

# KONGRESS

FÜR

ÄSTHETIK UND ALLGEMEINE  
KUNSTWISSENSCHAFT

BERLIN 7.—9. OKTOBER 1913

## BERICHT

HERAUSGEGEBEN VOM ORTSAUSSCHUSS



STUTT GART

VERLAG VON FERDINAND ENKE

1914

# INHALTS-VERZEICHNIS

Vorgeschichte . . . . .	1
Programm . . . . .	4
Verzeichnis der Teilnehmer . . . . .	8
Begrüßungsabend . . . . .	21
<b>Erste Allgemeine Sitzung</b>	
Max Dessoir, Eröffnungsrede . . . . .	42
Edward Bullough, Ein Beitrag zur genetischen Ästhetik . . . . .	55
Theodor Ziehen, Über den gegenwärtigen Stand der experimentellen Ästhetik . . . . .	73
Karl Lamprecht, Einführung in die Ausstellung von parallelen Ent- wicklungen in der bildenden Kunst . . . . .	75
Kurt H. Busse, Die Ausstellung zur vergleichenden Entwicklungs- geschichte der primitiven Kunst bei den Naturvölkern, den Kindern und in der Urzeit . . . . .	79
<b>Zweite Allgemeine Sitzung</b>	
Victor Basch, Die Objektivität des Schönen . . . . .	83
Jonas Cohn, Die Autonomie der Kunst und die Lage der gegen- wärtigen Kultur . . . . .	91
<b>Abteilung I</b>	
Emil Utitz, Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft . . . . .	102
Richard Hamann, Allgemeine Kunstwissenschaft und Ästhetik . . . . .	107
Charles Lalo, Programm einer soziologischen Ästhetik . . . . .	116
Otto Schiller, Das ästhetische Erleben als die einfachste Art des Erlebens von maximaler Intensität . . . . .	124
Walther Schmied-Kowarzik, Intuition als Kern des ästhetischen Erlebens	134
Bernhard Alexander, Über künstlerische Intuition . . . . .	144
Adolf Lasson, Der Wertbegriff in der Ästhetik . . . . .	152
Richard Wallaschek, Subjektives Kunstgefühl und objektives Kunsturteil	163
Theodor Elsenhans, Das künstlerische Genie und die Ästhetik . . . . .	174
Georg Treu, Durchschnittsphotographie und Schönheit . . . . .	186
Moritz Geiger, Das Problem der ästhetischen Scheingefühle . . . . .	191
Kaarle S. Laurila, Die assoziativen Faktoren des ästhetischen Eindrucks	196
Theodor A. Meyer, Die Persönlichkeit des Künstlers im Kunstwerk und ihre ästhetische Bedeutung . . . . .	208
<b>Abteilung II</b>	
Moritz Hoernes, Die Anfänge der bildenden Kunst . . . . .	213
Wilhelm Worringer, Entstehung und Gestaltungsprinzipien in der Ornamentik . . . . .	222
Kurt H. Busse, Vergleichende Entwicklungspsychologie der primitiven Kunst bei den Naturvölkern, den Kindern und in der Urzeit . . . . .	232
August Schmarsow, Raumgestaltung als Wesen der architektonischen Schöpfung . . . . .	246

## Inhalts-Verzeichnis

Peter Behrens, Über den Zusammenhang des baukünstlerischen Schaffens mit der Technik . . . . .	251
Hans Cornelius, Zur Ansichtsforderung in Architektur und Plastik . . . . .	266
Artur Weese, Die ästhetischen Prinzipien der Wandmalerei . . . . .	276
Ernst Sauerbeck, Über ästhetische Perspektive . . . . .	286
Erich Everth, Bildformat und Komposition . . . . .	298
Gustav Britsch, Der Begriff des künstlerischen Tatbestandes . . . . .	308
David Katz, Psychologisches zur Frage der Farbengebung . . . . .	314
Hans Jantzen, Über Prinzipien der Farbengebung in der Malerei . . . . .	322
Oskar Wulff, Die Gesetzmäßigkeit der Entwicklung in den bildenden Künsten . . . . .	330
<b>Abteilung III</b>	
Ottokar Fischer, Über den Anteil des künstlerischen Instinkts an literarhistorischer Forschung . . . . .	339
Richard Müller-Freienfels, Das Ich in der Lyrik . . . . .	342
Helene Herrmann, Die Erscheinung der Zeit im lyrischen Gedicht . . . . .	354
Gustav von Allesch, Über die Natur des Dramas . . . . .	368
Wilhelm von Scholz, Das Schaffen des dramatischen Dichters . . . . .	377
Oskar Walzel, Tragische Form . . . . .	388
Friedrich Kayßler, Das Schaffen des Schauspielers . . . . .	392
Max Martersteig, Illusionsbühne und Stilbühne . . . . .	405
<b>Abteilung IV</b>	
Paul Moos, Über den gegenwärtigen Stand der Musikästhetik . . . . .	416
Charles S. Myers, Beitrag zum Studium der Anfänge der Musik . . . . .	430
Alfred Heusz, Der geistige Zusammenhang zwischen Text und Musik im Strophenlied . . . . .	444
<b>Abteilung III und IV</b>	
Eduard Sievers, Demonstrationen zur Lehre von den klanglichen Konstanten in Rede und Musik . . . . .	456
<b>Abteilung IV</b>	
Fritz Ohmann, Melodie und Akzent. Experimentelle Untersuchungen über ihre Beziehungen . . . . .	476
Anton Penkert, Die musikalische Formung von Witz und Humor . . . . .	482
Arnold Schering, Zur Grundlegung der musikalischen Hermeneutik . . . . .	490
Hermann Wetzel, Dur und Moll im diatonischen Tonkreise . . . . .	501
Alfred Guttman, Kunst und Wissenschaft des Gesanges . . . . .	511
Hugo Riemann, <i>Γεγόμενον</i> und <i>Γεγονός</i> beim Musikhören . . . . .	518
Geschäftliche Sitzung . . . . .	526
Abschiedsfeier . . . . .	530
Ständiger Ausschuß . . . . .	533

Richard Müller-Freienfels:

## Das Ich in der Lyrik

Über das Problem des Ich in der Lyrik ist natürlich nicht zu sprechen, ohne daß, wenigstens in großen Zügen, eine Verständigung über das Wesen des Ich überhaupt vorausgegangen ist.

Nun weiß jeder, der sich je mit philosophischen Dingen beschäftigt hat, daß wir damit an eines der dunkelsten Probleme der ganzen Philosophie rühren, ein Problem, das in gleicher Weise die Metaphysik und Erkenntnistheorie wie die Psychologie beschäftigt hat. Jedermann von Ihnen weiß, wie sehr die Schätzung dieses mit drei Buchstaben bezeichneten, scheinbar so einfachen Begriffes geschwankt hat.

Während manche Erkenntnistheoretiker das Ich gleichsetzten mit der Welt schlechthin und die Möglichkeit eines Nichtich nur als Schöpfung des Ich gelten lassen wollten, haben andere das Ich überhaupt geleugnet. Machten jene die ganze Welt zum Subjekt, so machen diese alles zum Objekt.

Indessen nicht diese metaphysischen Fragen beschäftigen uns hier, sondern nur das Ich als psychologisches Problem. Freilich, wenn wir die Psychologen befragen, so finden wir, daß die Einigkeit unter ihnen nicht viel größer ist als die unter den Metaphysikern. Denn jene metaphysischen Fragen spielen auch hier herein und kehren wieder unter der anderen Fragestellung des Psychologen. Auch hier haben wir Denker, die alle Bewußtseinsphänomene als objektiv, und solche, die alle als subjektiv fassen wollen. Aber beide begehen den logischen Fehler, daß sie einen Begriff ohne Gegenbegriff bilden, wodurch er in sich selber hinfällig wird. Von ichhaften Dingen zu reden hat nur Sinn, wenn man ihnen nicht ichhafte entgegenstellt, und wir müssen darum versuchen, unter den psychischen Phänomenen das Ich von allem, was nicht dazu gehört, zu sondern.

Eine wichtige Klärung hat das Ichproblem durch die Untersuchungen K. Österreichs erfahren, der sich bemüht hat, innerhalb der Bewußtseinsphänomene die „ichhaften“ von den „nichtichhaften“ zu sondern. Und zwar kommt er, kurz gesagt, zu dem Ergebnis, daß vor allem das Gefühl, ferner die Funktionen des Wahrnehmens, Vorstellens usw. ichhafter Natur sind, während er die Inhalte des Wahrnehmens, Vorstellens, die Begriffe, als objektiv bezeichnet. Ichhaft sind also vor allem die Gefühlserlebnisse. Der Vorstellungsinhalt dagegen wird zum Unterschied davon als die Persönlichkeit bezeichnet.

Ich schließe mich hier im wesentlichen der Formulierung Österreichs an, nur daß ich seine Scheu, den Körper als Träger des Ichgefühls anzusehen, nicht teilen kann.

Ich unterscheide also erstens das Ichgefühl, das Substrat alles unseres Erlebens, das an sich unbestimmt ist und sich immer gleich bleibt; zweitens die Persönlichkeit oder die Ichvorstellung, die man auch den Ichbegriff nennen könnte.

Um dieses Ich als Vorstellung oder als Begriff handelt es sich bei unseren Untersuchungen. Dieses allein ist wandelbar, das Ich als fühlendes Substrat ist immer das gleiche.

Die Persönlichkeit also ist ein Begriff, und zwar ein sehr wenig abgegrenzter, sehr wenig konstanter, vielmehr ein ewig wechselnder. Die Konstanz beruht eigentlich nur in der Beziehung auf einen bestimmten Körper und in einer gewissen potentiellen Einheit der Gedächtnisinhalte. Im übrigen wechselt die Persönlichkeit beständig. Sie wissen alle aus eigener Erfahrung, daß man in bestimmten Situationen, in bestimmter Gesellschaft ein ganz anderer Mensch ist. Ein Fürst ist nicht immer Fürst, ein Professor nicht immer Professor, sondern wenn sie mit ihrem Kinde spielen, sind sie nur Vater; wenn sie auf die Jagd gehen, sind sie nur Jäger, vergessen vollkommen den Rest der Persönlichkeit. Ebenso ist es, wenn wir bewußt eine Rolle spielen auf dem Maskenfest, auf der Bühne usw. Hier vergessen wir auch den gewöhnlichen Vorstellungsinhalt der Seele. Die Einheit der Persönlichkeit nun beruht nur darin, daß eben jederzeit das Ichgefühl, das Körperbewußtsein das gleiche bleibt und daß jederzeit der gewöhnliche Persönlichkeitsbegriff wiedergewonnen werden kann. Dies ist auch der Unterschied solcher Zustände, in denen wir unsere gewöhnliche Persönlichkeit vergessen, von den pathologischen (bei Geisteskranken, die sich als Gott, als Kaiser usw. fühlen), daß hier gleichsam der Rückweg ins gewöhnliche Durchschnittsdasein nicht gefunden werden kann, weil die Verbindung durchschnitten ist.

Halten wir also die Tatsache fest, daß sich unser Ich als fühlendes, erlebendes Substrat mit allen möglichen Persönlichkeitsvorstellungen überziehen kann, wie ein Mannequin mit Kleidern. Was wir unsere Persönlichkeit nennen, ist sozusagen nur der Alltagsrock des Ich, derjenige, den wir meistens tragen. Im übrigen sind so unendlich viele Modifikationen möglich, daß wir kaum je sagen können, wir sind ganz wir selbst, es ist nichts Fremdes in uns. Jeder andere Mensch, mit dem wir in Beziehung treten, jede neue Lebenslage nötigt uns bereits zu gewissen veränderten Stellungnahmen, und so ist der Übergang zu solchen Zuständen, wo wir nicht mehr ganz wir selbst sind, zu solchen, wo wir uns ganz verwandelt fühlen, schwer festzulegen.

Ich bitte Sie dabei, die Worte Maske, Rolle usw. nicht in tadelndem Sinn zu fassen, wie wir das im Leben oft tun, um ein Affektieren, etwas Gewolltes und Gemachtes zu bezeichnen. — Wir spielen eigentlich immer eine Rolle, die nie ganz unser Ich umfaßt und in tausend Möglichkeiten variiert zu fremden Rollen hinüber. Wir spielen eine andere Rolle, tragen

eine andere Maske, wenn wir im Familienkreis, wenn wir im Beruf, wenn wir im Salon uns befinden. So ist auch unsere gewöhnliche Persönlichkeit eine Rolle, und ein prinzipieller Unterschied besteht nicht, ob wir uns als uns selbst oder als jemand anders fühlen.

Das Thema unserer Untersuchung ist danach formuliert dies, daß wir fragen: Welche Persönlichkeitsvorstellung schwebte einem Dichter vor, wenn er Ich sagte?, und zweitens: Welche Persönlichkeitsvorstellung haben wir, wenn wir Gedichte, die in Ichform geschrieben sind, lesen? Wir verfahren dabei rein phänomenologisch, d. h. nicht genetisch. Wir sehen von der Entstehung des Gedichtes ab, wie wir sie aus Briefen oder anderen direkten oder indirekten Zeugnissen erschließen. Wir halten uns rein an das fertig vorliegende Gedicht, so wie es der Dichter uns vorlegen wollte.

\*

Unser Untersuchungsgebiet ist zunächst das: Welche Rolle spielt die Persönlichkeit eines Dichters in seiner Lyrik? Deckt sich das Ich, das in seiner Lyrik spricht, mit seiner Persönlichkeit? Es ergibt sich aus der Analyse dieses Begriffes, daß das gar nicht möglich ist. Das Ich der Lyrik Goethes ist nicht der Geheimrat und Minister von Sachsen-Weimar. Es versteht sich von selber, daß niemals, wenn einer „ich“ sagt, er damit die ganze Fülle von Beziehungen mitdenken kann, die potentiell darin enthalten sein könnten. Stets ist der Ichbegriff in der Lyrik vereinfacht, schematisiert, in bestimmtem Sinne umgebildet.

Man hat nun gewöhnlich die Lyrik nach der Ichform, die darin spricht, unterschieden als „Ichlyrik“, „Maskenlyrik“ und „Rollenlyrik“, deren Unterschiede in den Worten ausgesprochen liegen. Indessen ist es nach unseren bisherigen Ausführungen klar, daß ein prinzipieller Unterschied nicht vorliegt und daß jene Unterscheidung gewisse praktische Werte hat, aber für feinere Zwecke viel zu grob ist.

Wir wollen daher eine andere, schärfere Unterscheidung einführen, und zwar eine Reihe von Typen lyrischer Dichtungen aufstellen nach dem Umkreis und der Spezifizierung der darin sprechenden Persönlichkeit. Meine Untersuchung ist dabei rein psychologisch; Wertungen gebe ich zunächst nicht. Dabei sind wir natürlich beim Dichter in der Regel darauf angewiesen, Schlüsse aus seinen Werken zu ziehen, wie er sich selber sah; doch liegt in den meisten Fällen die Sache ziemlich klar, außerdem haben wir auch mancherlei Selbstzeugnisse.

Es gibt verschiedene Typen der Ichdarstellung. Die nächstliegende ist die der individuellen Lyrik. Hier spricht ein bestimmtes Individuum zu Leuten, bei denen es eine gewisse Bekanntschaft mit seiner Person voraussetzt. So meint z. B. Horaz (auch Klopstock) sehr oft wirklich seine Persönlichkeit. Er bringt seine ganz individuelle Persönlichkeit und ihre Beziehungen in seine Lyrik hinein, er nennt die Freunde oder die Geliebte mit Namen, wie wir auch das Ich seiner Lyrik mit dem bürger-

lichen Namen des Dichters decken können. — Indessen ist diese Art der Dichtung in neuerer Zeit etwas aus der Mode gekommen, und an Stelle der individuellen Persönlichkeit spricht die *t y p i s c h e*.

\*

Nun gibt es viele Stufen, in denen die Typisierung auftreten kann. Die erste Stufe wäre etwa die, wo nicht mehr das Individuum, sondern „der Dichter“ spricht. Dieses Ich ist schon etwas typisiert, hat aber noch immer gewisse persönliche Züge. Dieses Ich findet sich zum Beispiel in der Lyrik Heines:

„Aus meinen großen Schmerzen mach ich die kleinen Lieder.“

Es ist hier „der Dichter“, von dem gewisse Züge ausgesagt werden, die jedoch der Leser durchaus als typisiert empfindet. Man hat die Vorstellung, es sei nicht unbedingt Heine selber, sondern ein gewisses schematisches Bild von ihm. Bestimmte Namen werden nicht genannt oder nur ganz selten. Es ist „der Dichter“, der ja besonders in der Lyrik um die Mitte des 19. Jahrhunderts oft etwas kokett sich vordrängt.

Geht die Typisierung weiter, so kommen wir zu jener Stufe, die ich als die Stufe des „Allgemein-menschlichen“ bezeichne, wo nur „der Mensch“ schlechthin spricht, wo nichts Individuelles von dem sprechenden Ich ausgesagt wird. So sind die Gedichte Goethes vielfach. In seinen schönsten Liedern spricht häufig ein Ich, mit dem sich jeder ohne weiteres identifizieren könnte, von dem nur ganz allgemeine Züge gegeben sind.

„Ich besaß es doch einmal, was so köstlich ist.“

Ja, diese Generalisation kann noch weiter gehen. Sie kann die Grenzen des Menschlichen überhaupt verlassen, kann sich, was bei Mystikern oft vorkommt, mit Gott, mit dem All eins wissen. Das Ich wird zum *k o s m i s c h e n*, metaphysischen Ich ausgeweitet. Ein interessanter Typus dafür ist aus älterer Zeit etwa Angelus Silesius, aus der Gegenwart der Lyriker Mombert, dessen Lyrik vielfach als völlig wahnsinnig bezeichnet wird, weil man nicht versteht, das Ich dieser Dichtungen in seiner ganzen Ausweitung zu fassen. Es ist ja ein Grundzug aller Mystik, daß das *principium individuationis* aufgehoben zu sein scheint, psychologisch gesprochen: daß eine individuelle Persönlichkeitsvorstellung überhaupt nicht im Bewußtsein, nicht einmal im Randbewußtsein sich befindet.

Ich gebe Ihnen ein aufs Geratewohl herausgegriffenes Lyrikon Momberts, das ich Sie jetzt nicht auf seinen ästhetischen Wert abzuschätzen, sondern nur unter dem hier entwickelten Gesichtspunkte zu betrachten bitte. Es ist ein Fragment aus dem Buche: Die Schöpfung.

Als noch nichts war und nichts stand,  
Lag schon darüber meine große Hand.  
Denk ich an jene große Zeit,  
Stürzt mir mein Herz ins Meer von Seligkeit,  
Daß große Sonnen heiß dicht drüber schweben  
Und mir mein Schöpferglück zu fühlen geben.

Ähnlich ist es bei Rilke, wo auch das Ich den Kreis des Menschlichen verläßt:

Ich lebe mein Leben in wachsenden Ringen,  
Die sich über die Dinge ziehn.  
Ich werde den letzten vielleicht nicht vollbringen,  
Aber versuchen will ich ihn.  
Ich kreise um Gott, um den uralten Turm,  
Und ich kreise jahrtausende lang,  
Und ich weiß noch nicht, bin ich ein Falke, ein Sturm,  
Oder ein großer Gesang.

Wieder ein anderer Typus ist der des idealisierten Ich. Hier handelt es sich nicht um das Ich, das der Dichter wirklich ist, sondern um das, was er sein möchte; es hat die gleichen Züge, wie der Dichter selbst, nur gesteigert, veredelt, vergrößert. Wir haben ein solches Ich in der Zarathustralyrik Nietzsches, wo dieses idealisierte Ich sogar einen besonderen Namen bekommen hat. Überhaupt spielt dieses idealisierte Ich in der modernen Lyrik eine große Rolle. So hat Dehmel einmal ausgesprochen, daß es eine Torheit sei, wenn man das Ich seiner Lyrik mit seinem bürgerlichen Ich gleichsetze, daß ihm vielmehr ein *E d e l m e n s c h* vorschwebe, der aus seiner Lyrik spräche.

Neben diesen Arten des Ich, die eher eine Ausweitung des Persönlichkeitsbegriffes darstellen, steht eine andere, die zwar auch von der gewöhnlichen Persönlichkeitsvorstellung abstrahiert, aber dann doch wieder eine Spezifikation vornimmt: das *spezialisierte Ich*. Hier spricht das Ich aus einer ganz bestimmten Situation heraus. So dichtet Goethe als Jäger:

„Im Felde schleich ich still und mild“ usw.

Es ist hier der Dichter, der spricht, aber nicht als Dichter, sondern als Jäger. Seine Persönlichkeit ist einerseits generalisiert, und wiederum spezialisiert.

Nun ist es ganz offenbar, daß von hier aus zu der unzweifelhaften *M a s k e n l y r i k* nur ein Schritt ist. Man kann sogar im Zweifel sein, ob dieser Jäger nicht schon eine Maske ist. Es braucht ihm nur ein Name gegeben zu werden, also Robin Hood z. B., und wir haben es mit einer Maske zu tun. Man sieht, es ist ein schrittweiser Übergang zwischen Ichlyrik und Maskenlyrik.

Und ist man einmal so weit, so kann natürlich auch der weitere Schritt getan werden, daß mehrere Iche sich dialogisch zu einander stellen, wofür ja die Literatur Beispiele genug hat. Diese beiden Ichvorstellungen können unbestimmt sein, in derselben Seele. So ist es z. B. in der wundervollen Chanson von Maeterlinck:

Et s'il revenait un jour,  
Que faut-il lui dire?  
— Dites lui, qu'on l'attendit  
Jusqu' à s'en mourir.

Hier sprechen zwei Stimmen, die vielleicht in der Seele des Dichters sind. Der alte Tolstoi, der sich nicht die Mühe geben wollte, sich über diese von Maeterlinck nur angedeuteten Dinge klar zu werden, hat darum diese wunderbare lyrische Blüte mit groben Muschikfäusten zerzaust und völlig unklar gescholten.

Von diesem Lyrikon aus ist dann ein rascher Schritt zu der ausgesprochen dialogischen Lyrik, wo mehrere deutlich unterschiedene Personen sprechen, wie im Horazischen: „Donec gratus eram tibi.“ . . . .

Jedenfalls ist es sicher, daß die traditionelle Einteilung in Ichlyrik, Maskenlyrik, Rollenlyrik keinen prinzipiellen Unterschied gibt, da in den meisten Fällen, wo der Dichter „ich“ sagt, bereits eine Umbildung seines Persönlichkeitsbegriffes vorliegt.

Andererseits genügt die Einteilung keineswegs, alle die verschiedenen Stufen der Ichdarstellung zu erfassen, und auch unsere Aufzählung konnte natürlich nur eine Anzahl besonders markanter Fälle herausheben.

Dabei sei noch bemerkt, daß die einzelnen Dichter nicht bloß in einem jener Ichtypen gedichtet haben, sondern daß sie je nachdem ganz verschiedene Arten gepflegt haben. So gibt es von Goethe neben den ganz generellen auch ganz individuelle.

Trotzdem lassen die meisten Dichter sich fast ganz der einen oder der anderen Art zuordnen.

\*

Wie nun stellen sich diese Probleme vom Standpunkt des Genießenden dar? Das psychologische Grundphänomen, das überhaupt erst ein ästhetisches Genießen möglich macht, ist das Phänomen des „Mitlebens“. Das heißt, wir haben die Fähigkeit, in unserem Ich die Erlebnisse anderer sympathisch miterleben, also gleichsam die Persönlichkeit des anderen unserem Ich überzuziehen wie ein Kleid und nun aus jener Rolle heraus zu erleben, ein Phänomen, das auch von der Möglichkeit des poetischen Schaffens vorausgesetzt wird. Man hat für diese psychologische Tatsache den Begriff „Einfühlung“ geprägt, der sehr beliebt geworden und gerade dabei ist, ein Modewort auch bei ganz unwissenschaftlichen Leuten zu werden. Er ist bequem als Schlagwort, hat aber, wie Schlagwörter meistens, den Nachteil, nur unvollkommen den Tatbestand zu beschreiben. Denn es ist keineswegs immer so, wie das Wort es suggeriert und wie seine Verwender, Th. Lipps z. B., es auch theoretisch verfochten haben, daß, wenn ich fremde Gefühle miterlebe, ich nun wirklich mit meinem Ich in dem anderen drinstecke. In Wahrheit gibt es hier große Mannigfaltigkeit. Es kann in der Tat zuweilen so weit kommen, daß ich mich selbst vergesse und das Gefühl habe, das Objekt sei eins mit meinem Subjekt. Aber es gibt auch sehr viele Fälle, wo ich durchaus meines Selbst mir bewußt bin und doch fremde Gefühle miterlebe.

Ich bezeichne mit vom Theater entnommenen Ausdrücken diese beiden Stellungnahmen als die des Mitspielers und die des Zuschauers. Als

Mitspieler vergesse ich meine eigene Existenz, erlebe alles aus der Rolle Fausts oder Egmonts heraus, als Zuschauer dagegen bin ich mir meiner Existenz durchaus bewußt, erlebe aber trotzdem die Gefühle der anderen mit. Ja, ich fühle die fremden Gefühle mit, und fühle doch zugleich noch über die Gefühle des anderen. Das, was wir Mitleid nennen, ist in Wahrheit in der Hauptsache kein Leiden mit dem anderen, sondern ein Leiden über das Leiden des anderen, was allerdings das Mitleiden als Vorbedingung voraussetzt.

Die Frage nun, die uns hier vor allem zu beschäftigen hat, ist die: Wie hat der Genießende das im Gedicht ausgesprochene „Ich“ zu realisieren? Welche Persönlichkeit hat das Gedicht zu erleben? Der Genießende als solcher oder in der Maske des Dichters? Soll ich Mitspieler oder Zuschauer sein?

Mit anderen Worten: Welche Vorstellung ist die adäquate, wenn ich lese:

„Hier lieg ich auf dem Frühlingshügel“?

Muß ich mir da den schwäbischen Pfarrer Mörike vorstellen oder mich selber? Oder muß ich, was durchaus möglich ist, das Ich des anderen mir vorstellen und daneben doch meiner selbst ganz klar bewußt sein?

In gewisser Weise beantwortet sich die Frage ziemlich einfach: man muß je nach dem Gedichte verfahren. Also bei Gedichten der individuellen Gattung, wie von Horaz und Klopstock, ist die adäquate Auffassung die, daß man womöglich sich den Dichter selber denkt. Sie setzen eine gewisse Bekanntschaft mit der Persönlichkeit des Dichters voraus.

Nehmen Sie als Beispiel die bekannte Ode:

„Exegi monumentum aere perennius“ . . .

Hier gibt der Dichter selber ja Anhalte, wer er ist, wenn er davon spricht, daß er das äolische Lied nach Italien gebracht habe.

Bei anderen dagegen ist ein Wissen um den Dichter nicht nötig, ja schädlich. Bei manchen Gedichten Rilkes liegt gerade in der völligen Unbestimmtheit des Ich der Reiz.

Man würde also zu vermuten geneigt sein, individuelle Gedichte müßten individuell, generelle aber generell gelesen werden. Im übrigen liegt ein prinzipieller Unterschied nicht vor für den Genießenden; ob er sich das Ich in den Goetheschen Versen:

„Laßt mich nur in meinem Sattel gelten“ usw.

als Hafis oder Goethe oder ein abstraktes Ich vorstellt, möchte keinen Unterschied machen; aber eine gewisse Entäußerung seiner Persönlichkeitsvorstellung, wie er sie gewöhnlich hat, muß er auf jeden Fall vornehmen, und es ist da gleichgültig, welche es ist. Wenn ich mich einmal maskiere, so ist es nachher unwesentlich, welche Maske ich nehme. Es bleibt die Tatsache der Maske überhaupt. Eine gewisse Umschaffung der eigenen Persönlichkeitsvorstellung ist bei jedem lyrischen Gedichte notwendig.

Aber so einfach ist die Sache nicht. Es gibt nicht bloß eine Art Lyrik zu lesen. Man kann sehr wohl individuell entworfene Gedichte generalisierend lesen und typische Gedichte individuell.

Ich kann mir bei dem Goetheschen Gedicht: „Ich ging im Walde so für mich hin“ Goethe selber denken, ich kann ein ganz verschwommenes drittes Ich mir vorstellen, ich kann auch mich selber einfach als handelnd denken.

Es kommen da Gewohnheiten, vielleicht auch angeborene typische Unterschiede in Betracht, indem der eine alles subjektiv, der andere alles mehr objektiv nimmt.

Aus allen bisherigen Untersuchungen können wir den Schluß ziehen: es gibt überhaupt kein einheitliches Schema, in das man alle Lyrika pressen könnte. Die Ichvorstellung kann außerordentlich verschieden sein, sie ist überhaupt durchaus sekundär, die Hauptsache ist, daß mein Ich, der Träger meiner Gefühle, erregt wird. Welche Vorstellung dabei mir vorschwebt, ist durchaus nebensächlich.

Das Bewußtsein „Tu ares agitur“ stellt sich überall dort ein, wo unser Gefühl in der nötigen Stärke erregt wird. Es kommt auf die Intensität, nicht auf die Qualität des Erlebens an. Die Hauptsache ist, daß überhaupt etwas erlebt wird, und zwar stark und tief erlebt wird; im Namen welcher Persönlichkeitsvorstellung das geschieht, tut wenig zur Sache. Daß ein Dichter uns mitreißt, darauf kommt es an, auf welche Weise er das tut, ist nebensächlich. Ob er mich in seinem eigenen Namen mitreißt, ob er ein abstraktes Ich mir darbietet, das auch meines sein kann, alles das kommt erst in zweiter Linie in Betracht.

Es fragt sich nun, wenn die Persönlichkeitsvorstellung durchaus sekundär ist, warum die Dichter so oft Masken vorgenommen haben.

Das kann persönliche Gründe haben: es kann unangenehm sein, gewisse Gefühle im eigenen Namen auszusprechen. Es kann auch eine Anregung durch andere die Veranlassung gewesen sein für das Gedicht, so daß das Erlebnis von vornherein sekundär war; die Entstehungsgeschichte würde das begründen.

In den meisten Fällen wird es so sein, daß sich der Dichter gewisse Vorteile verspricht, die seiner Darstellung Farben und Relief geben. So ist es gar kein Zweifel, daß jene Stimmungen der Einsamkeit und edlen Resignation, die C. F. Meyer seinem Hutten unterlegt, dadurch größer und erhabener wirken, daß er sie jener bekannten edlen Persönlichkeit unterlegt, als wenn er sie im eigenen, des damals ganz unbekanntem Züricher Dichters Namen gesprochen hätte.

Zum Schluß möchte ich noch eine praktische Frage erörtern, nämlich die: Wie soll sich in der Frage des Ich die ästhetische Interpretation verhalten?

Eines ist sicher, daß sie sich zunächst darüber klar zu werden hat, ob es in der Intention des Dichters lag, daß das Ich individuell, generalisiert oder als Maske gefaßt werde. Denn viele jener grotesken Mißverständnisse, daß man den Dichtern des abstrakten, mystischen Ich völlige Verrücktheit, denen des idealisierenden Ich Größenwahn vor- geworfen hat, erklären sich aus der Unklarheit im Punkte des Ich.

Nun haben wir ja eine sehr ausgedehnte Wissenschaft, die Literaturgeschichte, die uns die Möglichkeit an die Hand gibt, für das Ich der Lyrik in den meisten Fällen eine ganz bestimmte Persönlichkeitsvorstellung einzusetzen. Das ist, wie gesagt, für viele Gedichte unumgänglich nötig. Ohne eine gewisse Kenntnis von Klopstocks Leben ist seine Ode „Der Züricher See“ nicht ganz zu verstehen, obwohl ihr Gefühlschwung uns auch so mitreißen kann.

Doch nicht immer ist das Wissen um die Persönlichkeit des Dichters von Gewinn. Kennt man gründlich das Leben eines Poeten, so ist es kaum möglich, gewisse Vorstellungen seiner Persönlichkeit auch solchen Gedichten unterzulegen, die ganz deutlich generalisierten Charakter haben. So ist es mir fast unmöglich, Goethesche Gedichte ganz von der Beziehung auf Goethes Persönlichkeit zu trennen, auch da, wo das Gedicht selbst gar keinen Anlaß dazu gibt. Dies kann von großem Schaden sein, wenn die Persönlichkeit derart ist, daß sie unsympathische Züge enthält. So hat vielen Lesern die Kenntnis der Persönlichkeit Heines die Freude an seiner Dichtung völlig verdorben. Ich erinnere z. B. an Victor Hehn. Dieser feine Goethekenner bricht angesichts des Heineschen Gedichtes „Du bist wie ein Blume“ in die Worte aus: „Heine und beten!“ — Hier hat also die Kenntnis der Persönlichkeit des Dichters den Genuß völlig zerstört.

Besonders gefährlich ist die allzu genaue Kenntnis des Lebens des Künstlers, wenn es sich um das Verständnis „des idealisierten Ich“ handelt. Nehmen wir also an, daß uns einer aufs genaueste nachweist, daß Nietzsche in seiner Persönlichkeit nicht jener starke und helle Held war, als welcher er im Zarathustra spricht. Hier wird dann dem Willen des Künstlers gerade entgegengearbeitet, wenn man das, was er bewußt emporgehoben hat, wieder herabzieht. Ein solches Verfahren würde dem eines Mannes vergleichbar sein, der die Marmorstücke sammelte und wieder aufklebte, die vom Künstler sorgfältig abgeschlagen sind, um eine schöne Statue zu erzielen.

Das also sind Fälle, wo die literaturhistorische Kenntnis dem Genuß schaden kann, indem sie den Intentionen des Dichters entgegenwirkt.

Darum soll aber der Wert der Literaturgeschichte nicht gering geschätzt werden. Er scheint mir, was unser Thema angeht, hauptsächlich darin zu liegen, daß sie die Möglichkeit schafft, alle die Partial-Ich-Vorstellungen,

wie sie in den einzelnen Gedichten sich manifestieren, zusammenzufügen, um daraus jene Gesamtanschauung einer Dichterpersönlichkeit zu erbauen, als welche etwa die Persönlichkeit Goethes zu jenem Heros in unserer Kultur geworden ist, der die Persönlichkeit ganzer Nationen entscheidend beeinflußt hat.

#### Diskussion:

Herr von Peter: Ich glaube, daß beim Dichter eine bewußte Abstraktion im Verhältnis zu seiner Dichtung nicht vorliegen muß, sondern daß es sich im lyrischen Gedicht oft um den ursprünglichen Ausdruck des empirischen Ichs handelt; es muß beim Vorgang des künstlerischen Schaffens nicht der Wille vorhanden sein, dem ungestalteten Stoff eine Form zu geben, sondern oft wird das Gedicht die spontane, dem Erleben des Dichters adäquate Äußerungsform sein.

Wie wäre ein Phänomen wie Paul Verlaine erklärlich, wenn die Fähigkeit zur künstlerischen Gestaltung des Ausdrucks, das Geschenk der Natur an den Künstler, im Schmerz, wie Tasso sagt, mit Melodie und Rede zu sagen, wie er leidet, wenn mit einem Worte die Kunst der Lyrik aus dem empirischen Ich nicht emanieren könnte, wenn stets der Dichter in Distanz zu sich treten, zu seinem Objekte sich machen müßte!

Die Tatsachen der Völkerkunde lehren, daß Rhythmus und Metrum als Uerzeugnisse geistiger Tätigkeit auftreten. Rhythmische Ordnung entspringt einer der originellsten Anlagen des Menschengestes und ist vielleicht der ursprünglichste Ausdruck menschlicher Schöpfungskraft. Mit unbedingter Notwendigkeit gehört zur Poesie nicht der Reim, selbst nicht der Vers, nur der Rhythmus. Beweis hierfür ist auch die Kunst des „vers libre“ bei den modernen Symbolisten. (Vgl. hierzu Dessoirs „Ästhetik“.)

Was das Verhältnis des Dichters zu seinem Leser betrifft, so glaube ich, daß gerade der Dichter, der ohne irgendwelche Abstraktion und Typisierung sein empirisches Ich in sein Gedicht hineinjubelt und hineinklagt, am ehesten verstanden wird: „Il n'y a d'espèce humaine que par la commune misère des âmes individuelles“, sagt Sully Prudhomme im „Testament poétique“.

Auf die pädagogische Anmerkung des Vortragenden möchte ich erwidern, daß nach meiner Ansicht irgend eine Beziehung der Lyrik, ja ganz allgemein irgend eine, wenn auch noch so entfernte Beziehung der Kunst zur Pädagogik überhaupt nicht in Betracht gezogen werden kann; denn ich glaube, daß „Erziehung“ durch die Kunst so unmöglich ist, wie Erziehung zur Kunst; daß auch hier das Wort Plotins gilt, daß nur das sonnenhafte Auge die Sonne erschaut.

Herr Müller-Freienfels: Der Herr Vorredner hat an meinem Vortrag vorbeigeredet, vielleicht nicht ganz ohne meine Schuld, da die ihm zur Verfügung gestellten Thesen in ihrer Kürze wohl das Mißverständnis heraufgeführt haben. Meine Untersuchungsweise war mit Absicht nicht genetisch, sie wollte nur über die Gedichte sprechen, wie sie wirklich vorliegen, wie der Autor sie uns hat geben wollen, nicht also über dessen Persönlichkeit als Schöpfer, sondern jenes Ich, wie er es aus seiner empirischen Persönlichkeit herausdestilliert und in seiner Poesie gestaltet hat. „L'homme n'est rien, l'oeuvre est tout!“ Man muß

einmal die Gedichte so nehmen, wie sie sind, nicht immer künstlich die Nabelschnur wieder anknüpfen wollen, die der Dichter selber zerschnitten hat. Der Dichter wollte uns die Werke als gerundete, in sich geschlossene Gebilde darbieten; die zuweilen etwas übereifrige Literaturwissenschaft will aber diese Geschlossenheit nicht gelten lassen. Meine Betrachtungsweise nun will sich nur an die Werke selber halten, will die Werke, nicht die Dichter untersuchen; und ich glaube gerade gezeigt zu haben, daß diese Betrachtung bei vielen Dichtungen notwendig ist, während in anderen Fällen auch die Verknüpfung mit der Persönlichkeit des Schöpfers Gewinn für die ästhetische Betrachtung erbringen kann. Daß genetisch die Persönlichkeit des Dichters der Mutterboden ist, aus dem die Gedichte erwachsen, das zu bestreiten ist mir natürlich gar nicht in den Sinn gekommen. Ich frage nur, welche Umformungen hat dieses Ich erfahren, und zeige dabei, wie verschieden sich da die einzelnen Fälle stellen können. Auch die Literaturwissenschaft muß einen Schritt machen, den die Kunstwissenschaft schon lange gemacht hat, sie muß die Werke selber mehr ansehen, statt der Personen, die sie geschaffen haben.

Herr Martens: Die „Ich“-Form bei lyrischen Gedichten kann auch — nach meiner Meinung öfter als nicht — durch dichterisch-technische Rücksichten bestimmt werden. Wenn wir erwägen, daß unsere inneren Erlebnisse zum großen Teil unsagbar und durch Sprache nicht (viel eher noch durch Musik) auszudrücken sind, so muß der Lyriker z. B. zur Schilderung der äußeren Verhältnisse (Reize) greifen und zeigen, wie sie auf das „Ich“ wirken, um so die Reflexwirkung im Leser entstehen zu lassen.

Herr Moog: Man müßte etwa unterscheiden die äußere Persönlichkeit, das innere seelische Ich des Dichters und das im Kunstwerk dargestellte gegenständliche Ich. Die Beziehungen des dargestellten Ich zu der äußeren Persönlichkeit sind allerdings oft schwach, stärker aber die zu dem inneren Ich. Das Ich stellt sich auch bei demselben Dichter oft in der verschiedensten Weise dar, namentlich bei verschiedenen Zeitperioden desselben Dichters (vgl. meine Arbeit über „Das Verhältnis von Natur und Ich in Goethes Lyrik“, Gießener Diss. 1909).

Die antike Lyrik ist ihrem wesentlichen Charakter nach durchaus typisch, nicht individuell zu nennen. Horaz arbeitet in seinen Oden oft, selbst wo er scheinbar persönliche Verhältnisse berührt, mit ganz typischen aus dem Griechischen entnommenen Motiven, und mitunter könnte man durch bloße Veränderung der Eigennamen dasselbe Gedicht auch auf einen anderen Dichter beziehen. Bei Goethe aber sind die subjektiven Beziehungen zu anderen Personen oder zu ästhetischen Gegenständen viel mehr ein Grunderlebnis, und dieses Subjektive gerade ist so vertieft, daß es eine gewisse objektive, allgemein-menschliche Bedeutung gewinnt, während in der Lyrik des Horaz eben das Typische das Erste ist und eine scheinbare Individualisierung dann nur in Einzelheiten der äußeren Form hervortritt.

Es müßte durch mannigfache vergleichende Studien festgestellt werden, wie sich das Ich in lyrischen Gedichten bei verschiedenen Dichtern und zu verschiedenen Zeiten darstellt; das wäre eine Aufgabe der Psychologie der Literatur.

Herr Wolff: Die zur Erörterung stehende Frage läßt sich nur auf entwicklungsgeschichtlichem Wege befriedigend beantworten. Erfreulicherweise gibt Herr Müller-Freienfels der früher herrschenden Auffassung, daß alle Lyrik allge-

mein-menschliche Gefühle ausdrücken müsse, den Abschied. Um so erstaunlicher ist, daß er gerade Goethe, den individuellsten Lyriker, vorherrschend als Vertreter jener allgemein-menschlichen Gefühle hinstellt. Nicht unser kleines Ich dürfen wir im lyrischen Genuß suchen, sondern die reiche Persönlichkeit des Dichters, in die uns die Macht des Gesanges transfigurieren muß.

Herr Spiero: Ich glaube, eine Anzahl der Widersprüche zwischen den Vorrednern lösen zu können, wenn ich das Problem vereinfache. Herr Müller-Freienfels hat ein Wort Dehmels angeführt, aus seinen Gedichten spräche ein Edelmensch, den er sich vorstelle, nicht er selbst. Übersetzen wir diesen Ausspruch eines großen Dichters in unsere gewöhnliche Sprache, so heißt das: Der Mensch ist in der dichterischen, d. h. wirklich dichterischen Schöpfung ein gesteigertes Ich. Weil das in Heines Gedicht „Du bist wie eine Blume“ fehlte, hat das Gedicht auf Viktor Hehn nicht gewirkt; nicht deshalb, weil Hehn Heine nicht leiden konnte. Und auf der anderen Seite muß ich gegen Herrn Wolff sagen, daß ich Goethes „Lied an den Mond“ voll mitempfinden kann, ohne von Frau von Stein eine Ahnung zu haben. Das gesteigerte Ich des Dichters muß das Ich des Hörers steigern können.