



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Grenzen von Poesie und Unpoesie

Walzel, Oskar

Frankfurt am Main, 1937

2. Wesen der Poesie

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

hatte, als der magische Idealismus ihm noch philosophische Weltanschauung gewesen war. Am Maßstab der Erkenntnis gemessen, hatte sich für Novalis der Dichter nicht vor dem Philosophen zu beugen. Ein zeitlich nicht festlegbares Fragment (3, 370f.) vergleicht — doch wohl spät — den Dichter, den „Vorstellungspropheten der Natur“, mit dem Philosophen, dem „Naturpropheten der Vorstellung“. Nicht dem Philosophen, sondern dem Dichter wird hier Objektivität zugebilligt. „Der Dichter ist ewig wahr. Er beharrt im Kreislauf der Natur.“

Wilhelm Schlegel übernimmt diese Gedanken Hardenbergs in den Berliner Vorlesungen (2, 62) und setzt sie in allgemeinverständlichere Sprache um. Er fordert Magie für die Dichtung. Die Natur solle uns wieder magisch werden. Das sei geleistet, wenn „wir in allen körperlichen Dingen nur Zeichen, Chiffren geistiger Intentionen erblicken“. Alle Naturwirkungen müßten uns wie durch ein höheres Geisterwort, durch geheimnisvolle Zaubersprüche hervorgerufen erscheinen. W. Schlegel denkt da auch an seines Bruders „Gespräch über die Poesie“, noch wenn er verlangt, daß der Dichter sich von der neuen „Physik“ leiten lasse. Schelling trug in den Jena-Würzburger Vorlesungen Verwandtes vor. Er prägte schon im „System des transzendentalen Idealismus“ die Formel, Kunst sei das wahre Organon der Philosophie. Auch in diesem Fall nutzt Schelling Gedankengut der Frühromantiker und schenkt ihm wirksamen Ausdruck.

W. Schlegels Sätze bezeugen, in welchem Ausmaß die Zeichenlehre Hardenbergs die Unterlage für Schellings Formel geworden ist. Wo immer Dichtung (und Kunst überhaupt) nicht als schöngeschmückte Wiedergabe des Lebens, sondern als dessen tiefgründige Erfassung gewertet wird, ist erfüllt, was in langwieriger Arbeit an der Zeichenlehre von Novalis zuletzt erreicht und dem Dichter zur Aufgabe gemacht worden war. Ahnungsvoll vorweggenommen ist es schon in dem frühen Fragment (2, 411): „Die Poesie ist das echt absolut Reelle. Dies ist der Kern meiner Philosophie. Je poetischer, je wahrer.“

2. Wesen der Poesie

Es mag überraschen, daß Novalis die Frage nach dem Wesen der Poesie kaum zu beantworten wagt, Novalis, der doch so viel über das zu sagen hat, was ihm nicht als höchste Poesie erscheint. Ein spätes Fragment (Nr. 415 3, 342) klingt, als habe er zuletzt sein ganzes Ringen nach Einsicht in dies Wesen als ergebnislos angesehen: „Worin eigentlich das Wesen der Poesie bestehe, läßt sich schlechthin nicht bestimmen. Es ist unendlich zusammengesetzt und doch einfach. Schön, romantisch, harmonisch sind nur Teilausdrücke des Poetischen.“ Selbstkritik ist da am Werk. Denn Novalis hatte gern, wenn er vom Romantischen sprach, eigentlich das Poetische gemeint, ebenso wie er dem Roman Züge zubilligt, die tatsächlich der Poesie zukommen, und dennoch den Anschein weckt, er denke an Sondereigenheiten des Romans.

„Die Poesie ist durchaus personell und darum unbeschreiblich und indefinissabel. Wer es nicht unmittelbar weiß und fühlt, was Poesie ist, dem läßt sich kein Begriff davon beibringen. Poesie ist Poesie. Von Rede- (Sprach-)Kunst himmelweit verschieden (Nr. 440 3, 349).“ Das ist auch wie ein letztes Verzichten. Unmittelbar vorher nennt Novalis die Kunst, auf eine angenehme Art zu befremden, einen Gegenstand fremd zu machen und doch bekannt und anziehend, romantische Poetik. Wirklich gilt das von seinem „Ofterdingen“, kann sogar als recht treffende Charakteristik des „Ofterdingen“ gelten. Aber gilt es Wort für Wort nicht für Poesie überhaupt? Und kann das Nacheinander dieser beiden Äußerungen nicht wie ein Zugeständnis gedeutet werden, Novalis selbst habe sofort eingesehen, wie unzulänglich die Worte von der Kunst, auf angenehme Art zu befremden, in Wirklichkeit sind? Sie sind noch lange nicht so unzulänglich wie die Trennung von Redekunst und Poesie. Wenn diese Trennung das letzte Ergebnis sein soll, so muß Novalis seine ältern Antworten auf die Frage nach Poesie und Nichtpoesie am Ende wenig hoch eingeschätzt haben. Das ist wie ein Verzweiflungsruf.

Gleich darauf (Nr. 443) heißt es: „Kritik der Poesie ist Unding. Schwer schon ist zu entscheiden, doch einzig mögliche Entscheidung, ob etwas Poesie sei oder nicht.“

Das Fragment beginnt: „Der Sinn für Poesie hat viel mit dem Sinn für Mystizismus gemein. Er ist der Sinn für das Eigentümliche, Personelle, Unbekannte, Geheimnisvolle, zu Offenbarende, das Notwendig-Zufällige. Er stellt das Undarstellbare dar. Er sieht das Unsichtbare, fühlt das Unfühlbare etc.“ Nun ist Novalis bei der Überzeugung ganz angelangt, daß der Dichter aus dem Unbewußten schöpft: „Der Dichter ist wahrhaft sinnberaubt — dafür kommt alles in ihm vor. Er stellt im eigentlichsten Sinn Subjekt-Objekt vor — Gemüt und Welt. Daher die Unendlichkeit eines guten Gedichts, die Ewigkeit. Der Sinn für Poesie hat nahe Verwandtschaft mit dem Sinn der Weissagung und dem religiösen, dem Sehersinn überhaupt. Der Dichter ordnet, vereinigt, wählt, erfindet — und es ist ihm selbst unbegreiflich, warum gerade so und nicht anders.“

Also die alte Meinung vom poeta-vates als Novalis' Weisheit letzter Schluß? Überspitzt Novalis nicht wieder einmal seine Worte? Klingsohrs Lehren im „Ofterdingen“ kehren sich mit Goethe gegen die Fessellosigkeit des poeta vates. Soll sich da nicht in letzten Sätzen Hardenbergs ein unlöslicher Widerspruch einstellen, so bleibt nur, auch das Fragment 443 im Sinn Klingsohrs zu fassen, dem Begeisterung ohne Verstand unnützlich und gefährlich erscheint. Novalis nahm diese Dinge feinfühlig genug, um nicht nur der Begeisterung, auch dem Verstand des Dichters Raum zu lassen. Er ist nicht Hamann.

Eine Zergliederung der frühen Fragmente über Poesie muß gleichfalls anderswo vorgelegt werden. Hier stünde sie Wichtigerem im Wege. Gut erweist sich an ihnen, wie unbedenklich Novalis errungene Einsicht preis-

gab, wenn sich ihm neuer Blickpunkt eröffnete. Kluckhohn bringt in den „Neuen Fragmentensammlungen“ von 1798 die beiden Gruppen „Poesie“ (2, 325 ff.) und „Poetizismen“ (2, 328 f.). Sie bieten nicht sehr viel, das für Novalis zuletzt noch Bedeutung gehabt hätte.

Sie arbeiten mit dem Begriff einer „transzendentalen“ Poesie. Von F. Schlegels „Transzendentalpoesie“ (Athenäumfragment 238) scheidet sich Novalis' Begriff schon durch den Verzicht auf alle romantische Ironie. Nur in den Ansprüchen an die Bewußtheit des Dichters besteht Verwandtschaft. Dann aber bezeichnet Novalis transzendente Poesie als „organisch“. Wohl hat auch er Organismusästhetik im Auge. Doch eigentlich gemeint ist, was ihm als „synthetisch“ gilt. Später (3, 159 Nr. 536) erörtert er den „Synthetismus“ der Phantasie. Voraussetzung ist, was schon viel früher (2, 166) über die Verwertung von „Synthese“ für die Zeichenlehre vorgebracht wird. Organische Poesie gilt ihm für transzendente Poesie, weil sie Synthese leistet, und zwar durch ihr Bezeichnen. Sie wird so zum Ausdruck höherer Wahrheit, des „echt absolut Reellen“.

Das Fragment 38 der Reihe „Poesie“ scheidet in gleichem Sinn „symptomatische“ und „genetische“ Nachahmung. Die zweite beruhe auf einer höchst wunderbaren Penetration und geistigen Mimik. „Der Künstler macht sich zu allem, was er sieht und sein will.“ (Vgl. auch Nr. 43.) Auch dies deutet auf organisches Schaffen. Hier liegt ein Gedanke vor, der sich bis zuletzt auswirken sollte.

Dafür verschwindet zuletzt der Gegensatz von „Minuspoesie“ und „Pluspoesie“ (Nr. 48). In den „Poetizismen“ findet er sich noch mehrfach, dann im „Brouillon“ (3, 111 Nr. 312) einmal. Nr. 51 nennt das Interessante den Gegenstand der Minuspoesie. Wirklich stimmt, was von Novalis über Plus- und Minuspoesie vorgebracht wird, überein mit F. Schlegels Gegensatz antiker objektiver und moderner subjektiver interessanter Poesie. Noch in der Forderung eines Verbindens der Gegensätze. Auch wenn Novalis das Organische der Pluspoesie dem Mechanischen der Minuspoesie entgegenstellt, nimmt er die Schau der Anfänge F. Schlegels auf.

Das Fragment 107 a (2, 41 f.) scheidet ebenso den „Plusstaat“ vom „Minusstaat“. Auch diesmal erscheint der Gegensatz des Organischen und des Maschinenhaften. Abermals zielt alles auf Verbindung der Gegensätze.

Pluspoesie ist nicht schlechthin als wahre, Minuspoesie als Nichtpoesie gemeint. Wie Schlegel moderne Poesie immer noch als Poesie wertet, so hält es Novalis mit Minuspoesie. Das Fragment 435 (3, 347) hingegen arbeitet mit dem Gegensatz der Poesie und der „Antipoesie“. Es geschieht in Sätzen, die sich gegen Shakespeares Verknüpfen des Gemeinen, Niedrigen, Häßlichen mit dem Romantischen, Höhern, Schönen erklären. Allerdings zielt das nicht auf Unterschiede im Dichten, sondern im Stoff. Novalis nutzt sonst für solche Antipoesie das Wort „Prosa“. Spät erst wahrte es bei ihm die Bedeutung ungebundener Rede. Den „Kampf der Poesie mit der Unpoesie“ in Shakespeares historischen Stücken erörtert Nr. 440 (3, 348).

Vereinzelt erscheint der Begriff „künstliche Poesie“ (2, 357 ff. Nr. 210). Was da über Fabel vorgebracht wird, dürfte schon bald (2, 373 Nr. 261) für Novalis überholt gewesen sein. Viel später scheint Novalis die „flache Poesie“ Tiecks von einer „gründlichen, künstlichen“ Poesie zu scheiden (3, 334 Nr. 379). „Künstlich“ dürfte hier anders gemeint sein.

Erst durch die Auseinandersetzung mit den „Lehrjahren“ gewinnt Novalis die aufschlußreichsten Einblicke in das Wesen echter Poesie. Füglich konnte er ältere Ansichten preisgeben, um solche neue Einsicht sich entfalten zu lassen. Schon steht die Gestaltung des „Ofterdingen“ im Hintergrund. Das heißt: Novalis sieht Dichtung mit ganz neuen Augen, seitdem er selbst ein Werk plant, das in hohem Sinn Dichtung werden sollte. (Vgl. auch Germanisch-Romanische Monatsschrift 7, 403 ff. 465 ff.)

Wie hemmungslos Novalis jetzt Dichtung und Nichtdichtung scheidet, bezeugt Nr. 227 (3, 313 f.) vom 1. Februar 1800: „Undichterisch im höchsten Grade, was den Geist betrifft — so poetisch auch die Darstellung ist. Es ist eine Satire auf die Poesie . . .“ Der Ausdruck „poetische Maschinerie“ steht da, im Zusammenhang mit der Feststellung, daß Goethe einen widerstrebenden Stoff behandelt. (Also Gegensatz von Gehalt und Kunstgestalt.) „Die Poesie ist der Arlequino in der ganzen Farce.“ Das schließt sich an das Epigramm an, die „Lehrjahre“ seien ein „Candide“, gerichtet gegen die Poesie. Noch mehr steht der Begriff echter Poesie im Vordergrund des Fragments 292 (3, 324): Die „Lehrjahre“ seien gewissermaßen durchaus prosaisch und modern. Das Romantische gehe in ihnen zugrunde. Sie seien eine poetisierte bürgerliche und häusliche Geschichte. Das Wunderbare werde ausdrücklich als Poesie und Schwärmerei behandelt. Künstlerischen Atheismus nennt Novalis den Geist des Buchs. „Sehr viel Ökonomie — mit prosaischem, wohlfeilem Stoff ein poetischer Effekt erreicht.“

Solcher überscharfen Schau ergibt sich zunächst kein überraschender Einblick in das Wesen der Poesie. Daß Goethe auf das „Ökonomische“ — wie die Romantiker das nannten — Wert legte, ist unbestreitbar. Schon F. Schlegels Besprechung im „Athenäum“ setzt das fest (vgl. besonders bei Minor 2, 181). Goethe hat diese Absicht nie verschleiert. Mit der richtigen Beobachtung, daß Goethe die Poesie des Lebens willig aufopfert, verbindet sich nicht unmittelbar Einsicht in die Merkmale des Echtpoetischen. Allein gerade weil Novalis einen Gegensatz zwischen prosaischem Inhalt und poetischer Form in den „Lehrjahren“ zu spüren meint, wird ihm alsbald wichtig und zugleich möglich, genauer zu sagen, was eigentlich Poesie ist. Auch da rückt er nur tastend vorwärts.

Nr. 294 (3, 324) fragt, ob Poesie nichts als innre Malerei und Musik sei, freilich modifiziert durch die Natur des Gemüts. „Man sucht mit der Poesie, die gleichsam nur das mechanische Instrument dazu ist, innre Stimmungen und Gemälde oder Anschauungen hervorzubringen — vielleicht auch — geistige Tänze etc.“ „Poesie = Gemütererregungskunst.“

Stark fühlbar macht sich in späten Fragmenten Annäherung an das Leben. Schon im „Brouillon“ (Nr. 1075 3, 263) heißt es vom Romantiker, er studiere das Leben wie der Maler, Musiker und Mechaniker Farbe, Ton und Kraft. Sorgfältiges Studium des Lebens mache den Romantiker. Hatte es nicht kurz vorher noch anders geklungen, als Novalis (Nr. 943 3, 248) das Märchen gleichsam den Kanon der Poesie nannte und als er forderte, alles Poetische müsse märchenhaft sein? „Der Dichter betet den Zufall an.“ Es ist eine der bekanntesten Äußerungen Hardenbergs.

Allein der Gegensatz, der sich hier meldet, wird fortan immer schärfer ergründet und begriffen. Er enthüllt sich an den „Lehrjahren“ als Gegensatz der Gestaltung und des innern Gehalts.

An diesem Weg liegt auch das Fragment (Nr. 25 3, 286), das dem Roman vorschreibt, durch und durch Poesie zu sein. Hier erreicht Novalis die Begriffsbestimmung, Poesie sei eine harmonische Stimmung unsers Gemüts, wo sich alles verschönert, wo jedes Ding seine gehörige Ansicht, alles seine passende Begleitung und Umgebung findet. Freilich billigt er der Philosophie Gleiches zu. Ausdrücklich indes gilt nach seiner Überzeugung von einem „echt poetischen Buche“, daß in ihm alles so natürlich und doch so wunderbar scheine. „Man glaubt, es könne nicht anders sein und als habe man nur bisher in der Welt geschlummert.“ Erinnert wird an Stunden, „wo man gleichsam in allen Gegenständen, die man betrachtet, steckt und die unendlichen, unbegreiflichen, gleichzeitigen Empfindungen eines zusammenstimmenden Pluralis fühlt“. Echte Poesie — so könnte ich sagen — also ein Mittel, sich selbst in der Welt zu erleben, sich durch sie bestätigt zu sehen. (Nr. 38 der Reihe „Poesie“, 2, 326, wird hier weitergedacht. Vgl. auch Nr. 440 3, 348.)

Gleich nach der scharfen Auseinandersetzung mit den „Lehrjahren“ (vom 1. Februar 1800) scheidet Novalis (Nr. 240 3, 316): Poesie werde hervorgebracht vom Romandichter durch Begebenheiten und Dialoge, Reflexionen und Schilderungen, vom Lyriker durch Empfindungen, Gedanken und Bilder. „Es kommt also alles auf die Weise an, auf die künstlerische Wählungs- und Verbindungskunst.“

Noch tiefer in Geheimnisse des kunstvollen Gestaltens dringt die den „Lehrjahren“ nun weit zustimmendere Bemerkung, sie seien ein mächtiger Beweis für die „Magie des Vortrags“, für die „eindringliche Schmeichelei einer glatten, gefälligen, einfachen und mannigfaltigen Sprache“. Diese geistige Einheit sei die wahre Seele eines Buchs (Nr. 266 3, 320).

Wie ein Schritt vom Wege kann Nr. 286 (3, 323) wirken, das oft angerufene Fragment über Erzählungen ohne Zusammenhang, jedoch mit Assoziation wie Träume, bloß wohlklingend und voll schöner Worte, aber ohne allen Sinn und Zusammenhang. Es soll doch wohl kaum Begriffsbestimmung sein, wenn der „wahren Poesie“ in diesem Fragment nachgesagt wird, sie könne höchstens einen allegorischen Sinn im großen haben und eine indirekte Wirkung wie Musik tun. Novalis dürfte meinen,

wenn solche Poesie ohne Sinn und Zusammenhang wahre Poesie erreiche, so beschränke sich das auf allegorischen Sinn und auf musikalische indirekte Wirkung.

Es folgt das Fragment (Nr. 292 3, 324) über das durchaus Prosaische und Moderne der „Lehrjahre“. Dann das Fragment (Nr. 294) mit der Gleichstellung von Poesie und Gemütsregungskunst. Dann eins (Nr. 298), überschrieben „Einheiten des Romans“. Es wurzelt merklich in der Auseinandersetzung mit den „Lehrjahren“: „Kampf der Poesie und Unpoesie, der Alten und Neuen Welt.“ „Ruhe und Ökonomie des Stils. Poetische Ausführung und Betrachtung aller Begegnisse des Lebens.“ „Die Poesie muß nie der Hauptstoff, immer nur das Wunderbare sein.“ „Man sollte nichts darstellen, was man nicht völlig übersähe, deutlich vernähme, und ganz Meister desselben wäre — z. B. bei Darstellungen des Übersinnlichen.“

Am 18. April 1800 (Nr. 338 3, 329) wird „Naturpoesie“ in solche Betrachtung und Wertung einbezogen, Naturpoesie natürlich nicht als Gegensatz zu Kulturpoesie, sondern als Poesie der Natur oder des Lebens. Sie gilt jetzt als der eigentliche Gegenstand der Kunstpoesie. Die „Äußerlichkeiten der poetischen Rede“ sind als „sonderbare Formeln ähnlicher Verhältnisse, sinnbildliche Zeichen des Poetischen an den Erscheinungen“ gefaßt. (Die Zeichenlehre meldet sich wieder an.) Als solche „Zeichen“ sind angeführt: schickliche Wahl und Nettigkeit, der passendste und reinste Ausdruck, Rhythmus und Reim, Wohllaut und Beschränkung. (Ausdrücklich sei gesagt, daß Nr. 47 2, 327 Naturpoesie im andern Sinn faßt, als Gegensatz zu einer Kunstpoesie, die nicht dem Zeitalter der Natur, sondern der Kultur angehört. Ist Nr. 338 schon von F. Schlegels „Gespräch über die Poesie“ angeregt?)

Das Fragment 380 verlangt, daß in einem Roman jedes Wort poetisch sein muß. „Keine platte Natur etc.“

Nr. 405 (3, 337) geht weiter auf dem neuen Weg: „Je persönlicher, lokaler, temporeller, eigentümlicher ein Gedicht ist, desto näher steht es dem Zentro der Poesie. Ein Gedicht muß ganz unerschöpflich sein wie ein Mensch und ein guter Spruch.“ Vom Roman gelte Gleiches. Weit ist Novalis abgekommen von der Haltung am Anfang des „Brouillons“. Hier wird vielmehr (Nr. 10 3, 63) Romantisieren an „Algebraisieren“ herangerückt, bald darauf (Nr. 92 3, 75) als das eigentliche Wesen des Romantisierens bezeichnet: Absolutisierung, Universalisierung, Klassifikation des individuellen Moments, der individuellen Situation. Nicht also Persönliches und Einmaliges, sondern Verallgemeinerung; so kann Novalis an Algebra erinnern, an ein Rechnen nicht mit bestimmten Zahlen, sondern mit Buchstaben, das ihm längst als Sinnbild aller Verallgemeinerung des Denkens geläufig war.

Nr. 443 zielt abermals auf das Eigentümliche und Personelle. Ganz zuletzt erwägt Nr. 453 (3, 351) nochmals die Frage, wie poetische Charak-

tere beschaffen sein sollen. „Sie müssen allgemein, und doch eigentümlich, bestimmt und doch frei, klar und doch geheimnisvoll sein.“ Eine Grenze des Persönlichen und Einmaligen wird da gezogen, die vor Atomisierung wahrh. „Es sind gleichsam verschiedne Stimmen und Instrumente.“ Das Fragment beginnt recht dunkel: „Der Roman ist völlig als Romanze zu betrachten.“ Der Begriff „Romanze“ taucht unmittelbar vorher in dem Fragment (Nr. 440 3, 348) auf, das vom Kampf der Poesie mit der Unpoesie in Shakespeares geschichtlichen Stücken spricht. Was dem Dichter Geschichte heißt, sei Geschichte, aufgelöst in Gespräch, just das Gegenteil der wahren Geschichte und doch Geschichte, wie sie sein soll. „Alles Dramatische gleicht einer Romanze. Klar — einfach — seltsam — ein echt poetisches Spiel, ohne eigentliche Zwecke.“ (Ob Novalis sich bewußt war, wie nahe er hier an Aristoteles und an dessen Wort, Poesie sei etwas Philosophischeres als Geschichte, also auch an Lessing herankam?) Und wie in diesem Fragment die Frage nach echter Poesie wieder aufgeworfen wird, so auch in Nr. 453, in Worten über höhere und tiefere Stufen des Gedichts.

Die nächsten Fragmente weilen immer noch bei dem Gegenstand. Immer noch richten sie ihre Blicke auf Shakespeares geschichtliche Dramatik. Nr. 454 bezieht sich auf „König Johann“. Es geschieht aus Anlaß der Feststellung, daß in Gedichten der Schein von Gedichten gemieden wird und daß Spuren der Fiktion der erfundenen Welt dem Tadel ausgesetzt sind. Dem freien Erfinder wird hier zugestimmt. Zwar liege etwas sehr Hohes hinter der Abkehr vom Eindruck des Erfundenen; „aber das zu frühe Greifen danach ist um deswillen äußerst ungeschickt und unzuweckmäßig, weil man nur durch dreiste und richtige Zeichnung selbsterfundner Gegenstände und Geschichten fähig wird — freies Gemüt in eine scheinbare Weltkopi zu legen“.

Nr. 455 billigt dem geschichtlichen Stück das Recht zu, die Zeit in wenige einfache Gespräche zu drängen, die lokal, personell und temporell sind. So wird beiden Gegensätzen, dem freien Gestalten und der Lebensnähe, ihr Recht. Ein Mittelweg ist gefunden. Wenn es nötig gewesen wäre, so hätte dieser Mittelweg Novalis vor Naturalismus bewahrt.

Auf höherer Stufe kehrt vertieft wieder, was sich in dem Abschnitt „Poesie“ der „Neuen Fragmentensammlungen“ (Nr. 38 2, 326) angekündigt hatte: Genetische Nachahmung, das Vermögen, eine fremde Individualität in sich zu erwecken, beruhend auf einer höchst wunderbaren Penetration und geistigen Mimik. Auch das Fragment Nr. 1075 des „Brouillons“ wird weitergedacht. Nr. 456 (3, 352) verlangt vom Dichter die Fähigkeit, sich andre Gedanken vorzustellen, auch Gedanken in allen Arten der Folge und in den mannigfaltigsten Ausdrücken darzustellen. Ebenso kann der Tonkünstler verschiedene Töne und Instrumente sich in seinem Innern vergegenwärtigen, sie sich vor ihm bewegen lassen und auf mancherlei Weise verbinden, so daß er gleichsam der Lebensgeist

dieser Klänge und Melodien wird. Ebenso der Maler, als Meister und Erfinder farbiger Gestalten, diese nach seinem Gefallen verändern, gegeneinander- und nebeneinanderstellen und vervielfachen und alle möglichen Arten und einzelne hervorbringen. Dem Dichter ergibt sich daher die Aufgabe, den redenden Geist aller Dinge und Handlungen in seinen unterschiedlichen Trachten sich vorzubilden. Er hat fähig zu sein, alle Gattungen von Spracharbeiten zu fertigen und mit besonderm, eigentümlichem Sinn zu beseelen. Erfinden muß er Gespräche, Briefe, Reden, Erzählungen, Beschreibungen, leidenschaftliche Äußerungen, mit allen möglichen Gegenständen angefüllt, unter mancherlei Umständen und von tausend verschiedenen Menschen. Aufs Papier hat er das alles zu bringen. Novalis fügt noch hinzu: „Er muß imstande sein, über alles auf eine unterhaltende und bedeutende Weise zu sprechen, und das Sprechen oder Schreiben muß ihn selbst zum Sprechen und Schreiben begeistern.“

Das alles ist so schlicht und sachlich, daß es fast selbstverständlich erscheint. Doch dies Selbstverständliche wurde nur ganz selten von andern gleich treffsicher ausgedrückt. Novalis ist, wenn er dies aufzeichnet, über einfallsfrohes Aussinnen hinausgedrungen. Vom Erwägen hat er sich zur Tat durchgerungen. Und wie immer wenn er solchen Schritt tat, eröffnet sich ihm rechter Einblick in die Griffe des Handwerks, das er auszuüben hat. Alle, die ihn gut kannten, waren dann überrascht, wie praktisch dieser scheinbare Phantast seine Aufgaben anfaßte und durchführte. Der Schritt vom kühnen, oft allzu kühnen Gedankenflug zu einsichtsreicher Bestimmung des Einzelnen, das zu leisten ist, leitete weiter zu den Gesprächen Heinrichs von Ofterdingen mit Klingsohr. Hardenbergs Wesensbestimmung der Dichtkunst ersteigt in diesen Gesprächen ihre Höhe, aber auch nur aus dem einen Grund, daß ohne viel Wortaufwand, mit einer Schlichtheit, die den Anschein des Philiströsen nicht scheut, viel mehr Selbstverständliches als Außerordentliches vorgebracht wird. So spricht ein Kenner und ein Könnner.

Die Vorstufen solcher Einsicht seien hier nicht noch im einzelnen belegt. Doch die Schlichtheit dieser letzten Erkenntnisse wird wie ihr Tiefblick noch greifbarer, wenn neben sie die beiden Fragmente treten, die von Kluckhohn (3, 370f. als Nr. 12 und 13) in der „Nachlese“ untergebracht werden; ihre Entstehungszeit ist ungewiß.

Das erste empfiehlt dem Dichter einen ruhigen, aufmerksamen Sinn, Ideen und Neigungen, die ihn von irdischer Geschäftigkeit abhalten, eine sorgenfreie Lage, Reisen, Bekanntschaften mit vielartigen Menschen, mannigfache Anschauungen, Leichtsinn, Gedächtnis, Gabe zu sprechen, keine Anheftung an einen einzigen Gegenstand, keine Leidenschaft im vollen Sinn, eine vielseitige Empfänglichkeit.

Wirkt das schier oberflächlich neben dem Fragment 456, so gerät das zweite Fragment immer noch in abstrakte Erörterungen, die neben der einfachen Sachlichkeit jenes Fragments wie ein unsicheres Tasten wirken.

„Des Dichters Reich sei die Welt, in den Fokus seiner Zeit gedrängt.“ Etwas pathetisch beginnt das. Gleich der nächste Satz kommt über eine Tautologie nicht hinaus: „Sein Plan und seine Ausführung sei dichterisch, das ist, dichterische Natur.“ Alles ist ihm brauchbar, wenn er es nur mit Geist amalgamiert und ein Ganzes daraus macht. Früh schon ist das bei Novalis zu finden. Es gewinnt diesmal keine festeren Züge. Er spricht dann vom Darstellen, ohne auch nur von ferne an die Einsichten des Fragments 456 heranzukommen. Dann wird von der dichterischen Natur, weil sie Natur ist, gefordert, was die Natur leistet: individuell und doch allgemein interessant zu sein. Leblose Beschreibungen werden abgelehnt; Beschreibungen müssen symbolisch sein wie die Natur, wenn sie auch kein Gemütszustandsspiel hervorbringen sollen. Nun folgen die schon oben erwähnten Gegensätze: „Entweder muß die Natur Ideenträger oder das Gemüt Naturträger sein.“ Der Dichter „ist der Vorstellungsprophet der Natur, so wie der Philosoph der Naturprophet der Vorstellung“. Weitere Gegensätze von Dichter und Philosoph folgen: Objektivität und Subjektivität; Stimme des Weltalls und Stimme des einfachsten Eins, des Prinzips; Gesang und Rede. „Jenes Verschiedenheit vereinigt das Unendliche, dieses Mannigfaltigkeit verbindet das Endlichste.“ Bleibt der Dichter ewig wahr, weil er im Kreislauf der Natur beharrt, so verändert sich der Philosoph im ewig Beharrlichen. Das ewig Beharrliche ist nur im Veränderlichen darstellbar, das ewig Veränderliche nur im Bleibenden, Ganzen, gegenwärtigen Augenblick. „Vor und nach sind ihre Bilder. Sie ist allein Realität.“

Nun folgt eine Äußerung über den Unterschied symbolischer und rührender Darstellung. Den Abschluß bilden Worte über Dichtung von ehemals. Da konnte der Dichter allen noch alles sein. (Noch war der Philosoph nicht da.) „Ein solcher bedürfnisloser Mensch erhob in dieser Welt einfacher, aber stärkerer Bedürfnisse die Menschen so schön über sich selbst, zum Gefühl der höheren Würde der Freiheit, die Reizbarkeit war noch so neu.“

Ein Leitmotiv ist für Novalis' Einblicke in das Wesen der Poesie — im siebenten und achten Kapitel des „Ofterdingen“ — Klingsohrs Satz: „Der junge Dichter kann nicht kühl, nicht besonnen genug sein (1, 185).“ Wie ausdrücklicher Widerruf scharfer Worte über die „Lehrjahre“ wirkt der andre Satz: „Der ältere Dichter steigt nicht höher, als er es gerade nötig hat, um seinen mannigfaltigen Vorrat in eine leichtfaßliche Ordnung zu stellen, und hütet sich wohl, die Mannigfaltigkeit zu verlassen, die ihm Stoff genug und auch die nötigen Vergleichungspunkte darbietet (1, 189).“

Das wendet sich gegen die Ansicht, kein Gegenstand sei zu überschwenglich für die Poesie. Für die ganze Summe menschlicher Kräfte gebe es eine bestimmte Grenze der Darstellbarkeit, über die hinaus die Darstellung die nötige Dichtigkeit und Gestaltung verliere. Besonders der Lehrling habe sich vor diesen Ausschweifungen zu hüten, da eine lebhaft Phantasie nur gar zu gern nach den Grenzen sich begibt und übermütig das Unsinnliche, Übermäßige zu ergreifen und auszusprechen suche. „Reifere Erfahrung lehrt erst, jene Unverhältnismäßigkeit der Gegenstände zu vermeiden, und die Aufspürung des Einfachsten und Höchsten der Weltweisheit zu überlassen.“

Das ist ja der Sinn der zuletzt erörterten Fragmente. (Auch des Fragments 13 der „Nachlese“, mag dies Fragment selbst noch nicht die schlichte Sachlichkeit des Ausdrucks gewonnen haben, die hier wie in den letzten Fragmenten herrscht und dem Dichter zum Gesetz gemacht wird.) Klingsohr spricht von Ordnung des Chaos; er wehrt nur „bloßes Ebenmaß“ ab, die „unangenehme Dürre einer Zahlenfigur“.

„Die beste Poesie liegt uns ganz nahe, und ein gewöhnlicher Gegenstand ist nicht selten ihr liebster Stoff.“ So hat Fragment 338 Naturpoesie den eigentlichen Gegenstand der Kunstpoesie genannt. (Wirklich kehrt der Ausdruck gleich darauf S. 191 wieder, wenn Liebe als höchste Naturpoesie bezeichnet wird.)

Ganz ins Fahrwasser des Fragments 456 gerät Klingsohr, wenn er die Poesie für den Dichter als an beschränkte Werkzeuge gebunden bezeichnet und sie eben dadurch zur Kunst werden sieht. Die Leistungsfähigkeit der Sprache und die Grenzen solcher Fähigkeit erwägt auch Klingsohr.

Auch er empfiehlt dem Dichter, durch Übung und Nachdenken seine Sprache kennenzulernen. Der Dichter wisse dann, was er mit ihr leisten kann, und werde sie nicht töricht über ihre Kräfte anspannen. Sogar Musik und Malerei werden auch von Klingsohr einbezogen; von ihnen kann, der Dichter lernen, wirtschaftlich mit den Hilfsmitteln der Kunst umzugehen, und wieviel auf „geschickte Verhältnisse“ ankommt. Ist das im Fragment 456 genauer dargelegt, so rät Klingsohr den Musikern und Malern, die poetische Unabhängigkeit und den innern Geist jeder Dichtung und Erfindung, jedes echten Kunstwerks überhaupt, von den Dichtern dankbar anzunehmen. „Sie sollten poetischer und wir musikalischer und malerischer sein — beides nach Art und Weise unserer Kunst.“ (Es bedarf wohl nicht des ausdrücklichen Hinweises, daß Klingsohr nicht an das denkt, was sonst das Malerische und Musikalische der Dichtung heißt. Vielmehr denkt er an wechselseitige Erhellung der Künste und ihres Gestaltens, wie das Fragment 456 es meint und ausspricht. Es wird an dieser Stelle ein Kommentar der Worte Klingsohrs.)

Am besten geraten die Gesänge, deren Gegenstände dem Dichter am geläufigsten und gegenwärtigsten sind. Das ist das andere Leitmotiv Klingsohrs. Er selbst sagt, die Poesie beruhe ganz auf Erfahrung. Es berührt sich mit dem andern Leitmotiv, wenn Klingsohr zugibt, in jungen Jahren hätte er am liebsten Gegenstände besungen, die ihm entfernt und unbekannt waren, „Was wurde es? ein leeres, armseliges Wortgeräusch, ohne einen Funken wahrer Poesie.“ Darum sei ein Märchen sehr schwierig, vor allem für den jungen Dichter.

Am Erfahrungsgehalt also entscheidet sich, ob wahre Poesie vorliegt oder nicht. Schon im siebenten Kapitel (1, 186) bereitet sich das vor. Wieder erscheint das Ergebnis der letzten Fragmente: Die Poesie will als strenge Kunst getrieben werden. Der Dichter muß nicht den ganzen Tag müßig umherlaufen und auf Bilder und Gefühle Jagd machen. „Ein reines offenes Gemüt, Gewandtheit im Nachdenken und Betrachten, und Geschicklichkeit, alle seine Fähigkeiten in eine gegenseitig belebende Tätigkeit zu versetzen

und darin zu erhalten, das sind die Erfordernisse unserer Kunst.“ Klingsohr will sorgen, daß kein Tag vergehe, an dem Heinrich nicht seine Kenntnisse bereicherte und einige nützliche Einsichten erlangte. Ohne große Umstände könne man sich mit allen Ständen, mit allen Gewerben, mit allen Verhältnissen und Erfordernissen der menschlichen Gesellschaft bekannt machen.

So rät von Anfang an (I, 184) Klingsohr seinem Zuhörer, den Verstand zu unterstützen, den natürlichen Trieb, zu wissen, wie alles sich begibt und untereinander nach Gesetzen zusammenhängt. „Nichts ist dem Dichter unentbehrlicher, als Einsicht in die Natur jedes Geschäfts, Bekanntschaft mit den Mitteln, jeden Zweck zu erreichen [wieder wie im Fragment 456], und Gegenwart des Geistes, nach Zeit und Umständen, die schicklichsten zu wählen.“ Das gipfelt epigrammatisch in der Wendung: „Begeisterung ohne Verstand ist unnütz und gefährlich, und der Dichter wird wenig Wunder tun können, wenn er selbst über Wunder staunt.“ Auch das ein letztes und reifstes Ergebnis jahrelangen Sinnens Hardenbergs. Und wie alle diese Fingerzeige Klingsohrs Abwandlung des Themas der ins Reale verliebten Beschränktheit.

Hier wie zu Beginn des achten Kapitels (I, 188) tritt „unbehilfliche Trägheit“, dumpfe Begierde, stumpfe Gefühllosigkeit zu Poesie in Gegensatz. Der Kampf, der sich zwischen diesen Gegensätzen entspinnt, ist nach Klingsohr Geburtszeit der Dichter. Heinrich erwidert, Krieg überhaupt sei poetische Wirkung. Klingsohr stimmt zu, nennt viele Kriege echte Dichtungen; er denkt vor allem an Religionskriege und an Kriege aus Nationalhaß. „Hier sind die wahren Helden zu Hause, die das edelste Gegenbild der Dichter, nichts anders, als unwillkürlich von der Poesie durchdrungene Weltkräfte sind. Ein Dichter, der zugleich Held wäre, ist schon ein göttlicher Gesandter, aber seiner Darstellung ist unsere Poesie nicht gewachsen.“ Und nun geht es von dieser Stelle weiter zu der Warnung, nicht überschwengliche Gegenstände für Poesie zu nutzen.

Erst der „Ofterdingen“ zeitigt solche Wertung des Kriegs. Es genügt wohl, auf Richard Samuels Buch „Die poetische Staats- und Geschichtsauffassung Friedrich von Hardenbergs“ (Frankfurt a. M. 1925 S. 269 ff.) zu verweisen. Krieg ist eins der wesentlichsten, aber in Hardenbergs Weltanschauung jüngsten Motive des „Ofterdingen“. In der Fortsetzung wäre das Motiv noch reicher instrumentiert worden (vgl. I, 245).

Heinrichs Gespräch mit Klingsohr kehrt zuletzt zu Anschauungen zurück, die sich mir als der wahre Boden für alles, was über Poesie Novalis erkundete, ergeben haben. Heinrich sagt (I, 191): „Die Sprache ist wirklich eine kleine Welt in Zeichen und Tönen.“ Die Zeichenlehre darf hier nicht fehlen. Er fügt, ganz im Sinn der Zeichenlehre Hardenbergs, hinzu: „Wie der Mensch sie beherrscht, so möchte er gern die große Welt beherrschen, und sich frei darin ausdrücken können. Und eben in dieser Freude, das, was außer der Welt ist, in ihr zu offenbaren, das tun zu können, was eigentlich der ursprüngliche Trieb unsers Daseins ist, liegt der Ursprung der Poesie.“