



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Bartels, Adolf: Die sterbende Dichtkunst

urn:nbn:de:gbv:46:1-908



Die sterbende Dichtkunst

Von Adolf Bartels



Die Behauptung, daß die Kultur die Dichtkunst nach und nach töte, ist schon oft ausgesprochen worden. So findet sich z. B. in dem Essay Macaulays über Milton eine längere Ausführung, die mit Gründen mancherlei Art für diese Behauptung, wenn auch nicht in ihrer schroffsten Form, eintritt. Ich will sie im Auszuge hersetzen: „Wir glauben, schreibt der Engländer, daß mit dem Fortschritt der Kultur fast unvermeidlich ein Rückschritt der Poesie verbunden ist. Obgleich wir für jene großen Schöpfungen der Phantasie, die in dunkeln Zeitaltern erschienen sind, glühende Bewunderung hegen, so ist es für uns doch kein Grund, unsre Bewunderung zu steigern, weil sie in dunkeln Zeiten entstanden sind. Wir glauben im Gegenteil, daß es die wunderbarste und glänzendste Offenbarung eines echten Genies ist, wenn eine Dichtung in einem gebildeten Zeitalter entstanden ist.“ Gewöhnliche Beobachter schließen von dem Fortschritt der Erfahrungswissenschaften auf den der nachahmenden Künste, aber das ist falsch; die fortschreitende Verfeinerung der Zeiten versorgt die Künste selten mit bessern Stoffen für die Nachbildung, und wenn sie auch die Instrumente der eigentlich bildenden Künste verbessert, die Sprache, das Instrument des Dichters, ist in ihrem ursprünglichsten Zustande am besten für seine Zwecke geeignet. „Bei Völkern wie bei Einzelnen findet zuerst die sinnliche Wahrnehmung der Dinge statt, und dann erst folgt das zergliedernde Unterscheiden durch den Gedanken. Von einzelnen Bildern geht der Fortschritt zu allgemeinen Begriffen über. Daher ist das Wörterbuch einer hochgebildeten Gesellschaft philosophisch, das eines halbgebildeten Volkes poetisch. Diese in der Sprache der Menschen sich vollziehende Veränderung ist teils die Ursache und teils die Wirkung einer entsprechenden Veränderung in dem Wesen der menschlichen Geistesthätigkeit, eine Veränderung, durch die die Wissenschaft gewinnt und die Poesie verliert. Zur Förderung der Kenntnisse ist die Verallgemeinerung durch den Begriff eine notwendige Bedingung, aber für die Schöpfungen der Phantasie ist das Individualisiren des Einzelnen ebenso unerläßlich. In dem Verhältnis, wie die Menschen an Wissen und Erkennen

zunehmen, lenken sie ihre Aufmerksamkeit von dem Individuellen im Einzelnen ab, auf das Allgemeine der Gattung hin. Sie schaffen dann bessere Theorien und schlechtere Gedichte. Statt der Anschauung im Bilde geben sie uns unbestimmte Redensarten, statt menschlicher Gestalten personifizierte Eigenschaften. In dem Zergliedern des menschlichen Wesens mögen sie geschickter sein als ihre Vorgänger, aber die Analyse gehört nicht zum Beruf des Dichters. Im Bilde zusammenzufassen ist seine Aufgabe, aber nicht, in Bestandteile zu zerlegen. Vielleicht kann niemand ein Dichter sein oder auch nur zum Genuß dichterischer Werke befähigt sein, ohne in seinem Gemüte eine gewisse krankhafte Richtung zu haben, wenn überhaupt krankhaft genannt werden darf, was so viel Freude bereitet. Unter Poesie verstehen wir nicht alles, was in Versen geschrieben ist, nicht einmal alles Gute, was darin geschrieben worden ist. Unter Poesie verstehen wir die Kunst, die Sprache in einer Art zu gebrauchen, daß dadurch eine Täuschung auf die Einbildungskraft hervorgebracht wird, die Kunst also, mit Worten zu erreichen, was der Maler durch Farben erreicht. So wurde sie von dem größten Dichter geschildert:

Wie Phantasie die Formen fremder Dinge
 Uns vor die Augen stellt, so macht der Dichter
 Sie zu Gestalten und verleiht dem Nichts
 Im Raume einen Platz und einen Namen.

Das sind die Früchte des schönen Wahnsinns, den man dem Dichter zuschreibt — gewiß ein schöner Wahnsinn, aber immerhin ein Wahnsinn. Wahrheit gehört allerdings zum Wesen der Poesie, aber die Wahrheit glühender Erregung. Die Folgerungen sind richtig, aber die Voraussetzungen sind es nicht; sie erfordern einen Grund von Leichtgläubigkeit, der von partieller und zeitweiliger Geistesstörung nicht weit entfernt ist. Daher sind es die Kinder, die unter allen Menschen die beweglichste Einbildungskraft haben. Kein Erwachsener, wie lebendig er auch empfinden mag, wird je durch Hamlet oder Lear so erschüttert werden, wie sich ein kleines Mädchen durch die Geschichte von Rotkäppchen rühren läßt. In einem rohen Zustande der Gesellschaft sind die Menschen wie die Kinder, mit einer größern Abwechslung von Ideen. Wir dürfen deshalb erwarten, in einem solchen Zustande der Gesellschaft den poetischen Sinn in seiner höchsten Entwicklung anzutreffen. Verstand, Wissen und Philosophie, richtige Gliederung der Begriffe und feines Unterscheidungsvermögen, Geist und Gewandtheit des Ausdrucks, Verse, sogar gute Verse, das alles wird in einem Zeitalter der Aufklärung in reichster Fülle vorhanden sein, bei alledem aber wenig Poesie. Die Menschen werden urteilen und vergleichen wollen, aber ohne produktiv zu sein. Sie werden sich über die alten Dichter unterhalten, sie erklären und bis zu einem gewissen Grade genießen. Aber sie werden kaum imstande sein, die Wirkung zu begreifen, die die Poesie

auf ihre rohern Vorfahren ausübte. Die tiefe Seelenangst, die überschwängliche Begeisterung und die volle gläubige Hingabe werden ihnen ein Rätsel bleiben. Die Poesie übt auf das Auge des Geistes eine Täuschung aus, wie sie für das leibliche Auge durch eine Zauberlaterne hervorgebracht wird. Und wie die Zauberlaterne in einem dunkeln Raume die täuschendste Wirkung hat, so erreicht die Poesie ihren Zweck am vollkommensten in einem unaufgeklärten Zeitalter. Wenn das Licht der Erkenntnis über ihre Schöpfungen hereinbricht, wenn die Umrisse der wirklichen Welt immer schärfer und schärfer hervortreten und die Schatten dämmriger Ahnung immer lichter werden, dann müssen die von dem Dichter heraufbeschwornen Gestalten in Form und Farbe immer mehr verblichen. Die widerstreitenden Vorzüge der Wirklichkeit und der Täuschung, die scharfe Unterscheidung richtiger Erkenntnis und den hohen Genuß der Poesie vermögen wir nicht mit einander zu verbinden. Wer in einer aufgeklärten und hochgebildeten Zeit darnach strebt, ein großer Dichter zu sein, der muß damit anfangen, wieder zum Kinde zu werden. Er muß das ganze Gewebe seines geistigen Wesens zerreißen, vieles von dem, was er an Bildung erlangte, und worauf sich vielleicht bisher sein vornehmster Anspruch auf geistige Überlegenheit gründete, muß er wieder verlernen. Sogar seine Talente werden ihm ein Hindernis sein. Er kann zufrieden sein, wenn nach allen dargebrachten Opfern und Anstrengungen seine Werke nicht einen Eindruck hervorbringen, der an das Stammeln eines Mannes erinnert oder an eine künstliche Ruine. Wir haben in unsern eignen Tagen große Talente, angestregten Fleiß und tiefes Studium im Kampfe mit dem Geiste der Zeit ringen sehen, und wenn wir auch nicht gerade sagen wollen: durchaus vergeblich, so doch mit zweifelhaftem Erfolg und geringem Beifall.“

Soweit Macaulay. Sein Essay über Milton stammt, wenn ich nicht irre, aus den zwanziger Jahren unsers Jahrhunderts, die hier wiedergegebenen Anschauungen dürften aber noch heute viele Anhänger haben, auch in Deutschland. Da ich habe den Verdacht, daß unter den Gebildeten unsrer Zeit, die sich mit der Ästhetik der Dichtkunst nicht näher befassen, diese Anschauungen über Poesie geradezu die herrschenden sind. Zu einem großen Teile sind sie ohne Mühe schon aus den Ansichten Herders über Poesie, aus seiner Bevorzugung der sogenannten Volkspoesie vor der Kunstpoesie herzuleiten; sie mögen aber auch in der Weise Macaulays oft genug bei uns ausgesprochen worden sein. Um doch ein Beispiel zu geben: Köstlin, der vor einigen Jahren verstorbne Tübinger Professor, schreibt in seiner Ästhetik: „Was soll nun aber endlich werden mit der Poesie? Sie hat es gut, sie kann alles sagen, die ganze Welt steht ihr offen. Aber sie hat es auch übel; sie verliert desto mehr ihr zusagende Stoffe, je kultivirter, desto mehr romantische, je verständiger, desto mehr lyrische, je beruhigter, desto mehr epische und dramatische, je geordneter und zahmer die Welt wird, und sie bekommt es immer schwerer, etwas

eignes und neues zu sagen; sie sollte das immer können, um Fülle des geistigen Gehalts zu haben und sich zu beredter Selbstmitteilung an die Menschheit getrieben zu fühlen, allein vieles oder das meiste ist schon längst ganz wahr und schön ausgesprochen, weil im wesentlichen der Mensch und sein Leben dasselbe war und ist durch alle Zeiten, und dazu wird es auch nach dieser Seite durch die Kultur immer mehr erschwert, der stets klüger und klarer über alles werdenden Menschheit Weisheit, von der sie nicht schon wüßte, zu verkünden, wie es die antiken Tragiker, Shakespeare, Goethe und Schiller noch durften. Doch können wir eben an letztern beiden auch erkennen, wie zu helfen sei: nichts obenhin berühren, und namentlich nicht bloß leicht hingeworfne Photographien prosaischer Kulturzustände liefern, sondern in einen bestimmten, der eignen Individualität wahlverwandten Stoff, woher er auch sei, sich mit allen Kräften des Geistes und Gemüts versenken, in ihm leben, ihn in sich Leben gewinnen lassen, selbst auf die Gefahr hin, Jahre und Jahrzehnte etwas in Herz und Phantasie austragen zu müssen, wie Goethe, und dann in diesem Ausharren zugleich ebenso alle Klarheit und Reinheit wie alle von hochkultivirten Zeiten mit Recht verlangte Großartigkeit und Pracht der künstlerischen Form erzielen, wie Schiller, das kann die Poesie am Leben erhalten und die schwer erbittlichen Musen bewegen, neue Kränze auszuteilen. Im ganzen können wir uns jedoch des Eindrucks nicht erwehren, als winkten den bildenden Künsten noch eine glänzendere Zukunft als der (eigentlichen) Dichtung, auch mehr als der Musik und Mimik; diese drei gedeihen am besten in jugendlichen Zeiten der Menschen und Völker, weil Jugend oder doch Jugendsinn dazu gehört, so offen, so geradezu, so naiv mit dem unmittelbaren Aussprechen selbstempfundner Begeisterung vor die Welt hinzutreten, wie die Künste es thun müssen, weil sie eben nur hierin und schlechthin in nichts anderm ihr Wesen haben.“ Man wird zugeben, daß das nicht viel anders lautet als das, was der britische Geschichtschreiber sagt. Die äußere Schlußfolgerung scheut freilich sowohl dieser wie der deutsche Ästhetiker, die Schlußfolgerung, daß die Kultur die Poesie eines Tages ganz töten müsse; doch ist sie gar nicht zu umgehen, wenn man eben die Poesie nicht dem Verfälschen oder der Schriftstellerei gleich setzt. Und so reden wir denn hier kühn von der sterbenden Dichtkunst und fragen: Sind nicht vielleicht unsre litterarischen Zustände der Anfang von dem Ende der Poesie?

Schon von seinen Tagen sagt Macaulay, daß ihre Talente fast vergeblich mit dem Geiste der Zeit rängen — was würde er von den unsrigen sagen, wo die echten Talente, an und für sich schon selten genug, noch viel schwerer kämpfen müssen, wo drei Viertel oder sieben Achtel der angeblich poetischen Produktion reine Plusmacherei sind, wo endlich die einflußreichsten Schriftsteller (ich sage absichtlich nicht Dichter) gerade jene Analyse, die nach dem Engländer nicht zum Berufe des Dichters gehört, auf den Schild erhoben

haben? Ganz sicher, unser heutiger Naturalismus mit seiner vielfach prosaischen Beschreibung, seinem Materialismus und seiner dazu nur scheinbar im Gegensatz stehenden psychologischen Haarspalterei würde dem Geschichtsschreiber als Anfang von dem Ende der Poesie erschienen sein. Er erscheint auch heute vielen Leuten so, es nimmt mich fast wunder, daß Macaulay noch nicht geradezu gegen die Zungen ins Feld geführt worden ist. Aber dem Kampfe der literarischen Meinungen haben große Gedanken durchweg gefehlt, und dann hatten die Anhänger des Alten auch vielfach ein schlechtes Gewissen — man konnte in der vor dem Naturalismus herrschenden konventionellen Dichtung ebenso wohl die sterbende Dichtkunst erkennen wie in dem Naturalismus selbst. Köstlins 1869 geschriebne Sätze beweisen, daß man so etwas wie den Naturalismus lange fürchtete (es ist nicht anzunehmen, daß der Tübinger Professor die frühesten französischen Naturalisten wie Flaubert gekannt habe); damals mochte man immerhin noch auf Goethe und Schiller hindeuten, obwohl das, so allgemein wie es bei Köstlin geschieht, ziemlich wohlfeil und, wie die Entwicklung der deutschen Dichtung bewiesen hat, auch zwecklos war. Heute darf man sich nicht mehr verhehlen, daß der Bruch mit der klassischen Poesie vollständig, irgend etwas, was eine neue Periode wahrhaft großer Dichtung anzeigte, weder in Deutschland noch anderswo vorhanden ist. Und so wäre der Naturalismus gewissermaßen die Lehre und Praxis der Verzweiflung, und der Anfang von dem Ende der Poesie wirklich gekommen?

Ehe ich diese Frage beantworte, wollen wir uns doch die Ausführungen Macaulays noch etwas näher ansehen. Der englische Historiker genießt heute in Deutschland nicht mehr das Ansehen, dessen er sich in der Blütezeit des Liberalismus erfreute, obwohl sein Talent bewegter und farbiger Darstellung immer noch — und zwar mit Recht — geschätzt wird; man erkennt heute zu gut die Schranken seiner Natur, daß er die Welt doch als Engländer und Whig ansehe, und ist namentlich gegen seine ästhetischen Urteile argwöhnisch geworden. Wenn er auch keiner jener plumpen, „nicolaitischen“ Rationalisten war, wie sie das Zeitalter der Aufklärung nicht bloß bei uns, sondern in allen Kulturländern hervorbrachte, die Anschauung Macaulays blieb doch stets im Banne des Rationalismus, und selbst der feinste Rationalismus ist in der Regel der Poesie gefährlich geworden, wenigstens ihren bedeutendsten und eigentümlichsten Vertretern. „Freilich ist es besser, daß die Menschen den Zorn überwinden und den Zahnschmerz behalten, als daß sie diesen verlieren und sich dem andern hingeben; da nun aber keine Philosophie den Zorn bändigt, so ist ein Mittel gegen den Zahnschmerz einer jeden vorzuziehen“ — so hat schon in den sechziger Jahren Karl Frenzel Macaulays Logik charakterisiert; diese Logik ist aber noch heute allgemein verbreitet und wird, als die des sogenannten gesunden Menschenverstandes, wahrscheinlich auch immer verbreitet bleiben, sodaß wir denn in Macaulay in der That einen Typus be-

kämpfen. Auch die angeführten Meinungen des Engländers über das Verhältnis von Kultur und Poesie sind denn doch stark rationalistisch, obgleich er wohl imstande ist, die ursprüngliche, volkstümliche Poesie von der abgeleiteten Kultur-, oder sagen wir gleich von der akademischen Poesie zu unterscheiden. Das verrät sich vor allem darin, daß er für das praktische Schaffen, ja selbst den Genuß der Poesie eine krankhafte Gemütsstimmung vorauszusetzen für nötig hält. Er geht freilich nicht so weit, Genie einfach für Wahnsinn zu erklären — das war unsrer Zeit vorbehalten, vielleicht darf man sagen unserm Radikalismus. Denn dieser Erbe des Rationalismus steht mit der Poesie im allgemeinen auf noch schlechterm Fuße als sein Vorgänger. Aber als eine Art Vorläufer Lombrosos und der Seinen kann man Macaulay immerhin betrachten. Ich will seine Behauptungen jedoch der Reihe nach vornehmen; so wird es vielleicht möglich werden, über die meisten der hier einschlagenden Fragen Klarheit zu erlangen. Die Beziehung auf die Gegenwart wird sich dabei ohne weiteres ergeben.

Macaulays erste Behauptung lautet, daß die sogenannten „dunkeln“ Zeiten deshalb der Poesie günstiger seien, weil sich die Sprache, das Instrument des Dichters, in ihrem ursprünglichen Zustande am besten für seine Zwecke eigne. Richtig ist es auf alle Fälle, die Entwicklung der Sprache und der Poesie in enge Verbindung zu bringen; auch die im Laufe der Kultur-entwicklung eintretende Rationalisierung der Sprache läßt sich unmöglich leugnen. Aber es ist doch zu viel gesagt, wenn der ursprünglichste Zustand der Sprache als für die Poesie am meisten geeignet hingestellt wird. Sicherlich giebt es einen Zustand der Sprache, wo sie sich noch nicht für die Poesie eignet, mag immerhin der Bildcharakter der Sprache in ihren Anfängen am ausgeprägtesten sein; sie muß eine bestimmte Ausbildung sowohl nach der Seite der Formen als nach der des Reichthums der in ihr niedergelegten Vorstellungen erhalten haben, ehe sie der Dichter benutzen kann. Und diese Ausbildung hat wieder verschiedene Stufen: eine Sprache, die für die epische Dichtung geeignet ist, ist es damit noch nicht für die lyrische und erst recht nicht für die dramatische. Kurz, Macaulays Behauptung, daß der ursprünglichste Zustand der Sprache für den Dichter am geeignetsten sei, ist viel zu allgemein und unterliegt den mannichfachsten Einschränkungen. Nun ist man heute allerdings geneigt, die ältesten Reste der Poesie auch für die poetisch wertvollsten zu halten, man hat entdeckt, daß gerade die ältesten uns bekannten Gesänge aller Völker den echt epischen Charakter, den Charakter der „Thatsächlichkeit und Sinnfälligkeit“ tragen, und findet „in der starren Zuspitzung, der einseitigen Kargheit des Ausdrucks,“ die sie auszeichnet, die wahrhaft dichterische Größe. Darnach erscheinen die homerischen Epen und unser Nibelungenlied schon als abgeleitete Dichtungen. Einer der neuern Literaturgeschichtsforscher spricht es ganz offen aus: „Vom geschichtlichen Standpunkt müssen wir uns hüten, das Nibelungen-

lied und gleichzeitige nationale Epen schlechtweg als vollkommener wie die durch das Hildebrandslied bezeichnete Stufe der Dichtung anzusehen.“ Empfindungsfülle und Reflexion sollen beim Nibelungenliede bereits die feste epische Form durchbrechen. Ich bin nun keineswegs der Ansicht, daß unser Nibelungenlied das Ideal eines Epos sei, die homerischen Epen stehen mir unbedingt höher, ich leugne nicht, daß die ältere Dichtung, das Hildebrandslied und was in angelsächsischer und nordischer Sprache seiner Stufe nahesteht, einen gewissen poetischen Reiz ausübt, wie alles Primitive; aber so sehr bin ich doch, Gott sei Dank, noch nicht von der modernen „Geschichtskrankheit“ ergriffen, daß ich dem Nibelungenliede, dem wirklichen großen Epos, den höhern Rang dem Einzelliede gegenüber abstritte und poetisches Stammeln ein für allemal höher stellte als poetisches Singen und Sagen. Es mag sein, daß das Hildebrandslied auf die zeitgenössischen Hörer eine ebenso starke und noch stärkere Einwirkung geübt hat als das Nibelungenlied seiner Zeit, aber diese durch Reflexion heute festzustellende Einwirkung darf man doch nicht zum Maßstabe des Wertes erheben, wie es die modernen Forscher thun und im Grunde schon Macaulay thut. Schon der Grad der Ausbildung der Sprache erlaubt in der Regel auch einen sichern Schluß auf die erreichte dichterische Höhe. Zwischen der Höhe der epischen Dichtung und der der dramatischen liegen durchgehend Jahrhunderte, die durch die lyrische Dichtung ausgefüllt werden, und die dramatische Höhe tritt meist erst mit einer bestimmten Ausbildung der Prosa, also des rationalistischen Elements der Sprache ein, was den nicht wunder nimmt, der da weiß, daß Dialektik dem wirklichen Drama unumgänglich nötig, seine Voraussetzung ist. Soll man nun aber das Drama durchaus als Kultur- oder gar akademische Poesie auffassen? Das griechische sowohl wie das spanische und das englische ist doch ohne Zweifel dem Volksgeist nicht weniger unmittelbar entsprungen wie das Epos, selbst das französische hat noch sehr enge Beziehungen zu ihm, und alle haben auch die stärkste Wirkung auf das Volk geübt, eine Wirkung, die hinter der der alten Epen auf die barbarischen Völker nicht allzuviel zurückgeblieben sein dürfte, zumal da die dramatische Form doch die am unmittelbarsten wirkende ist. Will man also nicht die epische Poesie als die einzig berechnigte, die einzig wahre Poesie hinstellen, so wird man die Behauptung, daß die ursprüngliche Sprache die für die Poesie am meisten geeignete sei, in ihrer Allgemeinheit wohl fallen lassen müssen.

Aber das alte Epos ist allerdings mit der Nationalisirung der Sprache zu Grunde gegangen. Man kann sagen, sobald die Prosa ausgebildet, der Historiker aufgetreten ist, entsteht kein Epos mehr, wohlverstanden, kein Volksepos. Macaulays Satz, daß die in der Sprache sich vollziehende Veränderung teils die Ursache, teils die Wirkung einer Veränderung der menschlichen Thätigkeit sei, enthält etwas richtiges. Doch darf man ihn nicht so fassen, als ob mit jener Veränderung erst die eigentliche Kulturarbeit beginne; auch die Ausbildung des

Epos setzt eine bestimmte Kultur voraus, wie ja auch jedes eine solche spiegelt. Und dann soll man das Volksepos nicht wörtlich als Produkt des ganzen Volkes nehmen, wie man es früher allgemein gethan hat und noch jetzt vielfach thut. „Die Volkspoesie, sagt ein moderner Ästhetiker, ist in dem Sinne, worin man den Ausdruck gewöhnlich nimmt, ein Unding; denn immer haben nur Einzelne gedichtet. Aber freilich hat es eine Zeit gegeben, wo das ganze Volk den poetischen Stoff zusammentrug, indem vermöge des noch bestehenden innigen Zusammenhangs des Menschen und der Natur jeder Einzelne beobachtete und die tausendfach verstreuten Züge auslesen (und man kann hinzufügen sprachlich festhalten) half, aus denen das dichterische Gebilde hervorgehen sollte. Setzt beobachtet eigentlich nur der, der auch schaffen soll, und ohne Zweifel bemerkt eine Million Augen mehr als ein Paar, wenn es auch das schärfste wäre.“ Der „Volksepiker“ bekam also den poetischen Stoff bis in die Einzelheiten von seinem Volke, und er dichtete (hier paßt das deutsche Wort vortrefflich) dann auch wieder für das ganze Volk, trat niemals als Einzelpersönlichkeit in Gegensatz zu ihm, wie das nach der bei allen Völkern allmählich eintretenden Lostrennung des Einzelnen aus der Gesamtheit geschehen konnte, ja mußte. Daher erklärt sich denn auch, daß das Volksepos, ein objektives Epos im großen Stil heute nicht mehr möglich ist; ein Dichter, der gleichsam der Vertreter seines ganzen Volkes wäre, ist jetzt undenkbar geworden. Auch für das Volkslied leistete das Volk, sowohl den Stoff wie die Stimmungsatmosphäre gebend, noch hervorragendes, doch mußte sich das Lied seiner Natur nach schon subjektiver, individueller gestalten. Das Drama endlich wurde, sobald es sich über die Improvisation erhob, ganz persönlich. So ungefähr stellt sich die Entwicklung der Dichtung im Großen bei allen Völkern dar. Gewiß verliert die Poesie, wie Macaulay sagt, mit der Hebung der Kultur etwas, nämlich ihren Allcharakter, und die Wissenschaft gewinnt, das heißt, eigentlich stellt sich der Vorgang als die eintretende Trennung zwischen Poesie und Wissenschaft dar, die sich auch sprachlich, durch die Schöpfung der Prosa und einer besondern poetischen Sprache verrät; die Geschichte und die Philosophie übernehmen einen Teil der Aufgaben, die die Poesie im Kindheitsalter der Menschheit mit erfüllte, nichts aber hindert, daß die Poesie auf schärfer abgegrenzten Gebieten eine um so tiefere Entwicklung nimmt. Es ist richtig, daß die Wissenschaft zu allgemeinen Begriffen strebt, die Poesie individualisirt, aber das eine schließt das andre nicht aus; die vereinzelnde Kraft der Phantasie ist dem Menschen ebenso angeboren wie die verallgemeinernde des Verstands, und wenn auch die Kultur, einseitig als die Verkörperin realer Lebenswerte gesehen, vielleicht den Verstand des Menschen mehr entwickelt als die Phantasie anregt, so kann sie doch die Phantasie nun und nimmermehr unterdrücken, sie kann ihr höchstens andre Wege weisen und die schaffende Thätigkeit auf einzelne, besonders begabte Menschen beschränken. Wie diese

aber schon vor einer größern Kulturentwicklung da waren und unter ihren Volksgenossen emporragten, so bleiben sie auch nach einer solchen im Kerne ihres Wesens unverändert.

Schon aus dem eben gesagten folgt, daß von einer krankhaften Richtung des Gemüths bei Dichtern und solchen, die dichterische Werke genießen, nicht die Rede sein kann. Der mit lebhafter Phantasie (und dem ihr entsprechenden Nervensystem) ausgestattete Mensch ist ebenso normal wie der mit scharfem Verstande begabte; man müßte ja auch, wenn die Ansicht Macaulays richtig wäre, etwa die Hälfte der gesamten Menschheit — denn diese ist am Ende imstande, Poesie mehr oder minder zu würdigen — als geisteskrank hinstellen, und das geht denn doch nicht gut an. Wohlweislich nimmt daher die Theorie Lombrosos und seiner Genossen auch nur das Genie als eine Erscheinungsform des Wahnsinns an, aber auch das ist natürlich thöricht, selbst wenn beim Genialen und beim Wahnsinnigen gewisse Erscheinungen zusammentreffen sollten; die Höhen der menschlichen Entwicklung — und eine solche bezeichnet doch wohl das Genie, selbst wenn uns sein Ursprung gelegentlich irrational vorkommen mag — sind selbstverständlich abnorm, d. h. ungewöhnlich, selten, aber als krankhaft kann man sie doch nur vom banausischen Standpunkt bezeichnen, abgesehen davon, daß krank und gesund ja so gut relative Begriffe sind wie gut und böse, warm und kalt. Wer giebt dem Verstande das Recht, sich der Phantasie gegenüber als normal aufzuspielen? So ist denn auch Macaulays ganze Auseinandersetzung über das Verhältnis von Poesie und Wahrheit geradezu trivial. Die Voraussetzungen der Poesie sollen falsch sein, einen Grad von Leichtgläubigkeit voraussetzen, der nicht weit von zeitweiliger Geistesstörung entfernt ist, dagegen die Folgerungen richtig sein. Ist aber der Dichter imstande, die Folgerungen richtig zu ziehen, also den Verlauf seiner Handlung logischen und psychologischen Gesetzen gemäß darzustellen, wie kommt man dazu, ihm bei der Konzeption seines Werkes eine Art Geistesstörung zuzuschreiben? Oder denkt Macaulay an den gesamten künstlerischen Schöpfungsprozeß, der ja allerdings immer noch geheimnisvoll ist, so klar uns auch Zola auseinandergesetzt hat, daß von „Eingebung“ keine Rede sein könne, der Fleiß alles sei? Ich glaube, er denkt vielmehr an die mythischen Stoffe der alten Dichter. Eben diese hatte der Dichter, wie wir gesehen haben, ja aber von seinem Volke überliefert bekommen, und so müßte man denn notgedrungen eine Art Wahnsinn bei dem ganzen Naturvolk annehmen, was doch gewiß absurd wäre. In der That bestehen denn auch die mythischen Stoffe nur vor dem nüchternen Verstande nicht, im höhern Sinne sind sie alle wahr, und keineswegs bloß die Wahrheit einer glühenden Erregung. Es sind im Grunde immer nur gewisse Außerlichkeiten, die unglaublich erscheinen, wie die übermenschliche Kraft der Helden, ihre Unverwundbarkeit; geistig und seelisch überragen die Helden der alten Epen das Menschliche keineswegs, selbst die Götter

sind vermenschlicht. Die alten Hörer der Epen, und nicht nur diese, auch die Dichter selbst haben gewiß an die übermenschlichen Eigenschaften geglaubt, und man mag immerhin an die Einbildungskraft der Kinder erinnern, aber eine Art Wahnsinn braucht man deswegen weder bei den Dichtern, noch bei den Hörern anzunehmen, man darf höchstens von einer Art geistiger Sinnestäuschung reden, die mit der Gesundheit des Geistes wahrhaftig wenig zu thun hat, und die auch heute trotz aller Kultur noch nicht ausgestorben ist, sondern sich nur auf andre Gegenstände geworfen hat. Gewiß ist ferner, daß die Hingebung der Naturvölker an die Poesie größer und allgemeiner war, die zerstreute Wirkung des modernen Kulturlebens ist nicht zu übersehen. Andererseits soll man aber auch nicht vergessen, daß jene Hingebung geradezu poesiefreudliche Elemente, z. B. ganz gewöhnliche Furcht — woraus wohl auch die Wirkung des Rotkäppchenmärchens auf das Kind zu erklären wäre —, kriegerische Begeisterung und dergleichen in sich barg, während man heute die Poesie im ganzen reiner genießt, ohne daß die Tiefe der Wirkung darunter zu leiden braucht, wenigstens bei den zum besondern Genuß der Dichtung beanlagten Menschen. Auch früher hat es gewiß empfänglichere und stumpfere Gemüter gegeben. „Kein Erwachsener wird durch Hamlet oder Lear so erschüttert werden wie das Kind durch Rotkäppchen,“ meint Macaulay. Ich behaupte, daß Hamlet auf einen Erwachsenen eine viel schrecklichere Wirkung üben kann als das gräßlichste Kindermärchen auf ein Kind, wenn sich nämlich der Erwachsene in die Weltanschauung des Dänenprinzen einlebt und die Welt wie er von Würmern zerfressen sieht. Ist das vielleicht in unsrer Zeit nicht möglich? Es ist doch — und hiermit kommen wir zum Kernpunkt — sehr oberflächlich, die Wirkung der Poesie bloß in die Täuschung, die sie übt, zu setzen und sie mit der Zauberlaterne zu vergleichen. Wenn, wie Macaulay selber zugiebt, die Folgerungen, die der Dichter zieht, richtig sind, wenn er also einen Mikrokosmos innerhalb des Makrokosmos der Welt schafft, so ist schon damit festgestellt, daß sich die Poesie noch an andre Kräfte als an die Phantasie wendet, andern Kräften als ihr den Ursprung verdankt. Es ist denn auch eine längst überwundene Anschauung, daß die Dichtkunst zu weiter nichts da sei, als der Phantasie den Schein einer nicht vorhandenen Welt vorzugaukeln, die zu der wirklichen im Gegensatz stehe. Die Poesie hat es mit dem Leben zu thun, sagt der Ästhetiker — hat es immer mit ihm zu thun gehabt, füge ich hinzu, selbst in den dark ages, als sie noch Götter auf der Erde wandeln ließ und ihre Helden mit so und so viel Pferdekraften ausstattete. Jede Poesie ist ferner erlebt; wenn ich auch Karl Weitbrecht nicht ganz Recht gebe, wo er meint, nicht das Bestreben, die Welt als eine Summe von beobachteten Gegenständen und Zuständen darzustellen, sondern der Drang, die eignen innern Zustände, wie sie sich aus der persönlichen Erfahrung des Lebens ergeben, sich und andern durch phantasiemäßige Gestaltung gegenständ-

lich zu machen, mache den Dichter — es wirkt eben beides zusammen*) —, so ist doch ganz selbstverständlich, daß Leben nur durch Leben wieder geboren werden kann.

„Wenn das Licht der Erkenntnis über die Schöpfungen der Poesie hereinbricht, wenn die Umrisse der wirklichen Welt immer schärfer und schärfer heraustreten und die Schatten dämmeriger Ahnung immer lichter werden, dann müssen die vom Dichter beschworenen Gestalten in Form und Farbe immer mehr verbleichen,“ heißt es bei Macaulay. Das ist eine durchaus verstandesgemäße, der Wahrheit durchaus nicht entsprechende Gegenüberstellung. Wo ist, fragen wir dagegen, die Erkenntnis, die über alle Dinge des Lebens hinreichend klares Licht verbreitet? Daß es keine turmhohen Riesen giebt, kann uns die Erfahrung lehren, aber darüber, ob die Menschen von Anbeginn gut oder böse, zum Glück oder Unglück bestimmt seien, ist der Verstand heute noch nicht klar und wird es niemals werden. Wenn ich eine poetische und eine prosaische Weltanschauung unterscheiden darf, wer will mir sagen, welche von beiden die richtige sei? Ganz gewiß ist die Ahnung ein Element der Poesie, aber sie ist auch ein Element der Welt, und bisher ist noch kein Verstand der Verständigen stark genug gewesen, sie aus der Welt zu treiben. Gewiß ist der Mensch und sein Leben im wesentlichen dasselbe durch alle Zeiten, aber wird die Menschheit wirklich stets klüger und klarer über alle menschlichen Dinge? und wenn sie es wird, hört damit, wie Köstlin meint, die Möglichkeit auf, Weisheit, von der man noch nicht weiß, zu verkünden? Das Menschenleben birgt eine Reihe von Problemen, vor die sich der Dichter immer wieder gestellt sieht, und die er, aus seinem eignen Leben heraus, nicht zu lösen — denn das ist eben unmöglich —, aber neu zu beleuchten hat. Wohl geht die Poesie auf Täuschung aus, wenn dieser unglückliche Ausdruck gewahrt werden muß, aber sie thut es so gut im Dienste der Wahrheit wie die Wissenschaft; sie will ein Bild der Welt anschaulich hinstellen, mag es auch oft nur ein Traumbild sein, das nur in der Seele des Dichters Wirklichkeit hat. Ich will dem Engländer und allen, die ähnliche Ansichten hegen, nicht einmal mit der Kantischen Philosophie kommen, die ihrer Wirklichkeit genau so den Garaus macht, wie ihr Verstand der Poesie; ich will nur die thörichte Annahme, daß die Poesie, weil sie hauptsächlich durch und für die Phantasie schafft, auch Lüge sei, von der Hand weisen. Man verwechselt in rationalistischer Verblendung einfach die Begriffe Illusion (Täuschung) und Lüge, Wahrheit und Wirklichkeit und trägt also sittliche Begriffe in das ästhetische Gebiet. Das Licht der Erkenntnis, von dem Macaulay redet, wird, wenn es ein wahres

*) Namentlich der echte Dramatiker bleibt bei der Weitbrechtschen Erklärung unerklärbar. Dichterisches Schaffen entsteht durch den Drang, sich die Welt und sich der Welt gegenständig zu machen.

Licht ist, die vom Dichter heraufbeschwornen Gestalten in Form und Farbe immer mehr hervortreten statt verblichen lassen. Oder genießen wir heute den Homer nicht wieder ganz anders, als es frühere Jahrhunderte thaten, die Virgil ernsthaft über Homer stellten? Wirklichkeit und Täuschung weisen keine widerstreitenden Vorzüge auf, die Welt der Poesie steht selbständig (wenn auch durch tausend Bande mit ihr verknüpft) neben der Welt der Wirklichkeit, aber anstatt sie Lügen zu strafen oder von ihr Lügen gestraft zu werden, öffnet sie vielmehr den Blick für die Wirklichkeit; wenigstens haben wir die Natur durch die Poesie richtiger anschauen gelernt und vielleicht auch die menschlichen Charaktere. Man hat in der Ästhetik auf diesen Umstand bisher noch wenig Wert gelegt, aber ich bin sehr geneigt, alles, was wir auch über die wirklichen menschlichen Charaktere wissen, als Ausfluß dichterischer Anschauung anzusehen. Meine Ansicht stimmt mit der eines sehr gescheiten Mannes überein, der einem Freunde, als dieser in Shakespeares und Goethes Charakteren doch nur schwache Versuche, die Menschennatur darzustellen, zu finden glaubte, zurief: „Deinen Satz von der unerreichbaren Tiefe wirklicher Charaktere würden Shakespeare und Goethe unbedingt anerkennen, ja sie würden ihre Schilderungen nur als schwaches Lallen gegenüber der Sprache der Natur bezeichnen. Aber, könnten sie mit vollem Rechte sagen, seht ihr denn die wirklichen Charaktere, ohne daß wir euch unsre Augen leihen? Ihr seid in dieser, wie in allen Beziehungen, gleich dem Wanderer in der Wüste, von Quellen umgeben, aber sie kommen euch nicht zum Bewußtsein. Ein einfaches Beispiel: Wie oft wird es dir ebenso wie mir begegnet sein, daß dich solche Menschenmaler wie Dickens oder Fritz Reuter in ihren Schilderungen sozusagen mit der Nase auf charakteristische Züge stießen, die du sogleich als überraschend naturgetreu erkanntest, und die dir doch bis dahin in ihrer geistigen Abgrenzung vollkommen unentdeckt geblieben waren. Solltest du wirklich tiefer als Shakespeare in den Reichtum menschlicher Charakterformation blicken, ei, so versäume es ja nicht, dein Licht vor uns leuchten zu lassen und uns »in prophetisch höhern Gesichten von Gott und Menschheit höheres zu berichten,« wie Goethe es von seinen Nachkommen erwartet.“ Das kann man allen Vertretern einseitiger Verstandeskultur, wie Macaulay, zurufen, die in der Dichtung nur die Täuschung sehen und sie, der Wissenschaft gegenüber, herabsetzen möchten. Wir andererseits sind nicht so thöricht, in der Vergrößerung unsrer Erkenntnis der Wirklichkeit die Aufgabe der Poesie zu finden.

(Schluß folgt)

