Zeitschrift: Wissen und Leben
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 21 (1918-1919)

Artikel: Vom Wesen des Romantischen
Autor: Spoerri, T.
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-749219

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 02.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

VOM WESEN DES ROMANTISCHEN

„Die Welt muss romantisiert werden.
So findet man den ursprünglichen Sinn wieder."
NOVALIS

Nicht die bisherigen Definitionen des Romantischen um eine neue zu vermehren, ist meine Absicht, sondern vom Boden einer *psychologischen Kategorie* aus, die verschiedenen Äußerungen des romantischen Phänomens zu beleuchten und damit vielleicht den Weg zu weisen zu einer fruchtbareren Einstellung diesem oft missachteten *einen* Pol des Erlebens und Dichtens gegenüber. Gegen die psychologische Literaturbetrachtung ist man allerdings heutzutage misstrauisch geworden, und Walzel hat im Blick auf gewisse Verirrungen mit Recht die Forderung aufgestellt, dass wir uns nicht allzu einseitig um die Voraussetzung der künstlerischen Erscheinung kümmern, solange wir die Erscheinung selbst nur in unzureichender Weise erfassen können.[1]) Es käme aber doch für die Kunstbetrachtung einer großen Verarmung gleich, wollte man die Brücke zwischen dem Ästhetischen und dem Psychologischen abbrechen, besonders auf dem Boden der Dichtung, wo diese zwei Gebiete unlösbar ineinander verflochten sind. Um aber gleichzeitig die Gefahr der psychologischen (oft pathologischen) Dichterstudie und die der einseitig ästhetisch-philologischen und literaturgeschichtlichen Betrachtung zu vermeiden, möchte ich als Mittelweg vorschlagen, vom *Seelenzustand des Beschauers* auszugehen, also nicht vom *Seelenzustand des Erzeugers,* noch von der *äußeren Form* des Kunstwerks. Wir fragen also, und das kann jeder experimentell an sich selbst beobachten: auf welche Eigenheiten der künstlerischen Schöpfung muss man sich einstellen, um möglichst wenig von seiner Wirkung zu verlieren? Es handelt sich darum, Kategorien zu finden, die gleichsam nach zwei Seiten schauen, einerseits nach dem Kunstwerk, dessen Wesenheit beleuchtend, andrerseits auf den Beschauer, dessen Aufnahmefähigkeit steigernd. Vielleicht wäre dann der Schritt vom Seelenzustand des Betrachters zum Seelenzustand des Schöpfers nicht mehr so groß, und man hätte sich damit der Lösung jener höchsten Aufgabe genähert, die

---

[1]) *Wechselseitige Erhellung der Künste.* Philos. Vorträge der Kantgesellschaft. Berlin, 1917; p. 88.

nach Walzel doch eben darin besteht, dass man ins Innere der künstlerischen Leistung eindringe (*a. a. O.*, p. 87).

Eine solche doppelgesichtige Kategorie glaube ich nun in einer Anmerkung Schillers zu der Abhandlung *über naive und sentimentalische Dichtung* zu finden, auf die Walzel in seinem Vortrag ebenfalls hinweist:

„Je nachdem die Poesie entweder einen bestimmten *Gegenstand* nachahmt, wie die bildenden Künste tun, oder je nachdem sie, wie die Tonkunst, bloß einen bestimmten *Zustand des Gemüts* hervorbringt, ohne dazu eines bestimmten Gegenstandes nötig zu haben, kann sie bildend *(plastisch)* oder *musikalisch* genannt werden."

Wir hätten also hier die psychologischen Gegenbegriffe: Gemütszustand — Gegenstandsnachahmung, und die ästhetischen: musikalisch — plastisch. Das erste Begriffspaar finden wir in anderer Formulierung in den Eingangsworten des bedeutsamen Buches über Goethe von Simmel: „Wenn das Leben des Geistes sich von dem des nur körperlichen Organismus dadurch abhebt, dass dieser ein bloßer *Prozess* ist, jener aber außerdem noch einen *Inhalt* hat, so setzt sich dies im Gebiet der Praxis fort, dass auch das Handeln zunächst ein bloßer Vorgang ist, eine Szene des kontinuierlichen selbstgenugsamen Lebensverlaufes, auf der eigentlich menschlichen Stufe aber ein Resultat wirkt." Aus diesen ziemlich schwerverständlichen Worten nehmen wir nur die Begriffe Prozess — Inhalt heraus, die dem Schillerschen Gemütszustand — Gegenstandsnachahmung entsprechen, und die wir als die *Grundkategorie des seelischen Erlebens* hinstellen möchten.

Was uns bei dem Vergleich der beiden Zitate zunächst auffällt, ist die einseitige Bevorzugung des „Inhalts" gegenüber dem „Prozess". Die „Inhalte" sind für Simmel das „Resultat" der Entwicklung; „Prozesse" spielen „nur" auf körperlichem Boden, sind ein „bloßer" Vorgang. Auch bei Schiller bringt die Tonkunst „bloß" einen bestimmten Zustand des Gemütes hervor. Diese Wertung ist bedeutungsvoll, was wir in einer kurzen philosophie-geschichtlichen Einschiebung nachweisen möchten.

Die Denker haben meist nur von „Inhalten" gesprochen, von „Gegenständen" der Wahrnehmung und des Wünschens, von weltlichen Dingen und Idealen. Das alles: Erscheinungen und Natur-

gesetze, Begriffe und Idealgebilde — sind Inhalte, die sich im Strome des Erlebens spiegeln. Vom Strome selber haben aber nur Philosophen gesprochen, die als romantisch oder mystisch verschrieen werden. Alles fließt! verkündigte Heraklit, und dies dunkle Wort war das Thema aller seiner Nachfolger bis auf Schopenhauer-Nietzsche. In neuester Zeit hat Bergson auf den Prozess des Lebens, auf die *durée,* den *élan vital,* die *évolution créatrice* eine ganze Metaphysik aufgebaut, die er als Philosophie des Werdens, der Zeit und der Freiheit, der Philosophie des Seins, des Raums und der Gesetzmäßigkeit entgegenstellte. Neben Bergson muss auch Joël nachdrücklich genannt werden, den seine Freunde bisher nur zu sehr in der Stille verehrt haben. Die Wirkung dieser Philosophen auf unsre Zeit war trotz der ablehnenden Haltung der zünftigen Weltanschauer sehr groß. Wir Junge hatten alle mehr oder weniger vom berauschenden Wein dieser dionysischen Lehren genossen. Der Antiintellektualismus lag in der Luft. Ich kann mich gut erinnern, wie ich eines Tages, noch bevor ich Bergson gelesen hatte, blitzartig fühlte, wie groß der *Unterschied zwischen Sein und Werden* ist, wie das Sein von der Erkenntnis erfasst wird, das Werden aber nur vom dunklen Ahnen, vom lebendigen Mitschwingen, vom inwendigen Mitströmen. Ein zweites wurde mir gleichzeitig klar: Die Dinge und der Verstand, deren Klarheit und Bestimmtheit wir als Zeugnisse ihrer Vollkommenheit, als Gipfel menschlicher Entwicklung betrachten, sind gar keine Gipfel, kein Ergebnis, kein „Resultat", sondern nur Wegweiser und Geländer, die der Unbestimmtheit des innern Fließens sichernde Leitung und Hülfe gewähren sollen. Und wie man nicht den Pfosten eines Wegweisers umklammert, um der Unsicherheit des Weges zu entkommen, sondern ihn fahren lässt und auf Treu und Glauben ins Ungewisse hinauswandert, so sind die Dinge und Verstandeslinien nur vorläufige Hülfsmittel, die wir immer verlassen sollen, wenn wir höhern Gipfeln zuwandern.

In solchen Gedankengängen liegt aber eine neue Einseitigkeit: statt den Inhalt zu betonen, legt man nun allen Nachdruck auf den Prozess, auf das freie Werden; an Stelle des Intellekts macht man nun den Instinkt, die Intuition zum Hauptvermögen des Menschen. Ich glaube, dass man auch hier den fruchtbaren Gedanken der *Polarität* anwenden und zunächst einfach feststellen

muss: Es gibt in der Erfahrung zwei entgegengesetzte Elemente: das *Starre* und das *Fließende.* Aus praktischen Rücksichten hat der menschliche Geist sich immer mehr am Starren gehalten, das als Objekt oder Naturgesetz seinem Handeln einzig zuverlässige Handhaben bot. So entwickelte sich die *verstandesmäßige Weltauffassung,* die überall nur auf bestimmte Grenzen, klar analysierbare Elemente, gesetzmäßige Zusammenhänge achtet. Gleichberechtigt ist aber die *intuitive Welterfassung,* die nicht auf das Starre, sondern auf das Strömende schaut. Wir lernen sie üben, wenn wir unsre Gefühle ungehemmt fließen lassen: beim Anhören von Musik, in der religiösen oder naturhaften Ergriffenheit. Dann verschwimmen alle scharfen Umrisse, die geschiedenen Teile fließen zu einer Einheit zusammen, und frei von Alltagsgesetzen strömt das lebendige Werden in die Unendlichkeit hinaus.

Diesen zwei Einstellungen zur Welt entsprechen nun zwei *Grundstimmungen,* die wir nach Nietzsche als die *appollinische* und die *dionysische* bezeichnen wollen. Wir können sie am besten an einem Bilde veranschaulichen:

Ich fahre auf einem Strome und sehe im Wasser die Spiegelbilder des Ufers. Je ruhiger und unmerklicher der Strom fließt, um so klarer und schöner kann ich die Gegenstände im Wasserspiegel erkennen, wenn aber Hemmungen, Einengungen, starkes Gefälle die Strömung stören oder beschleunigen, werden die Spiegelbilder verzerrt, undeutlich, ja unerkennbar. Um so auffälliger wird das Strömen selber: man hört's brausen und gurgeln; Wasserwirbel, Schaum und Wellen begleiten das Schiff. Wo man vorher so leicht und glatt hinfuhr, wird man nun geschüttelt, geschaukelt, gehemmt, gewirbelt, geschnellt.

So sind wir ein Strom, der durch die Welt zieht. Der Verstand wirft die Spiegelbilder der Vergangenheit in die unsichere Strömung der Gegenwart, dem Willen die Wege der Zukunft zu weisen. Je leidenschaftlicher wir bewegt sind, je gewaltiger die Gefühle in uns aufwallen, desto mehr verzerren sich die klaren Spiegelbilder des Verstandes und der Anschauung, desto mehr verschwinden sie in der Wallung des Gemüts. In solchen Augenblicken spüren wir den Zusammenhang mit den tiefsten Quellen des Daseins. Alle Begrenzungen, Trennungen und Bindungen lösen sich. „Frei sind wir, gleichen uns nicht ängstig von außen; wie

sollte nicht wechseln die Weise des Lebens? wir lieben den Äther doch all und innigst im Innersten gleichen wir uns.

Auch wir, auch wir sind nicht geschieden, Diotima, und die Tränen um dich verstehen es nicht. Lebendige Töne sind wir, stimmen zusammen in deinem Wohllaut, Natur! Wer reißt den? Wer mag die Liebenden scheiden?

O Seele! Seele! Schönheit der Welt! du unzerstörbare! du entzückende! mit deiner ewigen Jugend! du bist; was ist denn der Tod und alles Wehe der Menschen? — Ach! viel der leeren Worte haben die Wunderlichen gemacht. Geschiehet doch alles aus Lust, und endet doch alles mit Frieden. Wie der Zwist der Liebenden sind die Dissonanzen der Welt. Versöhnung ist mitten im Streit und alles Getrennte findet sich wieder.

Es scheiden und kehren im Herzen die Adern und einiges, ewiges, glühendes Leben ist alles!" (Schluss des *Hyperion* von Hölderlin.) Das ist der *dionysische Rausch des Romantikers.*

Doch wenn die Strömung der Seele ruhig und eben zwischen den Ufern dahinzieht oder gar zum stillen, klaren See sich weitet, dann klären sich auch die Weltbilder im Spiegel. Verschwunden ist dann die drängende Unsicherheit der Gefühle, fest umrissen, reinlich geschieden, doch allseitig zusammenhängend ruhen in sicherer Seele die Gegenstände des Diesseits.

Im flachen Bette
Schleicht er das Wiesental hin,
Und in dem glatten See
Weiden ihr Antlitz
Alle Gestirne.

(Gesang der Geister über dem Wasser.)

„Ich lebe nun hier mit einer Klarheit und Ruhe, von der ich lange kein Gefühl hatte. Meine Übung, alle Dinge, wie sie sind zu sehen und abzulesen, meine Treue, das Auge Licht sein zu lassen, meine völlige Entäußerung von aller Prätention, kommen mir einmal wieder recht zu statten und machen mich im Stillen höchst glücklich ..... Man kann das Gegenwärtige nicht ohne das Vergangene erkennen, und die Vergleichung von beiden erfordert ... Zeit und Ruhe ..... Ja, meine Existenz hat einen Ballast bekommen, der ihr die gehörige Schwere gibt; ich fürchte mich nun nicht mehr vor den Gespenstern, die so oft mit mir spielten ..... Meine Liebschaften reinigen und entscheiden sich,

und nun erst kann mein Gemüt dem Größeren und Ächtesten mit gelassener Teilnahme sich entgegenheben ..... Die wenigen Linien, die ich aufs Papier ziehe, oft übereilt, selten richtig, erleichtern mir jede Vorstellung von sinnlichen Dingen; denn man erhebt sich ja eher zum Allgemeinen, wenn man die Gegenstände genauer und schärfer betrachtet. (Goethe in Rom: *Italien. Reise,* 10. November 1786 bis 17. Februar 1787.)

Das ist die *apollinische Gelassenheit des Klassikers.*

Dionysische und apollinische Grundstimmung: das wäre die subjektive Seite der Schillerschen Kategorie, die objektive heißt: *musikalisch-plastisch.*

Wie beim Gefühl, kommt man bei der Musik immer wieder auf das Bild des Stromes, dessen Wellen unfassbar, unaufhaltsam ins Unendliche fließen. Der Verstand aber fasst, begreift, gliedert, stellt fest: man meint einen Bildhauer an der Arbeit zu sehen und man wird daran erinnert, dass das Volk der reinen Plastik auch das Volk der reinen Erkenntnis war. Und wenn die Gleichsetzung des Dionysischen mit dem Romantischen, des Apollinischen mit dem Klassischen, die wir ein wenig gewaltsam einführten, berechtigt war, so muss *die Musik die vornehmste Kunst der Romantik, die Plastik hingegen der Liebling der Klassiker sein.*

„So ist der Gehörssinn der Sinn der Ahnung, der romantische Sinn, während die Klassik Anschauung liebt ..... Denn das Auge ist der Sinn für die größte Mannigfaltigkeit, für das reine Nebeneinander, für das ausgebreitete Zugleichsein, damit der Sinn für die volle Gegenwart, der Sinn für die Ruhe, der Sinn für das Seiende. Das Ohr aber ist der Sinn der laut tobenden ‚blinden' Leidenschaft, der Sinn des Geschehens, der Sinn der Folge, der historische Sinn. Romantische Zeiten lieben Musik und Historie." (Joël, *Seele und Welt.* Diederichs 1912, p. 292, 294.)

„Musik ist nach der Ansicht aller Romantiker die höchste Kunst. Sie ist ihnen gleichbedeutend mit dem All, dem Unendlichen, in das sich aufzulösen sie sich sehnten." (Ric. Huch, *Romantik,* II. p. 255.)

„Die Musik", sagt der Romantiker Hoffmann, „schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf, eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußern Sinnenwelt, die ihn umgibt, und in der er alle *bestimmten* Gefühle zurücklässt, um sich einer unaussprechlichen Sehnsucht hinzugeben." (Ric. Huch, *a. a. O.,* II. p. 259.)

Ein anderer Romantiker — denn was sind *Symbolisten* und *Parnassiens* anderes als Romantiker und Klassiker — Verlaine, verlangt in seinem *Art poétique:*

De la musique avant toute chose
Et pour cela préfère l'Impair
Plus vague et plus soluble dans l'air
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose . . . . .

De la musique encore et toujours!
Que ton vers soit la chose envolée
Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée
Vers d'autres cieux à d'autres amours.

Das Gegenstück finden wir im Gedicht *Art* von Théophile Gautier, das als das Glaubensbekenntnis der *école parnassienne* gilt. Daraus einige Verse:

Statuaire, repousse
L'argile que pétrit
    Le pouce
Quand flotte ailleurs l'esprit.
Lutte avec le carrare
Avec le paros dur
    Et rare,
Gardiens du contour pur.
    .....
Sculpte, lime, cisèle;
Que ton rêve flottant
    Se scelle
Dans le bloc résistant!

Zur Formel zusammengefasst heißt das Bisherige:

Das Romantische ist die Darstellung des Werdens, des unendlichen Strömens, das sich subjektiv als dionysische Grundstimmung, als Vorherrschaft des Gefühls, objektiv als Musik äußert; das Klassische ist die Darstellung des Seins, der festen Gestalt, das subjektiv als apollinische Stimmung, als Vorherrschen des Denkens, objektiv als Plastik erscheint.

Dafür noch einige Belege:

Gundolf: „. . . . . unter den Dichtern kann man scheiden zwischen solchen, deren Sprache das Zeichen ist für Gestaltung, und solche, deren Sprache das Zeichen ist für Bewegung: das ist ein Hauptunterschied neben andern, zwischen Klassikern und Romantikern.“ (*Goethe,* p. 107.)

Eucken: „In der deutschen Romantik fließt eine bleibende Bewegung des Menschenlebens mit der besonderen Lage der Zeit

zusammen. Durch die großen Völkergruppen und durch die Jahrtausende geht ein Gegensatz, der sich kurz als der des klassischen und des romantischen bezeichnen lässt; dort ein Streben nach geschlossener Gestalt, nach deutlichen Begriffen und klarer Gliederung, hier ein Ergriffensein von der Unendlichkeit des Lebens und ein Ausbilden freischwebender, die Seele bei sich selbst festhaltender Stimmung; dort die Gefahr einer starren Festlegung, hier die einer vagen Verflüchtigung." (*Die Lebensanschauungen der großen Denker,* 12. Aufl., p. 454.)

Joël: „Denkst du, so schneidest du scharf und setzest Grenzen oder bindest fest; doch wenn du's fühlst, so geht's wie ein Strom dir durch die Seele, ein grenzenlos flutender, dass du nicht weißt von Anfang und Ende ..... Schäumende, flutende Seelen sind die Romantiker, ruhelos Bewegte; ewige Wanderer sind sie wie ihre Helden." (*Der Ursprung der Naturphilosophie,* p. 167.)

Friedrich Schlegel: „Die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja, das ist ihr eigentliches Wesen, dass sie ewig im Werden, nie vollendet sein kann." (*Fragmente,* Inselbücherei Nr. 179, p. 54.)

* * *

Wenn wir nun, auf das Gebiet konkreter Kunstbetrachtung übergehend, vermeiden wollen, in allgemeines ästhetisches Gerede hineinzugeraten, so müssen wir uns an das leuchtende Vorbild halten, das Wölfflin in seinen *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen* gegeben hat. Ich kenne neben Rodin, *L'Art,* kein anderes Werk, das in so vollendeter Weise den Sinn für künstlerische Schönheiten öffnet und die Augen auf bestimmte Eigenheiten des Kunstwerks lenkt. Es ist aber unmöglich, den Inhalt dieses Werkes in kurzen Worten zusammenzufassen, umsomehr als die sorgfältig ausgewählten Illustrationen einen unersetzlichen Bestandteil der Beweisführung bilden. Es sei nur so viel gesagt, dass an Hand von fünf Kategorien (I. Das Lineare und das Malerische, II. Fläche und Tiefe, III. Geschlossene Form und offene Form, IV. Vielheit und Einheit, V. Klarheit und Unklarheit) die gegensätzliche Schönheit der beiden künstlerischen Grundtypen dargelegt wird, als deren hervorragendste Vertreter wir vielleicht Leonardo und Rembrandt nennen können.

Die Ergebnisse dieser Untersuchung möglichst verwertend, bin ich zur folgenden Ausgestaltung unserer Urkategorie gelangt:

I. *Bestimmtheit* (Starrheit) — *Strömung.*
II. *Vielheit* (Mannigfaltigkeit) — *Einheit.*
III. *Gesetzmäßigkeit* (Maß) — *Freiheit.*

Oder mehr auf unsere Zwecke zugeschnitten:

I. *Begrenzung* — *Auflösung* (Verflüssigung).
II. *Gliederung* — *Verschmelzung.*
III. *Bindung* — *Befreiung* (Steigerung).

Nicht nur können wir die Wölfflinschen Kategorien auf diese drei zurückführen, wir sehen auch einen deutlichen Zusammenhang zwischen den *logischen Denkgesetzen* und unsren drei Grundbegriffen. Die Verwandtschaft des Identitätssatzes mit dem Begriff Bestimmtheit, des Satzes vom Widerspruch und vom ausgeschlossenen Dritten mit dem Begriff Getrenntheit, des Satzes vom Grunde (vom kausalen Zusammenhang aller Dinge) mit dem Begriffe Gesetzmäßigkeit leuchtet einem eindringenden Nachdenken sicher ein. Und so sehen wir hier die entferntesten Gebiete miteinander verknüpft. Der Horizont öffnet sich gleichsam nach zwei Seiten: auf der einen Seite nach der *Wissenschaft,* auf der andern, wie wir noch sehen werden, nach der *Religion.* Dazwischen liegt das Gebiet der *Kunst.* Auf diesem Gebiet finden wir wieder zwei Seiten: die *bildende Kunst* und die *Musik.* Mitten drin, auf der Grenze zwischen außen und innen, zwischen Welt und Seele, steht die *Poesie,* deren Wesen es ist, im Weltlichen das Seelische und im Seelischen das Weltliche und zwar in völliger Harmonie zu zeigen. Das wäre eigentlich die *klassische Dichtung.* Aber meistens steht der Dichter mehr auf der einen oder mehr auf der andern Seite; wenn wir nun den mehr an der Innenseite stehenden Dichter den romantischen nennen, so mag man uns gestatten, den mehr außen stehenden klassisch zu heißen. Und so möchten wir an Hand unsrer Kategorien versuchen, den romantischen Dichter in seinen Hauptzügen zu kennzeichnen.

I. BEGRENZUNG — AUFLÖSUNG

(Wölfflin, Kat. I, II, z. Teil III u. V.)

Wie in der bildenden Kunst, haben wir auch in der Dichtung auf der einen Seite eine Kunst des Begrenzten, der zufriedenen Beschränkung, auf der andern eine Kunst des Unbegrenzten, der unendlichen Sehnsucht. Auch für die Dichtung gelten die Worte

Wölfflins: „Es gibt eine Schönheit der vollkommen, klaren, unbedingt fassbaren Formerscheinung, und daneben eine Schönheit, die ihren Grund gerade in dem nicht völlig Fassbaren hat, in dem Geheimnisvollen, das sein Antlitz nie ganz enthüllt, in dem Unauflösbaren, das jeden Augenblick ein anderes zu sein scheint.“ (*Grundbegriffe,* p. 231.) Wir nennen den grenzbetonenden Dichter Klassiker, den grenzauflösenden Romantiker. Man erkennt den Gegensatz abgesehen von der erwähnten allgemeinen Tendenz an der Art, wie der Dichter seine *Gestalten* zeichnet. „Ce je ne sais quoi de stable, de permanent, d'immuable qui est dans la raison, les classiques l'ont fait passer dans leurs œuvres. On ne peut dire sans doute qu'ils immobilisent l'homme et la nature: mais ils les fixent, dans un de ces beaux aspects si fugitifs en réalité, dans une de ces minutes supérieures, qui sont si rares. Vous êtes-vous jamais demandé, sauf avec quelque romantique, si Rodrigue peut s'apaiser et se rasseoir, Chimène enlaidir, tourner à la duègne? Non! le poète classique les arrête dans une éternelle jeunesse, comme le paysage dans un éternel printemps. Mourront-ils seulement? Le romantisme prend ces héros et leurs pareils, les restitue à la faiblesse, à l'âge, à la maladie, à la mortalité; il les remet dans la circulation, dans le torrent de l'inconstance et du devenir.“ (A. David-Sauvageot in Petit de Juleville, *Histoire de la langue et littérature françaises,* tome VII, p. 162.) Nicht nur in einem gewissen Alter wird der Held festgehalten, auch in einer gewissen Eigenschaft, mit einem bestimmten Charakter. Auch die Zeit erhält ein allgemeines, überhistorisches Gepräge, wogegen man beim Romantiker *couleur locale* und Individualisierung findet. Unsre Hauptkategorie lässt sich also auch umschreiben in die Begriffe: *typisierend — individualisierend.* Der Gegensatz Begrenzung — Verflüssigung zeigt sich auch in der *äußern Form.* Man nehme zwei Dichtungen, eine von jeder Art, und achte darauf, wie in der einen innerhalb jeder Verszeile ein deutliches Abklingen hörbar ist, während bei der andern die Sprachwelle über das Versende hinauszudrängen scheint:

Que ton vers soit la chose envolée
Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée....
Vers d'autres cieux à d'autres amours.

Man denke an die bedeutende Rolle, die das *enjambement* bei den Romantikern spielt. (Vergl. die feinfühlige Arbeit Höslis

Über die sinnliche Anschauung in der Lyrik, Zürcher Dissertation 1918, p. 21 f.; Lanson, *Hist. de la litt. franç.,* 12me éd., p. 946.) Dieses Weiterdrängen der Sprachwelle geschieht über größere und kleinere Einschnitte. Im *Auch Einer* bemerkt der Held beim Anblick der Reuß: „Wissen Sie, wo die Schönheit liegt in dem Vers: ‚Es stürzt der Fels und über ihn die Flut'? Gar nicht bloß im Klang der Vokale und Konsonanten und nicht bloß im Kraftstoß der einsilbigen Wörter; nein, hauptsächlich in der Cäsur, die mitten in das Wort ‚über' fällt. Wie die Woge da — sehen Sie hin — über den glatt gespülten Felsblock rinnt, so das Wort über den Verseinschnitt." (Vischer, *Auch Einer,* p. 54, zitiert nach Karl Scheffler, *Die Melodie,* Cassirer 1919.)

Um im Vorbeigehen auf die Sievers-Saran-Rutzschen Untersuchungen hinzuweisen, finden wir unsre Kategorie auf *klanglichem Gebiet* in dem Gegensatz *melodisch — harmonisch.* Die melodische Betonung folgt wie die Linie des Zeichners den gedanklichen Umrissen des Satzes, die Worte nach ihrer Bedeutung hervorhebend. Die harmonische Intonation lässt die Einzelbetonungen in der Strömung des Gefühls untergehen. Das Gedicht: Kleine Blumen, kleine Blätter, gleichsam das Endprodukt der vorromantischen, klassisch-heitern Rokokodichtung, muss in völlig melodischer Betonung wiedergegeben werden:

Kleine Blumen, kleine Blätter
Streuen mir mit leichter Hand
Gute junge Frühlingsgötter . . . .

Man versuche nun im gleichen Ton fortzufahren:

Bedecke deinen Himmel, Zeus,
Mit Wolkendunst . . . .

Unsre Kategorie bezieht sich aber auch auf den *Sinn* des Wortes und der ganzen Dichtung. Der Klassiker begrenzt auch den Bedeutungsumfang des Dargestellten: sein Kunstwerk gibt restlos seine Absicht wieder. Beim Romantiker muss man hinter allen Dingen die tieferen Bedeutungen suchen. Die Vorgänge sind immer symbolische Darstellungen des Lebens an sich, die Personen immer Symbole des Dichters und hinter ihm des Menschen überhaupt und noch weiter hinten des Göttlichen. „Les vers du poète offrent aux hommes les significations qui leur plaisent, mais leur signification dernière est la désignation de toi." (Tagore, *L'offrande lyrique.* Ed. Gide, p. 105.) Dieses Symbolisieren gibt den all-

täglichsten Dingen einen besonderen Anstrich. „Romantisieren", sagt Novalis, „ist nichts als eine qualitative Potenzierung. Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehen, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe, so romantisiere ich es."

Mit der Unausschöpfbarkeit des Unendlichen hängt wiederum die *fragmentarische Form* zusammen. „Unendliches lässt sich nur andeuten, das Fragment gehört darum zur Form der Romantik, wie das Symbol." (Joël, *Nietzsche und die Romantik,* p. 118.) Neben die früheren Kategorien setzen wir also noch die Gegenbegriffe: *definierend — symbolisierend, abschließend — andeutend.* Ich kann in dieser Untersuchung die Kategorien nicht auf alle Gebiete der Dichtung anwenden; es sei mir gestattet, nur kurz auf Goethes Sturm- und Dranglyrik als dem großen Vorspiel der deutschen Romantik hinzuweisen. Dass gerade die *Lyrik* uns hier gute Dienste leisten wird, ist kein Zufall. Sie steht innerhalb der Dichtung der Musik am nächsten, im Gegensatz zur *Epik,* die eine mehr plastische Gestaltung verlangt. Und eben in der Lyrik beobachten wir am reinsten die unsrer ersten Kategorie entsprechende Auflösung des Gegenständlichen durch die subjektive Strömung. „Nicht mehr auf den Sachinhalten liegt hier der Schwerpunkt", sagt Gundolf in dem wundervollen Kapitel *Neue Lyrik,* das die Sturm- und Drangdichtung Goethes behandelt, „das Gefühl erschafft sich die seelischen Bilder, an denen es seine Sprachbewegung weiterleiten kann, und nur um sie weiterzuleiten ..... Goethes neue Gedichte geben die Welt selbst als ein Schwingen, als ein Atmen, als ein Reifen oder Welken, als Drängen, Schwellen, Wirken, Weben, Wehen, Quellen, Fließen, Streben (lauter Lieblingsworte des jungen Goethe, die durch ihn erst ihre poetische Fülle gewonnen haben), kurz als unfassbar Reges, immer in Bewegung Begriffenes — lauter Zustände, die man früher in der Natur nicht durchfühlte: man sah im Altertum und in der Renaissance das Gewordene, das Sein: erst Goethe entdeckte als Dichter überall das Werden, die Bewegung, die Entwicklung, nicht als eine Kausalverknüpfung zweier Zustände, als eine ruhende Linie, die zwei feste Punkte verband, sondern als ein wesenhaftes Fließen, als ein *Ent*wirken."

Wir können diese Klangwerdung der Weltbewegung bis in die

kleinsten sprachlichen Einzelheiten verfolgen. Goethes Beiworte „bezeichnen nicht so sehr, wie die Shakespeares, Eigenschaften, sondern Tätigkeiten, Aktion oder Funktion: aufgetürmter Riese, schwebende Sterne, beschattete Bucht, türmende Ferne, reifende Frucht, fruchtende Fülle, der ewig belebenden Liebe vollschwellende Tränen, heimlich bildende Gewalt, heilig glühend Herz ..... Eine andere Sprachbesonderheit, die aus demselben Weltgefühl für das Bewegte stammt, ist die Aktivierung von Eigenschaftswörtern oder von Verben, die sonst nur Zustände oder Funktionen bezeichnen, durch ein beigefügtes Adverbium der Richtung: Berge wolkig himmelan, grüne herauf, herzaufquellende Tränen, entlang rauschen, überschwellen, entgegenbeben .....“ (Gundolf.)

Dass aber strömendes Gefühl und plastische Gestaltung, Verflüchtigung und Begrenzung einander nicht ausschließen, möchten wir noch kurz an einem Gedicht zeigen, das allerdings an das Ende der Sturm- und Drangperiode Goethes hingehört und auch in seinem Inhalt den Kampf zwischen romantischer Strömung und klassischer Begrenzung darstellt. Der Kampf führt aber nicht zu einer Entscheidung für die eine oder die andere Seite: den ganz Großen ist es eben gegeben, beides in sich zu vereinigen: Klarheit des Schauens und Schaffens — und Tiefe und Lebendigkeit des Fühlens. Das ist dann weder klassische noch romantische Poesie, sondern Poesie schlechtweg.

Auf dem See.

Und frische Nahrung, neues Blut
Saug' ich aus freier Welt:
Wie ist Natur so hold und gut,
Die mich am Busen hält.

Die Welle wieget unsern Kahn
Im Rudertakt hinauf,
Und Berge, wolkig himmelan,
Begegnen unserm Lauf.

Aug', mein Aug', was sinkst du nieder?
Goldne Träume, kommt ihr wieder?
Weg, du Traum! so gold du bist:
Hier auch Lieb' und Leben ist.

Auf der Welle blinken
Tausend schwebende Sterne,
Weiche Nebel trinken
Rings die türmende Ferne;

Morgenwind umflügelt
Die beschattete Bucht,
Und im See bespiegelt
Sich die reifende Frucht.

Schon ein oberflächlicher Blick zeigt uns das gleich starke Vorhandensein der gegensätzlichen Elemente. Auf der einen Seite finden wir alle Merkmale des *strömenden Stils:* die Welle *wieget* unsern Kahn, Berge *begegnen* unserm Lauf, Nebel *trinken* die Ferne, Morgenwind *umflügelt* die Bucht, im See *bespiegelt* sich die Frucht (Belebung des Leblosen); — *goldne* Träume (Vermischung der Sinnesempfindungen); — *schwebende* Sterne, *türmende* Ferne, *beschattete* Bucht, *reifende* Frucht (wirkende statt ruhende Beiwörter); — Berge *wolkig himmelan,* so *gold* du bist (sonstige sprachliche Verflüssigungen). Auf der andern Seite stellen wir größte Geschlossenheit und Ebenmäßigkeit fest: Je zwei Vierzeiler, die zusammen gehören, und in der Mitte ein einzelner Vierzeiler als Höhepunkt des Stückes. Jeder Vierzeiler ist wiederum in sich abgeschlossen, sogar in der einzelnen Zeile ist ein Abklingen hörbar.

Ist diese Begrenztheit der Form ein Zeichen für das Nachlassen der Gefühlskraft, die nun nicht mehr wie in den gewaltigen Rhapsodien die metrischen Formen durchbricht, oder zeigt sie bei gleich bleibender Gewalt des Fühlens die Selbstzucht des werdenden Mannes an? Haben wir hier die „leise Besonnenheit des Apollo" verbunden mit der „göttlichen Trunkenheit des Dionysos"? (Fr. Schlegel in R. Huch, *Romantik* I, p. 81.) Das wird uns eine eingehendere Untersuchung des Gedichtes sagen.

Wir stellen zunächst fest, dass es sich äußerlich um eine Ruderbootpartie auf dem Zürichsee handelt, innerlich um das Losreißen des Dichters von der bisherigen Umgebung, die ihn in fruchtlose Konflikte hineinzog und die Stetigkeit seiner Entwicklung gefährdete. Äußerlich ein Naturbild, innerlich der Kampf zweier Welten.

In das erste Vierzeilerpaar klingt, durch leise Kontraste angedeutet, die alte Welt, das romantisch-tolle Frankfurterleben mit der zwiespältigen Liebe zu Lili Schönemann: *Frische* Nahrung, *neues* Blut, *freie* Welt; *Natur,* zunächst als Seeweite im Gegensatz zur Stadtenge, sodann als Freiheit im Gegensatz zu gesellschaftlicher

Gebundenheit. Das Tempo dieses ersten Vierzeilerpaars entspricht der Hast der Frankfurterjahre — Sturm und Drang! — treibende Strömung! Das Strömungsgefühl wird, abgesehen von den genannten sprachlichen Erscheinungen, noch besonders verstärkt durch zwei mehr gelegentliche, aber um so stärker wirkende Eigentümlichkeiten: 1. Durch das Einsetzen mit *und,* das uns mitten in den Strom hineinreißt. 2. Durch das Mitteilen einer äußeren Bewegung: hier, das Fahren auf einem Ruderboot. (Die Welle *wieget* unsern Kahn im Ruder*takt* hinauf und Berge wolkig himmelan *begegnen* unserm *Lauf.*) Vergl. das Fließen des Wassers im Gesang der Geister über den Wassern, in Mahomets Gesang; das Marschieren in Wanderers Sturmlied; das Fahren im Postwagen in Schwager Kronos, das Aufwärtsschweben in Ganymed. In des Wanderers Nachtliedern ist die Bewegung im Gegensatz zur ersehnten Ruhe nur im Titel angedeutet.

Zusammenfassend stellen wir im ersten Vierzeilerpaar fest: äußerlich, schnelles Fahren den See hinauf ins Unbegrenzte; innerlich, stürmisches Losreißen aus den alten Verhältnissen und Trachten nach Unabhängigkeit.

Nun kommt das Zwischenspiel. Aus dem treibenden Rhythmus gelangen wir plötzlich in den fallenden, als wäre eine Hemmung da. Die Hemmung wurde schon angedeutet: *Berge* ..... *begegnen unserm Lauf.* Unbegrenztes In-die-Höhe-Streben ..... wolkig himmelan ..... romantische Sehnsucht. Aber doch Hemmung, Berge von Schwierigkeiten aller Art. Und was ist die größte Hemmung, die seine Entwicklung zurückstaut? Aug', mein Aug', was sinkst du nieder? (himmelan — nieder), goldne Träume, kommt ihr wieder? ..... Lili Schönemann! — Lili, als das Symbol jener Zerrissenheit: unendliche Leidenschaft — gesellschaftliche Enge. Hier stauen sich die Gegensätze zu dramatischer Wucht. Das Dramatische kommt im Syntaktischen zum Vorschein: Wiederholte Frage — abweisende Antwort. Auch im Geberdenspiel: Niedersinken der Augen, Verscheuchen des Traumes mit der Hand. Es handelt sich also in diesem mittleren Vierzeiler nicht um eine bloße Einschiebung: der Konflikt, der vorher im Unbewussten lag und nur durch indirekte Andeutungen sich bemerkbar machte, tritt nun an die Oberfläche und fordert dringend eine Entscheidung. Sie erfolgt nun auch. Der Umschwung tritt ein gleichsam an der Achse

des Gedichtes, die durch den Wechsel der gepaarten Reime (sonst gekreuzt) verdeutlicht wird. Die zwei Fragen klingen aus im selben weiblichen Reim: nieder? wieder? Und nun kommt mit dem neuen, männlichen Reim die Entscheidung: Weg, du Traum! — Die Zeit des romantischen Schwärmens, des ziellosen Hin- und Herschwankens, der traumhaften Unfruchtbarkeit ist vorbei. Weg, du Traum! Damit ist auch die Liebe zu Lili, die Anhänglichkeit am Alten beseitigt ..... nicht leichten Herzens. So gold du bist! Hört man da nicht das Herzeleid des Liebenden herausklingen? Und auch im resignierten Sich-Kehren zur neuen Wirklichkeit: Hier auch Lieb und Leben ist. Hinter dem anmutigen Naturbild sahen wir also ein ergreifendes Drama sich abspielen.

Und nun kommt das zweite Vierzeilerpaar, das den fallenden Rhythmus des Zwischenspiels beibehalten hat und so schon im Gegensatz steht zum ersten Vierzeilerpaar.

Und noch einmal finden wir die Hauptgegensätze, nun nicht mehr im Kampf, sondern als Nebeneinander: die romantische Weite als Umkreis, die klassische Beschränkung als Mittelpunkt. Der erste der beiden Vierzeiler ist noch ganz romantisch-flimmernd:

Auf der Welle blinken
Tausend schwebende Sterne,
Weiche Nebel trinken
Rings die türmende Ferne .....

Man achte auf die Häufung des Buchstabens *e*, dessen gestaltlose Weichheit noch unterstrichen wird durch die *w* in Welle, weiche, schwebende; er gibt auch als der unbestimmteste unter den Vokalen den Eindruck des Unbegrenzten, der Ferne. *Türmende* Ferne! Liegt darin nicht alle Sehnsucht der Romantiker? Doch die Sehnsuchtswolken lösen sich in weiche Nebel auf. Wir haben uns unmerklich dem Ufer genähert, statt der unbegrenzten Seeweite sehen wir vor uns die geschlossene Bucht, statt der türmenden Ferne — im klaren Seespiegel die reifende Frucht. Am Schluss des ersten Vierzeilers die türmende Ferne, das Ziel des romantischen Träumers; am Schluss des zweiten Vierzeilers die reifende Frucht, das Ziel des klassischen Gestalters.

Nun sind umschlossen
Im engsten Ringe,
Im stillsten Herzen
Weltweite Dinge.

(Der Hungerpastor.)

Das tiefste Lebensproblem — „wie wir die Mitgift des Unendlichen in die uns unentbehrliche Geformtheit unser selbst und unserer Welt hineinleiten und dabei doch den Reichtum und die Macht jener bewahren könnten, andrerseits die Form in ihrer Ruhe und Strenge behaupten könnten, ohne dass sie Starrheit und Enge und nichts als bloße Endlichkeit werde“ (Simmel) — dieses Problem hat in Goethes Gedicht Melodie und Gestalt bekommen.

II. GLIEDERUNG — VERSCHMELZUNG

(Wölfflin, Kat. IV u. V.)

Wie in der bildenden Kunst strebt der Klassiker in der Dichtung nach deutlicher Gliederung und klarer Scheidung. — Er selber steht seinen Gestalten unabhängig gegenüber (die *impassibilité* der *parnassiens*). Die Gestalten werden auch unter sich sauber auseinander gehalten, und die einzelne Gestalt sogar lässt sich in Elemente auflösen. Klarheit durch und durch!

Der Romantiker hingegen ist ein ewiger Verwischer. Alles wird bei ihm durcheinander gemengt: die Gestalten, auf die das Wesen des Dichters abfärbt, die äußeren Formen der Sprache, die Gattungen der Dichtung und noch mehr. Aber „die oft beklagte romantische Unbestimmtheit ist nur Kehrseite. Der Sinn für das Unbestimmte ist positiv der Sinn für Verschmelzung ..... das ganze Wesen der Romantik ist Liebe, Vereinigung, Anziehung ..... Alles ist verwandt und alles liebt sich. Erstaunlich ist's, wie bei den Romantikern selbst die starrsten, schauderhaftesten Dinge und *Begriffe* weiche Arme bekommen, um sich gemütlich zu umschlingen. Man sollte z. B. meinen, Albernheit ist ein Schimpfwort und Schreck nicht gerade ein liebenswürdiger, behaglicher Begriff. Aber man höre Tieck: „Es ist der Kindheit zauberreiche Grotte, in der der Schreck und liebe Albernheit verschlungen sitzen“. Wie schmeichelnd klingts bei Tieck: „vom roten Regen schön begossen“, aber der rote Regen ist Blut. Was nennen doch Tieck und Novalis alles süß: sie sprechen von der Menschheit süßer Reife, vom süßen, süßen Namen König, vom süßen Leiden, von süßem Schauern, vom süßen Tod, vom süßen Funkeln der Schlangen usw. ..... wie versöhnlich sprechen die Romantiker vom weggespülten Traum der Schmerzen, von Leiden, die da vorgestreut werden, als wären sie Blumen, von lieblicher Armut, vom Zweifel, der dich umschlingt,

vom fröhlichen Schmerz der Liebe, vom unbeschreiblich lieben Schmerz, vom unendlich reizenden Schmerz, ja vom Wonneschmerz . . . . ." (Joël, *Nietzsche und die Romantik,* p. 53—55; über das bei den Romantikern vielgebrauchte *Oxymoron* siehe R. Buchmann, *Helden und Mächte des romantischen Kunstmärchens,* Haessel 1910, p. 16 ff.) Auf *klanglichem Gebiet* könnte man vielleicht das Gegenpaar *polyphon — homophon* aufstellen.

Die romantische Homophonie zeigt sich im beständigen Zurückkommen auf den Grundton, in jeder Art Wiederholung: Wiederholung von einzeln Wörtern und ganzen Abschnitten, Spielen mit Gleichklängen, Reim, Refrain, Leitmotiv usf. Das erinnert uns an W. Schlegels Notizen zu den Berliner Vorlesungen: „Wirkung des Reimes überhaupt: Verknüpfung, Paarung, Vergleichung. Erregte Erwartung schon im einzelnen Verse und Befriedigung. Erinnerung und Ahndung, statt dass die alte Rhythmik immer in der Gegenwart festhält und allen Teilen eine gleiche Dignität gibt. — Daher liegt im Keime das romantische Prinzip, welches das entgegengesetzte des plastischen Isolierens ist. Allgemeines Verschmelzen, Hinüber- und Herüberziehen. Aussichten ins Unendliche." (Nach Walzel, *Wechselseitige Erhellung,* p. 81 zitiert.) Wir könnten hier die Gegensätze: *isolierend — pointierend* aufstellen, und vielleicht darf man in diesem Zusammenhang auf den Gegensatz *intellektuell — affektiv* hinweisen, der sich bei der Anwendung von Baillys stilistischer Methode so deutlich in der Auswahl der Wörter, Bilder und Wendungen zeigt.

Auch in der *Gesamtstimmung* und in der *Darstellung der Charaktere* zeigt sich die Leidenschaft des Romantikers, die wie ein glühender Strom alles einschmilzt, was seinem Laufe begegnet. Man vergleiche den Wilhelm Meister mit dem Hyperion. Wie ist im Hyperion alles schon von Anfang an in Wehmutsstimmung eingetaucht, wie liegt über allem schon die Ahnung vom Tode Diotimas! Und auch die Gestalten tragen alle das gleiche Gepräge; wie sind sie sich nicht alle im Innersten verwandt in ihrer überzarten Seelenhaftigkeit, in ihrer Fremdheit der Wirklichkeit gegenüber!

Doch wir wollen auch hier nur noch kurz auf *Goethes Lyrik* hinweisen. Die romantische Verschmelzungstendenz erscheint hier auch in der *Vermengung der verschiedenen Sinnesgebiete,* in der

Verknüpfung von Sinnlichkeit und Geistigkeit: Äolus löset das ängstliche Band, der Mond von einem Wolkenhügel sah kläglich aus dem Duft hervor, ein rosenfarbnes Frühlingswetter umgab das liebliche Gesicht, goldne Träume, usw. Man beachte sodann die *abenteuerlichen Wortverbindungen,* „wo Goethe die heterogensten Substantive oder Adjektive zu unlösbaren Worteinheiten verschmilzt: Muttergegenwart, Flammengipfel, Besitztumsfreuden, Traumglück, Traumgefahr, Sommerabendrot, Sternenblick, Nebelglanz, Bruderquellen, Wolkensteg, Führertritt, Gipfelgänge usw.“ Die Verschmelzungstendenz gipfelt bei Goethe in seinem *Pantheismus:* daher sein Lieblingswort „heilig“, daher die „vielen Wortverbindungen mit all: alliebend, allgegenwärtig, Allumfasser, Allerhalter, allsehnend ..... daher seine Empfindung für das Atmen, Drängen, Quellen in jedem Gras, in jeder Blume: es ist der rege Gotteshauch, der ihm überall erwidert“ (Gundolf).

III. BINDUNG — LÖSUNG

(Wölfflin, Kategorie III.)

Was sich seelisch als Titanismus, Drang nach Unabhängigkeit und Einsamkeit, Lösung von gesellschaftlichen Bindungen (épater le bourgeois) äußert, erscheint im Kunstwerk als *Freude am Ungewöhnlichen, Paradoxen,* als *Steigerung der Gestalten,* sei's zum Guten oder Bösen, sodann in der äußeren Form als *absichtliche Störung des Gleichgewichts,* als *scheinbare Regellosigkeit.* Die hergebrachten Formen werden zersprengt, man sucht neue freie Formen und überläßt sich in ungebundener Freude dem Spiel der Phantasie. „Die romantische Dichtart ..... allein ist unendlich, sagt Friedr. Schlegel (*a. a. O.*, p. 55), wie sie allein frei ist und das als ihr erstes Gesetz anerkennt, dass die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide.“ „Es ist aber ein besonderer Zug nordischer Phantasie immer gewesen, dem Spiel der Linien und Flecken als eigenen Lebensäußerungen sich hinzugeben. Die italienische Phantasie ist gebundener. Sie kennt nicht das Märchen.“ (Wölfflin, *Grundbegriffe,* p. 230.) *Traum, Spiel, Märchen* sind romantische Lieblinge und die *romantische Ironie* will eben das Schillersche Wort Wahrheit werden lassen: „Der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Wortes Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt.“ Wie sich die Steigerungssucht

des romantischen Titanen sprachlich u. a. als starke Neigung zum *grammatischen und logischen Superlativ* (im Märchen von Goethe 43 Superlative auf 34 Seiten, im *Runenberg* von Tieck 38 Sup. auf 23 Seiten, im *Klein Zaches* von Hoffmann 177 Sup. auf 94 Seiten, im *Schatz* von Mörike 100 Sup. auf 63 Seiten usw.), als *häufige Verwendung der Epizeuxis* (leise leise, lange lange Zeit, große große Nuss usw.) äußert, zeigt R. Buchmann in seiner eindringlichen Untersuchung über das romantische Märchen. Walzel legt die Wölfflinschen Gegenbegriffe „tektonisch-atektonisch" einer geistvollen Betrachtung des Shakespearschen Dramas zu grunde. (Jahrbuch der deutschen Shakespearegesellschaft, Bd. 52.) Er zeigt, wie dem ebenmäßigen, symmetrischen *Aufbau* des französischen klassischen Dramas entgegen Shakespeare das Gleichgewicht seiner Schöpfungen stört, indem er die Hauptfigur für längere Zeit vom Schauplatz verschwinden lässt. So wird z. B. König Lear vom Mittelpunkt weggeschoben, woraus sich gleichsam eine diagonale Anordnung ergibt, die auf die Urverwandtschaft Shakespeares mit seinen Zeitgenossen Rubens und Rembrandt hinweist.

Auf die *Lyrik* mögen uns die feinen Bemerkungen Dillheys (in *Erlebnis und Dichtung,* p. 429, 430 f., 435) lenken: „Die Lyrik von Hagedorn und Gleim ist gleichzeitig mit dem deutschen Singspiel und stand im engen Zusammenhang mit den gesungenen Liedern jener Zeit, wie sie die Feste des Bürgertums begleiteten. Diesem Lied und dem Singspiel ist die Lyrik jener Zeit verwandt in der abgezirkelten Form, dem abgeschnittenen Vers, der Wiedergabe typischer Gefühlszustände. Wie diese Dichtung unter den Abteilungen von Liebesliedern, Trinkliedern, religiösen Gesängen in Fächer gesondert ist, so sind die Gefühle selbst, deren Ausdruck sie ist, säuberlich in Abteilungen eines geistigen Haushalts getrennt, so dass keines von den andern gestört wird; die Gedichte sind abgeteilt in reguläre Verse, deren jeder ein Ganzes für sich bildet. Diese Form liegt jenseits der heute noch lebenden Lyrik . . . . . Hölderlin, Tieck, Novalis beginnen jene neue Lyrik, welche den Überschwang des Gefühls, die gegenstandlose Macht der Stimmung, die aus dem Innern des Gemütes selber aufsteigt, die unendliche Melodie einer Seelenbewegung ausdrückt, die wie aus unbestimmten Fernen kommt und in sie sich verliert . . . . . Regelmäßige Strophenbildung besteht hier nicht mehr, nur eine Gliederung in fast immer

ungleichen Abschnitten ..... Das ist nun das Schicksalsvolle dieser letzten Epoche Hölderlins, dass seine ganze dichterische Entwicklung hindrängte zu der gänzlichen Befreiung des inneren Gefühlsrhythmus von den gebundenen metrischen Formen, dieser letzte Schritt aber erst von ihm an der Grenze des Wahnsinns getan ward."

Diesen Schritt hat vor Hölderlin Goethe schon getan. *Prometheus:* das sagt alles! Und wir erkennen das Prometheische nicht nur im Inhalt sondern auch in der Darstellung. Selbst in den kühnen Neubildungen der Sprache zeigt sich der trotzig unabhängige Künstler, der frei von allem hergebrachten Formelkram, frei von aller äußerlichen Bindung sich seine eigene Form schmiedet.

Hast du nicht alles selbst vollbracht
Heilig glühend Herz?

So münden alle Kategorien wieder ins innere Werden, das als unendlich strömendes Gefühl, als allumfassende Liebe, als überquellendes Branden der Leidenschaft der ruhigen Geschlossenheit der äußern Gestalt, der klaren Scheidung der Einzelwesen, dem gesetzlichen Zusammenhang der weltlichen Dinge gegenübersteht.

* * *

Wir hätten nun die dem Kunstwerk zugekehrte Seite der Einzelkategorien beleuchtet, wobei man aber nie vergessen darf, dass die Begriffe romantisch-klassisch nur sehr rohe Bezeichnungen für ungemein vielgestaltige Erscheinungen sind, so dass man sich vor übereilten Klassifikationen nur schützt, wenn man die Kunstwerke untereinander immer neu vergleicht und so zuletzt zu einer Skala kommt, die vom Starrsten bis zum Flüssigsten in zahllosen Übergängen führt. Nicht darauf kommt es also an, dass man ein Werk „romantisch" oder „klassisch" taufen kann, denn je nach dem Standpunkt muss man die gleiche Dichtung romantisch oder klassisch nennen; sondern, dass man gleichsam die innere Struktur der künstlerischen Schöpfung erkenne, dasjenige auf das es eben ankommt, wenn man das Werk in seiner ureigenen Wesenheit erfassen will, und nicht, wie es oft geschieht, einfach dasjenige, was einem in der gegenwärtigen Stimmung am meisten auffällt, oder dasjenige, woran man am leichtesten seine Kunsttheorie oder Kunstrhetorik anknüpfen kann.

Doch dies betrifft nur die *eine* Seite der Kategorien. Die andere ist die dem Beschauer zugewandte, und die scheint mir nicht minder wichtig zu sein. Indem man nämlich mit Hilfe der Kategorien gleichsam den Aggregatzustand des Kunstwerkes feststellt, wird es dem Betrachter erst möglich, sich in richtiger Weise einzustellen. Unser Aufnahmeorgan muss geschult werden, wenn wir die ganze Wirkung des Kunstwerkes erleben wollen. Nur durch Gleiches wird Gleiches erkannt, und Romantisches müssen wir auch romantisch aufnehmen, sonst gleichen wir den Kindern, die das Buch verkehrt halten und sich nun vergeblich bemühen, aus den seltsamen Schriftzügen etwas Vernünftiges herauszulesen.

So stehen wir Moderne nämlich dem Romantischen gegenüber. „Romantisch" ist in unsern Tagen ein Schimpfwort geworden, ähnlich wie „subjektiv", „sentimental". „Wo so in Bausch und Bogen noch heut von Romantik die Rede ist," sagt Haym in der Einleitung zu seinem großen Werk über die *Romantische Schule,* „da meint man alles Unwirkliche und Wesenlose, alles, was zu leben nicht fähig ist und zu leben nicht verdient. In Dichtung und Wissenschaft, in Staat und Gesellschaft getrösten wir uns, den Geist der Romantik genugsam überwunden zu haben. Denn nicht in nebelhaften Illusionen, in eigensinnigen und seltsamen Gedankenspielen . . . . . zu leben, nicht das, sondern nüchternen Verstandes und männlichen Entschlusses die Mächte und Bedürfnisse der Wirklichkeit anzuerkennen, besonnenen und geduldigen Muts vorwärts zu schreiten, das gilt uns Heutigen mit Recht als unabweisliche Forderung der Zeit, in deren Dienst wir gestellt sind." Als „unwirklich und wesenlos" wird mit Recht allem Romantischen auch das *Religiöse* zugesellt. Und so lassen sich auch auf unsere Zeit die Worte Novalis anwenden: „Der Religionshass dehnte sich sehr natürlich und folgerecht auf alle Gegenstände des Enthusiasmus aus; verketzerte Phantasie und Gefühl, Sittlichkeit und Kunstliebe, Zukunft und Vorzeit, setzte den Menschen in der Reihe der Naturwesen mit Not obenan, und machte die unendliche schöpferische Musik des Weltalls zum einförmigen Klappern einer ungeheuren Mühle, die vom Strom des Zufalls getrieben und auf ihm schwimmend, eine Mühle an sich, ohne Baumeister und Müller, und eigentlich ein echtes Perpetuum mobile, eine sich selbst mahlende Mühle sei." *(Die Christenheit und Europa.)* Die blutige Ironie der sich

selbst mahlenden Mühle erleben wir erst jetzt in entsetzlicher Weise.

Ob nun aber mit dem allen das Romantische wirklich vernichtet und aus der Welt geschafft wurde? . . . . . Mir scheint im Gegenteil, dass unsere Zeit nur zu reich an Romantik und Mystik sei. Die Gereiztheit des öffentlichen Lebens, das Überhandnehmen extrem-mystischer Bewegungen wie Buddhismus und Theosophie, die erschütternde Zerrissenheit des Expressionismus, der einzig ehrlichen, d. h. aus innerem Zwang herausgeborenen Kunst, die gemeine Erregung des mystischen Gefühls im Alkoholrausch, die ganze unselige Kriegsromantik, die Unfähigkeit zu großen Menschheitstaten, zu rascher sozialer Neuordnung und darum die Unfähigkeit, dem Dämon Bolschewismus Einhalt zu gebieten, das alles sind wahrhaftig keine Zeichen von Nüchternheit und Männlichkeit.

Die Tatsache, dass neben all unsrer klassischen Objektivität so viel romantischer Trübsinn vorkommt, sollte uns wohl ein wenig stutzig machen. Und erst, wenn wir sehen, dass eigentlich zu allen Zeiten beide Pole menschlichen Lebens nebeneinander vorkommen, sei es als Hellentum oder Orphik, als Scholastik oder Mystik, als Orthodoxie oder Pietismus, als Aufklärung oder Empfindsamkeit, als Naturalismus oder Symbolismus. Steigt da nicht die Ahnung von jenem Gesetz in uns auf, das wir eingangs erwähnten und das Goethe als *die ewige Formel des Lebens* bezeichnet: das *Polaritätsgesetz?* (*Farbenlehre,* § 38.) Ist es am Ende nicht so, dass der Mensch, um ganz zu sein, beide Pole umfassen muss? Lautet nicht unser Urerlebnis: Ich erlebe ein Nicht-Ich? Und gießen wir nicht all unsre Erfahrung unbewusst in diese Form? Braucht nicht die Welt Seele, wie die Seele Welt braucht? — Und wenn wir sagen, dass nur am Starren, Vielen und Gebundenen man das Strömende, Eine und Freie erleben kann, so ist das nicht ein Widerspruch zu dem, was wir früher sagten, dass nur Gleiches durch Gleiches erkannt werde: denn, damit wir überhaupt einen Ton außer uns hören können, muss in uns ein gleicher Ton anklingen, damit wir ihn aber in seinem Wesen erkennen, muss in uns gleichzeitig sein Gegensatz ertönen, als Tiefe, wenn er hoch war, als Höhe, wenn er in der Tiefe klang. Indem wir nun in der Polarität das Gesetz unsres Erlebens gefunden haben, wissen wir auch, wie und warum wir krank sind.

Wie die Romantiker krank waren, weil sie das Klassische, das Weltliche in sich verdrängt hatten (daher kommt jene krankhafte Sinnlichkeit, auf die alle tieferen Kenner der Romantik aufmerksam machen), so sind wir Weltmenschen krank, weil wir das Romantische verdrängt haben. Es ist nur aus unserm *Bewusstsein* verschwunden, aus dem *Unterbewussten* aber wirkt es störend und hemmend auf unser gesamtes Wirken und Handeln. Und erst wenn wir's durch eine Art Psychanalyse aus der Verdrängung erlösen, werden wir frei und gesund. Dann werden wir auch der *Schönheit des Romantischen* wieder zugänglich. „Wie wenige haben sich noch in die Geheimnisse des Flüssigen vertieft, sagt Novalis in den Lehrlingen zu Sais, und manchem ist diese Ahndung des höchsten Genusses und Lebens wohl nie in der trunkenen Seele aufgegangen. Im Durste offenbart sich diese Weltseele, diese gewaltige Sehnsucht nach dem Zerfließen. Die Berauschten fühlen nur zu gut diese überirdische Wonne des Flüssigen, und am Ende sind alle angenehmen Empfindungen in uns mannigfache Zerfließungen, Regungen jener Urgewässer in uns. — Wie viele Menschen stehen an den berauschenden Flüssen und hören nicht das Wiegenlied dieser mütterlichen Gewässer und genießen nicht das entzückende Spiel ihrer unendlichen Wellen!“ Aus dem *Sinn für das Flüssige* wächst dann der Sinn für das Symbolische. Alles Vergängliche wird zum Gleichnis. Das Ewig-Weibliche, das *Gefühl der Einheit*, die synthetische Kraft wird uns hinanziehen aus den Gesetzen des Alltags heraus ins *Reich der Freiheit*. Dann wird das Unzulängliche zum Ereignis, das Unbeschreibliche ist dann getan. Doch sagen wir's zum Schluss gerade heraus: es ist hier nicht nur die Rede vom Erkennen des Kunstwerks, es handelt sich hier nicht nur um Schönheit. — Wie heißt denn im Munde der Frommen der Sinn für das unfassbar Fließende, für das allen Gesetzen entbundene Wunderbare, für das unendliche Strömen, für die allumfassende Einheit des göttlichen Lebens? — Glaube, Hoffnung, Liebe! . . . . . traute, süße Klänge, die ihr wie versunkene Glocken in unsern Herzen tönt! Darf man euch im kleinlichen Werkstattlärm dieser armseligen Untersuchung erklingen lassen? Aber woher käme uns Kraft und Freudigkeit zur Arbeit, wenn nicht von euch? Denn nicht für romantische Traumspiele, nicht für mystische Schwärmereien braucht man die Kraft, die aus Glauben,

Lieben und Hoffen strömt. Wir brauchen sie für die große schöpferische Tat, nach der alle Menschen dürsten. Denn weder *Weltflucht,* noch *Weltgenuss* ist das Heil der Menschheit, sondern Weltarbeit, *Weltüberwindung!* . . . . . Seid getrost, ich habe die Welt überwunden! Wer hat das gesagt? Einer, der weiblich hingebend der innern Stimme gehorchte und darum männlich entschlossen wie kein anderer der Welt gegenüber auftrat. — Und wer so den ursprünglichen Sinn wieder findet, der kann nicht gering denken von der Bestimmtheit, Klarheit und Gesetzmäßigkeit der Welt, ohne die er nicht wirken kann, er wird aber auch nicht stecken bleiben in der gegenständlichen Starrheit, er wird sich nicht verlieren in der Zerstreuung der Dinge, er wird sich nicht binden lassen von der Gesetzmäßigkeit der Natur; — denn er weiß, dass diese Welt nur ein Halt auf dem Marsche, das Sein nur eine Station des Werdens ist, — wie Luther in unvergleichlich markigen Worten sagt:

Dies Leben ist nicht ein Frommsein, sondern ein Frommwerden, nicht ein Gesundsein, sondern ein Gesundwerden, überhaupt nicht ein Wesen, sondern ein Werden, nicht eine Ruhe, sondern eine Übung. Wir sind's noch nicht, wir werden's aber; es ist noch nicht getan und geschehn, es ist aber im Schwang; es ist nicht das Ende, es ist aber der Weg.

BERN TH. SPOERRI

□□□

AUFHELLUNG

Von ROBERT JAKOB LANG

Der Wind fährt aus: Mit blauen Netzen
Hinter den weißen Wolken her,
Fegt von den krausen Nebelfetzen
Alle heimlichen Täler leer.

Da regt sichs in den Sonnenzwingern
Und plötzlich wird die weite Welt
Von tausend goldnen Strahlenfingern
Behutsam zärtlich ausgestrählt.

□□□