



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Grenzen von Poesie und Unpoesie

Walzel, Oskar

Frankfurt am Main, 1937

2. Das "Reale" und das "Reelle" der Poesie: Zeichenlehre

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. Friedrich Schlegels „neue Mythologie“

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

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

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