

DAS
WORTKUNST-
WERK

Mittel seiner Erforschung

VON

OSKAR WALZEL



1926

VERLAG QUELLE & MEYER, LEIPZIG

Vorwort

19. Jahrhunderts unerlässlich ist, wenn anders die nächste Zukunft nicht ihrer heiligsten Pflicht untreu werden soll, über die Verneinung des naturwissenschaftlichen Materialismus zu einem neuen bejahenden Weltbild zu gelangen.

Bonn, 7. Februar 1926

Oskar Walzel

INHALT

I. TEIL

GRUNDSÄTZLICHES

1. Analytische und synthetische Literaturforschung	3
2. Impressionismus und ästhetische Rubriken	36
3. Dichtung und Weltanschauung	45
4. Wilhelm von Humboldt über Wert und Wesen der künstlerischen Form	65
Nachwort	73
5. Herbart über dichterische Form	77
6. Das Wesen des dichterischen Kunstwerks	100

II. TEIL

EINZELFRAGEN

1. Formeigenheiten des Romans	125
2. Leitmotive in Dichtungen	152
3. Objektive Erzählung	182
Nachwort	201
4. Von „erlebter“ Rede	207

Inhalt

5. Die Kunstform der Novelle	231
6. Schicksale des lyrischen Ichs	260
7. Zeitform im lyrischen Gedicht	277
8. Lyrik ohne Zusammenhang	297
9. Shakespeares dramatische Baukunst	302
10. Aufzugsgrenzen in Dramen Shakespeares	326
Register von E. Günzburger	344

*

ERSTER TEIL

*

Grundsätzliches

VI Schicksale des lyrischen Ichs

1916

I

ICH blättere in des frühverstorbenen Tirolers Georg Trakl form-schöner lyrischer Sammlung „Sebastian im Traum“. Und mit Staunen erkenne ich, daß in diesen Gaben der subjektivsten Dichtungsgattung — so wird Lyrik gern gefaßt — das Wort „Ich“ und seine Abwandlungen fast ganz fehlen. Völlig vereinzelt erscheint es im Viersers „Nachts“ (S. 22):

Die Bläue meiner Augen ist erloschen in dieser Nacht,
Das rote Gold meines Herzens. O! wie stille brannte das Licht.
Dein blauer Mantel umfing den Sinkenden;
Dein roter Mund besiegelte des Freundes Umnachtung.

Eher noch erweitert sich das einsame „Ich“ zu einem geselligen „Wir“. „Abend in Lans“ nennt sich das Gedicht, in dem es heißt: „Unter getünchten Bogen, wo die Schwalbe aus und ein flog, tranken wir feurigen Wein.“ Oder die Erinnerung „An einen Frühverstorbenen“ gedenkt notwendig der Zeit, „da wir sanfte Gespielen am Abend waren“. Aber auch das sind vereinzelte Erscheinungen.

Redet Trakl von sich selbst, so setzt er an die Stelle des Ichs gern das Du. Er spricht sich so häufig an, daß es zu einem Kennzeichen seiner Lyrik wird, nicht etwa dialogisch das eigene Ich in ein anredendes Ich und ein angesprochenes Du zu scheiden, sondern schlechtweg das eigene Ich als ein Du zu setzen. „Auf schwarzer Wolke befährst du trunken von Mohn den nächtigen Weiher.“ „Wenn es Abend wird, verläßt dich leise ein blaues Antlitz... Zu deinen Füßen öffnen sich die Gräber der Toten, wenn du die Stirne in die silbernen Hände legst. Stille wohnt an deinem Mund der herbstliche Mond...“ Fast ungewohnt wirkt daneben ein „Du“, das nicht „Ich“ ist und ausdrücklich neben dem „Ich“ erscheint; etwa in den oben angeführten Versen oder in „Unterwegs“ (S. 7 f.):

O, wie ernst ist das hyazinthene Antlitz der Dämmerung.
Der blaue Quell zu deinen Füßen, geheimnisvoll die rote Stille deines Munds,

260

VI Schicksale des lyrischen Ichs

Umdüstert vom Schlummer des Laubs, dem dunklen Gold verfallener Sonnenblumen.
Deine Lider sind schwer von Mohn und träumen leise auf meiner Stirne.
Sanfte Glocken durchzittern die Brust. Eine blaue Wolke
Ist dein Antlitz auf mich gesunken in der Dämmerung.

Das ist alles weder äußerlich noch zufällig. Grundverschieden ist solcher Sang von der Lyrik eines Dichters, der des Ichs nicht entraten kann, mag er die letzten Geheimnisse dieses Ichs entschleiern oder den Inhalt eines Liedes nur in irgendwelcher Weise mit seinem Ich verknüpfen und darum auf das Wort „Ich“ nicht verzichten wollen. Ricarda Huchs „Gedichte“ (2. Aufl. Leipzig 1908) lassen das „Ich“ sich selten entgehen: „Deine Geige, lieber Meister, bin ich, spiele mich getreu!“ „Fern in stattlich hohen Räumen, die ich nimmer wieder schau...“ „Auf jener Brücke standen wir, mein Lieb und ich alleine...“ „Niemals nenn' ich deinen Namen...“ „Daß wir uns einmal nicht mehr lieben könnten, begriffen wir's...?“ So lauten die Anfänge der ersten Gedichte des Buches; und so geht es weiter, so ist es besonders der Brauch der zweiundsechzig „Liebesreime“, die in Gruppen das Buch durchziehen. Gleich das zweite Gedicht, „Ein Gruß“ überschrieben, könnte es nicht des „Ich“ entraten? Es spricht eigentlich nur von der einsamen Frau, die sieht, wie die welken Blätter sturmbewegt fliegen, und die des Blattes gedenkt, das schon im Lenz ins Weite trieb. Aber dieses Blatt ist die Dichterin selbst; darum tut sie gut, sich gleich am Anfang zu nennen und den Räumen, in denen die alte Frau sitzt, die Worte einzufügen: „die ich nimmer wieder schau“. Ein Gruß, gerichtet an eine Frühverlassene, und zwar vom Ich des Dichters, das in diesem Fall selbstverständlich sich erwähnen darf, ja muß. Viele Gedichte bringen einen Inhalt, der mit dem Dichter nichts anderes zu tun hat, als daß er von ihm geformt ist, weit zufälliger in Verbindung mit dem ausdrücklich genannten Ich des Dichters.

Die Lieder Ricarda Huchs scheinen neben den Du-Dichtungen Trakls das Übliche und Längstgewohnte zu vertreten. Doch auch Trakl darf auf Vorläufer hinweisen. Ist Goethes „Erinnerung“ („Willst du immer weiter schweifen?...“) ein Mahnwort, gerichtet an Hinz und Kunz, oder redet Goethe sich selbst an? Kenntlicher ist das „Du“ der Verse „Mut“; wie unlyrisch wäre das kleine Gedicht, wenn es nicht Selbstgespräch, nicht Zuruf an das Ich des Dichters wäre:

261

Sorglos über die Fläche weg,
 Wo vom kühnsten Wager die Bahn
 Dir nicht vorgegraben du siehst,
 Mache dir selber Bahn!

Stille, Liebchen, mein Herz!
 Kracht's gleich, bricht's doch nicht!
 Bricht's gleich, bricht's nicht mit dir!

Das „Du“ enthüllt sich ausdrücklich als „mein Herz“, also als „Ich“. Minder eindeutig verhält sich Wanderers zweites Nachtlid. Gleichwohl meint Goethe auch hier nur sich selbst: „Warte nur, balde ruhest du auch.“

Anders meint es Heine, wenn er das 32. Gedicht der „Heimkehr“ in seinem ganzen Umfang zu einer Frage gestaltet und diese Frage an sich richten läßt: „Hat sie sich denn nie geäußert über dein verliebtes Wesen?“ und so weiter bis zu den Schlußworten mit der stimmungsbrechenden Spitze: „Und du bist ja sonst kein Esel, teurer Freund, in solchen Dingen.“ Dagegen spricht er sich selbst an im zweiten Gedicht der dreigliedrigen Reihe „In der Fremde“: „Du bist ja heut so gram-befangen, wie ich dich lange nicht geschaut!“ Von „deinen“ Wangen perlt es, „deine“ Seufzer werden laut. Fünf Strophen setzen dann fragend ein: „Denkst du...?“ Und nur der Schluß geht — abermals mit Stimmungsbrechung — zum Ich über: „Ankleiden muß ich mich nun schnelle und in Gesellschaft gehn. O weh!“ Minder persönlich klingt Platens „Resignation“: „Du hast genug dich selbst bekriegt...“ Sie läßt beide Möglichkeiten offen, kann ebenso den Dichter selbst wie einen anderen anreden.

Ich will nicht Beispiele häufen, auch nicht des näheren nachweisen, wieweit Lyrik, in der ein Dichter sich selbst duzt, zusammenhängt mit dramatischen Selbstgesprächen gleichen Brauchs. Mir genügt der Hinweis, daß einer unserer Jüngsten zur Du-Anrede seiner eigenen Persönlichkeit besonders neigt und etwas, das bei anderen gelegentlich erscheint, fast grundsätzlich übt. Daß er überdies das eigene Ich kaum nennt. Und daß eine ganze Reihe seiner lyrischen Schöpfungen ohne allen Hinweis auf die Persönlichkeit des Dichters von den Dingen redet. Sie bedienen sich einer Ausdrucksform, die früher mehrfach den Erzählern, besonders den Romandichtern vorgeschrieben wurde und die man gern als Objektivität des Erzählers auffaßt. So zeichnet Trakls Gedicht „Landschaft“ den September-

abend. So hält es sein Gedicht „Im Frühling“, oder auch „Der Herbst des Einsamen“. Allein es ist nichts Neues, daß Poesie des Naturgefühls auf Zwischenreden des Dichters verzichtet, daß sie zwar das Naturgefühl des Dichters in seiner persönlichen Färbung bringt, aber in der Form der Darstellung sogenannte Objektivität wahrt. Doch noch dann herrscht diese volle Objektivität, wenn Trakl in dem dreiteiligen Gedicht, das der Sammlung die Überschrift lieh, in „Sebastian im Traum“, augenscheinlich seine eigene Jugend vergegenwärtigt. Da geht es von der Du-Lyrik, die sonst von Trakl gepflegt wird, weiter zu einer Er-Lyrik. Es ist nicht die etwas gezierte Wendung, mit der manche Selbstbiographen neben dem „Ich“ auch „der Knabe“ oder „der Jüngling“ verwerten. Sondern die Dichtung überläßt dem Leser, in dem „Kindlein“, in dem „Knaben“ den Dichter selbst zu vermuten. Alles ist derart losgelöst von persönlichem Ausdruck, daß es wie eine Er-Erzählung wirken kann, die freilich von einer ungemainen Kraft wäre, in die Seele anderer zu blicken und Geheimnisse kindlichen Erlebens zu enthüllen. Bestärken könnte in dieser Annahme die Neigung Trakls, mit gleicher Objektivität und gleicher Fähigkeit des Verstehens die geheimen Seelenregungen anderer zu erfassen und auszusprechen, auch wenn diese andern einer durchaus entgegengesetzten Welt angehören. Als Muster nenne ich das sechsteilige Gedicht „Die junge Magd“ und „Die Bauern“ seiner „Gedichte“ (in Kurt Wolffs Sammlung „Der jüngste Tag“).

Mit solchen Dichtungen steht indes Trakl innerhalb neuester Poesie durchaus nicht vereinzelt da. Vielmehr scheint es, als ob Gleiches gerngeübter Brauch werden sollte. Theodor Däubler schöpft mit viel Feingefühl in seinem „Sternhellen Weg“ die inneren Vorgänge der Seele eines Kakadus oder eines alten Droschkengauls aus. Ein andermal deutet er aus menschlichem Erleben die Gestalt der Birke. Wenn er das an der Fichte versucht, kommt er allerdings nicht aus, ohne sich zuletzt auf „uns“ zu beziehen. Und der Buche legt er vollends ein Ich-Selbstgespräch in den Mund.

Das strengere Verhalten ließe sich noch an Gedichten Georg Heyms und besonders Paul Zechs nachweisen. Franz Werfel liebt es zwar auch, in die Seelen Fernstehender und vor allem Unterdrückter zu tauchen. Aber er kann den persönlichen seelischen Anteil nicht zurückhalten. Er dichtet von der alten Frau, von der alten Vorstadtdirne (in „Wir sind“), von alten Dienstboten (in „Einander“); aber mindestens

in einem mahnenden und strafenden Schlußwort spricht er sein eigenes Gefühl als „Ich“ aus. Oder er läßt in seinem „Gesang von Toten“ neben dem Staatsmann auch das Dienstmädchen, den Kanarienvogel, ja die Schultasche ihr Leben und ihre Erinnerungen erzählen. Das eine ist im Wesen nicht verschieden von Chamissos „Alter Waschfrau“; auch da folgt auf eine deutende Beschreibung, die zu ihrer Zeit eine Offenbarung war, in der Schlußstrophe der Ausdruck von des Dichters eigenem innerem Verhältnis zu der dargelegten Erscheinung. Das andere erinnert an Hofmannsthals Gedicht „Der Schiffskoch, ein Gefangener, singt“. Nur sind die Worte, die von Werfel einem Dienstmädchen in den Mund gelegt werden, rücksichtslos echter als die Klagen von Hofmannsthals schönheitsfreudigem Schiffskoch. Ist er ein Ästhet, der in der Gefangenschaft die Dienste eines Schiffskochs leisten muß? Das Entscheidende der angeführten Gedichte Trakls, Däublers, Werfels ist ja gerade, daß sie mit überraschender Sicherheit Gefühle vergegenwärtigen, die einer jungen Magd, einem Kakadu, einem Droschkengaul, einem Kanarienvogel, ja einer Schultasche zuzutrauen wären.

Noch wenn in solchen Gedichten das Ich des Dichters mitredet, bleibt der Schlußindruck, daß dieses Ich im Rahmen des Gedichts das Allergleichgültigste ist. Werfels eifernde Worte sind nur ein nachfolgender Kommentar, ganz wie bei Chamisso. Das Eigentliche liegt in den anderen, in den Seelen, die vergegenwärtigt werden sollen.

Das Ich des Dichters tritt zurück. Eine Lyrik der anderen tut sich auf. Ich möchte von einer Entichung der Lyrik reden. Und die alte Lehre, Lyrik sei im Gegensatz zu Epos und Drama subjektive Dichtung, scheint zu wanken.

2

Man wende nicht ein, daß es längstgeübte Gewohnheit ist, im lyrischen Gedicht einem anderen das Wort zu erteilen. Ich will hier nicht den alten Streit neu entfachen und mit Scherer vom Gegensatz der Rollen- und der Maskenlyrik reden. Doch schon ein flüchtiger Blick in Goethes Lieder bewährt, wie selten Goethe sein Ich ganz ausschaltet und völlig aus dem Wesen eines anderen Menschen heraus spricht. Als er den „Goldschmiedsgesellen“ dichtete oder „Schäfers Klagegedicht“ oder „Jägers Abendlied“, war es ihm ganz gewiß nicht darum zu tun, die Seele eines Goldschmiedsgesellen oder eines Schäfers

oder eines Jägers auszuschöpfen und in ihrem Gegensatz zu seinem eigenen Fühlen zu erfassen. Eher dürfte solche Absicht für die Lieder gelten, die von Goethe einem Mädchen in den Mund gelegt werden: „Die Bekehrte“ oder „Kriegserklärung“. Aber meinem Gefühl nach liegt doch etwas Grundverschiedenes vor. Solche Mädchenlieder haben einen ausgesprochen bühngemäßen Zug. Auf der Bühne ist es längst üblich, anderen das Wort zu erteilen, vor allem den Vertretern eines anderen Geschlechts. Das Wichtige und Entscheidende der neuen Lyrik scheint mir zu sein, daß sie dieses Gepräge des Bühngemäßen auch dann meidet, wenn sie dem anderen die Rede überläßt und ihm das Recht erteilt, sein eigenes „Ich“ redend einzuführen.

Da läßt sich deutlich erkennen, wie wenig es frommt, schlechtweg von dramatischer Form der Lyrik zu reden. Ein Monolog im Drama kann von einem lyrischen Monolog grundverschieden sein. Mir gilt es hier nicht, Dichtungen sauber in Schachteln zu ordnen und jeder Schachtel ihre Überschrift zu geben, sondern ich möchte mir ein Gefühl verdeutlichen, das beim Eindruck unverkennbar sich geltend macht.

Wer zu systematischer Ordnung neigt und gern von oben her Dichtungen in Gruppen ordnet, könnte leicht zu der Annahme gelangen, Lyrik sei wesentlich Poesie des „Ich“, Drama hingegen Poesie des „Du“ und Epos endlich Poesie des „Er“. Denn im Drama spricht der Mensch zum Menschen, im Epos wird vom Menschen etwas berichtet und im lyrischen Gedicht spricht sich die Persönlichkeit ungehinderter aus als in den anderen Gattungen. Etwas Wahres liegt mithin sicherlich in der angedeuteten Scheidung; und mit Vorsicht verwertet, kann sie manche Erscheinung der Poesie begreiflicher machen. Nur darf dabei nicht übersehen werden, daß Lyrik in erster, zweiter und dritter Person spricht, überdies ebenso in der Mehrzahl wie in der Einzahl.

Verschiedene Möglichkeiten der Lyrik ergeben sich allerdings, je nachdem sie mit Ich, Du, Er, Wir, Ihr und Sie arbeitet.

Fr. Th. Vischer wagte in seiner „Ästhetik“ eine Einteilung der Lyrik. Sie ist feinfühlig genug, um auch heute noch Beachtung zu verdienen, und zwar sogar da, wo systematische Ordnung nicht gesucht wird. Er scheidet drei Möglichkeiten (§ 889): eine Lyrik des Aufschwungs zum Gegenstande, eine Lyrik reinen Aufgehens des Gegenstands im Subjekt, eine Lyrik der beginnenden und wachsenden Ablösung vom Gegenstand, also eine Lyrik der Betrachtung. Lyrik des

Aufschwungs ist alles Hymnische, wie auch Ode, Dithyrambus und Ähnliches, Lyrik der Ablösung bieten in ihrer betrachtenden Weise Elegie, Epigramm und deren Verwandte. Übrig bleibt die „wahre lyrische Mitte“, die für Vischer vor allem in der großen Masse des Liedartigen liegt. Er wendet noch andere Mittel an die gleiche Scheidung: entweder herrscht das Objekt übermäßig oder das Subjekt blickt auf das Objekt herab oder — in der wahren Lyrik — Subjekt und Objekt durchdringen sich.

In neueren deutschen Ergründungen der Lyrik zielt es fast immer nur auf die wahre, die echte Lyrik. Ich bin daher auf den Einwand gefaßt: Was geht uns Hymnus, Ode, Dithyrambus, was Elegie und Epigramm an? Deutschland sei so überreich an echter Lyrik, das Wesen echter Lyrik sei unserem Gefühl so vertraut und so lebendig, daß es ganz zwecklos sei, sie noch von anderen lyrischen Formen zu scheiden, die uns heute gleichgültig geworden sind, die wie vorsintflutlich anmuten, wenn ein zeitfremder Dichter sie wieder hervorholt.

Der ganze Einwand fußt auf mangelnder Fähigkeit künstlerischer Selbstbesinnung. Sähe man näher zu, so ergäbe sich bald, daß vielen Anspruch erhebt, echte oder wahre Lyrik zu sein, und dennoch ungescheut ins Hymnische oder in elegische Betrachtung verfällt, ohne die Form des Hymnus und der Elegie zu wahren. Um solcher Griffe willen sei eine Dichtung nicht verworfen. Nur meine keiner, der das übersieht, das künstlerische Wesen der angedeuteten Mischformen zu begreifen oder gar das Wesen der echten Lyrik. Echte Lyrik zu bestimmen ist sehr schwer, noch schwerer ist, sie zu schaffen. Um so wichtiger scheint mir, die Abwege zu bestimmen, die von ihr weg führen.

Um Mißverständnisse abzuwehren, füge ich noch hinzu: Die Wendung „echte“ oder „wahre“ Lyrik gebrauche ich nicht im Sinn eines Werturteils. Sie soll — wie bei Vischer — nur die Lyrik des Aufschwungs und die Lyrik der Betrachtung sauber sondern von einer dritten Möglichkeit, die nach Vischers Annahme in der Mitte liegt¹.

Auf den ersten Blick scheint es, als diene der Lyrik des Aufschwungs vor allem das Du, der Lyrik der Betrachtung das Er; das Ich bliebe also für die wahre Lyrik übrig. Wer die Gottheit hymnisch feiert, redet sie gern mit Du an. Elegie und Epigramm lassen das Betrachtete

¹ Vgl. jetzt „Gehalt und Gestalt“ S. 371 ff.

in dritter Person erscheinen. Sein innerstes Gefühl zu äußern, singt das Ich in die Welt hinaus.

Etwas Feierliches, Beschwörendes, Mahnendes, Verherrlichendes liegt in der hymnischen Ansprache des „Du“ und der „Ihr“. Noch in den angeführten Gedichten, die schlechthin Du für Ich setzen, fühle ich das. Aber die unmittelbare Ansprache hat zuweilen auch etwas Anfeuerndes, etwas Aufstachelndes. Um Kämpfer zum Krieg aufzurufen, spricht der Dichter sie an. Ihm dient jedoch das Wir ebenso wie das Ihr. Aufschwung zum Gegenstand, ein Emportreiben, ein Hinweis auf etwas Hohes, Mächtiges und Gewaltiges kündigt sich hymnisch dann auch in Wir-Dichtung an.

Alle Form, die auf Erfüllung einer Absicht, auf Erreichung eines Zieles weist, die sich müht, andere zu lenken und zu leiten, bleibt in der Nähe des Rhetorischen. Überredung ist Sache des Redners. Er will überzeugen, anfeuern und anstacheln. Dieses Rhetorische verspüre ich in Gedichten, die wie ein Ausruf, wie ein Sehnsuchtschrei klingen. Noch in Liedern, die völlig wie echte Lyrik sich geben, beobachte ich die rhetorische Gebärde. Als Beleg erscheine der 44. Liebesreim Ricarda Huchs:

Edler Schaft, du Marmorsäule, schlanke,
Steh du fest, du trägst mein ganzes Leben.
Fühl' ich dich, o meine Stütze, beben,
Neig' ich mich erschüttert auch und wanke.
Halte mich, o Pfeiler, mein getreuer,
Laß uns dauern bis zum jüngsten Tage;
Dann ins letzte große Weltenfeuer
Stürzen wir zusammen ohne Klage.

Die Kennzeichen der Aufschwunglyrik sind da: das „Du“, das „Wir“ herrscht. Aber auch das „Ich“ fehlt nicht. Noch mehr: das ist rückhaltlose Äußerung des Ichs. Da enthüllt eine Frau ihre innersten Herzenswünsche. Das ist durchaus subjektiv. Gleiches läßt sich an der Mehrzahl der „Liebesreime“ und der noch unbedingter offenen „Liebesgedichte“ Ricarda Huchs feststellen. In diesen Dichtungen wagt eine Frau Außerordentliches. Sie sagt, was sonst nur Männer sagen, was selbst Männer nicht immer zugestehen. Sie deckt ihre eigene Persönlichkeit auf, sie gibt diese Persönlichkeit preis. Aber gilt nicht Ähnliches für den Redner? Spielt er, um seine Absichten durchzusetzen, nicht auch die eigene Persönlichkeit aus? Ist er nicht durchweg mit

seinem Subjekt beteiligt? Mag immer bei Ricarda Huch offenes Bekenntnis, beim Redner eher ein Verhüllen der innersten Absichten herrschen, ihm bleibt doch der Wunsch, durch seine Persönlichkeit etwas durchzusetzen. Er steht mitten im Kampf, er sieht seinem Gegner ins Auge; und so macht sich die Mitarbeit des Subjekts so übermäßig fühlbar, wie kaum in einer anderen Ausdrucksform. Eine höchste Leistung des Subjektiven. Und folgerichtig ist auch höchste Subjektivität auf lyrischem Feld nicht da zu suchen, wo wahre Lyrik das innerste Gefühl ausspricht, sondern wo im lyrischen Aufschwung etwas angestrebt, ein Höheres gesucht und gefeiert wird. Die Persönlichkeit ist am Werk. Die Persönlichkeit tönt das Gedicht. Nicht nur Klopstocks Oden lassen die Persönlichkeit stark mitreden, auch schon biblische Dichtung. Ricarda Huch selbst kommt mir mit einer Erwägung zu Hilfe, die in ihrer Schrift „Natur und Geist als die Wurzeln des Lebens und der Kunst“ (München 1914 S. 83 f.) steht. Sie bestimmt da, wie weit im Lyrischen das Persönliche vorwaltet; wie dieses Persönliche zum Ausdruck brünstiger, d. h. wissender Liebe drängt; wie der Hymnus entsteht, wenn durch Übertragung ins Geistige religiöse Inbrunst aus der Liebe wird. Und sie fügt noch hinzu, daß wir den religiösen Hymnus wie die Religion überhaupt den Juden danken. Klassischer Fall der Du- und Ihr-Poesie mit ihrem hymnischen Aufschwung und ihrer rednerhaften Subjektivität ist Hölderlin. Aber auch Heines überstarke Betonung der eigenen Persönlichkeit führt ihn ins Gebiet der Aufschwungsliryk. In den Nordseebildern wird er völlig zum Redner. Und wenn seine Lieder noch mit ganz anderen Mitteln arbeiten und den Aufschwung gern in kühlste Betrachtung wandeln, ganz sicherlich stehen sie der echten Lyrik zum weitaus überwiegenden Teil fern. Ich darf auf meine kleine Schrift „Leben, Erleben und Dichten“ (Leipzig 1912 S. 46 f.) verweisen, in der ich aus anderen Voraussetzungen diese Ansicht zu begründen suchte.

Wenige Dichter arbeiten so stark mit „Ich“ wie Heine. Er vergißt sich nie und läßt dem Leser kaum eine Möglichkeit, ihn zu vergessen. Doch in seiner Lyrik entfernt die stete Betonung des eigenen Ichs den Gegenstand des Gedichts weit eher von diesem Ich, als daß Ich und Gegenstand ineinander aufgingen. Ähnlich ist es bei den lyrischen Schöpfungen Schillers, besonders des jungen oder — wie er es nannte — des sentimentalischen. Das Wesen des Sentimentalischen suchte er selbst ganz besonders in dem schrankenlosen Hervortreten

des Ichs. Die Sentimentalischen können — Schiller beobachtet das — ihre Bewunderung, ihre Rührung nicht verbergen. Sie verlassen unversehens den Gegenstand und erscheinen in eigener Person. Das Herz macht gern einen Stillstand, um in sich selbst zu schauen. So dichtet er selbst. Das ist der Sänger des Liedes „An die Freude“. Die Lyrik der „Anthologie auf das Jahr 1782“ ist viel persönlicher als die Lyrik Goethes. Sie verrät von den Ecken und Kanten der Persönlichkeit des jungen Schiller weit mehr als Goethes Jugendlyrik von den letzten Tiefen der Seele Goethes. Das Ungebärdige und Überspannte der Anthologie entstammt einer übermäßigen Äußerung des Persönlichen. Goethe sprach wohl auch seine Persönlichkeit aus, aber er dämpfte, soweit nicht diese Persönlichkeit von vornherein das übertrieben Persönliche mied. Der junge Schiller aber wird in ungezähmter Verkündigung seiner Wünsche, Begierden, Hoffnungen, seiner Sehnsucht, Verachtung, Verehrung ganz hymnisch, ganz Lyriker des Aufschwungs; er schreibt in seiner Jugend durchaus den Stil der Hymne „An die Freude“. Später drängt er mit Willen seine Persönlichkeit zurück, legt er ihr im dichterischen Kunstwerk, somit auch in der Lyrik, Schweigen auf. Fortan hat auch bei ihm der Gegenstand das Recht, für sich zu wirken. Er selbst nannte das: sich zur Objektivität Goethes erziehen.

Brauche ich mich gegen den Einwand zu verwahren, daß Goethe das Hymnische nicht meidet? Er schreibt jederzeit auch Lyrik des Aufschwungs, ja er verwertet die Gebärden solchen Aufschwungs gelegentlich sogar im Lied. Sein „Maidied“, das er natürlich nicht gleich „Mahomets Gesang“ oder den „Grenzen der Menschheit“ den vermischten Gedichten zurechnet, beginnt mit Ausruf und Preis, wenn auch nicht in feierlichem Ton: „Wie herrlich leuchtet mir die Natur! Wie glänzt die Sonne! Wie lacht die Flur!“ Ausruf folgt auf Ausruf: o Erd', o Sonne! o Glück, o Lust! o Lieb', o Liebe! o Mädchen, Mädchen, wie lieb' ich dich! Wie blickt dein Auge! Wie liebst du mich! ... Das steht weitab von Goethes anderen Liedern. Ein Nacheinander von Ausrufen des Entzückens gilt sonst vor Goethes Augen nicht als Lied. Nur im Singspiel, und zwar im Chorgesang gestattet er sich gern die Technik des Jubelrufs.

Einmal allerdings bekommt auch ein allerreinstes und echtestes Lyrikon Goethes etwas Beschwörendes, Flehendes, feierlich Anrufendes. Es ist Wanderers erstes Nachtlid. Ein Gebet, gerichtet an den

inneren Frieden der Seele: „Süßer Friede, komm, ach komm in meine Brust!“ Ist es indes Zufall, daß die meisten auf das Gebetartige der Form aufmerksam gemacht werden müssen? Oder ist dieser Sang Goethes ein für allemal unserem Gedächtnis eingebettet wie die dichterische Formung eines Erlebnisses, das jeder durchlebt hat oder mindestens durchleben kann? Eine geniale künstlerische Gestaltung von etwas ganz Selbstverständlichem, nicht von einer bloß persönlichen Erfahrung. Der künstlerische Wert ruht ausschließlich in der sprachlichen Formung; sie scheint uns heute so selbstverständlich, so notwendig, so unerläßlich, daß wir sie ungeprüft hinnehmen, daß wir ihrer schlichten Einfachheit kaum das Gebetartige anmerken.¹

Schon an diesem Lied Goethes läßt sich beobachten, daß in reiner Lyrik das Ich nicht ein subjektives, ganz persönliches Ich ist. Nochmals sei auf das Büchlein vom „Leben, Erleben und Dichten“ verwiesen (S. 42 ff.); es knüpft an Margarete Susmanns Scheidung des lyrischen und des subjektiven Ichs an und möchte dartun, wieweit das reine lyrische Gedicht allgemeingültig sein muß, ohne deshalb ins Alltägliche zu verfallen. Ich entwickle jetzt nicht von neuem die ganze Frage: wie es Meister der Erlebnisfähigkeit gibt, die über die ewig gleichen, immer sich wiederholenden Grunderscheinungen des Gemüteslebens noch etwas Neues zu künden haben und doch nur das aussprechen, was dunkel und ungeklärt in der Brust vieler besteht.

Wollte ich paradox sein, ich dürfte behaupten: Ein sicherer Maßstab echter Lyrik ist, eine zuverlässige Probe stellt es dar, wenn das „Ich“ mühelos durch ein „Wir“ ersetzt werden kann. Warum indes bleibt echte Lyrik beim „Ich“ stehen? Weil das „Wir“ gar so leicht hinüberleitet in die lyrische Welt des Aufstachelnden, Aufrufenden.

Ich könnte auch sagen: Das „Ich“ der reinen Lyrik ist so wenig persönlich und subjektiv, daß es eigentlich einem „Er“ gleichkommt. Denn Gegenstand der reinen Lyrik ist nicht ein einzelnes, einmaliges Erlebnis, sondern etwas Allgemeines, immer Wiederkehrendes, das von der Persönlichkeit des Dichters sich rein und vollständig abgelöst hat.

3

Leider sind wir gewohnt, Lieder Goethes, die im angedeuteten Sinn echte Lyrik darstellen, aufs engste mit seinem Leben zu verknüpfen

¹ Vgl. oben S. 101 und 110.

und sie dadurch ins Persönliche hineinzudrängen. Die Verse „Auf dem See“ versetzen uns in die Welt Lili Schönemanns, wir hören aus ihnen nur heraus, was Goethe auf seiner ersten Schweizer Reise erlebte; so geht nicht nur das Künstlerische der Form uns verloren, auch der allgemein nachfühlbare, tröstende und aufrichtende Übergang von frischem, unbedenklichem Naturgenuß zu den Schmerzen der Erinnerung, zu kräftigem seelischen Aufschwung und endlich zu einem vertieften und vergeistigten Erfassen der Natur. Allerdings leistete Goethe der verengenden, auf das Persönliche einschränkenden Auffassung selbst Vorschub, als er im 18. Buch von „Dichtung und Wahrheit“ dem Lied eine Stelle mitten im Bericht über die Schweizer Reise anwies. Doch er schritt auch da nicht zu rein lebensgeschichtlicher Deutung weiter. Und er sprach zu Lesern, die gewohnt waren, das Gedicht nicht ganz persönlich zu fassen; er verriet nur, wie ein echtes Lied aus äußerem Erleben erwächst, er ahnte nicht, daß die Zukunft das, was sich ihm künstlerisch losgelöst hatte vom äußeren Erlebnis, wieder aufs engste mit dem Erlebnis verknüpfen und so um seinen eigentlichen künstlerischen und menschlichen Wert bringen werde.

Diesen Wert erzielte das Gedicht wie jedes lyrische Gedicht, indem Goethe — mit Vischer zu reden — den Gegenstand rein im Subjekte aufgehen ließ. Ist es nicht noch richtiger zu sagen: das Subjekt im Gegenstand? Das Allzupersönliche der Lyrik des Aufschwungs ist überwunden. Das Gefühlserlebnis ist zu voller Reinheit herausgearbeitet. Worte zu verwerfen, die von Ricarda Huch einmal an Kellers Lyrik angewandt werden, möchte ich den künstlerischen Vorgang, durch den ein echtes Lyrikon entsteht, so umschreiben: der Gegenstand wird im Mittelpunkt gefaßt, die Empfindung wird rein und in ihrem Wesentlichen ergriffen. Darum findet, wer nur einen Augenblick darin lebt, immer, er blicke nach welcher Richtung er wolle, einen Ruhepunkt, ein Genügen für seine Seele.

Von einer Entichung darf schon hier gesprochen werden. Nicht das Ich steht im Vordergrund, sondern das Gefühl, das zum Erlebnis geworden ist und zu vollem, reinem und allseitigem Ausdruck gelangen will. Das Lied „Auf dem See“ verrät indes auch noch, mit welchem Mittel das Gefühl von der übermäßigen Last des Persönlichen befreit werden kann. Das zuverlässigste Mittel ist die Natur. Es ist, als ob die Natur das Überschüssige des Nurpersönlichen aufzehre. Darum gelangen Dichter, die der Natur besonders nahe stehen, leichter zu reiner

Lyrik als die naturfremden. Und unter den Gefühlen, die von der Natur bewirkt werden, ist wieder — auch in Goethes Seelied — das Landschaftsgefühl wesentlich befähigt, den Dichter von seiner Persönlichkeit zu erlösen. Lyrik des Naturgefühls ist überhaupt am leichtesten zur Er-Lyrik weiterzutreiben. Goethe meidet im allgemeinen die Er-Lyrik. Sein „Ich“ nennt sich noch dann, wenn er eigentlich nur ein Naturgefühl in lyrische Form faßt. Aber in „Meeres Stille“ schreibt er weiter zu einer Naturlyrik, die das Wort „Ich“ nicht kennt.

Ganz subjektive Dichter waren längst gewöhnt, Erscheinungen der Natur in der Landschafts- und Jahreszeitenlyrik ohne jede Einmischung des eigenen Ichs darzustellen. Wenn neuere Gedichte nur Eindruck an Eindruck reihen, so folgen sie altem Brauch. Die Ahnenreihe von lyrischen Versuchen, wie sie vielfach in Trakls „Gedichten“ erscheinen, ist sehr lang; ich führe ein Beispiel, sein Gedicht „Im Winter“, nur an, weil es jüngste Ausdrucksform eines alten Brauchs ist, weil es nicht nur in Trakls Dichtung eine Menge Nebenbuhler hat („Vorstadt im Föhn“, „In der Heimat“, „Heiterer Frühling“ in den „Gedichten“; manches im „Sebastian“), keineswegs aber, um an ihm das Neue und Besondere zu entwickeln (S. 33):

Der Acker leuchtet weiß und kalt.
Der Himmel ist einsam und ungeheuer.
Dohlen kreisen über dem Weiher
Und Jäger steigen nieder vom Wald.

Ein Schweigen in schwarzen Wipfeln wohnt,
Ein Feuerschein huscht aus den Hütten.
Bisweilen schellt sehr fern ein Schlitten
Und langsam steigt der graue Mond.

Ein Wild verblutet sanft am Rain
Und Raben plätschern in blutigen Gossen.
Das Rohr bebt gelb und aufgeschossen.
Frost, Rauch, ein Schritt im leeren Hain.

Däubler macht solche Dinge ganz anders, und doch läuft es auch bei ihm hinaus auf ichlose Wiedergabe der Natur. Zug fügt sich von selbst an Zug. Nur die Art dieser scheinbar ganz objektiven Zeichnung verrät, auch bei Trakl, die Persönlichkeit des starkpersönlichen Dichters. Die Linien solcher Poesie treffen nicht im Kunstwerk selbst

an dem Punkte zusammen, der die Persönlichkeit des Dichters bezeichnet. Man muß sie über das Gedicht hinaus verlängern, wenn man den Schnittpunkt erreichen will.

Naturbeseelung, Naturvermenschlichung heißt das beliebteste Mittel, zwischen sich und der Natur eine Verbindung herzustellen. Fast grundsätzlich übt solche Kunst — auch lange nicht als erster — Lenau. Diesem Ganzsubjektiven, völlig Persönlichen ergab sich in seiner Naturmythologie eine Möglichkeit, objektiver zu werden und über seine Persönlichkeit hinauszugelangen. Auch da ging es vom Ich zum Er weiter. Die durchgeführte Vermenschlichung läßt, indem sie Naturmythen schafft, etwas Erzählendes in die Lyrik eintreten. Genau so ergeht es noch dem obenerwähnten Gedicht Däublers; es trägt einen Mythos von der Birke vor, der nur mit zarteren Farben, mit milder kräftigem Apparat arbeitet als die verwandten Gedichte Lenaus.

Einen Schritt hinaus über die ichlose Naturlyrik bedeutet ein Gedicht, das nicht Erscheinungen der Natur, sondern Dinge oder Menschen in Worte faßt. Immer noch steht ein Gegenstand im Mittelpunkt, der im Dichter ein Gefühl erweckt hat. Er sucht dieses Gefühl auszusprechen, indem er den Gegenstand in Worten formt. R. M. Rilke ist Meister solcher schier ganz sachlichen und doch von einem starken Gefühlserlebnis getragenen Kunst. Mag er die Duse vergegenwärtigen oder einen Abenteurer, den Dogen oder den Leser oder ganz Gegenständliches wie das Wappen oder das Gold, immer ist alles in seinem Wesentlichen empfunden und ergriffen. Man findet einen Ruhepunkt, ein Genügen für die Seele.

Sich selbst aber schaltet Rilke auch aus, wenn er ein so reines, echtes lyrisches Gedicht, eine Offenbarung, vorbringt, wie den „Tod der Geliebten“, etwas nie so Gesagtes auf einem Gebiet, das von vielen schon begangen worden ist. Was andere von sich selbst gesagt hätten, ist hier einem „Er“ zugewiesen¹:

Er wußte nur vom Tod, was alle wissen:
daß er uns nimmt und in das Stumme stößt.
Als aber sie, nicht von ihm fortgerissen,
nein, leis aus seinen Augen ausgelöst,

hinüberglikt zu unbekanntem Schatten,
und als er fühlte, daß sie drüben nun

¹ „Der neuen Gedichte anderer Teil“ S. 8.

wie einen Mond ihr Mädchenlächeln hatten
und ihre Weise wohlzutun:

da wurden ihm die Toten so bekannt,
als wäre er durch sie mit einem jeden
ganz nah verwandt; er ließ die andern reden

und glaubte nicht und nannte jenes Land
das gutgelegene, das immer süße —.
Und tastete es ab für ihre Füße.

Von der ichlosen Lyrik der Dinge und Menschen zeugen fast alle neueren Sammlungen lyrischer Poesie. Ich nenne neben Däubler noch Georg Heym, Lissauer und Zech. Selbst ein urpersönlicher Lyriker wie Albert Ehrenstein, an sich ausgeprägter Vertreter der Lyrik des Ausrufs und Aufschwungs, des hymnisch Mahnenden, gibt das „Ich“ auf, um Don Juan zu versinnlichen.

4

Ist ein Dichter einmal zu solcher Fähigkeit gediehen, auf sein Ich zu verzichten und nur an der künstlerischen Formung eines anderen zu arbeiten, so bleibt es zuletzt fast gleichwertig, ob er diesen anderen oder dieses andere in der dritten Person auftreten läßt oder ob er ihm die Rechte der ersten schenkt. Älter ist — denk' ich — der Brauch, den anderen reden zu lassen. Aber nur selbstverständlich scheint mir, daß man heute nebeneinander ein Gedicht antrifft, in dem ein Baum sich ausspricht, und ein Gedicht, in dem von einem Baume gemeldet wird. Der Fall war oben aus Däublers „Sternhellem Weg“ anzuführen. Genau so wechselt Rilke, sogar Ehrenstein zwischen „Er“ und „Ich“, und dieses „Er“ und dieses „Ich“ sind nicht das Ich des Dichters. Goethe hingegen sahen wir nur eine durchsichtige Maske vornehmen, wenn er einem Schäfer, Jäger, Goldschmiedsgesellen das Wort erteilt. Wenn in seiner Lyrik Frauen reden, kommt das dem neueren Brauch zwar näher, setzt indes nur fort, was längst dagewesen war, indem es ins Couplethafte, also ins Bühnenmäßige übergeht. Wer denkt bei den Gedichten Rilkes, Däublers, Ehrensteins, die einem anderen das „Ich“ leihen, an die Bühne? Ihr Sinn ist, ein Wesen auf einmal und in seinem dauernden Sein zu erfassen. Auf der Bühne steht Mensch gegen Menschen, in solchem Widerstreit sagt der Mensch, was der

Augenblick ihm eingibt, was durch die Lage gefordert wird. Undramatisch ist selbst im komischen Drama jede umfangreichere und erschöpfende Begriffsbestimmung, die einer an seinem eigenen Leibe vornimmt. Versucht gelegentlich die Gesangeinlage, das Couplet, einen Menschen sich selbst schildern zu lassen, so weicht sie vom dramatischen Wesen ab und geht über ins Lyrische. Nicht aber ist auf lyrischem Gebiet solche Selbstdefinition ein Übergriff ins Dramatische.

Läßt die reine Lyrik im Gegensatz zur Aufschwungslirik das Ich aufgehen in der Darstellung des Gefühls, so ist es nur selbstverständlich, daß Lyrik der Betrachtung dem Ich wieder freieren Spielraum gestattet. In der Lyrik des Aufschwungs und in der Lyrik der Betrachtung fühlt das Ich die Kluft, die es von dem Gegenstand trennt. Dort sieht es verehrungsvoll zum Gegenstand empor, hier beschaut es ihn mit überlegenem Blick. Dort ein Wühlen und Drängen, ein Bedürfnis zu überreden und zu bekehren, hier ein kühleres, bedachteres Verhalten. Dort ein fühlender und leidender Mensch, der sich ganz preisgibt, hier ein überlegener Beurteiler und Bewerter. Soll ich noch Stellen aus Goethes römischen Elegien zum Beweis heranziehen oder die Epigrammatik aller Zeiten? Nur um Gesagtes zu ergänzen, sei auf Heines Brauch hingewiesen, ein und dasselbe Gedicht im Sinn eines hymnischen Aufschwungs zu beginnen und es mit epigrammatischer Spitze in kälteste Betrachtung ausklingen zu lassen. Das beweist zum mindesten, daß Aufschwungs- und Betrachtungslirik an gleicher Stelle nebeneinander auftreten dürfen. Solche Gegensatzwirkungen dürften der reinen Lyrik kaum zuzumuten sein, wenigstens nicht als dauerndes Merkmal.

Der Betrachter hat natürlich vom „Er“ viel zu sagen, vom „Sie“, vom „Es“ und von deren Mehrzahl. Aber er vergißt sich selbst nicht, er spricht andere an, er liebt den Ausruf. „Saget, Steine, mir an, o sprecht, ihr hohen Paläste!“ beginnt die erste römische Elegie, „Ehret, wen ihr auch wollt!“ die zweite. Die siebente setzt ein: „O wie fühl' ich in Rom mich so froh!“ Allein das Ethos dieser Anrufungen und Ausrufe ist grundverschieden von dem Ethos hymnischer Verherrlichung. Noch deutlicher läßt sich der entgegengesetzte Ton heraushören bei den ironischen Ansprachen und Ausrufen des Epigramms.

Die Persönlichkeit des Dichters macht sich geltend, das „Ich“ ist ihm stets zur Hand. Er sinnt auch über seine Gefühle, aber er läßt diese Gefühle nicht für sich wirken, er deutet sie, er macht sie dem

Verstand begreiflich. Objektivität, die um keinen Preis dazwischenredet, ist der Betrachtungslyrik fremd; diese Lyrik ist vielmehr die rechte Dichtung des Dreinredens.

So ist es begreiflich, daß gerade in den lyrischen Dichtungen unserer Jüngsten von Betrachtungspoese nicht viel anzutreffen ist. Soweit sie Objektivität der Form anstreben, soweit sie es auf Entpersönlichung anlegen, bietet ihnen reine Lyrik weit günstigeren Boden. Läßt sich ihre Persönlichkeit nicht zum Schweigen bringen, so greifen sie lieber zur Lyrik des Mahnenden, Beschwörenden, Aufstachelnden. An Ehrenstein läßt sich beobachten, wie nach langen Jahren einer beschauenden und Eindrücke wiedergebenden Dichtung, der das eigene Ich nur noch zum Spiegel der Welt geworden war, der Dichter wieder an seinem Ich zu leiden und dessen Qual auszusprechen beginnt. „Der Mensch schreit“, lautet die Überschrift einer lyrischen Sammlung Ehrensteins. Hier wie in Bekenntnissen anderer neuerer Lyriker, etwa in Werfels „Einander“, läßt sich mit Händen greifen, wie die Jüngsten das Leid ihrer Persönlichkeit klagend und anklagend heraussagen müssen und wie sie daher festgebannt bleiben in der Lyrik des Aufschwungs, der rednerischen Ausrufe. Von anderer Seite und in anderem Sinn schaffen Lyrik des Aufschwungs die Poeten, die zu Tat und Haß anstacheln. Und so scheidet sich der Weg nach zwei Seiten: auf der einen geht es zu entpersönlichter reiner Lyrik, auf der anderen zur allerpersönlichsten Lyrik des Mahnens, Ausrufens, Beschwörens, Klagens.

VII Zeitform im lyrischen Gedicht

1921

I

GEWINN für die Erschließung der künstlerischen Form lyrischen Dichtens ergibt sich, wenn Gruppenbildung der Sprachlehre in den Dienst der Ergründung dichterischer Ausdrucksmöglichkeiten tritt. Entscheidende Züge der Wortkunst lassen sich erkennen, wenn in die Schule der Wissenschaft gegangen wird, die sich bisher am emsigsten mit dem Wort beschäftigt und seine Wege am genauesten beobachtet hat. Es ist die Sprachlehre.

Wilhelm Scherer berührte einmal flüchtig den Sachverhalt, den diese Formel meint, in seiner Poetik (S. 244 f.). Als dritter Einteilungsgrund der Arten der Rede erscheint hier die Scheidung, der Redner könne zeitlose allgemeine Betrachtungen anstellen, von Vergangenen reden oder von Gegenwärtigem, könne von Zukünftigem prophezeien, könne wünschen oder auffordern. Scherer bemerkt dazu, diese Kategorien stimmten mit grammatischen Kategorien der Tempus- und Moduslehre überein, ohne mit ihnen identisch zu sein. Immerhin erwog er, wieweit sich in seinen Gruppen der Rede Präteritum und Präsens, Futurum, Optativ, ja Potentialis geltend machen.

Einfacher und unmittelbarer als Scherer und nicht für alle Arten der Rede, sondern bloß für Lyrik frage ich, welche Bedeutung der Unterschied der Zeitformen hat. Die Frage ist so selbstverständlich, daß man sich nur wundern kann, sie nicht längst gestellt zu sehen. Schon dem Gefühl ergibt sich ein beträchtlicher Unterschied: „Willkommen und Abschied“ wirkt gewiß auch aus andern Gründen wie ein künstlerischer Gegensatz zu dem Lied, das in Goethes Gedichten darauf folgt, zu „Neue Liebe, neues Leben“. Allein sofort fällt auch der Unterschied auf, der durch die Zeitform bedingt ist. Ganz anderes Ethos hat der Eingang „Es schlug mein Herz: geschwind zu Pferde! Es war getan fast eh' gedacht“, ganz anderes der Eingang „Herz, mein Herz, was soll das geben? Was bedrängt dich so sehr?“ Die Gegenwartform in „Neue Liebe, neues Leben“ mag sogar auf manchen noch goethischer wirken als die Vergangenheitsform von „Willkommen und