht im Zusammenhang mit der Erwägung des Gegensatzes zwischen „mythoi“ und „logoi“. Mythos setzt an die Stelle des wissenschaftlichen Begriffsausdrucks ein „Zeichen“, eine „Chiffer“, eine „Hieroglyphe“, etwas also, das sich an das Gefühl wendet und Ansprüche an die Phantasie erhebt. Auf beträchtlicher Höhe philosophischen Denkens nimmt Kant solche Scheidung auf, indem er der „Vernunftidee“ die „ästhetische Idee“ entgegenstellt. Ahnungen Hamanns und Herders werden durch Kants Scheidung in scharfumrissener Gestalt dem späten 18. Jahrhundert geläufig, allen geläufig, die von ihm berührt sind. Schiller und die Frühromantiker durften die Scheidung schon wie etwas Selbstverständliches hinnehmen.

In Frage stand, welcher „Zeichen“ sich — anders als Wissenschaft — die Kunst bediene. Wo immer im 18. Jahrhundert Sprache der Kunst ergründet wird, kommt die Zeichenlehre zu ihrem Recht. Auch Kants Lehre von der ästhetischen Idee zielt auf die Unterschiede, die zwischen den Künsten walten. Zeichenlehre dient besonders diesem Zweck, bei Shaftesbury und bei seiner englischen Nachfolge, bei Du Bos, bei Lessing, bei Sulzer wie bei Herder. Das alles gipfelt romantisch in Wackenroders Äußerungen über die Sprache der Kunst. Noch Novalis bewegt sich auf dieser Linie.

Als Zeichen muß jedoch schon der nichtkünstlerische Ausdruck gefaßt werden, die Sprache, die nicht an das Gefühl, sondern an den Verstand sich wendet, dann die Wiedergabe dieser Sprache durch die Schrift. Neben der Sprache der Kunst, die sich ihrer Zeichen bedient, gehört mithin auch die Sprache des prosaischen Alltags und der Wissenschaft ins Bereich der Zeichenlehre. Schon Du Bos berücksichtigt das, ganz besonders aber Hemsterhuis. Hamann und Herder sind von vornherein dem Wesen des Sprachausdrucks so eifrig auf der Spur, daß sie zunächst über Wortsprache schier mehr zu sagen haben als über andere künstlerische Zeichen des Ausdrucks. Sie vertreten — wie auch Vico — die Ansicht, daß Sprache auf ihrem Entwicklungsgang schrittweise von künstlerischem zu immer verstandesmäßigerem Ausdruck herabsank. Kantisch gesprochen hieße das: Erste Sprache verfügte über ästhetisch ideellen, spätere Sprache nur über vernunftideellen Ausdruck.

Hemsterhuis meinte es nicht anders. Von Hemsterhuis kam Novalis. Novalis bezieht in seine Zeichenlehre das ganze Gebiet der Bezeichnung ein. Der Mensch, der einem Dinge einen Namen gibt, kommt in Betracht, nicht nur der Künstler, der einen Gegenstand malt oder plastisch gestaltet, der Musiker, der ein Gefühl in Tönen ausdrückt, der Dichter, der mit der Sprache seiner Kunst kündigt, was die Sprache des Verstandes nicht verraten kann. In Betracht kommt aber auch der Denker, der die Welt und das Leben in feste logische Begriffe übersetzt. Sie alle wollen ja Wesenszüge der Welt und des Lebens aussprechen. Die Frage drängt sich auf, wer in solchem Wettbewerb das Höchste und Letzte leistet.

Jahrelang ist Novalis dieser Frage nachgegangen. Es drängt ihn dabei über Hemsterhuis hinaus. Fichte stellt ihm Hemsterhuis in den Schatten. Das schöpferische Ich Fichtes hat es ihm angetan. Schafft dieses Ich sich nicht die Welt, indem sie deren Erscheinungen „bezeichnet“? (Nur rasch sei gestreift, daß Fichte selbst gerade diesen Weg meidet.) Für Novalis aber schränkt sich die Frage, der er nachgeht, nun ein auf das eine: Wer schafft die wahrste Welt? Wer gebietet über Zeichen, die am zuverlässigsten das Absolute kennzeichnen? Die Antwort lautet: Der Dichter.

Auch das Wort „Symbol“ wird von Novalis immer wieder auf die Waage gelegt. Ist Symbol zuverlässiger als Verstandesbegriff? Sichert Symbol reichere Erkenntnis als die Sprache der Wissenschaft? Novalis antwortet mit Ja. Er reicht derart unbedingt dem Dichter die Siegespalme, daß behauptet werden darf, andere Künste kämen für ihn von dieser Seite nicht an die Dichtung heran. Goethe meinte es nicht so. Auch Schelling nicht, als er 1800 Kunst als wahres Organon der Philosophie bezeichnete. Novalis richtet den Blick auf den Dichter und gedenkt nicht anderer Künste, sobald der Gegensatz zum Philosophen in Frage kommt. Etwa im späten Fragment 13 (3, 370f.). „Der Dichter bleibt ewig wahr“ heißt es hier. War das nicht zu viel Vertrauen auf das Wort? Hölderlins Angst vor der „Wortschuld“ herrscht nicht in Novalis; Hölderlin und nicht Novalis erwägt, wann an die Stelle von Wortsymbolen Musik zu setzen ist. Auch Wackenroder meinte es anders als Novalis. Ebenso Schopenhauer.

Weltdeuter ist der Dichter. Er deutet sie durch Symbole. Er bringt — mit Goethe zu reden — ein Besonderes, hinter dem sich das Allgemeine, das „Absolute“ enthüllt. Der Mythos, den der Dichter schafft, eröffnet bessere Einsicht in das Wesen der Welt als die Spekulation des Philosophen, als überhaupt Forschung der Wissenschaft. Das berührt sich mit Hamann und mit Hofmannsthal. (Wieweit es sich von beiden scheidet, wurde schon angedeutet.) Auch Bremond darf sich durch Hofmannsthal bestätigt fühlen. Wie Bremond das Irrationale der Dichterleistung betont, tilgt Novalis auf der Höhe seiner Einsichten viel von den Ansprüchen der Frühromantik, zunächst Friedrich Schlegels, an die Bewußtheit des Dichters. Mit Schleiermacher kündigt Novalis jetzt von den Aufgaben, die sich dem „Gemüt“ stellen; und er faßt Gemüt wie Schleiermacher als

etwas Irrationales. Schleiermacher leitet auch F. Schlegel auf den Pfad, der zu einer wichtigen Ergänzung der Lehre vom Symbolhaften der Dichtung führte. Neben Goethes Ansicht von Symbol oder auch von Mythos, neben Goethes Überzeugung, nur eine ins Reale verliebte Beschränktheit schaffe die rechten Symbole, den wahren Mythos, tritt in F. Schlegels „Gespräch über die Poesie“ ein überraschend neuer Aufschluß über die Möglichkeit, Mythos in der Gegenwart zu schaffen. Es ist Schlegels Aufruf, eine neue Mythologie zu gestalten, der Aufruf, der bisher doch wohl durchaus mißverstanden worden ist. Er darf als die zweite große Leistung der Zeit um 1800 gelten, die in das Wesen wahrer Poesie und damit in das Wesen der Nichtpoesie Licht hineinträgt.

3. Friedrich Schlegels „neue Mythologie“

Schleiermachers „Reden über die Religion“ haben dem Freunde Schlegel entscheidende Trümpfe geschenkt. Die „Gebildeten“ sollen durch die „Reden“ der Religion wiederzugeführt, durch das „Gespräch“ zu rechtem Einblick in das Wesen der Poesie angeleitet werden. Es gilt nicht nur, zu sagen, was Religion und was Poesie ist, vielmehr wie nahe und vertraut den Menschen solche Religion und solche Poesie immer noch bleibt. Da wie dort erfährt der gebildete Leser mit Überraschung, daß auch er diese Religion und diese Poesie zu erleben gewohnt ist, freilich ahnungslos, freilich ohne sich bewußt zu sein, daß er sie erlebt. Reicher also sieht er sich mit einem Schlage, reicher, als er sich zugetraut hätte. Er braucht sich nicht in etwas Neues, ihm Fremdes einzuleben, wenn Religion oder Poesie ihm vertraut werden sollen. Er braucht nur einzusehen, daß er längst mit Religion und mit Poesie in naher Fühlung steht. Die gewohnten Bestimmungen der beiden Begriffe muß er allerdings vergessen, das also, was man ihm bisher als Religion und als Poesie hingestellt hat.

Schleiermacher schildert einen Augenblick religiösen Erlebens, wie es sich dem Gebildeten ergeben kann. So kann der Gebildete erfahren, wie das beschaffen ist, was für Schleiermacher Religion heißt, die Anschauung des Universums. Schlegel verrät dem Gebildeten, daß Poesie nicht irgendwo in weiter Ferne liegt, sondern ihn in nächster Nähe dauernd umgibt. Mit Staunen kann da wirklich gefragt werden, ob denn alles Poesie sei.

Daß es eine Poesie gebe, die überhaupt nicht Dichtung ist, die vor aller Dichtung besteht, war damals schon vielen geläufig. Schlegel geht — auch er belehrt durch Goethe — noch weiter. Er stellt eine Haltung des Menschen fest, in der das Leben und seine Inhalte sich ihm als Poesie erweisen. Der Mensch muß das Leben so sehen, wie der Religiöse Schleiermachers Religion fühlt. Ihm muß sich die Anschauung eines Höheren ergeben, des „Gedichts der Gottheit, dessen Teil und Blüte auch wir sind — die Erde.“ Wie Religion wird Poesie zu einer Anschauungsform. Religion erreicht nur, wer befähigt ist, das Universum in

den Erscheinungen der Welt anzuschauen; Poesie offenbart sich nur denen, die das einzelne als Teil des „unendlichen Spiels der Welt“ anschauen.

Die altgewohnten Begriffe zu nutzen, ist auch für Schlegel Poesie Ergebnis mythischer Schau, nicht logischen Denkens. Wer die Welt mythisch sieht, erblickt rings um sich Poesie. So etwa hatte es schon Schiller gemeint, als er in den „Göttern Griechenlands“ schmerzvoll seiner Sehnsucht Ausdruck gab nach der verschwundenen schönen Welt der Griechen, die dem Künstler ganz anders zu Hilfe kam als die entgötterte Welt der Aufklärungszeit. Damals herrschte mythische Schau. Auch dies Bekenntnis wurzelt in Hamanns Ansicht, Poesie habe nur in mythischer Urzeit bestanden.

Schlegel indes wagt gegen solche sehnsüchtige Klage, auch gegen Hamanns Werten kühn einzuwenden, daß Poesie immer noch im Leben walte, vorausgesetzt, daß man mythisch zu schauen fähig ist. Daß solche Fähigkeit weiter besteht, bezweifelt er nicht. So glaubt er auch, daß die Gegenwart eine neue Mythologie zu schaffen vermag.

Leisten kann das jedoch nach Schlegels Überzeugung nur der Dichter. Das ist folgerichtig gedacht. Mythische Schau ist für Schlegel (und nicht nur für ihn) poetische Schau. Wenn sich den Menschen die Poesie des Weltalls erschließt, sobald sie das Weltall mythisch sehen, so kann vollends der echte Dichter, gewohnt, das Weltall mythisch zu sehen, den neuen Mythos, die neue Mythologie schaffen. Besser als der Denker, der grundsätzlich auf „logoi“, nicht auf „mythoi“ ausgeht, auf Vernunftideen, nicht auf ästhetische. Was der Dichter da schenkt, drückt das Wesen der Welt aus, kann es vollständiger ausdrücken als der Denker. Das war ja unerschütterlicher Glaube der Romantik, auch Goethes.

Nur freilich — oben ist das dargetan — denkt Schlegel nicht daran, neue Mythologie aus altem Vorrat herzustellen. Er prüft die Frage nach Wiedererweckung mythischer Schau von ganz anderer Seite.

Hamann hatte schlechthin für eine Poesie von einst gestimmt, der die mythische Schau eingeboren war, und alles Spätere schier preisgegeben. Herder verharrte nicht bei solcher Einseitigkeit. Aber auch er drang wesentlich nur bis zu Shakespeare vor, wenn von echter Dichtung zu melden war. Daß neben Shakespeare noch weite Gebiete späterer Dichtung in Betracht kommen, erwiesen erst die Frühromantiker. In den „Epochen der Dichtkunst“ des „Gesprächs“ ordnet F. Schlegel zum erstenmal seine Gewinne und die seines Bruders. Ihm selbst war früh aufgegangen, daß die Poesie der Griechen etwas Einheitliches sei, ein Organismus, wie ihn die Organismusästhetik faßte. Nun schreitet er vor zu der Einsicht, daß solche Einheitlichkeit bedingt war durch die Einheit der geschlossenen Weltanschauung, die damals dem Dichter wie seinem Publikum eigen war. Solche Weltanschauung, solche Übereinstimmung religiöser, wissenschaftlicher und sittlicher Haltung kann einen Mythos schaffen, eine einheitliche und in sich geschlossene Symbolik der Welt-

deutung. Nicht nur — wie Hamann es meinte — auf der Stufe der Urvölker, auch für die Höhe griechischer Kunst nimmt Schlegel diese Kraft, einen einheitlichen Mythos zu gestalten, in Anspruch. Daß die Kraft verlorengehen konnte und verlorengegangen ist, wußte er schon zur Zeit seiner Anfänge. Aber noch setzte er damals solche Entkräftung viel zu früh an. Ebenso klingen die „Götter Griechenlands“ wie Absage an die ganze Welt, die auf die Antike folgte. Tatsächlich treffen sie das 18. Jahrhundert, treffen sie die Aufklärung. Als Schlegel das „Gespräch“ abfaßte, kannte er die nachgriechische Dichtung der Welt schon zu gut, um ihr in Bausch und Bogen vorzuwerfen, sie sei nicht mehr fähig gewesen, einen Mythos zu schaffen, sie habe also keine rechte Weltschau mehr besessen. (Noch fehlte ihm allerdings genauere Kenntnis des spanischen Dichters, der besonders klar ihm hätte bezeugen können, in welchem Umfang auch neuere Zeit aus einheitlicher Weltschau Kunst holen, einen Mythos besitzen kann. Bald trug er das ausgiebig nach.)

Nicht seit Jahrhunderten, sondern spät erst entäußerte die Welt sich der mythenbildenden Kraft einer geschlossenen Weltschau, tatsächlich erst im 18. Jahrhundert. Folgerichtig geht im 18. Jahrhundert auch die selbstverständliche enge Verbindung von Dichter und Publikum verloren. Sie wiederherzustellen, der neuen großen Dichtung Deutschlands, vor allem der Dichtung Goethes, ein nachfühlungsfähiges Publikum zu erziehen, war von Anfang an den Schlegel und Tieck dringliche Aufgabe. Im „Gespräch“ erkannte F. Schlegel, daß Vorbedingung erfolgreichen LöSENS dieser Aufgabe einheitliche Weltschau sei, ein einheitlicher, die Welt deutender Mythos, Eigentum des Dichters wie seiner Leser. Eine Weltschau, die nur der Dichter, nicht der Philosoph zu gestalten fähig ist.

Noch war Schlegel zuversichtlich genug, den Aufbau dieses neuen Mythos zu planen. Allen Bildungsstoff, der dem Zeitalter zur Verfügung stand, wollte er in den Dienst stellen: die Philosophie des Idealismus, aber auch Spinozas, die neue „Physik“, selbstverständlich Schleiermachers Denken, aber auch die neuerschlossene Einsicht in alten Mythos, zunächst in den immer noch entscheidend wichtigen, in den der griechischen Antike. Entkräftung der mythenbildenden Kraft, die sich im Ablauf der Welt-dichtung beobachten läßt, sollte unvergessen bleiben; der „rückwärts gekehrte Prophet“ Schlegel wußte, daß auch da zu lernen war.

Nicht lange dauerte es, bis Schlegel das kühne Unternehmen endgültig preisgab und statt einer neuen, wieder geschlossenen Weltanschauung die alte und altbewährte des Katholiken aufnahm. Das war Verzicht auf eine Neigung, die nicht nur ihm, die seit Jahrzehnten dem Zeitalter eigen war. Sie ist gut an Rousseau zu beobachten. Zuversichtlich ging Rousseau, nachdem er die bestehende Welt und ihre Weltschau zerstört hatte, an den Aufbau einer neuen Welt und einer neuen Weltschau. Aber er begnügte sich, Wechsel auf die Zukunft auszustellen und sie nicht einzulösen. So kam es und kommt es immer noch zu Umstürzen, die einen neuen Aufbau

einleiten sollen, ihre Aufgabe aber nicht lösen. Sie sind das volle Gegenteil organischen Werdens. Rousseau, der Gegner der Aufklärung, bewährt durch dies Gebaren, wieviel Aufklärungsbedürfnis auch in ihm noch war.

F. Schlegel widerlegte sich selbst, widerlegte sein „Gespräch“, als er Katholik wurde und damit auf Neuschaffung einer Weltschau verzichtete. Und so können sich die vielen, die von Schleiermacher bis Gundolf die Möglichkeit, eine neue Mythologie zu schaffen, bezweifelten, auf Schlegels eigenes späteres Verhalten berufen. Allein eins sollte nicht übersehen werden: Schlegel machte es schon im „Gespräch“ anders als Rousseau. Gar nicht wie Rousseau aus eigener Kraft und gar nicht nur im Dienst eines von ihm geschaffenen Gedankens (vielmehr eines Paradoxons) will er neue „Mythologie“ aufbauen. Organisch will er sie aus den neuen Bildungselementen des Zeitalters erstehen lassen. Freilich gestand er sich bald zu, daß ihm selbst die Kraft fehle, solche gewaltige Synthese auszudenken.

Bestehen aber blieb als wertvoller Gewinn des „Gesprächs“ die Einsicht, daß die große Dichtung der Welt immer auf dem sichern Boden einer geschlossenen Weltschau ruhte, in der sich Dichter und Publikum zusammenfanden; dann aber, daß die späte deutsche Klassik, schier einzig und allein unter ihren Schwestern, auf gleicher Unterlage nicht stand. Im 19. Jahrhundert entwickelte es sich im selben Sinn nur noch weiter. Weltanschauungen wechselten miteinander; vielmehr kam es durch den Materialismus zu bewußtem Verzicht auf alle Weltanschauung.

F. Schlegels Beobachtung, die eine Entdeckung war, wurde zu ihrer Zeit wenig oder gar nicht beachtet. Spätere Forschung heftete den Blick starr auf Schelling und erwog die Frage, ob Schlegel oder Schelling den Gedanken einer neuen Mythologie gefunden hat. Während doch Schelling — wie oben dargetan ist — etwas völlig anderes meinte. Sogar Wilhelm Schlegel wußte in den Berliner Vorlesungen, die ja lange genug bei „Mythologie“ weilen, nur wenig mit dem Gedanken des Bruders anzufangen. Ja er weckte den Anschein, sich an dieser Stelle enger mit Schelling zu berühren als mit dem „Gespräch über die Poesie“. Am nächsten kommt er an das „Gespräch“ heran, wenn er zu Beginn der zweiten Reihe Poesie und Philosophie in Gegensatz bringt. Da heißt es (2, 47; Europa 2, 1, 35 f.): „Mythologie war das verbindende Mittelglied zwischen Philosophie und Poesie, und wurde auch von den Griechen als die gemeinschaftliche Wurzel beider betrachtet.“ Dann: „Echte Poesie wird von selbst zugleich philosophisch, moralisch und religiös sein: gleichsam eine sinnbildliche Philosophie, eine losgesprochne freie Sittlichkeit und eine weltlich gewordne Mystik.“ Fordere man voreilig von ihr einen baren Ertrag philosophischer Wahrheiten nebst moralischer Nutzenanwendung und religiöser Erbauung, so werde das wahrhaft Poetische zerstört.

Doch auch diesmal scheint er wesentlich an antike Mythologie zu denken, nicht an die Bedeutung einer geschlossenen Weltschau für spätere Höhen der Weltdichtung. Ist es anders, wenn die Vorlesungen schon

früher (1, 344f.) erklären, Mythologie erstrecke sich eigentlich über alles, was Objekt des menschlichen Geistes werden kann? Sie gebe eine vollständige Weltansicht und sei deswegen Grundlage der Philosophie. Denn älteste Philosophie habe sich das rechte Ziel gesetzt: „Sie wollte das Universum begreiflich machen.“

Ebenso verharret W. Schlegel bei griechischer Mythologie, wenn er (1, 342) dem Mythos nachsagt, er liefere der Poesie weit mehr zubereiteten Stoff als die bloße Natur, er sei eine Natur im poetischen Kostüm. Vollends entwickelt er den Gegensatz von Heidentum und Christentum (1, 348 ff.) mit viel Einsicht, deutet jedoch auch nicht von fern an, daß nach der Anschauung auch seines noch nicht bekehrten Bruders Christentum die Aufgaben erfüllt, die sich im „Gespräch“ mit dem neuen Begriff der Mythologie verbinden.

Kommt Hegel näher an F. Schlegels Gedanken heran? Im dritten Band der „Vorlesungen über die Ästhetik“ (Werke Bd. 10, Abt. 3, 236 ff.) entwickelt er den Unterschied des poetischen vom prosaischen Kunstwerk. Nur angedeutet sei, daß Hegel auch an dieser Stelle seines Werks wesentlich die Schau der Zeit um 1800 systematisch zusammenfaßt. Geläufige Formeln kehren wieder. So gleich, wenn (S. 239) Poesie älter genannt wird als das kunstreich ausgebildete Sprechen. Oder soll der Zusatz „kunstreich“ Einspruch gegen längstgewonnene Einsicht sein? Ich glaube nicht. Ganz und gar ruht auf klassisch-romantischer Lehre der Satz: „Sie ist das ursprüngliche Vorstellen des Wahren, ein Wissen, welches das Allgemeine noch nicht von seiner lebendigen Existenz im einzelnen trennt, Gesetz und Erscheinung, Zweck und Mittel einander noch nicht gegenüberstellt und aufeinander dann wieder *raisonnierend* bezieht, sondern das eine nur im anderen und durch das andere faßt.“ (Also Goethes und Schellings Symbolbegriff.)

Denken sei nur eine Versöhnung des Wahren mit der Realität im Denken (S. 243). Das poetische Schaffen und Bilden aber sei eine Versöhnung in der wenn auch nur geistig vorgestellten Form realer Erscheinung selbst. So ergäben sich zwei unterschiedene Sphären des Bewußtseins, Poesie und Prosa. Nun aber ergründet Hegel — und da ist er dem Wege F. Schlegels ganz nahe — den Unterschied früher und später Poesie. Jene habe leichteres Spiel. Noch habe sich eine bestimmte Weltanschauung, ihrem religiösen Glauben und sonstigen Wissen gemäß, nicht zum verständig geordneten Vorstellen und Erkennen fortgebildet, nicht die Wirklichkeit der menschlichen Zustände einem solchen Wissen gemäß geregelt. (Der Ton liegt auf „verständlich“. Hegel denkt nicht daran, der Poesie der Frühzeit eine geschlossene Weltanschauung abzusprechen, weist sie ihr vielmehr mit diesen Worten ausdrücklich zu.) Aufgabe früher Poesie ist nur Vertiefen der Bedeutungen und Klären der Gestalten des sonstigen Bewußtseins; noch nicht stehe ihr ein selbständiges Feld des inneren und äußeren Daseins gegenüber, das sie überwinden muß. Später

muß sie eine durchgängige Umschmelzung und Umprägung übernehmen; die Sprödigkeit des Prosaischen verwickelt sie nach allen Seiten hin in Schwierigkeiten. Sie hat nicht nur das spekulative Denken gleichsam im Geiste selber zur Phantasie wieder zu verleiblichen; sie muß vielmehr die gewohnte Ausdrucksweise des prosaischen Bewußtseins zur poetischen umwandeln, muß bei aller Absichtlichkeit, die solch ein Gegensatz notwendig hervorruft, dennoch den Schein der Absichtslosigkeit und ursprünglichen Freiheit der Kunst bewahren.

Trifft das nicht den eigentlichen Mittelpunkt von F. Schlegels Meinung, so kennzeichnet es doch den Gegensatz einer Poesie, die sich ihre Weltanschauung selbst schafft, zu einer Poesie, die in ihre Sprache philosophisch gewonnene und geordnete Weltanschauung übersetzen soll. Schlegel hätte gesagt: die aus vorhandener philosophischer und überhaupt wissenschaftlicher (zunächst naturwissenschaftlicher) Erkenntnis kraft der Phantasie einen neuen Mythos aufzubauen hat. Das war ja die Absicht des „Gesprächs“ und der „Rede über die Mythologie“.

Hegel freilich verliert kein einziges Wort über das, was eigentlich Absicht Schlegels ist. Hegel gibt dem Dichter Anweisungen, die von Fall zu Fall immer wieder befolgt werden sollen und befolgt werden können. Schlegel faßt den großen Augenblick ins Auge, der eine neue einheitliche Weltanschauung erzeugen kann. Nur der Dichtung, nicht der Philosophie mutet er solche Leistung zu. Hegel tut das Gegenteil. Wäre er nicht überzeugt gewesen, daß Philosophie, daß seine Philosophie im Gegensatz zur Dichtung und ohne deren Hilfe der schweren Aufgabe gewachsen sei, Hebbel hätte ihn minder eifrig bekämpft. Für Hegel ist Kunst noch nicht einmal Organon der Philosophie. Noch weniger hätte er zugestanden, daß nur Dichtung, nicht aber Philosophie befähigt sei, eine einheitliche Weltanschauung zu gestalten, wie sie einst bestanden hatte, den Menschen indes verlorengegangen war.

Jakob Grimm stimmte mit Hegel überein, soweit Hegel dem Dichter der Gegenwart die Fähigkeit absprach, zu leisten, was Dichtung einst geleistet hatte, ein in sich geschlossenes Weltbild. Grimm getraute das ausschließlich nur der Urpoesie zu; schon die große Weltdichtung, die auf die Urpoesie folgte, hatte für Grimm nicht solche Kraft.

Gerade durch Hegel hätte Jakob Grimm sich bestätigt fühlen können. Spricht nicht auch Hegel von der größeren und nur mühsam verhüllten Absichtlichkeit der späteren Dichtung? Grimm selbst arbeitet auch weit mehr, als er ahnte und je zugegeben hätte, mit Vorstellungen des „Gesprächs“. Was nach Grimms Überzeugung der frühen Dichtung innere Notwendigkeit schenkt, ist ja die ihr selbstverständliche Geschlossenheit der Weltanschauung. Das gilt von Homer wie vom Nibelungenlied. Ganz wie F. Schlegel spielt Grimm das Wort „Mythologie“ aus. Er kehrt allerdings zurück zu dem Standpunkt Hamanns und zum guten Teil auch Herders; er fragt sich nicht, welche Dichtung der Welt auch noch in späten Zeiten

gleich fest in einer geschlossenen Weltanschauung wurzelte. Das war ja der Schritt, den die Heidelberger zurücktaten: sie gaben auf, was die frühen Romantiker, was die Schlegel und doch auch Tieck erkannt hatten; sie unterschätzten die von Einheit der Weltanschauung getragene Größe eines guten Teils der Weltichtung. Grimm spielte früheste Poesie gleich gegen Goethe aus. Er hatte recht, wenn er Goethe nicht so sicher von einer bestehenden, dem Dichter und seinen Lesern gemeinsamen Weltanschauung getragen empfand. Aber er irrte in der Annahme, zwischen Homer oder dem Nibelungenlied und Goethe liege gar nichts, was seinen Ansprüchen an die unbeirrbar sichere Sicherheit ältester Dichtung nachkomme.

Wie wenig bedeutete Dante für die Heidelberger. Wie hoch bewertet das „Gespräch“ nach der „Rede über die Mythologie“ Dante (S. 366; vgl. oben S. 140), der durch eigene Riesenkraft eine Art Mythologie, wie sie damals möglich war, erfunden und gebildet habe. Ja schon in den „Epochen der Dichtkunst“ (S. 348) ist Entscheidendes vorweggenommen. Hier, ehe noch Schlegel seinen Begriff von Mythologie entwickelt hat, heißt es, die Kraft von Dantes erfindsamem Geist habe sich in Einen Mittelpunkt zusammengedrängt. In Einem ungeheuren Gedicht fasse Dante mit starken Armen seine Nation und sein Zeitalter, die Kirche und das Kaisertum, die Weisheit und die Offenbarung, die Natur und das Reich Gottes zusammen. Was wäre das anderes als Schaffen einer neuen Mythologie, wie Schlegel es von seinem Zeitalter forderte? Er fügt noch hinzu: „Alles treu und wahrhaftig im Sichtbaren und voll geheimer Bedeutung und Beziehung aufs Unsichtbare.“ Auch das entspricht dem Wesen der neuen Mythologie.

Hölderlin kommt von anderen und doch auch von verwandten Voraussetzungen (vgl. oben S. 173) recht nahe an F. Schlegels „neue Mythologie“ heran. Höchsthochstufe des Dichtens ist für Hölderlin Leistung des Geistes, der aus dem unendlichen Leben wiederbelebt ist. Auf dieser Stufe kann der Dichter „dem Geistigen sein Leben, dem Lebendigen seine Gestalt“ wiederbringen. Ist das nicht irgendwie verwandt mit Schlegels Absicht, dem Dichten aus dem überreichen Leben des Universums neue Kraft zu holen? Hölderlin arbeitet mit der Ansicht, die Menschheit gehe zunächst vom Leben zum Geist weiter; auf dritter Stufe werde das eine wie das andere überholt, indem sich ein Ausgleich der beiden ersten Stufen durchsetzt: Der Geist greift wieder zurück zum Leben und verbindet sich mit ihm. Bei Hölderlin dringt die Dreistufenlehre, die ihm Schiller und die Romantiker, auch Schelling reichten, in der Kennzeichnung der dritten Stufe zu Merkmalen vor, die an Schleiermacher gemahnen, natürlich auch an das, was in Schlegels „neuer Mythologie“ sich mit Schleiermachers neuer Religion deckt. Allein diesmal wie sonst setzt sich bei Hölderlin seine Verwandtschaft mit Schiller noch stärker durch. Gemeinsam ist beiden der hohe, ernste und doch wohl sittliche Anspruch an die Persönlichkeit des Dichters. Der Gedanke, dem Geist aus dem Leben neue Kraft erstehen zu lassen, das Leben dabei zu durchgeistigen, wird in Hölderlins Hand zu einer sittlichen Forderung, die der Dichter zu erfüllen hat. Klingt nicht alles so, was er über Dichtung und Dichten sagt?

4. Weltanschauung: Friedrich Schlegels Umkehr; Nietzsche

F. Schlegel selbst stand vor einer schweren Aufgabe, als er das „Gespräch“ für die Gesamtausgabe seiner Schriften ergänzte. Sie war kaum zu lösen; Schlegel hat sie auch nicht gelöst. 1823 erschien das „Gespräch“ im fünften Band der „Sämtlichen Werke“ (S. 219 ff.; in der zweiten Ausgabe 1846 5, 165 ff.). Schlegel beschränkte sich auf Zusätze, er schrieb es nicht im Sinn seines neuen, des katholischen Weltbilds um. Gut wäre es, wenn diese Zusätze und mit ihnen das Verhältnis der zweiten zur ersten Fassung einmal eindringlich dargestellt würden. (Auch Benno von Wiese hat sich das entgehen lassen.) Aber nicht an dieser Stelle kann es geschehen. Nur ein paar Andeutungen mögen Platz finden.

Da ist etwa an der Stelle der „Rede“, die Spinozas gedenkt, eine längere Einschränkung der Vorzüge, die 1800 dem Idealismus nachgesagt worden waren (bei Minor 2, 360; erste Gesamtausgabe 5, 266 ff.; zweite 6, 200 ff.). Schlegel bringt die ihm seit langem geläufigen Einwände: der Idealist wolle, wie ein neuer Prometheus, die Kraft des Göttlichen allein in sein eigenes Ich legen; Natur, Vernunft, Gottheit verschmilzt der Idealist, er löst alle Unterschiede auf und läßt alle Einzelheiten „verschlungen werden in den einen unteilbaren Ozean und Abgrund des Unendlichen“. (Vgl. „Romantisches“ S. 12f.).

Immer noch ruht das auf der Voraussetzung, daß eine geschlossene Weltanschauung aus vorhandenem Geistesbesitz neu geschaffen werden soll. So bleibt noch an dieser Stelle der Idealismus, trotz allen Einwänden, ein „erster wirksamer Anstoß und Anfang der intellektuellen Bewegung, Veränderung und Wiedergeburt“. In gleichem Sinn fügt Schlegel (5, 273 f.; 5, 205) den Worten über den Orient, in dem wir das höchste Romantische suchen sollen, den Hinweis auf die nordische Göttersage an und auf die verlorenen Spuren und Anklänge aus dieser großen alten Naturdichtung in den Volksliedern und Volksmärchen der verschiedenen, vom germanischen Stamm bevölkerten Länder. (Er hat willig von den Heidelbergern zugelernt.) Dann aber — und das fällt ins Gewicht und überholt das „Gespräch“ von 1800 — bestimmt er genauer, was er sich unter der neuen Mythologie vorstellt: Er gedenkt der „unermesslich reichen Natursymbolik“, der Schilderungen und Gleichnisse, die von den Dichtern aus der sichtbaren Fülle der Natur entlehnt werden. Beim bloßen Gewohnheitsdichter sei das nur leerer und eitler Schmuck; beim wahren Dichter haben alle diese Bilder eine tiefe Bedeutung. (Der oben erörterte und mehrfach wiederkehrende Gegensatz.) Nun aber fügt Schlegel hinzu, was er 1800 auch nicht von fern angedeutet hat: Es wäre lohnend und belehrend, wenn ein im Geist erhellter Naturphilosoph diese Symbolik, die in den Sinnbildern der Poesie verborgen liegt, als ein großes Ganzes ordnend ans Licht zusammenstellte; oder auch wenn ein begeisterter Naturdichter nicht bloß unbewußt und aus glücklichem Instinkt, sondern

mit Bewußtsein, was er als Denker und Seher in der Natur erkannt, in Poesie in jenem bildlichen Frühlingsgewande aussprechen wollte.

Schlegels Begriff „neue Mythologie“ ist gegen den unberechtigten Vorwurf zu schützen, er entstamme dem Denken Schellings. Diesmal deutet Schlegel selbst auf Schelling hin. Oder dachte er nur an Goethe? 1798 begann Goethe, allerdings im Hinblick auf Schelling, sein großes Naturgedicht zu planen. Er gab es freilich bald auf und trat die Idee an Schelling ab. Schelling blieb bei Ansätzen stehen. F. Strich bringt Näheres in dem Buch über „Mythologie in der deutschen Literatur“ (I, 332 ff.); ausführlich und im Bewußtsein, Margarete Plaths Arbeit über dies Naturgedicht von 1901 zu überholen, erörtert Otto Kein (Die Universalität des Geistes im Lebenswerk Goethes und Schellings S. 407 ff.) den Gegenstand.

Schlegel selbst hatte schon 1808 in den Heidelbergischen Jahrbüchern (in Kürschners Deutscher Nationalliteratur 143, 384) von Goethe ein „Lehrgedicht“ gefordert, das die Ansicht Goethes von der Natur und der Kunst, ihrem Leben und ihrer Bildung vollständig darstelle. Sicherlich wußte er von Goethes Plan. Wußte er auch, daß der Plan in Schellings Hände übergegangen war? Meint er Schelling, wenn er von dem im Geist erhellten Naturphilosophen, meint er Goethe, wenn er von dem begeisterten Naturdichter spricht? Seine neue Mythologie wird jedenfalls greifbarer durch den Hinweis.

Verhängnisvoll war, daß F. Schlegel nicht schon 1800 Goethes Plan eines Naturgedichts auszuspielen hatte. Man hätte ihn besser verstanden und — bis in jüngste Zeit — weniger eingewendet. Als er zwei Jahrzehnte später das Versäumte nachtrug, hatte es für ihn nur noch wenig Bedeutung. Er entwertete selbst gleichzeitig den Gedanken der neuen Mythologie.

Nicht ein Höchstes der Dichtung ist für den späten Schlegel ein solches Naturgedicht. Das sagt er deutlich genug in einem Zusatz am Ende des „Gesprächs“ (5, 320 ff.; 5, 239 ff.). Jetzt kommt seine endgültige Ansicht von Dichtung zum Durchbruch.

Er scheidet drei Arten von Poesie in aufsteigender Bahn. Er nutzt die „drei Prinzipien“: Körper, Seele, Geist. Auf erster Stufe steht „materielle“ Dichtung; sie soll ein treues Bild von dem Spiel des inneren Daseins im Kampf mit der äußeren Welt geben. Zur zweiten führt der epische Sagenstrom. Sei doch Sage die Seele der Poesie; geistige Bedeutung und lebendige Darstellung durchdringen sich in der Sage gegenseitig. Philosophisches Naturgedicht oder die alte Kosmogonie der Göttersage bilden einen Zweig dieser Art von Poesie. Romanzen und Märchen gehören in diesen Zusammenhang.

Über materielle Dichtkunst und über Poesie der Sage und der Natur, das „Seelenelement aller Mythologie“, hinaus ragt Poesie des Geistes, die „in einer noch höhern Region des Göttlichen wandelt“. Ihr wird lyrische Poesie zugerechnet, „die eigentliche Sphäre für diese Poesie der Begeisterung“. Weit mehr als Aussprache jedes lebendigen Gefühls, das die

Brust des Dichters berührt, als die meist vaterländische Begeisterung in chorischen Gesängen, als tiefe elegische Liebesklage ist geistliches Gedicht, dessen Gegenstand das Göttliche ist, Ausdruck höchster Begeisterung. So sprach nur antike Hymne, nicht aber antikes Epos oder Drama den tiefern Sinn der Mysterien aus. Noch ist da Symbol als einfache Hieroglyphe rein und in sich geschlossen, nicht in Sage zergangen oder zur mythischen Geschichte entfaltet. Unterart ist gnomischer Dichterspruch, Poesie der Gedanken. Als höchste Momente und Lichtpunkte alter und neuer lyrischer Poesie nennt Schlegel: Petrarca in seiner höhern allegorischen Bedeutung, Pindar, die gottbegeisterten Psalmen des heiligen Dichters der Hebräer, die nicht immer bloß die Sehnsucht nach dem göttlichen Urquell schildern, auch die siderischen Wunder der Schöpfung in ihrem herrlichen Reichtum entfalten. Nur diese höchste lyrische Gattung ist für Schlegel die eigentliche Sphäre für die christliche Dichtkunst. „Kann es eine Poesie des Unsichtbaren geben, der man es anfühlt, daß sie nicht von dieser Welt ist, so ist es nur diese Poesie der Wahrheit und der göttlichen Geheimnisse.“ (Vgl. oben S. 193f.).

Schlegel weiß, daß er mit diesen Worten die wesentlichen Ergebnisse der „Rede über die Mythologie“ entwertet. Ausdrücklich stellt er jetzt fest, daß „unser naturphilosophischer Freund“ nicht das Letzte und Wichtigste vorgebracht hat, als er den Realismus von der dichterischen Seite zeigte und „als Grundlage der Phantasie und Quelle einer neuen tieferen Naturpoesie darstellen wollte“. Vielmehr hätten wir uns zum Spiritualismus zu erheben, zu der Denkart, die der Offenbarung zum Grunde liege wie jeder alten, wenn auch nur Platonischen Theologie. Sie war allgemeiner Glaube der Urwelt; aus den Bruchstücken jedweder ältesten Poesie, der indischen, nordischen, hellenischen, blickten deutlichste Spuren solcher Denkart hervor. Der Spiritualismus aber sei die Lehre von dem vereinigten Wirken und Leben des Geistes und der Seele in Gott und in seinem ewigen Worte.

Man erlasse es mir, auf die Voraussetzungen dieser Sätze einzugehen, auf die Lehre von den drei Stufen Körper, Seele, Geist. Die uralte Scheidung von Seele (anima) und Geist (animus) ist heute wieder zeitgemäß geworden, durchaus aber nicht in Schlegels Sinn. Er spielt den Geist gegen die Seele aus; jetzt macht man es umgekehrt. Wichtigeres für unsere Zwecke ist noch zu sagen.

Was als Zusatz zur „Rede“ von dem späten Schlegel über ein „Naturgedicht“ vorgebracht wird, hätte den ursprünglichen Absichten des „Gesprächs“ bestens gedient. Wie in der Gegenwart ein Dichter eine neue Mythologie „machen“ kann, wäre dann ganz greifbar geworden.

Was soll noch die neue Mythologie, was die Schaffung einer neuen geschlossenen Weltanschauung durch den Dichter, wenn Schlegel die echtste und höchste Poesie in der geistlichen, in der Dichtung der Psalmen feststellt? Diesem Ziel nachzustreben, bedarf es nicht neuer Mittel. Mit andern Worten: Schlegels Weltanschauung hatte sich völlig geändert. Seine

neue Weltanschauung — sie war eine sehr alte — mußte notwendigerweise von den Ansichten des „Gesprächs“ abrücken.

Nur ganz zuletzt bringt Schlegel seine neue Ansicht vor. Gewiß hätte er sich auf das Recht eines Dialogs in Platons Weise berufen dürfen. Solche Dialoge gelangen auch nur am Ende zu der eigentlichen Meinung ihres Verfassers; jede Stufe, die vorher erstiegen wird, darf als unsicher gelten, hat nur die Aufgabe, durch Irrtum zum Wahren zu leiten. So kann fast nie im Verlauf des Dialogs, und ehe er seinen Abschluß gewinnt, eine einzelne Äußerung als Ansicht des Verfassers schlechthin hingenommen werden. (An Platons „Gastmahl“ erläuterte ich das in der Schrift „Romantisches“ S. 238 ff.) Schlegel indes entwertet durch den Zusatz gerade das, was ihm einst im „Gespräch“ vor allem am Herzen lag. Seine neue Weltanschauung mußte das tun. Doch mit einem bloßen Zusatz war das nicht zu erledigen, nur durch volle Umarbeitung. Sie hätte viel von dem alten „Gespräch“ opfern müssen.

Wie das „Gespräch“ jetzt in endgültiger Form vorliegt, verdeckt es die wichtige Tatsache, daß geschlossene Weltanschauung fruchtbarster Boden für echtste Dichtung ist. Es sagt das mindestens nicht an der entscheidenden Stelle. Vielleicht auch weil es ja selbstverständlich war, daß vor allem die Psalmisten solche Weltanschauung besaßen. (Weniger fällt ins Gewicht, daß Schlegel einen neuen Wertmaßstab des Dichtens an die Stelle der Maßstäbe des alten „Gesprächs“ legt.) Im Vertrauen auf die Weltanschauung, die sich dem bekehrten F. Schlegel ergeben hatte, betont er nicht ausdrücklich, daß ihm in diesen Gebieten geschlossene Weltanschauung noch immer alles bedeutet. Die eigentliche Leistung Schlegels macht sich daher 1800 besser kenntlich. Freilich noch nicht so kenntlich, daß man nicht bisher immer über sie weggelesen hätte.

Allein eine noch junge Vergangenheit hatte für dergleichen wohl kein Ohr. Aufgewachsen in der bewußten Weltanschauungslosigkeit des späteren 19. Jahrhunderts überhörte sie Schlegels eigentliche Meinung. Um so wichtiger ist Schlegels Wunsch uns heute. Denn jetzt endlich kündigt man uns von allen Kanzeln, wie unentbehrlich eine geschlossene Weltanschauung, die Wissen, Wollen und Religion zu einer Einheit werden läßt, dem Menschen ist.

Wie sich das um 1900 vorbereitet, habe ich in meinen Darstellungen neuerer Dichtung stets zu zeigen versucht. Ich nenne jetzt wieder vor andern Paul Ernst (vgl. u. a. meine „Deutsche Dichtung von Gottsched bis zur Gegenwart“ 2, 272; „Gehalt und Gestalt“ S. 92 f.).

Paul Ernst kam von Nietzsche. Auch Nietzsche wollte eine geschlossene Weltanschauung aufbauen. Er war allerdings in seinem Denken zu beweglich, als daß er dies Ziel hätte erreichen können. Dann aber verharrete er zu nahe dem Materialismus des Zeitalters. Kühn war ja sein Plan, gerade auf diesem untauglichsten Boden die Weltanschauung des Zukunftsmenschen zu errichten. Fragen der Sittlichkeit waren ihm zu einer

Zeit, in der ganz und gar relativistisch Sittlichkeit zerdeutet und entwertet wurde, entscheidend wichtig. Er meinte, die rechte Sittlichkeit der Zukunft einzuleiten, indem er altgewohnte und altbewährte Sittlichkeit verwarf und in bedenklicher Nähe des Materialismus eine neue gestaltete. Das muß jetzt um so stärker betont werden, weil dem Wiederaufbau einer geschlossenen Weltanschauung nichts hemmender im Wege steht als der immer noch beträchtliche Materialismus, der wie unter einem Tarnhelm sich einschleicht, noch wo mit Absicht entgegengesetzte Weltanschauung erstrebt wird.

Von Nietzsche kam auch Fritz Mauthner. Er treibt Nietzsches sprachkritischen Skeptizismus weiter. Zu einer Zeit, in der sich endlich wieder der Ruf nach Weltanschauung hören ließ, beklagte er in seinem „Wörterbuch der Philosophie“ (2, 579 von 1910) schon, daß dies Wort „Weltanschauung“ im Schwange sei. Gestützt auf seine ältern Nachweise, meinte er feststellen zu müssen, Weltanschauung auch des Dichters und Denkers sei identisch mit deren Sprachvorrat und Sprachgebrauch, daß wir diese Sprachbereitschaft oder Weltanschauung nicht immer beisammen haben, daß die Weltanschauung eines Menschen von seiner allgemeinen und von seiner augenblicklichen Seelensituation abhängt. Auflösender konnte sich Materialismus schwerlich betätigen. Von solcher Warte muß nicht nur F. Schlegels neue Mythologie, auch Goethes Versuch, ein einheitliches Weltbild zu gewinnen und zu gestalten, als Irrwahn erscheinen. Da läßt sich mit Händen greifen, wie wenig Hilfe zur Erfüllung der dringenden Zeitaufgabe von Denkern zu erwarten ist, die irgendwie mit dem Materialismus zusammenhängen.

Nietzsche hat durch „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“ (1872) seinem Zeitalter viel Anregung geschenkt, gegensätzliche Wege der Dichtung zu entdecken, Zweipoligkeit der Kunst sich zu verdeutlichen. Wie auch sonst zielte das auf eine Umwertung. Es mußte um so willkommener sein, als doch Verwandtes aus klassischer und romantischer Zeit so gut wie vergessen war. So wurde fortan und für lange Zeit der Gegensatz des Apollinischen und des Dionysischen den Ergründern der Poesie lieb. Sie übersahen, daß sie nur neue Ausdrücke für Einsichten gebrauchten, die ein Jahrhundert früher schon gewonnen worden waren. Freilich wertete Nietzsche selbst alsbald wieder um. Der Vorkämpfer dionysischer Kunst entschied unversehens für Voltaire und gegen Shakespeare (vgl. oben S. 47). Nicht um Poesie und Unpoesie ging das. Nur eine wertvollere Stufe der Dichtung trat einer minder wertvollen gegenüber. Eher weckt Nietzsche nach seiner Abkehr von Richard Wagner den Anschein, als sei ihm jetzt die apollinische Kunst von Bizets „Carmen“ echte Kunst, die eben noch von ihm hochgefeierte dionysische Kunst Wagners aber Unkunst.

Ein recht eigenwilliges Hantieren mit Begriffen zweipoliger Kunst. Wissenschaftliche Forschung mußte nach Gesicherterem und Ein-

deutigerem suchen. Die Kunstforschung tat dies mit großem Erfolg, aber immer noch kaum im Bewußtsein, daß sie zum Besitz der Zeit um 1800 zurückkehre. Nur langsam setzte sich bessere Einsicht durch. „Gehalt und Gestalt“ beleuchtet diese Vorgänge. Sie legten mir nahe, dort die Begriffe Apollinisch und Dionysisch nicht in den Vordergrund zu stellen. Es sollte auch in der vorliegenden Arbeit nicht geschehen. Das mag wie Undankbarkeit erscheinen. Schenkte uns doch Nietzsche auch in seinen Worten über die Bedeutung des „Werdens“ für den Deutschen rechte Lichtblicke. Allein eine geschichtliche Untersuchung wie diese Arbeit über Poesie und Nichtpoesie hätte, wenn sie länger bei Nietzsche verweilte, nur von neuem im einzelnen zu erweisen, wie auch er nur abwandelt, was von Klassik und Romantik schon erkannt worden war.

Willig sei zugestanden, daß schon Nietzsches Griff zurück zu diesem wertvollen alten Schatz eine fördernde Tat war, zu einer Zeit, die sich begnügte, nur in gelehrten geschichtlich gedachten Arbeiten und kaum im Dienst der Gegenwart von damals diesen Schatz zu buchen. Nietzsche machte ihn wieder lebendig und stellte ihn mit starkem Erfolg in den Dienst des Lebens. Der Erfolg wäre kaum größer geworden, wenn Nietzsche sich auf die Männer von 1800 berufen hätte. Daß er sich selbst nicht bewußt war, wie nahe er mit den Frühromantikern sich berührte, ist bekannt; längst ist nachgewiesen, wie Nietzsche — trotz allem, was er gegen Romantik vorbrachte — romantische Leitgedanken vertrat.

Nietzsches Basler Antrittsrede von 1869 ist einer seiner kräftigsten Vorstöße gegen die Romantik. Das, was im allgemeinen als romantischer Begriff von Volksdichtung gilt, wird völlig abgelehnt. Nietzsche verneint so hemmungslos, daß er das Kind mit dem Bade weggießt. Anschauungen, die demnächst von der Fachwissenschaft fast unbedingt vertreten werden sollten und denen gewiß gutes Recht zugebilligt werden muß, sind zu letzter Einseitigkeit weitergetrieben. Fern steht Nietzsche den Einblicken, die sich — wie oben mitgeteilt ist — auch einem Vorkämpfer des sogenannten romantischen Volksdichtungsbegriffs wie J. Grimm ergeben hatten und die auch heute noch volle Würdigung verdienen. Der Unterschied sogenannter Volksdichtung von Kunstdichtung löst sich in der Antrittsrede auf.

Um so näher kommt romantischer, auch oben erwogener Betrachtung des Verhältnisses von Musik und Wort ein Aufsatz von 1871. Schon indem dieser Aufsatz „Über Musik und Wort“ sich mit Schopenhauer auseinandersetzt, tritt er in Fühlung mit dessen romantischen Vorläufern vom Schlage Wackenroders. Die Einwände, die hier gegen Schopenhauer erhoben werden, hindern nicht, daß Nietzsche ganz wackenroderisch und durchaus im Sinne Schopenhauers von Richard Wagners Ansicht abweicht und über den Schluß der neunten Symphonie Beethovens das Gegenteil von Wagners Wertung vorbringt, daß er diese Bindung von Musik mit Wort ablehnt. Nicht nur in dem einen Fall setzte sich Wagner,

der doch vielen als Gefolgsmann Schopenhauers auch im Bereich des Paares Musik und Poesie gilt, zu Schopenhauer in vollen Gegensatz. (Vgl. meine Schrift „Richard Wagner in seiner Zeit und nach seiner Zeit“, München 1913 S. 46 ff., besonders S. 57 ff.)

Soll eine der bekanntesten Äußerungen Nietzsches, die Stelle des „Ecce homo“ (Also sprach Zarathustra 3), auch gegen die Romantik sich richten? Sie klingt zunächst, als wolle sie Inspiration, wie sie „Dichtern starker Zeitalter“ eigen war, gegen die „Besonnenheit“ die „Nüchternheit“ ausspielen, die von Goethe wie von Klingsohr wie von Hölderlin dem „furor poeticus“ entgegengehalten wurde. Ist sie nicht vielmehr der Ausdruck unsäglicher Überraschung eines Sohnes überbewußter Zeit, daß ihm aus dem Unbewußten unerwartet große Einsichten geschenkt werden können? Oder, besser und genauer, nicht Einsichten, sondern Ausdrucksmöglichkeiten. Novalis hätte gesagt: Möglichkeiten der Bezeichnung. Durchaus im Sinn Goethes und der Romantik faßt Nietzsche hier Bild und Gleichnis als vollständigsten Ausdruck der „Wahrheit“. Er gedenkt der Wendungen des „Zarathustra“: „Hier springen dir alles Seins Worte und Wortschreine auf; alles Sein will hier Wort werden, alles Werden will von dir reden lernen.“ Wieder einmal gelangt bei Nietzsche alte klassisch-romantische Einsicht zu neuem starken Leben.

Was er da an sich erlebt, überwältigt ihn derart, daß er meinen kann, man müsse Jahrtausende zurückgehn, um jemanden zu finden, der eine gleiche Erfahrung von Inspiration hat. In solcher Stimmung braucht er Worte, die den Anschein wecken können, er meine den Zustand des „furor poeticus“. Wirklich deutet er nur auf Unbewußtes auch im Schaffen des Denkers. Ausdrücklich sei bei dieser Gelegenheit nochmals gesagt, daß die Goethe und Novalis und Hölderlin die Macht unbewußten Schaffens nicht leugneten, wenn sie das Wort „Besonnenheit“ oder „Nüchternheit“ gegen den „furor poeticus“ ausspielten. Aufzuwachen und aus dem Bette wie ein Toller zu springen, war für Goethe wohl nur während kurzer Zeit rechte Voraussetzung für das Gestalten des Dichtergenius.

Die Dichter, die von Nietzsche hoch bewertet wurden, sind samt und sonders nicht bewußte Träger des „furor poeticus“. Goethe nicht, noch weniger Voltaire, vollends nicht Stifter, aber auch nicht Hölderlin oder Jean Paul. (Diese Liste ist nicht vollständig.) Der Neuformer des Begriffs „Übermensch“ stimmt überraschend einheitlich für Anwälte der Ataraxie. Die Voraussetzungen solchen Wertens seien hier nicht näher beleuchtet. Sie leben sich aus, wenn der Fürsprecher der Dionysischen eines Tags für Voltaire und gegen Shakespeare entscheidet. Wichtiger ist mir im Augenblick anderes: Vielleicht nie hat ein Denker weite Kreise gleich stark bestimmt, soweit es sich um Wert und Unwert von Dichtern handelt. Nietzsche hat nach langer Zeit wieder einen Kanon echter Dichter festgestellt; dieser Kanon erreichte starke Geltung, fand unbedingte Anhänger; allerdings nicht in seinem ganzen Umfang. Lessing, Herder oder

die Frühromantiker hatten für Verwandtes kaum gleich treue Gefolgsleute werben können. Der Kreis Stefan Georges machte sich den Kanon zum Gesetz. Mitglieder des Kreises vertraten von den Lehrkanzeln deutscher Hochschulen die Wertung, die von Nietzsche vorgetragen worden war. Sie schufen wertvolle Bücher, die der Reihe nach einen nach dem andern der Kanonisierten darstellten; oder es wurden mindestens solche Charakteristiken in Angriff genommen. Eine wichtige und außerordentliche Tatsache in der Geschichte der Bildung jüngster Zeit. Dergleichen hatte es vorher kaum gegeben. Es stand in bewußtem starkem Widerspruch zu dem ausgleichenden Wesen des Zeitalters. Es spielte unerbittliches Werten gegen allseitiges Verstehen aus, zuweilen mit unverkennbarer Ungerechtigkeit, doch fest begründet in Nietzsches Kunstschau. Hier war — in vollem Gegensatz zum herrschenden Brauch — endlich wieder einmal eine scharfe Grenze zwischen echter und unechterer Poesie gezogen. Dem einzelnen Forscher blieb freilich überlassen, an dem von ihm Dargestellten zu zeigen, was echte und was unechtere Poesie ist. Nietzsches eigene Äußerungen über den Gegenstand sind ja bis zu einer Synthese nicht vorgedrungen, die irgendwie endgültig sein Bild echter Dichtung zum Ausdruck gebracht hätte.