



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Grenzen von Poesie und Unpoesie

Walzel, Oskar

Frankfurt am Main, 1937

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

[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