



Grenzen von Poesie und Unpoesie

Walzel, Oskar

Frankfurt am Main, 1937

1. Franzosen: Henri Bremond

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

III. Vorgeschichte der Ausdrucks- und Zeichenlehre

1. Franzosen: Henri Bremond

Der Kampf für echte und gegen falsche Poesie, den die Hamann und Herder führten, wird gern als Abrechnung mit französischer Dichtung und mit französischer Lehre vom Dichten gefaßt. Wirklich spielen beide die Urpoesie gegen die Franzosen aus. Machte nicht schon Lessing es ebenso, wenn er Shakespeare gegen Voltaire aufbot? Noch in der deutschen Romantik klingt das nach, wo immer sie auf echte Poesie zu sprechen kommt. Meint Schiller es anders, wenn er 1800 in dem Gedicht „An Goethe“ der klassischen Tragödie der Franzosen hohen Wert zuerkennt und dennoch gegen „des falschen Anstands prunkende Gebärden“ eifert, die auf solcher Höhe herrschen? Es ist immer wieder, als sollte nachgewiesen werden, daß die Franzosen von Poesie nichts verstünden, den Kern des Echtpoetischen nicht erfaßt hätten. Gegen sie beruft man sich auf England. Erbe ist das aus den Kämpfen zwischen Gottsched und der Schweiz. Aber die Schweizer selbst beriefen sich nicht nur auf Engländer; einer ihrer liebsten Gewährsmänner ist der Franzose Du Bos.

Erinnert sei an das Verzeichnis der Anreger Hamanns und seiner Wertung der ältesten Sprache des menschlichen Geschlechts, das von Unger (I, 246) vorgelegt wird. Neben Engländern erscheinen da Montaigne, Goguet, Diderot.

Nur vor ganz kurzer Zeit wurde erwiesen, daß schon 1742 der französische Jesuit Ducerceau in seinen „Reflexions sur la Poésie française“ über Poesie und Nichtpoesie Anschauungen vorgebracht hat, die der deutschen Romantik hochwillkommen hätten sein müssen, die in manchem Hamann und Herder überholen. Aber was wußte die Zeit von Ducerceau? Nicht einmal die Literaturangaben der zweiten Auflage von Sulzers „Theorie der schönen Künste“ scheinen den Jesuiten zu kennen. Ducerceau vermag von Dichtern zu reden, deren Poesie nach Prosa riecht. Ist die Romantik weiter gekommen? Sie tut gelegentlich, als kenne der Franzose nur einen Begriff Poesie, der sich mit Versdichtung deckt. Man weist auf die französische Begriffsbestimmung hin, um darzutun, wie wenig der Franzose von Poesie versteht. Zuzugeben ist, daß Einengung des Begriffs der Poesie auf Verse dem Franzosen geläufig ist. Liebt es doch der Franzose, scharf zu sondern und dem Verstand dabei ganz Eindeutiges zu bieten.

Adam Müller erklärt in der Zeitschrift „Phöbus“ von 1808 (Heft 3, S. 15 f.; die Stelle ging über in das Buch „Von der Idee der Schönheit“ von 1809): „Die Akademiker sind schnell bei der Hand und mit den wenigen Worten, la poésie est l'art de faire des ouvrages en vers, steht das Gespann vor dem Wagen: Es gibt nur eine Poesie, und das ist die Poesie der Verse.“ Müller stellt neueste romantische Begriffsbestimmung daneben. Er fügt an: „Die ersten geben uns den Begriff der

Poesie in seiner engsten und ängstlichsten Gebundenheit, die andern in der schrankenlosesten Freiheit.“ Wie immer übt Müller auch diesmal vermittelnde Kritik und entscheidet sich für eine Verknüpfung der Gegensätze. (Vgl. „Romanisches“ S. 202.)

Müller legt es hier wie sonst nicht auf philologische Genauigkeit an. Der „Dictionnaire de l'Académie française“ bringt zwar wirklich noch immer als Begriffsbestimmung der Poesie den Satz: „L'art de faire des ouvrages en vers.“ Aber schon die Ausgabe von 1798 (sie kann Müller vorgelegen haben) scheidet nicht nur „poésie familière“ von „haute poésie“; sie weiß auch, daß ein Werk in ungebundener Rede etwas besitzen kann „du caractère et de l'élévation poétiques“. Ferner daß es in seinen Gedanken und in seinem Stil Poesie bieten könne. „Platon, Isaïe, sont pleins de la plus haute poésie.“

In neuerer Zeit geht der „Dictionnaire de l'Académie“ noch weiter. Die Ausgabe von 1878 hat erfaßt, daß „poésie“ zuweilen auch bedeute „ce qu'il y a d'élévé, de touchant dans une œuvre d'art, dans le caractère ou la beauté d'une personne, dans les productions de la nature“. Nicht länger also steht da in Frage, ob und wie weit das Wort „poésie“ auch für Werke in ungebundener Rede gelten könne. Vielmehr geht es weiter zu einem Begriff „poésie“, der überhaupt nicht an ein Werk der Wortkunst gebunden ist. Weder Hamann noch Herder zieht das an den oben untersuchten Stellen in Betracht. Und auch Goethe geht in der Erörterung des Dilettantismus nicht auf diese Bedeutung des Worts ein. Wohl aber sonst.

Litré übernimmt das alles, sowohl die alte allerengste Begriffsbestimmung wie die Erweiterungen. Er bringt zwei wichtige Belege (Ausgabe von 1863 2, 1182, erste Spalte). Frau von Sévigné schreibt am 19. Januar 1691 an du Plessis von „qualités qui caractérisent les bons vers“ und findet sie wieder in einem Brief von du Plessis. Sie fügt hinzu, du Plessis wisse besser als sie selbst, „que le style figuré est une poésie“. Diderot aber kennt im „Salon“ von 1767 (Œuvres 14, 220) schon den Menschen, der aus seinem Leben Poesie macht: „Tous ces rares et divins insensés font de la poésie dans leur vie; de là leur malheur.“ Das nimmt Goethes „Tasso“ und „Lehrjahre“ vorweg. Es entspricht dem Wesen Diderots, Poesie des Lebens nur beim „insensé“ vorauszusetzen.

Litré bucht noch aus Guizots „Histoire de la civilisation en France“ (Vorlesung 8) die Wendung „la poésie instinctive de l'esprit humain.“ Wieder handelt es sich um einen Begriff Poesie, der ausdrücklich über die Grenzen eines Dichterswerks hinausgeht.

Henri Bremonds Akademierede von 1925 über reine Poesie weckte einen „Sturm von Entrüstung, Zustimmung, Schmähung und Begeisterung in allen Teilen des französischen Sprachgebietes“. So meldet der Verdeutschter des Buchs von Bremond „Mystik und Poesie“ (Verlag Herder 1929 S. 7). Tatsächlich zieht Bremond nur die notwendige Folge aus Einsichten, die sich längst auch den Franzosen ergeben hatten. Vertreten doch ihre bevorzugten Gewährsmänner Aristoteles und Horaz die Ansicht, daß der Vers nicht unbedingt Merkmal der Poesie sei. Wenn die alte Begriffsbestimmung nicht ausreicht und wenn der Begriff Poesie sich nicht mit Dichtung in Versen deckt, dann gibt es folgerichtig nicht nur Poesie neben der Versdichtung, dann kann auch nicht alles, was in Verse

umgesetzt ist, für Poesie gelten. Bremond will in der Akademierede zunächst nur nachweisen, daß viel Versdichtung nicht Poesie ist, und er sagt Feingefühltes über das, was ihm für das Wesen reiner Poesie gilt. Er weiß, daß nicht das Begriffliche einer Dichtung sie zum Rang reiner Poesie erheben kann. Und da hier etwas Überbegriffliches zu erfassen ist, hütet er sich wohl, mit schlichten und klaren Begriffen zu bezeichnen, was er als Poesie fühlt.

Bremond ist sich bewußt, daß er nicht Unerhörtes kündigt. Er greift zurück bis zu dem Jesuiten Rapin vom Ausgang des 17. Jahrhunderts und führt dessen Worte an, es gebe in der Poesie noch gewisse Dinge, die man weder in Worte kleiden noch erklären kann. Es gebe aber keinerlei Anleitungen, diese geheimnisvolle Anmut, diesen unfaßbaren Reiz und alle die verborgenen Schönheiten der Poesie zu erklären, die zu Herzen gehn.

Bremond selbst erkennt den eigentlich poetischen Charakter einer Dichtung in dem umwandelnden und einsmachenden Wirken einer geheimnisvollen Realität, die wir reine Poesie nennen.

Kühn, aber richtig sagt Bremond, es sei nicht nötig, von einer ganzen Dichtung Kenntnis zu nehmen, wenn sie als reine Poesie gewertet werden soll. Selbst wenn sie kurz ist. Drei oder vier Verse, auf die man beim zufälligen Aufschlagen einer Seite stößt, genügen. „Das ist sogar der Grund, weshalb einem die ununterbrochene Lesung solcher Dichter — unter den größten Dante z. B. — schwer fällt.“

Hier sei nicht eine Zergliederung von Bremonds Buch versucht. An sich wäre sie gewiß etwas Verdienstliches. Durch einen Zufall liegen mir die Besprechungen vor, die sich mit der Verdeutschung beschäftigen. Ihre Zahl ist nicht gering; aber tatsächlich fördern nur zwei. Günther Müller bot einen knappen, sachkundigen Überblick; er sagt Entscheidendes, indem er das Buch in größere Zusammenhänge einordnet; er bezeichnet das Wertvolle der Leistung und zeigt zugleich, wo die Rechnung nicht ganz rein aufgeht. Eine ausführliche Inhaltsangabe wurde von O. Knapp geboten. (Müllers Besprechung steht in der Deutschen Literaturzeitung vom 7. Juni 1930 Sp. 1069ff., Knapps Bericht in der Schöneren Zukunft vom 27. Juli 1930 S. 1029ff.)

Bremond berichtet zunächst die Geschichte der Begriffsbestimmung von Poesie seit Platon. Er stützt sich auf Schriften über diese Geschichte. Er nutzt am wenigsten deutsche Forschung, ist in nichtdeutscher weit besser zu Hause. So sagt er manches, ohne zu ahnen, daß wir seine Ansicht längst gewonnen, vielleicht auch schon überholt haben. (Vgl. Bremonds Anmerkung S. 235 und den Zusatz des Verdeutschers.)

Auf diesem Weg glückt ihm die Wiederentdeckung Ducerceaus (S. 70ff.). Allein er rühmt auch Spätere, die tatsächlich nach den Deutschen des ausgehenden 18. Jahrhunderts und nach der Romantik nichts Neues zu sagen hatten. So etwa (S. 81ff.) Charles Magnin, den Freund Sainte-Beuves, und dessen Artikel über Edgar Quinets „Ahasverus“ in der „Revue des deux Mondes“ vom 1. Dezember 1833. Magnin scheidet Verstand und Phantasie als zwei Werkzeuge der Erkenntnis. Die Phantasie erfasse Beziehungen, die zu fein sind, als daß sie ander-

weit wahrgenommen werden könnten. Die deutsche Ästhetik wußte das längst. Auch Matthew Arnold (S. 87 ff.) und der Oxforder Professor Bradley (S. 89 ff.) wiederholen nur alte deutsche Einsichten.

Der Abschnitt VII von Bremonds Buch gelangt zu dem sicherlich wertvollen Ergebnis (S. 99 f.): „Die Worte der gewöhnlichen Sprache haben nur eine Funktion zu erfüllen; nur eine Kraft anzuwenden: im Geiste des Hörers die verstandesmäßigen Vorstellungen entstehen zu lassen, die diesen Worten entsprechen. Die Worte der Poesie haben eine zweifache Funktion, eine zweifache Kraft. Der Dichter, der sich gezwungen sieht, sie zu benutzen, nimmt sie, wie sie sind, und erwartet von ihnen den Dienst, den ein Wort leisten kann: diese oder jene Vorstellung hervorzurufen. In demselben Augenblicke aber, wo er sie in dieser Weise gebraucht, prägt der Dichter, grade weil er Dichter ist und unter den bekannten besonderen Voraussetzungen, diesen selben Worten eine Kraft ein, die ihnen an sich nicht zugehört und die keinerlei Übereinkunft ihnen zuweisen könnte. Eine Kraft, die wir magisch nennen, teils um sie von der natürlichen Kraft der Worte zu unterscheiden, teils um das seltsame Vermögen zu symbolisieren, das der Dichter ihnen überträgt . . .“

Soll ausdrücklich versichert werden, daß Deutsche das schon im 18. Jahrhundert erkannten? Doch ist uns Bremond als Bestätiger unseres Forschens sehr willkommen. Gern nehmen wir den Ausdruck hin, den er für seine Einsichten gefunden hat. Mit Claudels Parabel stellt er Animus und Anima zueinander in Gegensatz, Vernunft und Poesie. Animus hat die Worte geschaffen und sie bis ins Mark mit Sinn und Vernunft erfüllt. Will Anima sprechen, so ist sie gezwungen, sich des Animus Wörterbuch auszuleihen. Aber ohne das Wesen der Worte anzutasten, teilt Anima ihnen ihre eigenen Schwingungen mit, haucht ihnen ihr eigenes Leben ein.

Bremond aber wagt sich weit hinaus über solche Erfüllung des Unterschiedes begrifflicher Sprache und kunstvollen Ausdrucks des Worts. Er will den Seelenvorgang ergründen, aus dem reine Dichtung stammt, und zugleich den Seelenzustand, den sie weckt. Bewußt schaltet er Zergliederung des Kunstwerks aus, bewußt vertraut er sich der Psychologie an. So wird ihm die Ekstase, aus der das Kunstwerk kommt, und die Ekstase, die es wachruft, zum Maßstab. Reine Poesie kennzeichnet sich durch ihre Fähigkeit, die Ekstase des Dichters auf den Lesenden zu übertragen. Wir begnügen uns jetzt gern, von dem Erlebnis des Dichters zu sprechen, das durch sein Werk dem Leser nacherlebbar, ihm zum eigenen Erlebnis wird.

Das eigentlich Neue, das von Bremond in diesem Zusammenhang vertreten wird, ist die Vergleichung und Gleichsetzung von Dichter und Mystiker. Im psychologischen Grundriß des eigenen Erlebnisses treffen sie nach Bremond überein. Bremond, der ausgezeichnete Kenner der Mystik, weiß sehr wohl, daß die Mystiker diesen Grundriß eindringlicher beschrieben haben als die Dichter. Und so darf Bremond die Ansicht vertreten, der Mystiker müsse uns den Dichter verständlich machen

(S. 110). Die mystische wie die poetische Inspiration vereinfacht, sammelt; sie führt aus der Zerstreuung des Oberflächen-Ichs in die friedliche Einfalt des Tiefen-Ichs. Eine Fülle von Belegen erweist bei Bremond, daß in verwandter, wenn auch nicht völlig gleicher Weise der Vorgang der Inspiration beim Mystiker wie beim Dichter sich durchsetzt.

Abermals hätte Bremond bei Deutschen viel für seine Zwecke gefunden. Gerade deutsche Dichter sagen Wertvolles über den Zustand des Unbewußtseins, der das Kunstwerk schafft. Selbst die Verknüpfung des religiösen mit dem künstlerischen Vorgang ist schon längst bei Deutschen zu finden. Oben war zu berichten, wie Rudolf Unger die ästhetische Leidenschaftslehre Hamanns auf die Affektenlehre der Pietisten zurückleitet. Wir erkennen immer besser, welche Rolle in der Geschichte unserer deutschen Dichtung die Säkularisation geistlichen Besitzes spielt. Ein guter Teil der deutschen Klassik erweist sich als Folge solcher Säkularisation. Auch Bremond überträgt ins Weltliche, was sich religiöser Selbstbesinnung ergeben hatte. Zuzugeben ist, daß er nicht mit Hamann und mit den Pietisten den Ton auf die Stärke des Affekts legt, sondern mit der Mystik dem stillen „Beschauen“ seinen Wert zuerkennt. Allein er bringt Licht in den Vorgang des Dichtens, indem er sich von Mystikern helfen läßt, die den religiösen Erlebnisvorgang an sich beobachteten und nach solcher Beobachtung ihn kennzeichneten.

Offen bleibt freilich die Frage, ob Bremonds psychologische Darlegung fähig ist, den Unterschied von Poesie und Nichtpoesie im Einzelfall merklich zu machen. Soll ich wieder einmal sagen, daß nur das Kunstwerk selbst entscheiden kann, daß wir ins Ungewisse geraten, wenn wir beim Dichter anfragen und uns von ihm belehren lassen wollen, ob sein Werk aus Inspiration oder aus bewußter Verstandestätigkeit stammt? Soll wieder einmal aufgedeckt werden, daß der Dichter nachträglich selbst nicht weiß und nicht wissen kann, wieweit — mit Bremond zu reden — Animus oder Anima ihn geleitet hat? Wesentlich greifbarer sind die Unterschiede des Wortausdrucks, der von der Anima kommt, von dem des Animus. Darum ging neuere Forschung in Deutschland ihnen nach. Sie meint, über Bremond hinauszukommen, weil sie nicht nur wie er sich dem Gefühl überläßt, wenn sie vor dem Kunstwerk steht. Das soll durchaus nicht heißen, daß wir zu dem Rationalismus zurückkehren wollen, dessen Gegner ja Bremond ist. Gerade weil wir in Wesentlichem mit ihm zusammentreffen, betone ich, was uns von ihm trennt.

2. J. G. Sulzer

Wie weit deutsche Einsicht in das Wesen der Dichtkunst um 1770 vorgedrungen war, läßt sich am sichersten aus Johann Georg Sulzers „Allgemeiner Theorie der schönen Künste“ (1771–74) errechnen. Eine „neue vermehrte zweite Auflage“ erschien 1792–94; sie wird im folgenden benutzt. Sulzers Werk ist wertvoller, als es den Frankfurter „Gelehrten