

PURISTISCHE UND FRAGMENTARISCHE KUNSTKRITIK

VON

KARL VOSSLER (MÜNCHEN).

Die Erpichtheit auf »reine« Kunst, »reine« Malerei, »reine« Musik, »reine« Dichtung ist, wenn ich mich nicht täusche, ein Zug, der teils dunkel und liebhaberisch, teils bewußt und zielgewiß durch die heutige Kunstkritik geht. Er kündigt sich in der Entschiedenheit und vorsätzlichen Ungeduld an, mit der man sich zum Beispiel in der Literaturwissenschaft vom Studium der Traditionen abwendet, monographisch vorgeht, das große vereinzelte Kunstwerk ergreift oder an eine mehr oder weniger zusammenhangslose Reihe von Schriftstellern immer gleich mit der zugespitzten Frage nach dem spezifischen Poesiegehalt ihrer Werke herangeht, die nationalen, zeitlichen, sprachlichen, besonders auch die begrifflichen Grundlagen, auf denen ihre Dichtung ruht, vernachlässigt und alles beiseite schiebt, was nicht echte, unmittelbarste Poesie ist.

Einige Jahrzehnte bevor in der Kritik dieser ästhetische Purismus zum Durchbruch kam, hatten ausübende Künstler ihn zu verwirklichen gesucht und zwar in ihrer Lebenshaltung sowohl wie in ihrem Schaffen. Ich erinnere an Mallarmé und George. Ein »steiles« Entsagen den Verführungen des tätigen Lebens gegenüber und eine traumhafte evokatorische Zauber Kunst des dichterischen Wortes, dies ungefähr war es, was sie sich auferlegten. Wie die puristische Kritik auf Erforschung der Quellen, der motivischen und technischen Überlieferungen, der geistes- und lebensgeschichtlichen Voraussetzungen und Nachwirkungen verzichtet, um nur des Dichterischen an und für sich habhaft zu werden, so hüllten jene Künstler ihr Ideal in glänzende und spröde Formen, damit es nicht entweiht würde. Mag der Begriff, den die Anhänger des kritischen Purismus von dem, was eigentlich Dichtung ist, sich erarbeiten, noch so verschieden ausfallen von den Idealen der ausübenden Nur-

Dichter: im Verzicht sind sie sich einig. Beide verschließen sich, weil es etwas Wesentliches, das sie gefährdet glauben, zu retten gilt: die Poesie, bzw. ihren Begriff.

Demgegenüber muß ich mich nunmehr zu einer Überzeugung bekennen, die auf den ersten Blick nachlässig oder unrein erscheinen mag: nämlich, daß die Poesie gar keine Retter braucht und daß ihr Begriff, etwa so wie es Friedrich Theodor Vischer von der Moral zu behaupten pflegte, sich jedesmal von selbst versteht. In Gefahr ist die Poesie höchstens gerade dann, wenn um sie gebangt wird, und wenn man ihre Reinheit in einer möglichst strengen Entfernung von der übrigen Welt sucht. Und was den Begriff der Poesie betrifft, so wird er besonders dort verdunkelt, wo man die Andacht und umständliche Geduld nicht aufbringt, mit der das geistige Ringen betrachtet sein will, aus dem die Poesie gereinigt hervorgeht.

Bleiben wir beim Begriff. Durch die »Identifikation« von Dichtung und Sprache (für die ich mich im Anschluß an Benedetto Croce seit vielen Jahren einsetze) wird die Ansicht nahegelegt, daß der spezifische Ort der Dichtung auf alle Fälle die Sprache sei und daß daher Sprach- und Literaturwissenschaft sich die Hände zu reichen haben. Dies mag hingehen, wofern man sich erinnert, daß es Dichtung auch in den »Sprachen« der Musik, der Malerei, der Baukunst usw. gibt. Der Irrtum beginnt, sobald man die philosophische Identifikation mathematisch versteht und aus der Wesensgleichheit zweier Tätigkeiten eine regungslose Gleichgültigkeit macht, oder gar in einzelnen Bruchteilen der Sprache, in Stilfragmenten, herausgerissenen Sätzen und Versen das Dichterische vermutet und ein Werk wie den Faust als »Wortkunstwerk« analysiert. Einige Einsichten kommen dabei freilich heraus, aber nicht viel mehr, als wenn man die Münchener Frauenkirche in Backsteine zerlegt. Die Stilforschung, wie sie heute von jungen Philologen betrieben wird in der Absicht oder Hoffnung, aus dem Wortlaut das Poetische unmittelbar herauszuschälen, arbeitet mit einer gefährlichen, weil voreiligen Gleichsetzung von Sprache und Dichtung, d. h. sprachlichen Bruchstücken mit dem Ganzen der Dichtung. Zu einer vollendeten Identität gedeihen Dichtung und Sprache immer erst am siegreichen Abschluß einer langen Bemühung: Zunächst und von Natur aus trachtet in der Sprache das Gebräuchliche, und in der Dichtung das Ursprüngliche nach der Herrschaft. Aber wie vieler Arbeit bedarf es, bis endlich die Gebräuche zur zweiten Natur und die Eigenarten zur Selbstverständlichkeit werden. Ein Poet, der wieder und wieder Wörter, Bilder, Vergleiche, Motive aus dem Gefühls- und Gedankenkreis der Mystiker verwendet, ist darum noch lange kein Dichter der Mystik, höchstens ein »Wortkünstler«, der sich mit

Mystik zu schaffen macht. Von allen Menschen, die sprechen, sollte man am wenigsten und zu allerletzt den Dichter beim Worte nehmen, denn:

Spricht die Seele, so spricht, ach, schon die Seele nicht mehr.

Nächst der asketischen Ausschließlichkeit des stilanalytischen Wortkultes legt sich die puristische Kritik den Verzicht auf gewisse Hilfsbegriffe auf. Sie verschmäht das Studium der literarischen Gattungen als solcher. Durchdrungen von der richtigen Einsicht, daß der dichterische Wert einer Tragödie wie Racine's Phèdre nicht von der Erfüllung der sogenannten Gesetze des tragischen Dramas abhängt und daß die Gattungen des Romanes, des Epos usw. keine selbständigen Gebilde mit eigener Lebenskraft sind, sondern Abstraktionen oder Etiquetten, schüttet sie das Kind mit dem Bade aus, d. h. sie leugnet oder übersieht oder vertuscht die Wirkung der literarischen Tradition. In dem Begriff der Tragödie, so wie ihn die Kritiker und Dichter der Renaissance und des Klassizismus bearbeitet haben, steckt mehr als nur die Pedanterie von Klassifikatoren und Terminologen. Es liegt ihm das verpflichtende Bewußtsein der Verbundenheit mit dem Kunstideal der Antike zugrunde und die Forderung, daß der Dichter sich damit auseinandersetze. Bloße Nachahmer und gefügte Erfüller des vorbildlichen Schemas hat es freilich gegeben, doch sind auch diese Gegenstand der Kunstkritik und gehören in die Geschichte des dichterischen Schaffens wie die Lehrlinge zu den Meistern. Gerade durch seinen Unterschied hängt sich das äußerlich und schwächlich Formale an den Werdegang und Auftrieb der echten dichterischen Form. Wie wollte man diese würdigen, wenn jenes nicht wäre? Wo alles Gold ist, was glänzt, hat der Kritiker nichts mehr zu tun. So kommt es, daß die puristische Kunstkritik mit ihrer Neigung, immer nur bei dem vollendeten, in seiner Herrlichkeit einsamen Meisterwerk betrachtend zu verweilen, vielfach den Eindruck einer müßigen Schwelgerei hinterläßt. Den Körper, dessen mühsames Wachstum es zu verstehen gilt, umtastet sie mit genießender Wollust. Was würde man von einem Kriegsberichterstatter halten, der kein Pulver riechen und kein Blut sehen mag und immer erst dort sich einfindet, wo Siegesfanfaren geblasen und Triumphe gefeiert werden?

Nicht nur dem Studium der überlieferten literarischen Formgattungen und der vielgeschmähten »Quellen« pflegen sich die »reinen« Kunstkritiker zu entziehen, sie wollen auch von denjenigen Gerüsten so wenig wie möglich wissen, die der Meisterdichter zum eigenen und einmaligen Gebrauch für sich selbst errichtet. Ein berühmtes Fachwerk dieser Art mit sinnreichem Gefüge voll Symmetrie und Symbolik, hat Dante für

seine Göttliche Komödie gezimmert. Demgegenüber haben die Puristen, ja lange vor ihnen hat schon Leopardi die Anschauung vertreten, daß das Wesen aller Poesie lyrisch sei, daß sie immer nur wie ein Gott des Augenblickes über uns komme, daß Drama, Epos, Roman und jede unpersönliche, objektivierte und strukturelle Kunst etwas Abgeleitetes oder Sekundäres an sich habe, etwas Gemachtes und Prosaisches, daß der echte Dichter, ähnlich wie Dante, im Grunde stets nur sich selbst und seine eigenste Gefühlswelt ausdrücke, daß die Göttliche Komödie nichts als ein langes lyrisches Gedicht sei, in dem immer der Poet mit seinen Gefühlen das Feld behaupte.

Dies alles sind wir grundsätzlich bereit, gelten zu lassen. Mag in Ewigkeit das Wesen der Poesie lyrisch bleiben, mag das Strukturelle an ihr, oder, wie es Heinrich Rickert nennt, ihr »theoretischer Sinn« einer anderen, prosaischen, zweckhaften und logischen Ordnung zugehören, so besteht doch die Tatsache, daß in der Zeitlichkeit, von Fall zu Fall, noch niemals ein wirklicher Dichter, auch der ausschließliche Lyriker nicht, umhin gekonnt hat, auf die technische Ebene herabzusteigen, schlecht oder recht einen Plan zu entwerfen und den schwankenden Tönen, Gestalten und Gesichtern seines Lyrismus einige Festigkeit zu geben. Wenn der Kritiker verschmäht, diesem saueren Bemühen beizuwohnen, wenn er die peinlichen Stunden, in denen sein Poet sich fesselt und geißelt, überspringt, wie darf er hoffen, die seligen Augenblicke seiner Verzückerung mit ihm zu teilen? In der philosophischen Perspektive treten freilich Poesie und Prosa auseinander, aber in der geschichtlichen durchdringen sie sich und zwar zeitweise so sehr, daß sie ihre Rollen wechseln oder völlig in eins zusammenschmelzen. Der theologische, geographische und astronomische Aufriß, den Dante von den jenseitigen Reichen entwirft, hat nicht nur seine Logik und Technik, er enthält auch schon mythische und visionäre Elemente voll poetischer Kraft. Die Art, wie der Lyrismus des Dichters an diesen Dämmen sich bricht, vor ihnen versandet und dann doch wieder erneute und gesteigerte Stoßkraft gerade aus dem Anprall gegen das Hindernis schöpft, bis er es siegreich überflutet und doch nicht zerstört, diese durchgehende, zähe Art »die Poesie zu kommandieren« ist für Dantes Dichtergeist, für sein besonderes Können viel charakteristischer als der lyrische Schmelz und Zauber, wie er an den sogenannten schönen Stellen gelegentlich aufglänzt. Auch fehlt es nicht an Dichtungen, in denen äußerlich alles auf Prosa, Struktur, Fabel, Erfindung und gegenständliche Sachlichkeit gestellt ist und alles Lyrische, Emotionale und Persönliche geflissentlich zurückgehalten wird: so daß der poetische Gehalt nur als ein Duft oder Atem noch hervorgeht. Zieht man aus solchen

Werken die Struktur hinweg, in der Hoffnung, nun etwa ihre Seele übrig zu behalten, so verflüchtigt sich alles, und wenn der kritische Purist nicht mit leeren Händen dastehen will, so muß er eigene Poesie hinzutun und durch persönliche Emphase ersetzen, was er an sachlichen Werten zerstört. So ist z. B. der Don Quijote des Cervantes oder der Hamlet des Shakespeare von Kritikern und Halbkritikern schon mehrfach übersponnen worden mit nachträglichen Phantasien, Umdichtungen und Hinzudichtungen. Ein einziger Lichtstrahl, der in den Grundriß oder in die Baugeschichte dieser geheimnisvollen Gebilde hineinträte, wäre dem Verständnis förderlicher.

Aber nicht einmal die puristische Kritik vermag es, den Bauplan oder die Struktur einer Dichtung, so gern sie davon absehen möchte, als völlig belanglos zu behandeln. Sie freut sich nämlich an gewissen Widersinnigkeiten, Lücken und Bruchstellen des technischen Gefüges, weil sie vermutet, daß gerade in solchen Rissen und Spalten die echten poetischen Blüten wurzeln. Auch in dieser Auffassung sind ihr gewisse Dichter der Romantik und Spätromantik vorangegangen und haben den Weg des Antiintellektualismus bereitet. Sie lebten der Überzeugung, daß es genüge, planlos und widersinnig zu tun, um als ein echter Dichter zu erscheinen. Man entdeckte nun auch bald den Typus des »Dichters malgré lui«, der, obgleich er mit Regelmaß und Winkel vortrefflich umzugehen weiß und ein vollendeter technischer Könnler ist, dennoch von der Inspiration erfaßt wird und sich hinreißen läßt zum Ausdruck von Gefühlen und Gesichtern, die er eigentlich gar nicht haben wollte, gar nicht gemeint hat. Heuristischen Wert mag dieser Typus immerhin besitzen, in Wirklichkeit ist er ein pathologischer Fall, ein Unglücksfall, den Goethe sehr anmutig beschreibt:

Schau, Liebchen, hin! Wie geht's dem Feuerwerker?
 Drauf ausgelernt, wie man nach Maßen wettet,
 Irrgänglich-klug miniert er seine Grüfte;
 Allein, die Macht des Elements ist stärker,
 Und eh' er sich's versieht, geht er zerschmettert
 Mit allen seinen Künsten in die Lüfte.

Auch die Sachlage, daß dort, wo der Ausbruch weniger elementar erfolgt, der Kunstkritiker als rettender Chirurg das dichterische Werk aus seinen eigenen Verstrickungen zu befreien hat, daß er es zerschlagen muß, um uns zum Vollgenuß seiner Schönheit zu verhelfen, hat etwas Paradoxes. Die puristische Kritik wird hier zu einer fragmentarischen. Als solche hat sie an Goethes Faust richtige Orgien der Zerstörung gefeiert, und es ist ihr gelungen, den naiven Leser derart einzuschüchtern, daß er sich schämt, das Werk noch als ein Ganzes zu nehmen, anstatt es,

wie die Kenner der »reinen Poesie« nur als einen lyrischen Abreißkalender noch zu genießen. Die zerstörte Naivität auf kritischem Wege nun wieder herzustellen, ist eine schwierige und umständliche Aufgabe, in deren geduldigem Dienst der Jubilar, dem wir diese Seiten widmen, sein großes Buch über Goethes Faust geschrieben hat.

Es liegt in der Richtung der puristischen Kritik, daß sie oft und gerne auch an der metrischen Struktur der Dichtungen vorbeisieht. Nur gelegentlich, vorzugsweise dort, wo das feste Maß sich löst und die überkommenen Symmetrien zerfließen oder gesprengt werden, wiegt sie sich wonnewoll im Gewoge der unbehinderten Inspiration. Die formgeschichtlichen Belastungen und Verpflichtungen aber, die ein Dichter etwa übernimmt, wenn er zu alten Metren greift, die Arbeit, die es ihn kostet, sich einzuleben in das fremde Kleid, bis es ihm selbstverständlich wird, dies und ähnliches lockt den Puristen weniger. Daß es zu gewissen Zeiten eine Hexameter-, eine Alexandriner- oder Madrigal-Gesinnung geben konnte und gibt, erscheint ihm gleichgültig oder unglauhaft. Bemerkenswert wird ihm das Metrum dann wieder dort, wo er es nicht am Platze findet und sich berufen glaubt, es zu mißbilligen und hinwegzufegen, wie etwa in gewissen Comedias der spanischen Blütezeit. In Wirklichkeit haben auch diese traditionellen Schleppen ihren dichterischen Sinn und begleiten wie rauschende Seide die tanzenden Bewegungen auf Lope de Vegas Bühne.

Was schließlich das biographische und zeitgeschichtliche Um-und-an-der Dichtungen betrifft, so wird es von dem kunstkritischen Purismus entweder als Allotria verabscheut, oder als ein halbwirklicher und traumhafter Stoff in die Dichtung selbst hereingezogen. Die Dichter werden daher, teils als ungeschichtliche nackte Genien ohne Heimat und Nation betrachtet, teils zu Lebenskünstlern heroisiert, die ihr irdisches Dasein stilgerecht meistern, es zu einem Kunstwerk gestalten und das härteste Schicksal zu schmieden verstehen, als bestände es aus Vokabeln, die man in Verse knetet. So ist es geschehen, daß man uns den Wahnsinn Hölderlins und den Selbstmord Heinrichs von Kleist als die letzten und herrlichsten Kunstwerke der Ärmsten hat aufreden wollen.

Wir müssen neben diesen peinlichen und gefährlichen Zügen der puristischen Kunstkritik nun aber doch auch ihre Verdienste gelten lassen. Sie hat sich in ihren Anfängen als eine notwendige und berechtigte Abwehr gegen die papierene und positivistische Literaturwissenschaft und Philologie durchgesetzt, unter deren gelehrtem Zettelkram die dichterischen Werte verschüttet lagen. Sie hat auch mit dem Unfug der Psychologen und Psychiater aufgeräumt, die das Kunstwerk zum Naturobjekt entwürdigten und es in ihre Laboratorien und Krankenhäuser

verschleppten. Sie hat den Geist der Dichtung gegen Soziologen und Politiker verteidigt, die einen Spielball für ständische, wirtschaftliche und völkische Interessen daraus machten. Sie hat Banausen, Pedanten und Philister aller Art aus dem Tempel der Poesie getrieben. Ihr Begriff von der Dichtung ist jedoch, wie es beinahe unvermeidlich war, in dieser vorwiegend apologetischen Haltung allmählich erstarrt. Um rein zu bleiben, wurde der Begriff einerseits dogmatisch und unbeweglich, andererseits weltflüchtig, unbestimmt und mystisch. Auf beide Arten entfremdete er sich dem geschichtlichen konkreten Denken und verlor sein bestes Erbteil. Denn, je entschiedener er an dem inspirierten, intuitiven, visionären, emotionalen, sensibeln und irrationalen Charakter der Poesie festhielt, desto mehr entschwand ihm ihr geistiges, bewußtes, tätiges und technisches Wesen, d. h. gerade diejenige Seite des poetischen Geistes, die sich nicht nur ahnen, genießen und suggerieren läßt, sondern im Wandel der literarischen Formen wirksam und nachweisbar ist.

Wenn Meinungsverschiedenheiten über den dichterischen Gehalt oder Rang dieses oder jenes Kunstwerkes entstehen, so pflegen die Puristen ihrem Gegner vorzuwerfen, daß er für poetische Werte unempfindlich, literarisch unmusikalisch sei und daher von der Gewalt der Inspiration überhaupt nicht oder nicht am richtigen Orte ergriffen werde.

Ben se' crudel, se tu già non ti duoli,
pensando ciò che 'l mio cor s'annunziava,
e se non piangi, di che pianger suoli?

Die Frage, wo und wie sehr man gerührt oder erbaut zu sein habe, läuft schließlich immer auf ein Argumentum ad hominem hinaus und hat mit kritischem Kunstverstand nichts oder wenig mehr zu tun. Dieser will und muß nun einmal die technische Struktur, oder wie Goethe sagte, das lebendige Knochengerippe verstehen, denn erst am Widerstand solcher Gerüste und in dem überwindenden und belebenden Kampf mit dem, was an logischen und praktischen Härten in einer Dichtung steckt oder als Gewohnheit, Zumutung und Notwendigkeit von außen in sie hineintritt, kann der Geist des Dichters als tätige Kraft sich bewähren und erfaßbar werden. Das Letzte und Beste, was die Kunstkritik nachweisen kann, ist schließlich doch das Aufgebot und die Entfaltung der poetischen Energie. Und wie wollte man es nachweisen, wenn man auf das historische Studium der oben gekennzeichneten und von den Puristen als Allotria verworfenen Widerstände, Hilfsquellen und Umstände verzichtete? Im Kunsturteil läßt sich, wie Heinrich Rickert sagt, »der Verstand auf die Dauer nur so zum Schweigen bringen, daß man ihm Genüge tut«.