

Zeitschrift: Neue Schweizer Rundschau
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 21 (1953-1954)

Artikel: Geheimnis der Poesie
Autor: Borchardt, Rudolf
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-758758>

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: 15.01.2026

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

GEHEIMNIS DER POESIE

Von Rudolf Borchardt

Eine Rede

Sie sind der Ankündigung, es werde hier über das Geheimnis der Poesie etwas mitgeteilt werden, wie ich fürchte und wie ich von mancher Seite gehört habe, in Erwartungen gefolgt, die diese Stunde enttäuschen wird. Ich gäbe etwas darum, wenn ich hinlänglich in Ihnen lesen könnte, um diese Erwartungen genau zu kennen, aber ich muß besorgen, daß Sie Ihrerseits in mir zu lesen wünschten und etwas darum gäben, jetzt gleich und hier zu wissen, welch ein Geheimnis das sei, das ich wie ein aufgesetztes Rätsel mit mir hier hinauf getragen hätte, um es Ihnen vorzulegen, Sie damit zu spannen und es Ihnen schließlich zu lösen, so daß Sie es nun davontrügen. Aber ein Geheimnis, meine Damen und Herren, ist kein Rätsel, und es wird hier nicht mit Absichten der Lösung entwickelt werden, sondern mit den genau entgegengesetzten, Ihnen darzutun, warum es ein ungelöstes und unlösbares ist, wie es immer gewesen ist, immer bleiben wird und wie es eines ist. Sie mögen meinen, was ich unter solchen Umständen an dieser erhöhten Stelle zu suchen habe, an der Sie mit Recht gewohnt sind, sich das Undurchsichtige mit den Mitteln, sei es der Forschung, sei es der Erfahrung, aufklären zu sehen, so daß Sie dadurch und künftighin in sein Inneres blicken, seine verborgenen Teile handhaben, seinen Kern berühren. Aber ich bin dem ehrenvollen Rufe, mich hier, nach so viel namhaften Personen der Literatur, über den mit ihnen gemeinsamen Gegenstand zu äußern, nur in der Absicht und nur unter der bescheidenen Bedingung gefolgt, auszusprechen und vor Ihnen zu begründen, daß und warum ich über die Technik der dichterischen Arbeit — es ist kein glücklicher Ausdruck, aber lassen Sie mir ihn hingehen — nichts weiß, nichts wissen kann, nichts wissen darf — daß die Wissenschaft, vom höchsten Forscher bis zum strebenden Forschungsbeflissenen, darüber vermutlich mehr weiß als ich, und daß man, wie der junge Hofmannsthal in einer übermütigen Improvisation gescherzt hat, über dasjenige, was das Meer sei, nie die Fische fragen dürfe. Das einzige, was sie sagen könnten, wäre, daß es nicht

aus Holz sei. In diesem Scherz drückt sich aus, daß Hofmannsthal nicht geglaubt haben wird, was auch ich nicht glaube und wenige Dichter glauben werden, nämlich, daß die Poesie eine Kunst sei, eine der Künste, wie Malerei, Bildhauerei, Architektur — die bildenden und die sinnlichen. Wäre es anders, so hätte sie, wie die genannten Künste, ein mitteilbares, lehrbares und lernbares Verfahren, eine Technik also, die Technik eines handwerklichen Prozesses als wohl nicht zureichende, aber unentbehrliche Voraussetzung für genügende, vollkommene meisterliche Leistungen. Dies nun, meine Damen und Herren, ist bekanntlich nicht der Fall, und wenn vor unseren öffentlichen Gebäuden, Universitäten, Akademien, wenigstens denen einer nicht fernen Vergangenheit, neben den Musen — Melpomene oder Klio oder Kalliope — ihre gipsernen Schwestern als die Muse der Malerei, der Skulptur und der Architektur aufziehen, so kann der Kenner der Griechen, von denen all diese unsere Begriffe stammen, Sie sofort darüber belehren, daß es solche Musen wie die letztgenannten nicht gibt: es sind allegorische Personifikationen, wie Industrie und Fischfang, gekennzeichnet durch ihnen beigegebene Attribute ihres praktischen Verhaltens in der Welt der Praxis, während die Muse keine Allegorie und keine Personifikation ist, sondern ein himmlisches Wesen, ein heiliger Geist, eine Einbläserin oder Wandlerin, ein Göttliches, das einen Menschen, ein Unsterbliches, das einen Sterblichen sich zum Werkzeuge zubereitet, um durch sein Mittel hindurch der Welt der Praxis etwas zuzuleiten, das dieser Welt auf keine Weise angehört, daher auch mit den Mitteln dieser Welt auf keine Weise bewirkt werden könnte, und das diese Welt in einer wunderlichen, unaufgeklärten, schwer aufklärbaren Weise dennoch bisher nicht hat entbehren wollen — fast kann man es aussprechen, nicht entbehren kann. Steht nun diesen Tatsachen entgegen, daß nichts in die praktische Welt eintreten kann, was auf den allgemeinen objektiven Vorrat dieser Welt, den alle Weltkinder miteinander gemeinsam haben, verzichtete — daß also die Poesie, um irdisch und praktisch zu werden, den Weg, auf dem der Geist Fleisch geworden ist, nachgehen, dies Fleisch mit irdischer Hülle umkleiden und schließlich doch eben auftreten muß wie jedes Geschöpf der Sieben Schöpfungstage, so ist damit das Koordinaten-Netz gegeben, in das ich die Kurve meiner Gedanken einzuordnen haben werde, um einen Brennpunkt herum, den meine persönliche Erfahrung setzt, aber oberhalb und unterhalb von ihm hinausstürmend in den absoluten Raum, der Unendlichkeit gehörig, dem Endlichen entzogen.

Diese Meinungen, meine Damen und Herren, sind, wie Sie bemerken, dem landläufigen Sprachgebrauche und seiner Denkgewohn-

heit entgegengesetzt. Wir haben uns seit einigen Jahrzehnten an den neugebildeten Begriff der «Wortkunst» gewöhnt, womit wir ausdrücken wollen, Poesie sei diejenige Kunst, die sich, zum Unterschiede von Farben, Pigmenten und schwarzen Umrissen, von Stein, Bronze und Holz, von baulich disponierten und eingeschränkten Räumen, von musikalischen Tönen, des Wortes als seines Werkstoffes bediene, diesen Stoff handwerklich oder künstlerisch behandle, forme, gestalte, durch sein gestaltetes Mittel hindurch künstlerische Wirkungen hervorbringe. Es hat sich daraus der folgerechte Glaube entwickelt und verbreitet, ein solches Verfahren müsse wie jedes andere prüfbare und reihenweis aufsteigende Leistungsgrade aufweisen können. Wir sprechen von dichterischen Produkten als handwerklich musterhaften, wenn auch nicht sonst außerordentlichen, oder umgekehrt von grandiosen, denen nur die handwerkliche Vollkommenheit zu wünschen wäre. Wir sind es ganz gewohnt, in kritischen Behandlungen dichterischer Laufbahnen Sätzen wie diesen zu begegnen, daß ein reifes Werk Y gegen ein jugendliches Werk X des gleichen Autors einen ungeheuren Fortschritt an robustem Handwerk, *craftsmanship*, wie die englische Literaturkritik sagt, aufweise, oder daß die Kunst der «Behandlung» des «Stoffes» zwischen den «Räubern» und dem «Tell» unermesslich gewachsen sei. Hier ist der Stoff nicht mehr der obengenannte «Werkstoff» der sogenannten «Wortkunst», sondern der künstlerische Vorwurf, die Form nicht mehr die äußere, sondern die innere Verfassung, die der Dichter seinem sogenannten «Gegenstande» gegeben hatte — Fragen, die den bildenden Künsten gegenüber aufzuwerfen in der Kunstgeschichte bekanntlich mit Recht veraltet sind, da niemand mehr vernünftigerweise glauben kann, daß die Veronesische «Hochzeit zu Kana» für Paolo Veronese etwas anderes als eine malerische Aufgabe, daß sie dagegen eine malerische «Behandlung» der wenigen Zeilen Evangelientext gewesen sei. Dem poetischen Produkte gegenüber fällt mit Recht ein solcher monistischer Idealismus des kritischen Standpunkts außerordentlich schwer. Die phantasiemäßige Beschwörung einer imaginären Welt kann mit dem wortkünstlerischen Kleide oder Fleische, in dem sie Erscheinung wird, weder theoretisch noch praktisch zusammengedacht werden. Konzeption, Komposition, Technik, Stil, Metrik, Sprachbehandlung im allerweitesten Sinne bewohnen gesonderte Reiche. Und es ist nur allzu begreiflich, wenn sich die Theorie an die Praxis wendet, um zu erfahren, ob eigentlich der dichterische Prozeß sich wirklich so schematisch vollziehe, wie die unentbehrliche Scholastik seiner Herleitung ihn darstelle: ob der Dichter, nach erfolgter Konzeption ein vernünftiges Schema wie ein Gerüst erstelle, dieses alsdann mit

Körper bekleide, über diesen letztern ein Wortgewand, vielleicht ein Vergewand werfe, bis die Puppe oder die Maschine fertig sei — welcher Technik er sich dabei bediene. Ob nicht gar vielleicht die Konzeption doch einheitlicher vor sich gehe, die endgültige wortkünstlerische Gestalt schon als fertige Athene, alles andere in sich bergend, hervorblitze, und erst umgekehrt technisch ein- und rückgeordnet werde, um in die Welt der Praxis, der Wahrscheinlichkeit, des Intellektes, der Kausalität eingebürgert zu werden. Die in solchen Fragen sich ausdrückende Unruhe und Unsicherheit ist auch darum nicht ganz unbegreiflich, weil das Bewußtsein eines dieser ganzen Betrachtung unterliegenden augenscheinlichen Denkfehlers sich auf die Dauer schwerlich unterdrücken läßt: desjenigen nämlich, der über die menschliche oder die nationale Sprache an sich — also außerhalb ihrer künstlerischen Verwendung durch den Dichter — hinwegblickt. Der augenscheinliche, tiefe, abgründige Unterschied zwischen einem Thonblock oder einem Tubenkasten einerseits und dem fließenden Meere aller Worte, der Sprache aller und eines jeden, läßt sich verständigerweise auf die Dauer nicht verkennen. Der bildende Künstler hat die Stoffe seiner Werkstatt, wie der Schuster die Kuhhaut und der Schnitzer den Elefantenzahn, abseits der Menschheit für sich, Materie, tote, anorganische, der seine Behandlung Form, Leben, Täuschung, Wirkung, Erscheinung oder Nutzbarkeit erst verleiht. Der Dichter teilt dasjenige, worin er angeblich gestaltet, mit seinem Herrscher, seinem Schneider und seiner Magd. Er teilt es mit seinem ganzen Volke, und Volk ist bekanntlich nicht nur ein praktischer, sondern ein metaphysischer Begriff und schließt außer den lebend gleichzeitigen Volksgenossen noch unendlich viele andere ein. Welcher Unterschied kommt durch den dichterischen Vorgang in diese allgemeine Sprache aller? Worin liegen diese Unterscheidungen? Ist die Poesie eine Erhöhung des Niveaus alltäglicher Prosa auf ein *gesteigertes* Niveau? Nimmt sich der Dichter vor, die Sätze, die er als Privatperson wie jede andere braucht, in einer künstlichen Weise so zu behandeln, daß sie nicht mehr ganz so alltäglich klingen und dichterische Sprache werden? Hat Hofmannsthal, als er sagen wollte «Sie trug den Becher in der Hand», oder Goethe, als er sagen wollte «Schön in Kleidern muß ich kommen, aus dem Schrank sind sie genommen, weil es heute Festtag ist», diesen Worten, die jeder von Ihnen allen brauchen könnte, irgend etwas zu- oder abgetan, um sie zu Poesie zu machen? Woran liegt es, daß sie Poesie sind? Wo ist die «Wortkunst» hingekommen?

Damit, meine Damen und Herren, wären wir auf die planste Weise und ohne daß ich mich in einem Magiermantel drapiert hätte,

bereits in das unauflösliche Labyrinth hineingekommen, in das die oben flüchtig umrissene allgemeine Betrachtungsweise jeden verstrickt, der sich von ihr leiten läßt. Sie mögen mir entgegenhalten, daß ja viele jener an die Poesie gestellten Fragen von den Dichtern selber auf die vernünftigste und schlüssigste Weise beantwortet worden sind, daß Dichter über ihre Technik Bücher geschrieben, Reden gehalten, vertrauliche Mitteilungen und sogar höchst offizielle gemacht haben — nun wohl, ich kann Ihnen verraten, daß Sie in feierlichster Weise mystifiziert worden sind. Sie glauben gar nicht, was für Schälke Dichter sein können, und welchen diabolischen Spaß es ihnen, wenn sie Menschen von Geist sind, machen kann, sich von der Welt der Praxis als praktische Geschäftsleute genommen zu sehen, die wie andere Bücher führen, Eingang und Ausgang, Kladde und Hauptbuch, und von denen man ehrsamerweise erwarten könnte und verlangen, daß sie ihre Bücher vorlegten. Diese Bücher, meine Damen und Herren, sind ein Hokusfokus, der Ihnen von den Spaßvögeln mit ernst verdrießlich verlässlicher Miene vorgegaukelt wird. Wer Ihnen sagen könnte, wie er's macht, müßte ein wunderlicher Dichter sein; dazu müßte er zuerst wissen, selber wissen, wie er's anfängt, etwas so zu machen wie er's machen will. Es gibt freilich unglückliche und unbeholfene, selbstquälerische und sich selbst zerstörende Geister von oft dem höchsten Range, die sich dort, wo das Werk erstarrt, Lehrweisheiten zu Hilfe rufen, um von außen nach innen dasjenige zu erzielen, was von innen nach außen in rätselhafter Stockung sich zu gebären zaudert. Solche Bücher, solche Aeüßerungen können Ihnen als nützlichste Fingerzeige für die pathologischen Stellen dienen, die geheimen Krankheitspunkte, an denen das hervorbringende Wesen sich aufspaltete, um immer weiter Gespaltenes zu erzeugen und in brüchigen Formen zu enden, die unter einer ausglättenden und ausgleichenden Oberflächenhaut schließlich geborgen werden. Es gibt eine Technik unpoetischer Behelfe zu Halbpoesie, eine Technik der Poesie gibt es, vom Dichter aus gesehen und für den Dichter, überhaupt nicht — wenn man nicht darunter den halb unbewußten, halb sich in der Anschauung belehrenden Formsinn, Wahrheitssinn, Echtheitssinn begreifen will, der nie ein Gedichtetes allein zu schaffen vermag, der aber als geheimes Regulativ dem Anschauenden beiwohnt und ihn gegen das Dumme, Rohe, Platte, Gewöhnliche oder auch nur gegen das schal Ablaufende, falsch Wirksame geisterhaft sichert. Es gibt sowenig wie eine Technik der Poesie eine Dichtkunst. Poesie ist durchaus keine Kunst, in der Begabte durch Uebung und Schulung und Arbeit an sich selbst es zu etwas bringen könnten. Das sind so ungeheure wie landläufige Irrtümer. Dasje-

nige, was man gemeinhin dichterische Begabung nennt, die Fähigkeit, etwas geschickt zu wenden, ihm einen Anschein von überzeugender Gestalt zu geben, ihm gefällige Worte oder gut zugeschnittene unterzulegen, gar sie in die Vers- und Reimform zu bringen, die der jeweilige Zeitgeschmack am ohrenfälligsten gemacht hätte — diese dichterische Begabung führt zu gar nichts als sich selber, sie führt nie und in gar nichts über sich selber hinaus und ist für den mit ihr ausgestatteten das unübersteigliche Hindernis der Grenze, die ihm für alle Zeit die Poesie unerreichbar machen wird. Ja selbst entschiedene Begabungen, die auf ein Dichterisches zu zielen scheinen, sind verhängnisvolle Geschenke, die in sich die Anwartschaft auf dichterische Produkte unter das Gesetz drohender Beschränkungen stellen. Es ist unausdenkbar, welch ein Maß von Charakter dem Menschen beigegeben sein muß, um ihn an Begabungen dieses Ranges nicht unfehlbar zugrunde gehen zu lassen. Denn, meine Damen und Herren, für alles kann eine dichterische Laufbahn sich innerhalb ihrer Dauer Behelfe schaffen, jedes Ungeschick überwinden lernen oder, schließlich in ein heroisches Ungeschick gewandelt, erträglich und ehrwürdig machen, nur jenes eine und erste, jenes primäre nie ersetzen, was für die Herausbildung eines Dichterischen unentbehrlicher ist als dichterische Begabung — die vor aller Geburt liegende, die untradierbare, die unverderbliche, die aus dem Schoße des Wesenhaften stammende, zugeschnittene und umrissene Wesenhaftigkeit, die vorbefruchtet in die Welt tritt, die Welt antizipiert in sich trägt — *die Welt oder eine Welt* — und der man, wie Goethe sagt, so gut verwehren kann, diese Welt hervorzubringen, wie dem Seidenwurm verbieten zu spinnen. Diese mit dem Dichter geborene Welt ist nur für die Beschränktheit unserer sie durchdringenden Organe sprachlos, bildlos, tonlos. Sie ist bereits latente Sprache, latente Gestaltenfülle, latente Musik, durch ihn bedingt, nach ihm klingend und schmeckend, aussehend und duftend und *in ipso actu* des An-den-Tag-tretens, ideell genommen, fertig, nur der Entfaltung, nicht der Entwicklung zugänglich. Der Dichter kann — und er muß — sie gegen die Welt, in die er tritt, ausgleichen, um sich vernehmlich zu machen; aber der Formenvorrat der Zeitspanne, durch die er irdisch aus Ewigkeit her in Ewigkeit fort eine Weile läuft, bedingt ihn weder, noch zeichnet er ihn, noch vermag er ihn in seinem Umriss zu verwischen. Es ist das erste Kennzeichen der Poesie, daß sie mit keiner anderen, des Dichters, daß er mit keinem Dichter zu verwechseln ist. Nicht weil er eine «Handschrift» hätte. Er schreibt nicht, er wird geschrieben. Er will nicht, er ist gewollt. Er könnte nicht, wenn er wollte, auch anders. Er muß, wie er tut. Er ist eine Notwendigkeit, oder er ist

nicht. Er ist kein Künstler, sondern vollstreckender Schöpfer einer Schöpfungswelt, die sowenig mit dem Begriffe von Kunstwerken zuzudecken ist wie das Meer mit allen auf ihm fahrenden Flotten. Es ist ein sinnloser Wortemißbrauch, Kleists Penthesilea als Gestalt oder Goethes Egmont als Gestalt ein Kunstwerk zu nennen, oder Shelleys Wolke, oder Schillers Begriff der ästhetischen Freiheit oder Dantes Farinata oder Shakespeares Caliban und Cordelia, oder Dickens' Micawber oder Balzacs Madame Marneffe. Diese Gestalten oder Weltwesen oder Organe von Welten gehören der Praxis nicht an. Sie sind nicht ihre irdischen Hypostasen, eine wirkliche Wolke, ein wirklich leichtsinniger großer Herr, ein realer Unhold, die durch künstlerische Gestaltung zu etwas umgebildet worden wären, was uns nun in jenen dichterischen Gebilden — mit einem Schlage auf unser Herz — erweckte und berührte. Sie hervorzubringen waren jene Dichter nicht begabt, sondern vorbestimmt, ein ungeheurer Unterschied. Die Begabung war oft ein Nichts. Lächerlicheres als Schillers, Schalers und Trockneres als Georges erste Gedichte läßt sich nicht denken. Was sie zu Dichtern gemacht hat, liegt nicht auf dem Gebiete künstlerischer Eignungen, sondern auf dem des hartnäckig dumpfen, in sich verschlossenen, vormenschlichen, außermenschlichen, übermenschlichen, düsteren Ernstes der Schickung, mit der die Biene Waben baut und der Vogel das Nest. Ein Gedicht ist ein Kunstwerk, wenn der Ameisenbau eines ist. Keats war ein Künstler, wenn die wurzelkranke Pflanze eine Künstlerin ist, die unter dem Zeichen des nahen Todes Corolle treibt, Samen reift und stirbt. Erheben Sie diese heilig dumpfen Vorgänge der untermenschlichen Welt in den Adelsstand der unsterblichen Seele, und Sie betreten das Reich der Poesie.

Ist sie von dem Reiche Ihres eigenen Innern grundsätzlich getrennt? Sie kann es nicht sein, wenn Ihnen, die Sie kein unsterbliches Gedicht hervorzubringen vermögen, das unsterbliche Gedicht dennoch aufnehmbar zu eigen gehört. Ist jene Wesenhaftigkeit, die ich Charakter nannte, eine absolute Exemption von der inneren Verfassung der übrigen Menschheit? Wie könnte sie es sein, da das umschriebene und fest zugeschnittene Individuum in jedem praktischen Lebensbereiche um Sie her das Verworrene mit seinem harten Stempel prägt? Ist also die Sprache, durch deren Mittel der Dichter Ihr Ohr suchen muß, Ihre eigene Sprache oder nicht? Ist sie die eigene oder nicht, oder wessen: Ist sie das allgemeine Idiom Ihres Umganges? Das er reinigte oder erhöhte, dekorierte oder mit metaphorischem Ausdrucke versähe, und nichts anderes? Und wäre diese Sprache Ihres Umganges, das konventionelle Idiom, in dem Sie Meinungen austauschen und Zeitungen lesen, Ihre ganze

Sprache? Haben Sie nie den ersten besten unter Ihnen, den, wenn Sie wollen, gewöhnlichsten, unter dem Drucke eines Schmerzes oder dem Blitze eines Affektes oder einer Freude eine Aeüßerung tun hören, die Sie nie wieder vergessen konnten? Hat die Liebe Ihnen nie eine paradoxe oder wilde Formel geprägt, die Sie traf wie ein Stoß, haben Sie nicht im Zorne oder Hohne eine sonst stumme Lippe bildkräftig oder schlagend werden hören, daß Sie aufhorchten und sich dunkel getroffen fühlten? Hat niemand von Ihnen bei solchen Berührungen dunkel empfunden, daß Ihr Vermögen des Ausdruckes primär und stärker ist als das System lahmer Gewöhnungen und Bezeichnungen, in denen die Tagessprache sich abschleppt und erschöpft? Haben Sie nicht in erregten Zeiten Ihres Lebens diesen Drang, sich auszudrücken um jeden Preis, selbst den der Unverständlichkeit, als eine leidenschaftliche Gewalt in sich steigen fühlen und dabei geahnt, daß Ihnen wohl Urkräfte mitgegeben seien, die von den halben und trägen Ansprüchen des Tages ungenutzt blieben, eine wortlose Sprachmacht an sich, die das Leben zu entbinden Ihnen schuldig blieb?

Diese Sprache vor der Sprache und vor aller Sprache, meine Damen und Herren, ist es, die der Dichter und die Poesie mit Ihnen teilt — aus dieser Gewalt stammt das Wort, dessen er sich bedient und das er handhabt. Diese mit Ihnen allen geborene Sprache, von der Ihr Leben nur einen kärglichen Armutsrest nutzt, dies aus dem Unerforschlichen stammende Ausdrucksbedürfnis wird in ihm darum zum Ausdruckssturme und zur Ausdrucksangst, weil es nicht, wie bei Ihnen allen, nur den Stoß der Emotion zu tragen, sondern diese Erregung zum Kerne einer Schöpfung zu machen hat: Dies Wort kann kein künstlerischer Werkstoff sein, denn es ist an sich so sinnlos wie ein Wirbel, ein Zwitschern oder ein Schrei. Es ist einem eigenen Ohre, einer eigenen Kehle und Seele zugehörig, lebt in einer eigenen Syntax oder Grammatik, schafft sich eigene Worte, Formen, Beugungen, Endungen, schafft Ausdruck über Ausdruck aus sich selber, wie Kinder, wie Verliebte. Immer wieder hat es Dichter gegeben, wird es Dichter geben, die wie die deutschen Romantiker und ihre französischen Nachbeter eine solche dichterische Ursprache zum einzigen Vehikel ihres Ausdruckes zu machen trachten — sinnlos schöne Gebilde, wie Novalis sie geträumt hat. Aber die Poesie weiß, daß dies Vehikel nichts trägt und trüge, und sie läßt keine leeren Wagen laufen. Der Ausgleich dieser ihrer Ursprache gegen die Gemeinsprache, besser gesagt, das zwieschichtige Vorwenden der Gemeinsprache vor ihrer Ursprache, die durch den Vorwand hier stärker, hier weniger stark hindurchschimmert, dies ist die Form, in der sie sich mit der Welt der Praxis vergleicht,

um sie zu beherrschen. Dies ist der dunkle Unterton, der auch das gewöhnlichste ihrer Worte daran hindert, Bezeichnung zu werden, und es färbend in den reinen Ausdruck lenkt. Der Vorgang, durch den sich dies vollzieht, ist kein willkürlicher. Er vollzieht sich durch ein zweites Gehör, beherrscht von einem zweiten Gesicht. Er vollzieht sich unter dem Walten des Rhythmus, der nicht erlernbar, der angeboren ist, wie Herzschlag und Marschtritt, und der dem Worte verwehrt, sich in seiner Logizität grammatisch auszubreiten, es zwingt, seinen Körper in eine Musikalität schon in einer Weise zu verfugen, die es dem Intellekte und dem Rationellen entzieht, die ihm das Redende unmöglich macht, ihm das Sinnmäßige und gar das Sinnereiche verleidet und es daher dunkel instrumental behandelt. Alle diese Einwirkungen sind so stiller und einfältiger, so ahnungsvoll ahnungsloser und unbefangener Natur wie jede dem Menschen selbstverständliche Funktion, wie ein leises Vorsichhinsummen beim Wandern, wie ein Pfeifen beim sich Anziehen, wie ein Tanzenwollen bei Tanzmusik. Erst was aus dem Vorgange sich schließlich ergibt, ist nicht von dieser Welt, und diese Welt hat an dem Vorgange so wenig Anteil, daß immer wieder der Dichter fremde Geräusche und Gerüche, Harmonien oder Disharmonien aufbietet, um die Welt in seinem Ohre zu verlöschen, wenn sie es taub macht gegen den heimlich drängenden Urklang. Das ist der Grund, warum Goethe, mit dem Tasso nicht zu Ende kommend, ein Quartett in den Vorsaal setzt, warum Schiller durch einen dumpfen Geruch in seiner Schreibtischlade sich gegen alltägliche Sinneseindrücke naiv und fest verwahrt. Was auf diese in sich geheimnisvolle Weise entstanden ist, beweist in der Wirkung auf Sie sofort die Organizität seines Ursprungs. Indem es Ihre Zeit mit Ihnen zu teilen scheint, teilt es eigentlich mit Ihnen Ihre Vorzeit und Ihre Ewigkeit. Indem es Ihre praktische Welt mit Ihnen zu teilen scheint, teilt es in Wahrheit jedem ihrer einzelnen Bestände undefinierbare Elemente einer anderen Welt als der praktischen mit, Beziehungen, Versinnbildlichungen, Ueberbedeutungen, Erinnerungen, Ausblicke, durch die Sie in ein geheimnisvolles Reich versetzt werden, eine Kausalität an sich erfahren, die eine Art von Transzendenz der irdischen Kausalität ist, und alle Bestände Ihres Daseins um ein rätselhaftes Etwas verschoben und verrückt sehen, die auf eine Welt anderer Ordnung deutet. Die Proportionen sind unter ein neues Gesetz gerückt. Die Schwerkraft ist eine andere. Die Zeit und der Raum haben nachgegeben, beide sind dunkel durchsichtig geworden, und für einen Augenblick war Ihre Seele frei und grenzenlos.

Diese Neuordnung, meine Damen und Herren, ist es, deren Walten im dichterischen Werke das Geheimnis nur löst, indem es sich

in ein neues Geheimnis und so unendlich fort öffnet. Es ist eine so kindliche Zumutung an die Poesie, die zeiträumlichen Kategorien der Praxis in sich aufzunehmen, wie es ein kindliches Ansinnen ist, ihr die Zeiten und Räume, in denen die tägliche Praxis freiwillig oder unfreiwillig ihre Akzente verteilt, vorzugsweise zur «Behandlung», wie man sagt, zuzuweisen, und die kindliche Unmöglichkeit aller politischen und aller rednerischen Poesie, deren zweckhafte Prosaizität sich auf den ersten Blick ergibt, liegt in dieser Dialektik des Problems schon beschlossen. Die bloße Vorstellung, die Poesie könne es sich beikommen lassen, Gegenstände, Zustände, Bestände und Abstände der handelnden Welt zu «behandeln», verkennt so völlig ihr unbefangenes Wesen, daß ein Blick auf die Art, wie sie ihrer Natur nach sich ausdrücken muß, schon genügt, sie zu verteidigen. Die Abstände, in denen sie ihre Schöpfung gewahrt, sind wie die winzigen Abschnitte von Puls und Takt, in denen das organische Leben sich vollzieht, den rhythmischen Abläufen der organischen Natur angeglichen. Es ist ein mechanistischer Irrtum, zu glauben, der dichterische Mensch drücke die zufällige Welt seiner irdischen Umgebungen aus und sei als Dichter in naturnahen Epochen naturnah, in naturfremden notwendigerweise naturfremd. Er drückt überhaupt dem organischen gegenüber nichts aus als Leben und Tod, Leben als das Reich des Sterblichen und daher tragisch, Tod als Reich des unsterblich wiederkehrenden Lebens und daher verklärt, den Frühling als das Versprechen, den Sommer als das Herbstgeweihte, den Winter als die Hoffnung, Mond und Nachtigall nicht weil sie da sind, sondern weil sie vergänglich sind und dennoch ewig wiederkehren, das Menschenherz in seinem zyklisch tragischen Umlaufe, die seelische Welt als den erhabenen Raum göttlicher Pulse. Es kann, solange es eine unsterbliche Menschenseele gibt, auch keinen Lebensraum des Menschen geben, der ihm die Poesie verweigerte: im Zuchthaus und in der Großstadt kann Poesie entstehen als der dramatische Kampf eingeborener heroischer Art gegen die scheußliche und teuflische Erdschranke. Aber eine Poesie, die die «Großstadt», wie die Phrase lautet, «bejaht», sie wiedergibt und das Aeüßerliche noch einmal äußerlich macht, kann es so wenig geben wie die Poesie als Leugnung der Rose, des Vaterlandes oder der Liebe. Es ist ebenso sinnlos, der Poesie Gegenstände zuzuweisen, die in der Perspektive der Praxis als «groß» empfunden werden, sei es der Eiffelturm oder die Titanic, das Parteiideal oder die Verfassungsform, die Zukunft der Menschheit oder die Völkerwanderung. Die Perspektiven des dichterischen Raumes walten hinter Grenzen, an denen diese Werte der Praxis vernichtende Valutaverluste erleben, und teleskopisches — mikro-

skopisches — makroskopisches Idealsehen herrscht, das, wie der Gott der Schrift, das Kleine erhebt und das Große demütigt. Alle Situationen der Poesie sind symbolisch, denn alle sind auf das Göttliche gezielt. Alle poetischen Relationen gehen darauf hinaus, den Weltenbau neu abzustufen. Goethes am Gifte sterbende Fliege erhebt ein Insekt zu den Gigantenmaßen des Todes aller Kreatur. Kleist erdrückt Napoleon in der Zange zweier gewaltiger Verse, als denjenigen, der «stinkend wie die Pest, der Hölle wie entronnen, den Bau sechs festlicher Jahrhunderte zerstört». Je mehr sich die Poesie dazu herabließe, den zeitgebundenen Werteklassierungen der Stunde ihr erhabenes Läuten mitzuteilen, die Armut als arm, das Gehäufte als groß, das Geblähte als stark, das Schreiende als wichtig in die Unsterblichkeit einzupaschen, je erbarmungsloser würde sie an der Grenze zwischen handelnder und schöpferischer Welt auf ihren Beruf hingewiesen werden, den kleinsten Augenblick, das zarteste Lebendige mit sich zu erfüllen, in den Uebergängen aus Gefühl in Gefühl sich anzusiedeln, und dort, wo dem gemeinen Ohre Hall und Nachhall verstummt scheint, sich in die tausend Stränge von tausend Glocken mit der Gewalt zu hängen, die alle Stimmen der hinfälligen Zeit in Ewigkeit überdonnert.

Denn das Reich sinnlicher Wahrnehmbarkeit und das Reich seelischer Erfüllbarkeit, meine Damen und Herren — weit gefehlt, daß sie die einzigen Reiche wären, die sie, die Poesie, verwaltet. In der Autonomie der Schöpfung, die zu verwirklichen sie immer wieder in die Welt tritt, sind Gewalten mitpostuliert, die jenen so überlegen sind wie der voll Sternenstunden gedrängte Himmel der Erde, die an Sonne und Planeten hängt. Die Poesie wird, je höher sie sich schaffend vervollkommnet, sich der Ordnungen immer bewußter werden, in denen sie unbewußt schaltet und gestaltet. Nicht in einem Sich-bewußt-werden über ihren literarischen Prozeß; — in jener Einkehr ins überschauende Adlerauge des hinschwebenden Demiurgen hängt sie am Geiste und an der Wahrheit, wird ihr ein Tag zum Jahrtausend und tausend Jahre wie ein Tag. Die unbewußte Schöpfung, die sich ihrer bewußt wird, ist enzyklopädisch und strebt zur Universalität. Die mit dem Dichter geborene Welt, die sich ausgebildet hat, dampft auf und schafft sich Atmosphäre, zur Ebene errichtet sich die Höhe, die Sphäre rollt und schlichtet sich in die allen gemeine Harmonie, erfährt das überirdische Gesetz an sich selber und beginnt, indem sie sich seiner bewußt wird, es mitzuverwalten und mitzuverbürgen. Sie ist nun an den Bestand des Ueberirdischen wie des Irdischen geknüpft und nimmt es in ihren Beruf auf, diesen Bestand mitzuvertreten. Sie gehört nun zu den ewigen Kräften, die mit dem Flüchtigen nicht streiten, son-

dern es gewähren und von neuem Flüchtigen verzehrt werden lassen. Es gibt auf diesem erhabenen Stande keine zweifelnde und keine verneinende Poesie, wie keine neuerungssüchtige und die Unruhekämpfe des leidenden Individuums miterleidende, keine, die mit unter den verzerrten Masken der friedlosen Welt, der friedlosen Wißbegierde, der eitlen Neugier, der blinden Fehde als Rollenträger stände. Sie wohnt im Raume jener stillen Entscheidungen, denen bei den Werten ihr eigener Himmel gerüstet ist, und wirkt von dort als jene oberste Instanz des menschlichen Geistes, in der Anschauung und Durchdringung sich verschmelzen, in jede Seele hinüber, die das Verworrene zu veranschaulichen, das Verschllossene zu durchdringen trachtet. Sie kann der forschenden Menschenseele verwandter scheinen als der bildenden, aber sie ist der Wissenschaft so ferne wie der Kunst. Von dieser wie von jener trennt sie hier das beweislose, das dort vorgangslose Walten des unmittelbaren schaffenden Blickes, vor dem es nichts verschlägt, ob, was er schöpferisch gewahrt, ein Gesetz ist oder ein Gebilde. Dichterische Philosophie, wie die Schillers, und dichterische Naturwissenschaft, wie die Goethes, dichterische Soziologie, wie die Shelleys, und dichterische Philologie und Geschichte, wie die Herders, dichterische Politik und Weltsetzung, wie die Dantes und Pindars, sind nicht poetisch limitierte Forschung, sondern Forschung der unter ihren ungeheuren Mantel versammelnden Poesie, nicht Zwischenformen und Hybridisierungen eines divagierenden Dilettantismus, sondern die höchste transzendente Integrale über aller Differenz, die das Zerfallene empor einigt jenem Auge und Ohre zu, vor dem die Unterschiede des Irdischen zusammenfallen wie Stroh im Feuer, wo das gelöste Rätsel sich wieder zuschließt, das enthüllte Geheimnis im Unenthüllbaren endigt und jene Freiheit beginnt, von der alle irdische Freiheit ein Zerrbild oder ein armes Abbild bleibt. Hier endet die Bildung des Gebildes und wird Bildnis des unerreichbar Göttlichen. Hier endet das Forschen der Wissenschaft und bescheidet sich vor dem Unerforschlichen. Die Poesie setzt diese letzten Grenzen und überantwortet das tragische Leben jenseits von ihnen in die Verklärung des Ausgleichs aller Erscheinung, in den Urquell aller Erscheinung.

Mit dieser Heimkehr der Poesie in die Wiege ihres Urzeitberufes, der Weisheit — mit diesem Bilde der Mittlerin zwischen Hinfall und Dauer, bitte ich Sie, mich zu entlassen. Wir rühren an die endlichen Geheimnisse aller Geheimnisse, die Religion, und ziehen den Finger wie vom elektrischen Schlage zurück. Wir kehren unserem Ausgange wieder zu, der Erinnerung an die Muse, die zwischen Gottheit und Menschheit wandelt und wechselt, der Erinnerung,

die ihre Mutter ist, der Wahrheit und der Notwendigkeit verwandt. Es gibt keine religiöse Poesie, denn Poesie ist immer Religion, wie es keine vaterländische Poesie gibt und geben kann, denn Poesie ist das ganze Vaterland. Sprache ist die ihres Volkes, Schöpfung die der Völkergemeinschaften, Weisheit die der unsterblichen Menschheit. Bauen Sie ihr kein enges Haus, zwingen Sie ihr keinen beschränkten Beruf auf. Sie bricht ihn mit einem Flügelschlage. Sie besitzen sie im Aufblicke nach oben, Sie hegen sie im Einblicke in die Bedürftigkeit und den grenzenlosen Reichtum Ihrer eigenen Brust.

EIN VERSCHOLLENER BRIEF BETTINENS ÜBER BEETHOVEN

Der im Nachfolgenden wiedergegebene Brief Bettinens ist mir kurz nach Veröffentlichung des von mir zusammengestellten und Ende 1953 in der «Manesse Bibliothek der Weltliteratur» herausgegebenen Buches Bettina von Arnim: «Lebensspiel» in die Hände gekommen. Er fand sich in dem Werk «Beethoven, eine Kunststudie» (Kassel 1855), des russischen Staatsrates, Pianisten und Beethovenforschers *Wilhelm von Lenz* (1808—1883) und ist auch an Lenz gerichtet. Mit seinen beziehungsreichen Anspielungen auf frühere Erlebnisse bildet das Schreiben der 67jährigen Bettine eine wertvolle Ergänzung zu ihrem im «Lebensspiel» entworfenen geistigen Bildnis.

Willi Reich

Weimar, den 30. Oktober 1852.

Ich habe Ihr Buch hier gelesen, Liszt hat es mir in den Tagen meines kurzen Aufenthalts hier geliehen und mir die Stellen bezeichnet, wo auch mein Gedächtnis in diesen klaren Strom liebender Wahrheit mit aufgenommen wird. Beethoven, der während meines Aufenthalts in Wien (es war im Mai 1810) unendlich freundlich gegen mich war, suchte mich jeden Tag in meinem kleinen Zimmer auf, das ein großer Maiblumenstrauß durchduftete. Ich sehnte mich, diesen Duft stets atmen zu können, und überlegte nicht, wie es nur das Ergießen seiner Gedankenfluten

war, was mich so selig machte. Ich hoffte aufs nächste Jahr, wo sie wieder blühen würden, aber da war Beethoven fern, eine leise Ahnung überkam mich, daß seine Gegenwart, seine Reden mich damals so glücklich gemacht hatten. Dies regte die volle Begeisterung in mir auf, die sich in verborgenem Denken an ihn befriedigte. Da ward ich eifersüchtig, ich mochte nichts mehr von seiner Musik hören, aus Furcht, es könne vielleicht nicht in seinem Sinn wiedergegeben sein.

Einmal hörte ich eine Symphonie, es war im Jahr 1822, ich ward ganz trunken, mir fiel — seltsam — das Jahr von Anno 11 ein, wo ich in einer Herbstmondnacht durch den Rheingau gereist war und auf dem Rhein die leeren Weinfässer hatte hinabschwimmen sehen und in den Kellern Kienfackeln brannten; «um die Weingärung zu dämpfen, damit ihr Duft nicht die Menschen erschlage», sagte der Postknecht. — Noch in derselben Nacht zeichnete ich auf Schiefer zehn Bacchantinnen, die trunken an den Altären umherliegen; der kühne Bacchus trägt die betäubte Psyche aus der weinumrankten Halle und rettet sie aus dem gärenden Weinduft. Jetzt prangt diese bacchische Erweckung schlafender Naturkräfte in der Spitze von Goethes Monument. — Diese wenigen Zeilen schrieb ich heute aus dankbarer Erkenntnis, daß Sie meiner gedenken wollen.

Bettina