



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Grenzen von Poesie und Unpoesie

Walzel, Oskar

Frankfurt am Main, 1937

2. Fritz Mauthner

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

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

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

2. Fritz Mauthner

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. Organismusästhetik

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

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

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