

Inspiration und Kunstgriff des Dichters

Autor(en): **Falk, Hans Gabriel**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Neue Schweizer Rundschau**

Band (Jahr): **22 (1954-1955)**

Heft 8

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-758607>

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.

INSPIRATION UND KUNSTGRIFF DES DICHTERS

Von Hans Gabriel Falk

I

Auch unter der Vorherrschaft des Intellekts, in «des Bewußtseins öder Grelle», die für unser technifiziertes Jahrhundert charakteristisch ist, lebt der Glaube fort, daß große Kunstwerke nur aus der Kraft geheimnisvoller innerer Eruptionen geschaffen werden können. Eine Macht scheint mitzuwirken, die unabhängig vom Willen des Künstlers wirksam wird, jenes rätselhafte «Es», das sich ihm im Inneren entgegendrängt, ein geistiges «Gegenüber», dem er instinktmäßig Namen und Symbolgehalt zu verleihen trachtet. So tauchen immer wieder Fabelwesen auf, die künstlerischem Gleichnisdrang entstammen: der Phönix, das Einhorn, das geflügelte Pferd. Die Vorstellungen sublimieren sich zu der Gestalt der Muse; sie erscheint dem Dichter als ein den Engeln nahes Wesen aus überirdischen Zonen, und er harrt ihrem lautlosen, nur das innere Gehör erreichendem Diktat entgegen, «versonnen wartend, bis der Himmel helfe».

Freilich meldet sich auch immer wieder von neuem Widerspruch gegen solche Aspekte. Das Bewußtsein verteidigt mit zäher Vehemenz alles Eroberte. Häufig genügt es, nur das Wort Inspiration auszusprechen, um einen heftigen Widerstreit der Meinungen hervorzurufen. Henri Bremond hat im Jahre 1925 in der Académie Française einen Sturm der Entrüstung entfesselt, als er über die reine Poesie («La poésie pure») sprach und behauptete, sie entspringe nicht dem Bewußtsein, sondern gleichsam einer profanen mystischen Schau. Diese These wirkte wie eine Kriegserklärung gegen die französische «clarté»; Bremond schrieb zu seiner Rechtfertigung ein Buch, das seine Formulierungen an einem Ueberblick über die gesamte französische Dichtung nachprüfte und belegte. Vielleicht muß man, um eine solche Reaktion zu verstehen, selbst erlebt haben, wie unablässig in Frankreich das Gefühl durch den Geist überwacht wird; nicht zufällig heißt es in Claudels berühmter Parabel von Animus und Anima: «Die Seele schweigt,

sobald der Geist sie ansieht.» Animus hat für sich selbst die ganze Welt der Tatsachen erobert; wie sollte sich da nicht auch hier seine Stimme erheben, an der Grenze des Beweisbaren und des nur Ahnbaren? Der eigentliche Widersacher des Glaubens an geheimnisvolle Ursprünge des Schöpferischen ist der Literat, und es wirkt sich unglücklich aus, daß er als Typus kaum noch von der Erscheinung des Dichters unterschieden wird. Es ist das Verdienst von Muschg, in seiner «Tragischen Literaturgeschichte» Literatentum und Dichtertum wieder scharf geschieden zu haben, indem er Sätze wie diese geprägt hat: «Der schreibende Verstandesmensch kann sich, wie in Lessing oder Voltaire, vorübergehend ins Dichterische erheben. Auch sonst entwickelt er in seinen größten Exemplaren eine Stoßkraft, die den reinen Dichter in den Schatten stellt, so daß ganze Zeitalter den Blick für ihre grundsätzliche Verschiedenheit verlieren, bis ein großer Dichter oder auch ein tiefer blickender Kritiker die Welt eines Besseren belehrt.» Diese grundsätzliche Verschiedenheit zeichnet Muschg mit aller Eindringlichkeit in den Wesenstiefen auf. «Der Literat», sagt er, «ist der Schriftsteller, der nicht leidet. Er schreibt, um nicht leiden zu müssen.» Hierin offenbart sich ein tiefgreifender Wesensgegensatz: der Dichter ist der Mensch, der nichts abweist oder abtut, um sich selbst zu schützen; er ist bereit und fähig, mit anderen zu leiden und tapfer «den Erdball der Trauer auf den Nacken zu nehmen»; er ist kein Gebilde funktionierender Zweckmäßigkeit, sondern ein Lebewesen, das alles ernst und schwer nimmt und dadurch zur Schwermut neigt, wissend, daß nur Umwege und Irrwege, Dulden und geduldiges Ausdauern das Ferne nachholen, das Ungestaltete gestalten, das Unsagbare sagbar machen können.

Nicht jedes künstlerische Naturell aber ist dem gewachsen, und in diesen imaginären Zonen wird auch noch ein anderer menschlicher Typus zur Gefahr, weil er von der Feindschaft zwischen Intellekt und zuchtvoller Geistigkeit, zwischen Sentimentalität und geläutertem Gefühl zumeist nur wenig ahnt: der Dilettant.

Wir denken auch zu wenig über das Phänomen des Dilettantismus nach. Im Jahre 1799 haben Goethe und Schiller ihre Erkenntnisse in Schemata niedergelegt, die heute wie je Einsichten von höchstem Rang vermitteln, und Goethe hat außerdem noch mehrfach Zeugnis für diese Studien abgelegt. Es seien nur wenige seiner behutsam abwägenden Sätze zitiert: «Weil der Dilettant seinen Beruf zum Selbstproduzieren erst aus den Wirkungen der Kunstwerke auf sich empfängt, so verwechselt er diese Wirkungen mit den objektiven Ursachen und Motiven und meint nun den Empfindungszustand, in den er versetzt ist, auch produktiv und praktisch

zu machen, wie wenn man mit dem Geruch einer Blume die Blume selbst hervorzubringen gedächte. Das an das Gefühl Sprechende, die letzte Wirkung aller poetischen Organisationen, welche aber den Aufwand der ganzen Kunst selbst voraussetzt, sieht der Dilettant als das Wesen derselben an und will damit selbst hervorbringen. Ueberhaupt will der Dilettant in seiner Selbstverkennung das Passive an die Stelle des Aktiven setzen, und weil er auf eine lebhaftere Weise Wirkungen erleidet, so glaubt er mit diesen erlittenen Wirkungen wirken zu können.»

Die echte künstlerische Inspiration ist von aller «Stimmung» unabhängig; sie ist ein Zustand äußerster Inanspruchnahme und höchster innerer Aktivität. Er hat mit dem Einfall oder Gedankenblitz des Literaten kaum etwas gemeinsam. Ein Einfall durchzuckt unser Bewußtsein und gewinnt Ausdruck, ohne unsere Tiefen in Anspruch zu nehmen. Echte Inspiration reißt die Tiefen auf und fordert den ganzen Menschen.

Dieser schöpferische Vorgang läßt den Künstler in völliger Passivität verharren; er rührt keine Hand, um Worte oder Noten oder Umrisse festzuhalten, solange er in der Bedrängnis des Einbruchs oder Durchbruchs inneren Geschehens ausharren muß. Es kann sein, daß er schon unmittelbar danach in produktive Aktivität übergeht; aber Inspiration und gestaltende Verwirklichung des Empfangenen sind völlig verschiedene Vorgänge. Nur in seltenen Sternstunden wird es einem Künstler zuteil, die Vision als solche sichtbar zu machen. Eruptionen solcher Art folgen aber der Eingebung zumeist nicht nach; fast immer bildet sich das zunächst nur in Umrisen erschaute künftige Werk erst langsam in einem verborgenen Werdeprozeß, bis das einsetzt, was als die Realisierung der Inspiration bezeichnet werden kann: das Empfangene wird im wahrsten Wortsinn produziert. Dieses Geschehen ist nicht weniger geheimnisvoll als das Ereignis der Inspiration. «Welche unzählige Kristallisationen und Auflösungen, die zwischen dem Verstand und seinen tausenderlei Baustoffen stattfinden, ehe es zu jenem zitternd-zarten, fühlhornhaft feinen Erfassen der Schönheit kommt!», ruft Keats in einem Brief an Haydon am 8. April 1818 aus. Dieses Erfassen ist immer wieder ein durch kein Lehrbuch der Aesthetik determinierbarer Vorgang. Natürlich melden sich auch hierzu jene terribles simplificateurs zum Wort, die als den Typus des produktiven Menschen den «Ingenieur mit der blauen Schürze» preisen und Valéry's Wort wiederholen, daß nur den ersten Vers die Götter gewähren. Aber eben diese Huld des ersten Verses ist doch der Ursprung, und von diesem Anbeginn bis zur Vollendung eines künstlerischen Werkes vollzieht sich jener ge-

heimnisvolle Wachstum- und Kelterungsprozeß, den Grillparzer mit seiner berühmten Metapher kennzeichnete: «Die Kunst verhält sich zur Natur wie der Wein zur Traube.» Auch der Rebensaft der Kunst verwandelt sich niemals von heute auf morgen in Wein, sein Wert und Gehalt bildet sich erst in Gärungsprozessen heran, die der Künstler abwarten und geschehenlassen muß. Gerade Paul Valéry hat dies in Versen gepriesen, die bei uns in Rilkes Uebertragung berühmt geworden sind:

Gedulden, Gedulden, Gedulden,
Gedulden unter dem Blau!
Was wir dem Schweigen verschulden,
macht uns das Reifen genau!
Auf einmal lohnt sich der Glaube:
ein Windhauch kommt, eine Taube,
irgendein Anstoß geschieht,
eine Frau neigt leicht sich entgegen
und bringt ihn zum Fall, diesen Regen,
in dem ein Gesegneter kniet!

Diese Verse preisen wohl vor allem die Stunde der inneren Schau, aber sie gelten auch für die Vorgänge, in denen sich das innere Geschehen schon nach außen in den Ausdruck Bahn bricht. Was sich da vollzieht, welche Kräfte ineinander spielen, um jene höchste Aktivität schöpferischer Produktivität zu entfalten, dies hat schon ein Jahrhundert vor Valéry Goethe ausgesprochen. In den «Noten und Abhandlungen zum Westöstlichen Divan» steht der Satz: «Die Abgründe der Ahnung, ein sicheres Anschauen der Gegenwart, mathematische Tiefe, physische Genauigkeit, Höhe der Vernunft, Schärfe des Verstandes, bewegliche, sehnsuchtsvolle Phantasie, liebevolle Freude am Sinnlichen, nichts kann entbehrt werden zum lebhaften, fruchtbaren Ergreifen des Augenblicks, wodurch ganz allein ein Kunstwerk, von welchem Gehalt es auch sei, entstehen kann.»

Die Elemente, aus denen für Goethe der schöpferische Augenblick entspringt, sind hier mit jener Besonnenheit benannt, die er in den «Noten und Abhandlungen» an anderer Stelle als Tugend des Dichters preist. Am Phänomen der künstlerischen Phantasie hat er einige Jahre zuvor, zur Jahreswende 1816/17, sogar theoretische Analysen und Wesensbestimmungen vorgenommen, darüber ein Exposé verfaßt und es am 3. Januar 1817 an die Erbherzogin Maria Paulowna übersandt. In dieser Abhandlung, die leider in den meisten Goetheausgaben nicht enthalten ist, vermittelt er Einsichten von höchstem Rang und erklärt: «Die Phan-

tasie ist die vierte Hauptkraft unseres geistigen Wesens, sie sup-
pliert die Sinnlichkeit unter der Form des Gedächtnisses, sie legt
dem Verstand die Weltanschauung vor unter der Form der Erfah-
rung, sie bildet oder findet Gestalten zu den Vernunftideen und
belebt also die sämtliche Menscheneinheit, welche ohne sie in
öde Untüchtigkeit versinken müßte.»

Jener großartige Satz aus den «Noten und Abhandlungen» ist
für uns auch noch in anderen Beziehungen wichtig; ausdrücklich
preist darin Goethe den Anteil des Bewußtseins am «fruchtbaren
Ergreifen des Augenblicks», indem er auch physische Genauig-
keit, Höhe der Vernunft und Schärfe des Verstandes als produktive
Kräfte beim Entstehen des Kunstwerks preist. Dem Einsichtigen
ist das nicht überraschend; wie könnten denn ohne diese Kräfte
Gebilde von einigem Umfang entstehen, wie etwa große Romane,
die nach Ortega y Gassets schöner Formulierung «Koralleninseln
sind, gebildet aus Myriaden winziger Lebewesen, deren scheinbare
Hinfälligkeit dem Wogenswall trotz.» Der geistige Vorbehalt
wendet sich doch nur gegen die isolierte und isolierende Experi-
mentiersucht des Intellekts, gegen jene Reportagewut, die nur dem
Augenblick lebt und mit ihm stirbt. Dem Kunstwerk zugehörig
dagegen bleibt jener Teil unseres Bewußtseins, der elementar
sinnenhaften Ursprungs ist und von dem Novalis sagt: «Das
Bewußtsein ist die Substanz der Sinne, mithin sind auch seine
Sensationen Substanzen.»

II

Wie Goethes Ausspruch die ganze Spannweite des schöpferischen
Kraftfelds im Menschen offenbart, entscheidet auch die ganze
Umwelt und Epoche über sein Fruchtbarwerden: Boden und
Wetter bestimmen Saat und Ernte.

Wie kaum sonst ein Mensch ist der Künstler diesem Klima der
Stunde ausgesetzt und erfährt davon sein Schicksal, ob seine
«Blütenträume reifen» dürfen; und wie der Kirschbaum geduldig
seine Knospen treibt, so darf auch er sich nicht von Frost und
Wind und Regen beirren lassen. Das schlichte Beispiel leitet zum
zweiten Thema über, zu dem, was ich den Kunstgriff des Dichters
nannte. Vielleicht wird durch diese Wortwahl die Vorstellung
geweckt, als ginge es dabei nur um die handwerkliche Technik,
die Bewältigung der Inspiration und um das eine oder andere
darstellerische Mittel zum Erreichen künstlerischer Möglichkeiten.
In Wahrheit geht es um die Haltung des Künstlers schlechthin,
um die Summe der unzähligen Akte der Selbstbehauptung, durch

die er sich gegenüber seiner Zeit und Umwelt verteidigt, und es geht dabei nicht nur um Standhalten und Ueberdauern, sondern um Ueberwindung und Selbstüberwindung.

Was den Künstler vor allem gefährdet, ist immer die ungestaltete Gegenwart, die Welt der Einflüsse, der er sich nicht entziehen kann. «Die Gegenwart verletzt fast immer», sagt Pascal, und für kaum ein Naturell gilt dieses Wort so tief wie für den Dichter, dem es auferlegt ist, ihr Geschehen bildhaft und sinnfällig zu vergeistigen. Immer war und ist es die gleiche Mühsal, die der «Disproportion des Talents mit dem Leben» entspringt, wie Goethe es für sein Tassodrama formuliert hat; und kein «Fanatismus nach rückwärts» — wie Kaßner solche besonders gefährliche Geisteshaltung charakterisiert — kann darüber hinwegtäuschen, daß erst die Sehnsucht der Rückschau ein Zeitalter zu einem goldenen verklärt. Immer wieder bedeutet es die gleiche Selbstgefährdung, das Wagnis auf sich zu nehmen, aus den der Gegenwart zugehörigen Lebenssubstanzen dem formlosen Chaos die Form abzurufen.

Für diese Gefahr ist uns im Laufe des letzten Jahrhunderts mehr und mehr der ursprüngliche Instinkt abhanden gekommen. Das Produktive wird immer dichter von den Schichten des Reproduktiven überlagert, und so drohen die Vervielfältigungen übermächtig das Ursprüngliche und Einmalige des schöpferischen Aktes auszulöschen. Niemand wird die Erleichterung unterschätzen, die darin besteht, daß fast jeder Text in mustergültigem Druck greifbar oder wenigstens rasch erreichbar geworden ist, daß jedes Musikwerk auf vollkommene Weise in unserer Nähe zum Klingen gebracht werden kann und Bilder, zu denen früher Reisen oder Wallfahrten unternommen werden mußten, sich in originalgetreuen Wiedergaben bei uns einfinden können. Die ständige innere Gegenwart bezwingender Ausdrucksleistungen darf aber nur als Anreiz wirksam sein, als innerer Appell, der lebendigen Stunde die höchstmögliche Steigerung zu geben, sei es im Schaffen, sei es im Nacherleben. Die Fortschritte der Technik fördern den Erstarrungsprozeß, indem sie uns der Passivität überantworten. Das künstlerische «Geschehen» ist einem Mechanismus ausgeliefert, der ohne unseren lebendigen Anteil «funktioniert». Ein Mechanismus aber bleibt der tödlich gefährdende Gegensatz zum Menschlichen, Organhaften, Gewachsenen; der Mensch allein, nicht die Maschine, besitzt das Leben im geistigen Sinne, das heißt die große Spanne zwischen Innen und Außen, die sein Geist und sein Herz erzeugen. Die katholische Theologie wußte sehr wohl, warum sie die *acedia*, die Herzensträgheit, als den Wurzelgrund aller Sünden bestimmte:

man braucht keine rohe Tat begangen zu haben und kann dennoch grausam sein, durch die Sünde der stumpfen Gleichgültigkeit. Thornton Wilder hat die Ueberzeugung ausgesprochen, daß es sogar der heutigen Jugend geradezu selbstverständlich sei, «daß die menschliche Natur, die ihre miteingeschlossen, große Elemente von Grausamkeit und Unwissenheit enthält», so daß sie «ein tiefgehendes Interesse nicht nur für das Gute, sondern auch für das Böse hegt». Das Erschrecken darüber durchzittert die Worte vieler wacher Geister unseres Jahrhunderts; sie sind vom Stimmklang angstvoller Beschwörung erfüllt, und in Valéry's vom Bewußtsein der geistigen Welt noch nicht wirklich erfaßten Faustfragment finden sich Anzeichen äußerster Verzweiflung. «Stell dir vor» — heißt es darin —, «daß die Menschen im Innersten ihres körperlichen Selbst, also gleichsam diesseits ihrer Wirklichkeit, das alte Chaos wiederfanden. Ihr Geist hat aufgehört, sich von einem Bereich unterhalb der Schöpfung her anzuzweifeln.»

Die Wirklichkeit unserer Tage erscheint somit in unserer Sicht nicht im Märchenglanz einer Fata Morgana, und auch wenn verführerische Klänge unser Ohr von dorthier streifen, wittert unser Geist in ihnen den Todeshauch des Sirenensanges. Aber solche Betörungen des Augenblicks sind nicht erst unserer Zeit zugehörig; immer ist die Welt dem mutigen Klarblick als fragwürdig erschienen. «Glaube mir», schreibt Goethe im Juli 1781 an Lavater, «unsere moralische und politische Welt ist mit unterirdischen Gängen, Kellern und Kloaken miniert, wie eine große Stadt zu sein pflegt, an deren Zusammenhang und ihrer Bewohnenden Verhältnisse wohl niemand denkt und sieht; nur wird es dem, der einige Kundschaft hat, viel begreiflicher, wenn da einmal der Erdboden einstürzt, dort einmal ein Rauch aus einer Schlucht aufsteigt und hier wunderbare Stimmen gehört werden. Glaube mir, das Unterirdische geht so natürlich zu als das Ueberirdische, und wer bei Tage und unter freiem Himmel nicht Geister bannt, ruft sie um Mitternacht in keinem Gewölbe.»

Diese Briefstelle offenbart das Kraftfeld der Berührungen zwischen inneren Vorstellungen und Erfahrungen von außen; sie kann auch deutlich machen, daß Klarblick und Fabuliertrieb einander nicht ausschließen, sondern sich wechselseitig bedingen und durchdringen. Wahre Kunst kann immer nur entstehen, wenn alles Stoffliche mit nüchterner Wahrhaftigkeit erkannt und im Wagemut zu Traum und Traumwandel gestaltet wird. Der Dichter kennt ebenso wie der Reporter und der Literat die grausigen Situationen und Geschehnisse des Daseins; aber er berührt nicht kalt und unbeteiligt, sondern mit innerem Erschrecken diese Stoffe

und verwandelt sie durch die Kraft seiner Seele aus bloßer Moritat in jene hohen Gebilde, die wir Tragödien nennen. Es sollte uns tiefer beunruhigen, daß das tragische Lebensgefühl, das Wissen um Sünde, Schuld und Verhängnis im Schwinden ist, wie jene kümmerlichen Modernisierungsversuche antiker Dramenstoffe bezeugen, die in den ersten Nachkriegsjahren über unsere Bühnen geisterten. Dem echten Tragischen weicht das Publikum unserer Tage aus, weil es ihm nicht mehr gewachsen ist; die Intendanten unserer Bühnen versichern, daß Tragödien von hohem Rang fast unaufführbar sind, weil sie in das Innere der Menschen vordringen und wie vor alters Furcht und Mitleid fordern.

Dem Dichter ist es auferlegt, der reinen Dauer und dem Geheimnis der Form zu dienen und in diesem Dienste nicht nur Reize für Sinne und Nerven zu schaffen, sondern Welt zu empfangen und gespiegelt wiederzugeben; er bleibt darum auch in der tiefsten Abgeschlossenheit am Leben der Zeit im höchsten Maße beteiligt. Alles ist ihm ständig «Stoff», so wenig es ihm selbst, seinem eigenen Naturell als zugehörig erscheinen mag, und auch die Gestaltung und die damit gewonnene Ueberwindung des Stofflichen ist ihm nicht völlig zu eigen; auch seine Formung trägt das Gepräge seiner Zeit. In Aufzeichnungen, die den Titel «Der Mensch und die Muschel» tragen, zieht Valéry aus dieser Situation die letzten Resultate. «Unsere Künstler» — schreibt er — «entnehmen ihrer eigenen Substanz keineswegs die Materie zu ihren Werken, und nur einer besondern, vom *Ganzen* ihres Wesens trennbaren Anwendung ihres Geistes verdanken sie das Vorbild der erstrebten Form. Vielleicht ist das, was wir Vollkommenheit in der Kunst nennen (nach der nicht alle trachten und die manch einer mißachtet), nichts anderes als das Gefühl, in einem menschlichen Werk jene Sicherheit der Ausführung, jene Notwendigkeit inneren Ursprungs und jene gegenseitige unlösliche Verbundenheit zwischen Gestalt und Stoff ersehnt oder gefunden zu haben, welche uns die geringste Schnecke vor Augen führt.»

Damit wird nun wohl offenkundig, warum das, was hier als «Kunstgriff» des Dichters bezeichnet wurde, vom Phänomen der Inspiration nicht zu trennen ist, und warum die dichterische Eingebung wohl der Erleuchtung des Weisen und der entrückten Schau des Frommen nahe ist, aber nicht etwa nur eine Steigerung der Einfälle des Literaten bedeutet. Jener geheimnisvolle Verwandlungsprozeß, der ein dichterisches Kunstwerk beschert, ist eben nur möglich durch den Sieg der Gestaltungskräfte über alles Stoffliche, und dieser Sieg fordert als Preis das ihm Ebenbürtige: den Einsatz des ganzen Lebens.

Inspiziert im höchsten Sinn kann somit nur ein geistiges Dasein werden, das in seiner ganzen Breite und Tiefe dieser äußersten Möglichkeit entspricht. Alles, was schon *vor* dem schöpferischen Augenblick *gelebt* wird, bildet ihn heran; dies meint letzten Endes Goethes großer Ausspruch, den wir wiedergaben, und dies bezeugt durch zwei Menschenalter hindurch die von ihm mehr und mehr bewußt vollzogene Verwirklichung seiner Existenz als Dichter. Sein großes Dasein hat uns gezeigt, daß Dichtersein mehr bedeutet als Dichten, daß es eine Haltung, eine Seinsform erfordert, in der jede gelebte Stunde dem schöpferischen Augenblick entsprechen muß.

Wenn wir uns dazu disziplinieren, dem medusenhaften Gesicht unserer Gegenwart standzuhalten, begreifen wir nun auch Rang und Gewicht eines anderen Wortes in Goethes «Abhandlungen und Noten zum Westöstlichen Divan» über den Dichter: «Heiterkeit und Bewußtsein» — heißt es da — «sind die schönen Gaben, für die er dem Schöpfer dankt: Bewußtsein, daß er vor dem Furchtbaren nicht erschrecke, Heiterkeit, daß er alles erfreulich darzustellen wisse.» Eine Erkenntnis, die in unserer Epoche von neuem ausgesprochen worden ist, von Valéry: «Das zutiefst pessimistische Urteil über den Menschen, die Dinge, das Leben und seinen Wert läßt sich wunderbar vereinen mit der Tat und dem Optimismus, den diese erfordert.»

Angesichts der Wirklichkeit unserer Gegenwart kann freilich trotzdem die Frage nicht verstummen, ob denn überhaupt noch Dichtung im ernstesten Wortsinn entstehen, ein Dichter im vollen Seinssinn noch existieren kann. Ist denn nicht bittere und endgültige Wahrheit jener Satz Hofmannsthals im «Buch der Freunde»: «Die Welt hat ihre Unschuld verloren, und ohne Unschuld schafft und genießt man kein Kunstwerk»? Oder bewahren doch daneben die letzten Sätze aus Kleists herrlichem Dialog über das Marionettentheater eine ausgleichende und auswegschaffende Kraft:

«So findet sich auch, wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist, die Grazie wieder ein; so daß sie zu gleicher Zeit in demjenigen Körperbau am reinsten erscheint, der entweder gar keins oder ein unendliches Bewußtsein hat, das heißt in dem Gliedermann oder in dem Gott.»

«Mithin müßten wir wieder von dem Baum der Erkenntnis essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen?»

«Allerdings, das ist das letzte Kapitel von der Geschichte der Welt.»

Dem Dichter von höchstem Rang wird jene Rückkehr in den Stand der Unschuld in seltenen Augenblicken äußersten schöpferischen Geschehens zuteil, wenn er «ausgesetzt auf den Bergen des Herzens» standzuhalten vermag und jene Kräfte sich entfalten, die das Land zur Landschaft wandeln und das Geheimnis vollziehen, das eine Verszeile des späten Rilke umschließt:

«Denn auch der Leib wird leibhaft erst im Geiste.»

Jeder, der sich nur einmal auf die Spiele der gestaltenden Phantasie eingelassen hat, weiß um ihre tödlichen Gefahren: Goethe bekennt, er sei beinahe überzeugt, daß er sich durch den bloßen Versuch, eine Tragödie zu schreiben, zerstören könnte, Rilke nennt auch das lyrische Gedicht Ergebnis einer Gefahr, und Josef Conrad erlebt dichterisches Gestalten als «Eintauchen in ein zerstörerisches Element». Bedrohliche Magie waltet in jenen Zonen, in denen, wie Thomas Mann sagt, «dem Träumer die Wirklichkeit träumerischer ist als jeder Traum» und in denen, wie Keats in einem Briefe schreibt, «vom Flaum zum Erz es bloß drei Schritte sind». Sie offenbaren auch die letzten Grenzen der Kunst, die immer nur Spiegel und Echo, farbiger Abglanz des Lebens bleiben und niemals selbst Leben werden kann; auch hierfür gilt das hellsichtige Wort Rilkes aus seinen letzten Jahren:

«Weil's keiner meistert, bleibt das Leben rein.»

Von dorthier aber ahnen wir auch, warum es inmitten solcher «Selbstverbrennung der Illusionen» den einsam exponierten Dichter nach einem Schutz, einem Geleit verlangt — mag er sein Herz noch so sehr zum «steinern Aushalten» zu erziehen suchen wie Goethe und in sich noch so sublime Vorstellungen bewahren, wie sie Novalis beschieden waren, der einmal gesagt hat: «Wenn der Mensch erst ein wahrhaft innerliches Du hat, so entsteht ein höchst geistiger und sinnlicher Umgang, und die heftigste Leidenschaft ist möglich. Genie ist vielleicht nichts als das Resultat eines solchen inneren Plurals.» Aller Selbstschutz ist nicht Schutz genug, und unbezweifelbar hat sich aus dem Ahnen dieser entrückten und gefahrvollen Geschehnisse heraus die Gestalt der Muse so hell im Bewußtsein der geistigen Welt erhalten, nicht nur als die geheimnisvolle Erscheinung, die das «innere Diktat» beschert, sondern eben als Geleit aus überirdischem Ursprung.

Damit aber nähern wir uns dem letzten, äußersten Bereich. Wahre Dichtung ist nicht der Welt der realen Tatsachen zugehörig, sondern entsteht und lebt angesichts der Ewigkeit, als Traumbrücke zwischen ihr und der flüchtigen Stunde. Sie lebt im Wehen

des Schöpferischen und mündet, wie Bremond es formuliert, zuletzt ins Gebet. Darum entscheidet über jede Epoche nur die Dichtung, die immer aufs neue dem Atem und Herzschlag der gegenwärtigen Stunde und der gewährten Gnade entspringt. Der Künstler, dem das Blühen der Stunde entweicht und der aus der Begnadung fällt, «ist dem Tode schon anheimgegeben». Immer wieder erschüttert es, den Brief zu lesen, den Chopin im August 1848, ein Jahr vor seinem Tode, an Fontana geschrieben hat und in dem er ihm anvertraut: «Das Schlimmste ist, daß wir das Werk eines berühmten Geigenmachers sind, irgendeines Stradivarius sui generis, der nicht mehr da ist, um uns zu reparieren. Ungeschickte Hände vermögen uns keine neuen Töne mehr zu entlocken, und all das, was uns niemand zu entlocken versteht, drängen wir in unser Innerstes zurück, weil es an einem Geigenmacher gebricht.»

Der in unenträselbare Fernen entrückte Geigenmacher, das ist ein anderes Mysterium als das, das die Gestalt der antiken Muse bewahrt. Es weitet die Welt ins Weltall, dorthin, wo einige Verse des fast achtzigjährigen Goethe reichen, die nur in einem Pianissimo vernehmbar sind:

Nachts, wann gute Geister schweifen,
Schlaf dir von der Stirne streifen,
Mondenlicht und Sternenflimmern
dich mit ewigem All umschimmern,
scheinst du dir entkörperert schon,
wagest dich an Gottes Thron.

Das fromme Erschauern, das auch uns berührt, läßt in solcher Entrückung alles vergessen, was von Menschenhand stammt; wir berühren Sphären, in denen das Wort nicht mehr Ausdruck und Gefäß sein kann. «Das Wunderbarste ist» — schreibt Goethe noch kurz vor seinem Tode, am 15. März 1832 — «daß das Beste unserer Ueberzeugungen nicht in Worte zu fassen ist. Die Sprache ist nicht auf alles eingerichtet, und wir wissen oft nicht recht, ob wir endlich sehen, schauen, denken, erinnern, phantasieren oder glauben.»

Zugleich aber werden wir gewahr, daß uns kein individuelles Dichterantlitz mehr bannt. Was aber ist letzthin das überpersönliche Los des Dichters? Ist es ihm nur auferlegt, in sich als brennende Fackel zu vergehen, oder ist ihm doch irgendein Trost oder Lohn, ein Ausgleich für seine Mühsal verheißen? 1786 schreibt Goethe an Frau v. Stein: «Le paradis est pour les âmes tendres, et condamnés sont ceux qui n'aiment rien.» Indem sich

der Dichter überwindet, als zarte Seele zu leben und ein Liebender zu bleiben, ist er nicht nur ein Orpheus, dessen Gesang die wilden Tiere bändigt und die tote Eurydike an die Schwelle des Lichts zurückruft; mehr noch wird ihm zuteil. Verse Goethes, die in den Text des Zweiten Teils der Fausttragödie nicht aufgenommen sind, spenden im Gesang der Engel auch ihm wie jedem, der das Zeichen äußersten Mühens trägt, seligen Trost:

Liebe, die gnädige,
hegende, tätige,
Gnade, die liebende,
Schonung verübende,
schweben uns vor.
Fielen der Bande
irdischer Flor,
Wolkengewande,
trägt ihn empor.