

Bovets Entwicklungsgesetz und die Literaturgeschichte

Autor(en): **Falke, Konrad**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Wissen und Leben**

Band (Jahr): **9 (1911-1912)**

PDF erstellt am: **10.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-748854>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

BOVETS ENTWICKLUNGSGESETZ UND DIE LITERATURGESCHICHTE

Alles Leben ist ein rhythmisches Fluten; wo man immer den Blick über das Nächstliegende hinaussendet und größere Zusammenhänge zu erfassen versucht, zeigt sich die Bedeutung der Periodizität. Warum sollte sie im Reiche des Geistes nicht ebenfalls gelten? Man darf es von vornherein annehmen; nur ist, sie festzustellen und klar zu erkennen, so viel schwieriger, als geistige Vorgänge, verglichen mit den niedrigeren Äußerungen des Lebens, komplizierter sind. In der deutschen Literaturgeschichte hat Wilhelm Scherer auf ein dreimaliges Steigen der Kulturwelle (ums Jahr 600, 1200 und 1800) und ein entsprechendes Sinken (ums Jahr 900 und 1500) hingewiesen; aber er hat keine Begründung versucht, und die Genügsamkeit seiner Nachfolger verspürte keinen Drang in sich, solchen Ideen nachzugehen.

Vor einigen Wochen hat Ernest Bovet ein Buch „*Lyrisme, Epopée, Drame*“ erscheinen lassen, das Manchen dazu anleiten dürfte, die Literaturgeschichte nicht mehr bloß als eine Geschichte gedruckter Bücher, sondern wieder mehr als Geschichte des menschlichen Geistes zu betrachten. Wenn man sich durch die oft paradox scheinenden Ansichten dieses Werkes hindurchgearbeitet hat und plötzlich das altbekannte Ganze in einer neuen Klarheit erkennt, so genießt man eine Empfindung, wie sie der Wanderer haben mag, der durch Wolken zu einem höchsten Standpunkt aufgestiegen ist und aus dem weiten, nebelausgegossenen Land in völlig verständlicher Struktur die einzelnen Bergzüge aufragen sieht. Zwar: nach den verschiedensten Zusammenhängen und Abhängigkeiten der Literatur vom übrigen Leben und Treiben der Welt und von Himmel und Erde hat man schon lange geforscht, besonders emsig in der jüngsten, positivistisch orientierten Vergangenheit — aber gerade über dem Bestreben, für alles Geistige möglichst greifbare materielle Ursachen zu suchen, hat man sich zu fragen vergessen, ob nicht in der zeitlichen Manifestation des Menschengestes ein *eigenes* Gesetz zu finden sei.

Diese Entdeckung gemacht zu haben (angeregt von Victor Hugos Vorrede zu „Cromwell“, doch unabhängig von Hegel) ist

das Verdienst Professor Bovets. Ich kann mir denken, dass gerade in unserm sympathischen Vaterland eine gehörige Portion Spott über den „Idealisten“ ausgegossen werden wird, „der der Welt solchen handgreiflichen Unsinn vorzusetzen wagt“; und dennoch zeigt vielleicht nichts besser als gerade Bovets Theorie, wie ganz anders der heutige, durch die Erfahrung *hindurchgegangene* Idealismus aussieht, im Vergleich zu den romantischen Begriffsdichtungen früherer Zeiten. Der Physiker weist auf die prinzipielle Verwandtschaft hin, die zwischen einem Sternensystem und den Stellungen der Atome in einem Molekel besteht — und es sollte einem Vertreter der Geisteswissenschaften verwehrt sein, in der geistigen Welt ebenso von einem einheitlichen Prinzip auszugehen?

Der Mensch ist das Maß aller Dinge. Dieser schon im Altertum aufgestellte Satz hat durch Kant seine größtmögliche Vertiefung erfahren: wir können von keinem „Sein“ außer uns irgendwelche Kenntnis haben, sofern es sich nicht innerhalb der für unser *eigenes* Sein gültigen Erkenntnisgesetze offenbart — wir erkennen uns, wie die Welt, durch das Medium derselben Erkenntnis. Nun aber kann sich uns unser eigenes wie jedes fremde Sein nur in den Anschauungsformen des Raumes und der Zeit offenbaren, und vor allem der Sinn eines jeden lebendigen Dinges wird uns nur im *zeitlichen Ablauf* klar, in seinem *Werden*, in dem es sich als das „auseinanderfaltet“, was es in *potentia* „ist“.

Die allgemeine Norm für alles Geschehen überhaupt ist das *Werden und Vergehen* als solches. Aus dem Samen wächst die Pflanze auf und zeitigt ihrerseits wieder Samen — zwischen zwei Knotenpunkten schwingt das Leben in immer neuer Wiederholung. Aber der Begriff des Individuums ist relativ; ein Volk, die Menschheit, das Sonnensystem kann ebensogut als individuelle Einheit gefasst werden, und immer muss sich dasselbe Prinzip des Werdens und Vergehens feststellen lassen, wenn anders in der Welt Gesetzmäßigkeit herrscht.

Die individuelle Einheit, die Bovet betrachtet, ist das Volk, genauer die Nation; in der zeitlichen Entwicklung einer Nation, *wie sie sich in ihrer Literatur spiegelt*, sucht er nach den gleichen Erlebnissen, die auch für den Ablauf eines einzelnen Menschenlebens typisch sind. Weit davon entfernt, an irgend einem unsichtbaren metaphysischen Haken zu hängen, hat diese Theorie

vielmehr einen Ausgangspunkt, wie er positiver gar nicht gedacht werden kann; es handelt sich um eine unmittelbare Gewissheit des Erlebens. Bovet geht von der schlichten Überzeugung aus, dass sich, wie im Leben des Einzelnen, auch im geistigen Leben der Nationen ein Wachsen, Blühen und Absterben zeigen müsse . . .

So weit wird schwerlich jemand an dieser neuen Theorie etwas Besonderes finden; auch die These, dass eine Nation — wie die verschiedenen Generationen ein und desselben Geschlechtes, oder wie der Vogel Phönix — *mehrmals* wächst, blüht und verwelkt (woraus sich für ein und dieselbe Nation verschiedene „Epochen“ ergeben), dürfte kaum ernstlich angefochten werden. Dagegen wird die Kritik aller, die sich vorwiegend an das Einzelne und Äußerliche halten, aufs lebhafteste einsetzen, wenn sie aus jeder Epoche die immer gleiche Wiederholung des individuellen Lebensgesetzes herauslesen sollen: das triebkräftige Wachsen (in der Lyrik), das fruchtverheißende Blühen (in der Epik) und das samenschwere Welken und sich Auflösen (im Drama). Da scheint es gerade in der französischen Literatur, an der Bovet seine Theorie nachweist, nicht ohne arge Willkürlichkeiten abzulaufen — oder ist es nicht „haarsträubend“, wenn man im siebzehnten Jahrhundert, mit Corneille, Racine und Molière, eine „epische“ Periode erblicken muss?

Vorerst ein Wort über die Einteilung als solche. Lyrik und Jugend hat man von jeher zu einander in Parallele gesetzt; dagegen war man der Meinung, das Drama sei die männliche Kunst par excellence, während die epische Betrachtung der Dinge, das geruhssame Schauen in die zurückliegenden Gefilde der Erinnerung, mehr dem Greise zukomme. Erst bei näherem Zusehen merkt man, wie viel zutreffender die von Bovet vorgenommene Verteilung ist; ja, sie allein sollte dem Leser verraten, eine wie tiefe Auffassung von Literatur und Kunst dem Autor eignet.

Tod ist Zersetzung; die Idee (im Platonischen Sinn) zieht sich aus der bisher beherrschten Materie zurück und überlässt sie neuen formenden Kräften: die Chemie hat uns längst die Anschauung gelehrt, dass *dieselben* Atome, die ein Körper ausscheidet und in die er sich zuletzt auflöst, über kurz oder lang zur Bildung eines neuen Körpers herangezogen werden. Und so auch im

geistigen Körper der Nation: was bleibt (weil es immer wieder ersetzt wird) ist das Individuum; was dagegen wechselt und im Wechsel sich ändert, sind die Ideen, die die Individuen beherrschen und über ihre natürlichen Gruppierungen hinweg zu höheren Einheiten zusammenschließen. Zeiten, in denen alte Ideen *problematisch* werden und neuen weichen müssen, sind kritische, „dramatische“ Zeiten; dem *Alter*, das alle Möglichkeiten des Bisherigen sich hat erschöpfen sehen, ist notwendig Skepsis eigen, und Skepsis ist die Wurzel einer jeden wahren dramatischen Dichtung — denn ohne Zweifel kein Problem, und ohne Problem (ohne Gegensätzlichkeit von Kräften) kein *Drama*. Darum ist das Auftreten des Dramas in einer Nation immer das Zeichen, dass eine alt gewordene Epoche ihren Abschied und eine neue ihren Anfang nehmen will.

Umgekehrt ist es das Mannesalter, das mit voller, von keinem Zweifel zersetzter Kraft in gestaltender Arbeit positive Werte schafft; ihm allein entspricht in der Dichtung die Freude am glänzenden Geschehen, wie es das Epos in reichster Fülle an unserm geistigen Auge vorüberziehen lässt. Das Drama ist analytisch, das Epos synthetisch; trägt die Lyrik fordernden Charakter — selbst das reinste Stimmungsgedicht erhebt noch „Anspruch“ auf seine einheitliche Stimmung, im Gegensatz zum wirren Charakter des übrigen Lebens — so stellt das Epos ruhig und in voller Breite der Welt der Wirklichkeit die Welt der Kunst gegenüber. Dem Drama aber ist es beschieden, die Wirklichkeit zu kritisieren, zu verdächtigen, zu unterminieren, bis aus den Ruinen neues Leben erblühen kann.

Man braucht nur den Namen Ibsen zu nennen, um von der Richtigkeit der Theorie sofort überzeugt zu sein. Er hat die moderne Welt revolutioniert, weil er (nach seinen eigenen Worten) nicht an die Ewigkeit, wohl aber an die *Entwicklungsfähigkeit* der menschlichen Ideale glaubte; und die dichterische Form, durch die er auf seine Zeit einwirkte, um eine neue heraufzuführen, war das Drama! Schon sein größter Vorläufer, Friedrich Hebbel, sprach es aus, dass der dramatische Dichter nur da etwas zu suchen habe, wo ein *Problem* liege; die Aufgabe des Dramas sah er geradezu in der Darstellung eines Krankheitsprozesses (so wenn er in „Maria Magdalena“ zeigt, wie die ganze Tischlers-

familie an der Überspannung des bürgerlichen Ehrbegriffs zugrunde geht); die handelnden Personen eines echten Dramas gleichen Schwimmern, die angesichts der rettenden Küste — der neuen Idee, des Ideals — sich gegenseitig in die Tiefe reißen. Im Epos sind wir überall am *Ziel*; das Drama weist immer nur *Wege* zu einem Ziel — und in der Lyrik, die im neu beginnenden Kreislauf unmittelbar auf die Dramatik folgt, hören wir sodann die einzelnen Stimmen der jungen Generation, die die verheißene Küste wirklich betreten durfte.

Daraus mag sich ergeben, mit wie großer Berechtigung Bovet Jugend, Mannesalter und Todeskrise sich in der Literatur als Lyrik, Epos und Drama widerspiegeln lässt; bleibt nur noch die Frage zu lösen, wie weit sich die Theorie mit der Wirklichkeit deckt. In der französischen Literatur unterscheidet Bovet drei „Epochen“, von denen eine jede den Ablauf Lyrik, Epos, Drama zeigt; dreimal hat also bisher das französische Volk das Leben eines nationalen Individual-Daseins durchgelebt. Es kann sich hier nicht darum handeln, die ganze Rechnung im Einzelnen auf ihre Richtigkeit zu prüfen; aber gerade dort, wo sie am wenigsten zu stimmen scheint, wird vielleicht am besten die Berechtigung des *Prinzips* untersucht werden.

Schon die Art, wie Bovet auf die verschiedenen Lebensalter als ihnen wesensverwandt die poetischen Gattungen verteilt, beweist hinlänglich, dass er nicht in Äußerlichkeiten befangen bleibt, sondern auf den Kern der Sache einzudringen gewillt ist; und ähnlich betrachtet er eine ganze literarische Periode. Er hat höhere als bloß literarhistorische Interessen; durch die literarischen Formen *hindurch* möchte er den *Seelenzustand des gesamten Volkes erschauen* und in seiner Entwicklung verfolgen. Und deshalb begnügt er sich nicht mit dem, was ihm die Titelblätter so und so vieler vergilbter Bücher sagen (und oft vorlügen!), sondern er prüft die Werke, an der Reaktion seines eigenen Gefühls bei der Lektüre, auf ihr *Temperament*.

Bei aktueller Kritik wird ein dichterisches Werk wohl hie und da darauf angesehen, inwieweit sein Schöpfer die Anforderungen der von ihm gewählten Gattung erfüllte; aber die Autoren, die geschichtliche Unsterblichkeit erlangt haben, werden in der Regel einfach als das betrachtet, wofür ihre Werke sie ausgeben: ein

Stückeschreiber ist ein Dramatiker, ein Romanschriftsteller ein Epiker, wer Verse macht ein Lyriker. Es ist Bovet vorbehalten gewesen, als erster die *prinzipielle Frage* aufzuwerfen, ob ein Dichter denn wirklich ohne weiteres stets *die seinem Wesen entsprechende Gattung wähle*, ob er nicht, durch tausend Umstände, Traditionen, Vorurteile, Äußerlichkeiten bestimmt, sich bei dieser Wahl vergreifen könne! Außerdem ist die Möglichkeit zu erwägen, ob nicht Werke zwar *kraft ihrer künstlerischen Form* auf die Nachwelt kommen, bei ihrem Entstehen aber durchaus *nicht* der unmittelbarste und wahrste Ausdruck ihrer Zeit waren. Und so ist es möglich, dass die Nachwelt, die das angetretene literarische Erbe im wesentlichen ästhetisch beurteilt, das Zeitalter Corneilles, Racines und Molières für ein dramatisches ansieht, wo der Historiker, der auch die ganze übrige Literatur jener Zeit kennt, in ihr notgedrungen ein episches Temperament als Allgemein-Stimmung feststellen muss.

Der Berliner Kritiker Julius Bab lehnt in seiner sehr beachtenswerten Dramaturgie für Schauspieler „Der Mensch auf der Bühne“ das klassische Drama der Franzosen als Drama ab. Corneille ist ihm der mächtige Deklamator, der kaltvernünftige Sänger des Heldentums, seine Helden sind ihm langweilige „Nichts-als-Helden“ — und zweifellos ist es bei Corneille die echt epische Bewunderung für das Große, die sich nur zufällig in dramatischer Form ausspricht. Er lässt seine Gestalten vor seinem geistigen Auge auftreten und freut sich, wenn sie sich in den ihnen bereiteten Situationen bewähren; aber niemals versetzt er sich mit leidenschaftlicher Anteilnahme in ihre Seelen selbst hinein, und es ist dort auch nichts Interessantes zu finden, weil sie so einfach sind, wie die Verhältnisse, in die sie gebracht werden, verzwickt. Molière liefert zu dieser Bewunderung des Erhabenen als Gegenstück den Hass des Kleinlichen. Dadurch, dass er seine Protagonisten, im Gegensatz zu der allgemeinen Heldenhaftigkeit der Corneille'schen, auf eine bestimmte Eigenschaft festbannt (was schon die Titel aussprechen: „*Der Geizige*“, „*Der eingebildete Kranke*“, „*Die gelehrten Frauen*“ usw.), wird das seelische Erleben seiner Figuren noch mehr determiniert und eingengt. Wie sehr alles aufs Typische abzielt, beweist deutlich der Umstand, dass der einzige Eigenname unter den Dramentiteln („Tartüff“)

zum Gattungsnamen geworden ist: man sagt heute „ein Tartüff“ so gut wie „ein Geiziger“. Bei Molière hört und sieht man auch die dramatische Maschine mit einer Selbständigkeit klappern, die die eingespannten Figuren oft bis zur Marionettenhaftigkeit karikiert: man empfindet es, dass einer bestimmten, in unterhaltungssüchtigen Gesellschaftskreisen vorherrschend gewordenen Technik der Mitteilung, der *dramatischen*, alles zu Sagende zuletzt fast mechanisch übertragen wurde, sodass von einer organischen Verbindung von Inhalt und Form kaum die Rede sein kann. Sehr fein weist Bovet nach, wie gerade Molière den Flair dafür gehabt habe, *was* sich in dieser konventionell weitergeführten Form am eindrucksmächtigsten gestalten ließe, nämlich der innere, seelische Konflikt; aber das kühl verständige Zeitalter mit seiner Vorliebe für ungemischte Farben und Empfindungen machte ihm das Vollbringen unmöglich. Es hat fast etwas Symbolisches an sich, dass Molière, wie er als Sterbender selbst seinen eingebildeten Kranken spielte, doch nichts anderes zum Publikum sprechen durfte, als was ihm die starre Maske seiner selbstgeschriebenen Rolle erlaubte — und wieviel hätte er wohl zu sagen gehabt, wenn er wirklich aus dem Innersten heraus hätte reden dürfen! Sobald man vom Standpunkt des modernen, eminent dramatisch empfindenden Menschen aus das Dramatische nicht *nur* in fatalen äußern Situationen, sondern *vor allem* im eingeborenen Seelenkonflikt erblickt, kann der theatralische Habitus der Dichtungen Corneilles, Racines und Molières nicht darüber hinwegtäuschen, dass sie *andere* als spezifisch dramatische Bedürfnisse befriedigten. Während der dramatische Körper in voller Blüte stand, begann die dramatische Seele erst zu erwachen: bei Racine vom Publikum nicht verstanden, bei Molière nicht bemerkt . . .

Bovet hat den Büchern sozusagen die Titelblätter eingeschlagen, um nachzusehen, was denn wirklich, als seelisches Spezifikum, dahinter steckt; aus dem Inhalt, nicht aus den Überschriften, hat er sich ein Bild von der jeweiligen Psyche der Zeit gemacht. Vor allem aber hat er dabei (und das sollte ihm eigentlich bei vielen Gelehrten Kredit verschaffen!) das Ästhetische scharf vom Historischen abgesondert; nicht, wie uns die Dinge heute (ästhetisch) vorkommen, sondern wie sie damals (historisch) gewertet wurden, will er in erster Linie in seinem Buche untersuchen. Dass aber

eine solche streng historische Betrachtungsweise zu ganz andern Resultaten gelangt als unsere gewöhnliche, doch vorwiegend ästhetische Einschätzung der Literatur, das sollte nicht so sehr verwundern, wenn man sich vergegenwärtigt, wie die Werke, die die breiteste Masse der Zeitgenossen entzücken, fast immer andere sind, als die die Nachwelt hochhält; was über den Wechsel der Zeiten hinweg bis zu einem gewissen Grade lebendig bleibt, ist eben *zeitlose Kunst*, und an sie muss sich nicht halten, wer den *état d'âme* einer bestimmten *Zeit* ergründen will.

Zu allen Zeiten hat es alle möglichen individuellen Temperamente und, bei genügend hoher Kultur, auch immer gleichzeitig Werke aller literarischen Gattungen gegeben; der große Erfolg zeigt sich aber stets nur da, wo das Temperament des Dichters mit dem Temperament seiner Zeit übereinstimmt. Wie wenig die Qualität der *Kunstform* für den Erfolg im allgemeinen ausschlaggebend ist, lässt sich an jedem neuen Schlager aufs neue feststellen; für „unzeitgemäße“ Vorläufer (deren tragisches Los der Nichtachtung erst durch diese von Bovet aufgerollte „Frage des Temperamentes“ erklärt wird) bedeutet freilich eine hohe künstlerische Faktur das *einzig*e Konservierungsmittel, wenn sie sich bis zum Tag der allgemeinen Anerkennung im Gedächtnis der Wenigen, Allzuwenigen erhalten wollen. Hebbel, Anzengruber, Ibsen hatten ihre Werke schon mehr oder weniger lange geschrieben, bevor im Leben der Nation diejenige psychische Konstellation eintrat, unter der sie wirken konnten; eine Tragödie wie „Gyges und sein Ring“ ist erst von unserer Zeit „entdeckt“ worden, fünfzig Jahre nach ihrem Erscheinen, wie es damals ein Kritiker vorausgesagt hatte — — und umgekehrt haben Schiller und Goethe, sobald sie ihre Kunst in zeitlose Höhen emporzuheben versuchten, in der dramatischen Konkurrenz hinter Kotzebue und Iffland, die die Bedürfnisse der Zeit besser verstanden, zurücktreten müssen.

Wie Bovet die französische Literaturgeschichte in drei Epochen einteilt, von denen sich jede genau in der Reihenfolge Lyrik, Epos, Drama abwickelt, das mag man in dem geistvollen Buche selber nachlesen; die Übereinstimmung ist, sofern man nur die oft täuschende Oberfläche zu durchdringen vermag, so groß, dass man schwerlich mehr den Autor wird daran erinnern wollen, dass

Corneille, Racine und Molière eben doch Dramen geschrieben haben. Im Gegenteil: der Umstand, dass Racine, der am meisten dramatische, weil auf das Problem gestellte Dichter, von seinen Zeitgenossen *nicht* verstanden und heimlich beföhdet wurde, ist für die Theorie ein starker Gegenbeweis; wir werden an Grillparzer erinnert, der nach dem Erfolg der zeitgemäßen „Ahnfrau“, als er sich zu verinnerlichen anfing, gar bald die Nachfolge des Publikums verlor und in vergrämter Einsamkeit „zeitlose“ Dramatik schuf, die erst, als auch das Temperament der *Zeit* dramatisch wurde, wieder zu Ehren kam! Für die prinzipielle Wertung von Bovets Theorie ist dagegen noch eines wichtig: wie nur ein körperlich intakter Mensch die Gaben der Jugend, der Reifezeit, des Alterns ganz an sich erfahren kann, so zeigt sich auch im geistigen Leben eines Volkes der entsprechende Ablauf von Lyrik, Epos und Drama nur da, wo der *nationale Körper* ebenfalls intakt ist; überall hingegen, wo er in seiner Entwicklung gestört wird, steht auch die schöne Abwicklung der drei Perioden aus, ein Beweis dafür, wie zwischen einem nationalen Individuum und seiner Geistesblüte, der Literatur, ein ähnlich streng kausaler Zusammenhang besteht, wie zwischen Körper und Geist des einzelnen Menschen. Die Geschichte des französischen Volkes, das in drei großen Epochen dreimal, unter drei verschiedenen Leitideen, das nationale Leben in seinem Werden und Vergehen durchgelebt hat, zeigt jene Kontinuität der Entwicklung, die für die Feststellung des Entwicklungsgesetzes besonders günstig war; als Gegenbeispiel skizziert Bovet kurz die italiänische Literatur, bei der, entsprechend der jahrhundertelangen politischen Verwahrlosung des Landes, eine normale Entwicklung fehlt und die, ähnlich der vulkanischen Natur des Erdbodens, auch in der geistigen Welt an Stelle fruchtbarer Gefilde einen feuerspeienden Berg wie Dante in einsame Höhen hinauftürmte.

Es müsste eine reizvolle Aufgabe für ein germanistisches Seminar sein, Bovets Entwicklungsgesetz auch in der deutschen Literatur nachzuweisen, um so reizvoller, als gerade das deutsche Volk (in der Art der stärksten Seelen, die nach Spitteler am längsten fehlgehen!) erst spät sich als nationale Einheit zu fühlen begann. Im achtzehnten Jahrhundert zeigt sich das lyrische Moment außer in den Gedichten Günthers, Bürgers und anderer Poeten

ebenso sehr im Streit der Schweizer gegen Gottsched; und warum anders hat Klopstock seine *Messiade*, deren erste Gesänge doch die ganze geistige Welt bewegten, später ohne jede Resonanz vollendet, als weil in einer unerhört zusammengedrängten Entwicklung alles Epische bereits durch die dramatische Abrechnung Lessings, Schillers und der Stürmer und Dränger in den Hintergrund gerückt worden war? Eng schiebt sich auch das neue lyrische Element in das dramatische hinein (im jungen Goethe kommt es geradezu zu einer Personalunion!), bis endlich aus dem wirren Wundergarten der Romantik als einzige Lyrik von langer und universeller Nachwirkung die so oft ironisch abbrechende, knappe Dichtung Heinrich Heines aufblühte; sie stellt indirekt die für den modernen Menschen so wichtige Forderung auf „Werde fertig mit deinen Erlebnissen!“ Sodann wird das weite Feld der Geschichte von einer ganzen Reihe von Historikern neu bebaut und gleichzeitig herrscht, im mittleren Drittel des Jahrhunderts von Jeremias Gotthelf bis zu Fontane und Keller, überwiegend das Epos — bis gegen Ende des Jahrhunderts die Moderne das Drama in den Vordergrund rückt und auch den großen Unzeitgemäßen der vorhergehenden epischen Periode, den Dramatiker Friedrich Heibel, mit andern auf den Schild erhebt.

Aber haben wir nicht auch zu Beginn der mittleren (epischen) Periode die Revolutionslyrik, die dem Jahr 1848 vorausging, und *während* dieser ganzen Periode die allgemein anerkannte Lyrik Geibels? Ja, haben wir nicht mitten in dieser Periode die Abspiegelung der dramatisch bewegten Achtundvierziger-Revolutionzeit in einem dramatischen Kunstwerk, in Otto Ludwigs „Erbförster“, der nach des Dichters eigenen Worten dartun sollte, wohin der Mensch kommt, wenn er sich nur auf seine Instinkte verlässt? Zeigt sich da nicht deutlich genug, dass die Fülle des Lebens sich nicht auf eine Formel bringen lässt?

Hier sei mir eine persönliche Bemerkung gestattet. Die Wirklichkeit ist dreidimensional, und so sollte auch ihre historische Rekonstruktion sozusagen „im Raume“ vorgenommen werden; dass wir die Vergangenheit nur nacheinander erzählen können, sollte uns nicht zu dem fatalen Irrtum verleiten, als ob die Ereignisse auch nur in einer Ebene *nebeneinander* gestanden hätten (wie die Kapitel in unsern Literaturgeschichten!), während sie doch

hintereinander zu denken sind, mit deutlicher Perspektive und Tiefenwirkung. So stehen in den Vierzigerjahren hintereinander: die Biedermeierdichtung Stifters, der volkstümliche Realismus Wilibald Alexis' und der Naturalismus Gotthelfs, die revolutionäre Lyrik Herweghs und Freiligraths und die Goldschnittlyrik Geibels, Werke der Jungdeutschen und die Problemdramatik Hebbels; sie alle *zusammen* machen den geistigen Körper jener Zeit aus. Wer sich von dem geschichtlichen Werden einen wirklichen Begriff machen will, muss sich also aus der notgedrungen flächenhaften *Darstellung*, die immer nur eine Seite berücksichtigen kann, die körperhafte Synthese selbst aufbauen; und in diesem körperhaften Gewebe ist wohl zu unterscheiden, was alte, absterbende und was neue, zukunftsreiche Bestandteile sind und überdies, was der Zeit selbst am meisten adäquat ist.

Sobald wir die Geschichte als etwas Dreidimensionales, Körperhaftes auffassen, so muss Bovets Entwicklungsgesetz, als ein *Lebensprinzip*, außer in seiner großen, weithin sichtbaren Erfüllung auch in engern Lebenskreisen wenigstens in *Ansätzen* zu finden sein. So gut jederzeit Jugend, Reife und Alter in der Menschenwelt gleichzeitig vorhanden sind, so auch die *Möglichkeit* für Lyrik, Epos und Drama; aber nicht jede Möglichkeit wird Wirklichkeit, und so werden auch im Daseinskampf der Ideen viele Keime gar nicht oder nur soweit zum Blühen kommen, als sie mit dem seelischen Zustand einer Mehrheit übereinstimmen. Da erwächst denn dem Literaturhistoriker die ungemein schwierige Aufgabe, das zwar nicht für uns heutige Menschen, wohl [aber für die jeweilige Vergangenheit Wesentliche herauszufühlen; und wenn es bei der Fülle der Erscheinungen und namentlich bei kurzer zeitlicher Distanz fast unmöglich wird (und wenn gerade für das Labyrinth der deutschen Literatur im neunzehnten Jahrhundert der Ariadnefaden leider immer noch nicht gefunden ist), so liegt darin gegen Bovets Theorie als solche nicht der mindeste Einwand.

Man stelle sich eine Bovet-Epoche mit ihren drei Perioden als *eine* Schwingung im Raum vor, an beiden Enden die Knotenpunkte, in der Mitte die Amplitude, und man nenne diese ganze räumliche Schwingung für einen Augenblick populär „Zigarre“. Dann sieht sich die Wirklichkeit so an: innerhalb der Riesenzigarre

einer Bovet-Epoche befinden sich eine Menge kleinerer und kleinster Zigarren, in den verschiedensten Richtungen gelagert und teilweise zerbrochen; sie bilden den *Inhalt* der Riesenzigarre, über deren Umrisslinie sie nirgends wesentlich hervorragen, mag das Deckblatt auch nur aus der Ferne glatt, in der Nähe dagegen sehr uneben aussehen. Der Grund für diesen Sachverhalt ist folgender: innerhalb der Nation, deren geistige Entwicklung Bovet allein in großen Zügen darzustellen versucht, gibt es noch eine Anzahl kleinerer Gruppen Gleichgesinnter und Gleichgestimmter, sozusagen „geistige Sonder-Nationalitäten“, deren Bestrebungen zu eigener Lebensgestaltung alle nur mehr oder weniger gedeihen und nicht sich soweit auszuwachsen vermögen, dass sie für die Entwicklung der eigentlichen Nation bestimmend werden könnten; vielmehr brechen sie sich früher oder später an der großen Entwicklungslinie der Nation, sodass sie von einem höheren Standpunkt aus gesehen nur als nationaler *Inhalt*, nicht aber als Bestandteil der nationalen *Entwicklungsform* zu betrachten sind — — sobald man sich das gegenwärtig hält, wird man sich über alle sogenannten Ausnahmen nicht mehr wundern, sondern sie geradezu als notwendigen Ausdruck eines *nach den verschiedensten Seiten hin* blühenden nationalen Lebens betrachten.

Die Entwicklung hat bewiesen, dass Heine der typische Lyriker des modernen Zeitalters ist; daneben bedeutet die Revolutionsdichtung der Herwegh und Freiligrath in der epischen Periode nur ein wildes Reis, das aus eigener Kraft (da ihm mit dem Misslingen der Revolution der Boden entzogen wurde) sich zu keiner eigenen epischen Blüte auswachsen konnte. Zweifellos auch hätte diese Epik anders ausgesehen als Redwitz' „Amaranth“ (1849), Roquettes „Waldmeisters Brautfahrt“, Bodenstedts „Mirza Schaffy“ (beide 1851) und Scheffels „Trompeter von Säckingen“ (1854), die durch den Erfolg, der ihnen wurde, bewiesen, wie wenig revolutionär, wie „episch“ das große Publikum im Grunde war. Und was Geibels Lyrik anbetrifft: fühlte das Publikum sie wirklich lyrisch mit oder schätzte es in ihr nur — aus seiner eigenen epischen Lebenshaltung heraus — die brave Gesinnung?

Dieses Beispiel mag zeigen, was für eine Menge von Fragen sich für den Literarhistoriker ergeben, der mit Bovet ein allgemein gültiges Gesetz wittert und es in Umrissen deutlich genug sieht,

um es nicht mehr bezweifeln zu können; auch die kleinste Erscheinung tritt jetzt in ein ganz neues Licht und gewinnt ein besonderes Interesse. Für den einen ist ein Fels nur ein Fels, während ein anderer in ihm die Züge eines Antlitzes erblickt; ähnlich blitzt in dem individuellen Allerlei, das der menschliche Geist schon zutage gefördert hat, für ein auf größere Zusammenhänge eingestelltes Auge plötzlich der Sinn einer überindividuellen Notwendigkeit auf. Am Schlusse seines Buches, in den „Conclusions“, wirft Bovet weit über die Grenzen der Literatur hinaus einen Blick auf die Entwicklung der Menschheit selbst.

Es wird heute als Gesetz betrachtet, dass das physische Individuum in abgekürzter Form die Entwicklung seiner Gattung durchlaufen muss; und nichts anderes geschieht in geistiger Hinsicht: die drei großen Hauptstimmungen, die die Nation unter der Herrschaft ein und desselben Prinzipes erleben kann und die sich in der Literatur als vorwiegend lyrische, epische und dramatische Einstellung spiegeln, erlebt das Individuum selbst in seiner persönlichen Jugend, Reifezeit und Greisenhaftigkeit. Da nun während der Dauer eines persönlichen Einzellebens kaum je auch die Nation, die Gesamtheit, deren Lebensrhythmus langsamer ist, zu *gleicher Zeit* die drei Etappen durchläuft, so gerät jedes Individuum (es braucht nicht einmal ausgesprochener Vorläufer oder Nachzügler zu sein!) früher oder später mit seiner Zeit in Konflikt; in diesen Divergenzen und Streitigkeiten aber oszilliert gerade „das Leben“, sie sind es, die langsam den Werdegang des über allen thronenden Prinzipes bewirken: sie sind nur das leise Wellengewoge, aber sie führen zuletzt den Sturm herbei, als Summe unendlich vieler individueller Reaktionen. Lange vor 1870 gab es in Deutschland soziale Not; aber erst, als in der Aufrichtung des Deutschen Reiches das politische Ideal seine vorläufige Verwirklichung und damit Erledigung als führendes Prinzip gefunden hatte, trat mächtig das soziale Ideal an seine Stelle, das neue Ideal einer neuen Zeit: die hiefür nötige Revolutionierung unseres ganzen Denkens und Empfindens ist der Inhalt der Dramen Hebbels, Ibsens, Hauptmanns.

Wir sehen in der Regel nur die *Summe* von unendlich vielen Einzelwirkungen; diese aber, als Äußerungen von Individuen, sind das eigentlich Wichtige und mit ihnen das Individuum selbst.

Wohl gibt Bovet (in Übereinstimmung mit der bisherigen positivistischen Anschauung) zu, dass das Individuum von seiner Zeit „gemacht“ wird, aber nur bis zu einem gewissen Grade und bis zu einer gewissen Grenze; von da ab „macht“ das Individuum, in seiner Reaktion auf die Einflüsse von außen, die Zeit (die Zukunft) selbst. In dieser Reaktion, die niemals *völlig* genau vorvorauszusagen ist, liegt etwas Inkommensurables, und eben darin liegt die *Freiheit!*

Wenn die Erde die Menschen aus tausend realen Gründen zu bestimmten Gruppen, von der Familie über Gemeinde, Stamm bis zur Nation, zusammenfügt, so steht über ihnen doch der Ideenhimmel des Ideals; und Sternen gleich leuchtet ein großes Prinzip nach dem andern herab, unter dem die äußerlichen Gruppen zu einer höheren, inneren Einheit emporgehoben werden, so die Familien zur Gemeinde, die Gemeinden zur Nation. Dass aber bei dem Wechsel der führenden Prinzipien, von denen das eine aus dem andern herauswächst, nicht einfach ein auf dieselbe Fläche gebannter Kreislauf, sondern eine im Raume aufsteigende Spirale entsteht, das liegt eben — nach Bovet — in der Freiheit des Individuums, das aus einer geheimnisvoll unerschöpflichen Produktivität heraus immer anders, immer neu reagiert; je größer die menschlichen Einheiten, desto höher werden die leitenden Prinzipien, und je weiter sich der kulturelle Kosmos ausdehnt, um so mehr gewinnt das Individuum an seelischer Atemfreiheit.

Diese Einsicht scheint Bovet aus dem geschichtlichen Werden, wie es sich am feinsten in der Literaturgeschichte spiegelt, *notwendig* hervorzugehen. Wer aber sieht, wohin die Entwicklung notwendig tendiert, wem die ganze Vergangenheit dafür ein Beweis und zugleich eine Gewähr für die Zukunft ist, der wird, überwältigt von diesem Ausblick, in seiner Seele an Stelle eines widerwilligen Müssens ganz von selbst ein freiwilliges Wollen setzen. Und dadurch eben, dass er sich bewusst in den großen Fortschritt des Ganzen einreihet, der sich doch früher oder später unerbittlich vollzieht, bald in Reformationen, bald in Revolutionen, erlangt er jene Freiheit, die deshalb die höchste ist, weil sie sich in Übereinstimmung mit dem Universum weiß . . .

Zu dieser Art „intellektueller Geborgenheit in Gott“, wie man den Schlussakkord von Bovets Buch nennen könnte, führen viele

und nicht für alle gangbare Stufen; aber auch wenn man früher als der Autor stehen bleibt, vermindert das den Wert des geistreichen Werkes nicht im geringsten: es gibt uns ein einleuchtendes Prinzip des Lebens in die Hand, *unsere* Sache ist es, seiner Geltung in dem reich durcheinander blühenden Garten des Geistes nachzuspüren, und dass nicht alles von vornherein klar ist, das ist gerade das Schöne dabei. Uns ziemt hier in erster Linie, dankbar und freudig festzustellen, dass der Vertreter einer Wissenschaft, die so oft nach Schätzen gräbt und froh ist, wenn sie Regenwürmer findet, sich frisch zu seinem Mute bekennt, aus der Studierstube heraus eine Ideenbrücke zum Weltall zu schlagen und den Sinn des Menschen in einem großen, größten Zusammenhang zu erfassen. Wahrlich, uns tut wieder einmal not, dass der Gedanke, der lange genug auf dem Mittelmeer der positiven Erfahrung umhergeirrt ist, nicht länger vor den Säulen des Herkules zurückschreke, sondern, selbst mit Gefahr des Unterganges im Unendlichen, die stolzen Worte von Dantes Odysseus zu den seinigen mache:

„O Brüder,“ sagt’ ich, „die durch hunderttausend
Gefahren seid gelangt ins Reich des Westens:
Wollt nicht, in der so kurzen Abendstunde
Sinnlichen Daseins, die euch noch beschieden,
Mir Kunde und Erfahrung vorenthalten,
Der Sonne nach, von unbewohnter Welt —
Denkt an den höhern Zweck eures Geschlechtes:
Nicht seid erzeugt ihr, wie das Vieh zu leben,
Sondern zum Dienst der Tugend und des Wissens!“

ZÜRICH

KONRAD FALKE



„Lasst doch das Gerede über Kunst. Es kommt nicht darauf an, was über Kunst *gesprochen* wird, sondern darauf, was jede Kunst aus sich selber *schafft!*“

Ein jegliches Ding hat zwei Seiten. Ich will gerne jedes Jahr — unter dem Vorbehalt entsprechender Auswahl — über neunundneunzig vom Hundert der entstandenen Kunstwerke opfern, wenn ich dafür jedes Jahr *ein* Buch über Kunst bekomme in der Klarheit der Worte Eduard Hanslicks über das Musikalisch-Schöne.

OSCAR MILLER

