

Ueber die kunstphilosophische Bedeutung des Briefwechsels Storm-Keller-Mörke.

Von Heinrich Lützel.

Voraussetzung einer fruchtbaren Lehre vom Wesen und Sinn der Dichtung ist die enge Verbundenheit mit der Dichtung selber. Gegen diese Voraussetzung fehlen alle diejenigen, die sich in allzu unbestimmte Spekulationen über das dichterisch Schöne verlieren, oft in starker Voreingenommenheit für ein bestimmtes philosophisches System, in das dann die Dichtung eingepreßt wird. In solchen Allgemeinheiten pflegt das wahre Leben der Dichtung, gleichsam ihr Pulsschlag und ihr Atem, verborgen zu bleiben.

So klagt Schiller in einem Brief an Goethe (20. Januar 1802) anlässlich einer nach den Grundsätzen Schellingscher Kunstphilosophie vorgenommenen Beurteilung der „Jungfrau von Orléans“: „In der ganzen Rezension ist von dem eigentlichen Werk nichts ausgesprochen, es war auch auf dem eingeschlagenen Weg nicht möglich, da von den allgemeinen hohlen Formeln zu einem bedingten Fall kein Uebergang ist. Und dies nennt man nun ein Werk kritisieren, wo ein Leser, der das Werk nicht gelesen, auch nicht die leiseste Anschauung davon bekommt. Man sieht aber daraus, daß die Philosophie und die Kunst sich noch gar nicht ergriffen und wechselseitig durchdrungen haben, und vermißt mehr als jemals ein Organon, wodurch beide vermittelt werden können.“ Handelt es sich hier auch um die Beurteilung eines Einzelwerks und nicht um die Grundlegung einer allgemeinen Dichtungslehre, so taucht doch ebenfalls die Grundfrage der letzteren auf: die Frage nach der Möglichkeit einer wechselseitigen Durchdringung von Philosophie und Kunst.

Wenn Schiller nach einer Brücke zwischen Philosophie und Kunst ausschaut, so sei hier darauf hingewiesen, daß die Aeußerungen der Dichter über Dichtung eine solche Brücke zu bilden vermögen (freilich ist dies nicht die einzige Brücke). Aber sind denn wirklich die Aeußerungen der Dichter über Dichtung für eine Philosophie der

Dichtung ergiebig, bleiben sie nicht vielmehr im nur Persönlichen, im Bekenntnishaften befangen? Damit fällt der Blick auf die innere Begrenztheit der Künstlerästhetik. Selten besitzen schöpferische Dichter die innere Unabhängigkeit, sich objektiv zum Wesen der Dichtung zu äußern. Gewöhnlich sind ihre Darlegungen, obwohl sie Anspruch auf allgemeine theoretische Gültigkeit erheben, eine Rechtfertigung ihres eigenen Schaffens. Künstlerästhetik pflegt dogmatisch zu sein.¹⁾ (Doch muß sie es nicht sein, was sich an vielen Beispielen aus den ästhetischen Schriften etwa Schillers, V. Vischers oder P. Ernsts belegen ließe.)

Aber selbst wenn die Äußerungen der Künstler dogmatisch sind, kommen sie darum nur für die Kunstgeschichte in Betracht, weil sich mit ihnen der Kunstgeist einer bestimmten Epoche gut bezeichnen läßt? Haben sie nicht auch in diesem Falle noch Bedeutung für die Kunstphilosophie? Sie können auch für eine Wesenslehre der Kunst wichtig werden, falls das subjektiv Gebundene herausgelöst wird. Hier hat die kunstphilosophische Erwägung sondernd einzugreifen, und so bietet sich die Möglichkeit einer echten Begegnung von Kunstphilosophie und Künstlerästhetik.

In dieser Begegnung kann die Kunstphilosophie außerordentlich viel gewinnen. Denn der Künstler beobachtet durchweg feiner als als der Nichtkünstler. Das gilt gerade von der Erschließung der Kunstform, die noch immer in ihrer Bedeutung und Tiefe ungenügend erfaßt ist. Am 7. Dezember 1796 schreibt Goethe an Schiller: „Der Deutsche sieht nur Stoff und glaubt, wenn er gegen ein Gedicht Stoff zurückgebe, so hätte er sich gleichgestellt; über das Silbenmaß hinaus erstreckt sich ihr Begriff von Form nicht.“ Wenn auch inzwischen die Literaturwissenschaft in eingehenderer Betrachtung sich der dichterischen Form zugewandt hat, so bleibt doch noch das Wesentliche zu leisten.

Ueber dichterische Form ist viel Treffendes in denjenigen Äußerungen der Dichter enthalten, die man als Werkstattäußerungen bezeichnen könnte. Darunter seien ganz zerstreute und instinktive Bemerkungen verstanden, die Dichter gelegentlich über künstlerische Erscheinungen machen — einfach in der Betrachtung eines konkreten Werkes, ohne jeden theoretischen Anspruch, lediglich in dem Wunsch, eine Einzelschönheit zu bezeichnen oder einen Einzelmangel zu beseitigen. Solche Werkstattäußerungen sind gewöhnlich

¹⁾ Vgl. dazu René König: *Künstlerästhetik als geisteswissenschaftliches Problem*. In: Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Bd. 27. H. 1. 1933.

weniger dogmatisch gebunden als für die Öffentlichkeit bestimmte programmatische Darlegungen systematischen Charakters. Programmatische Darlegungen beschäftigen sich vorzüglich mit den Zielen der Kunst und werden leicht eine Möglichkeit der Kunst für die Erfüllung der Kunst schlechthin ausgeben. Werkstattäußerungen beschäftigen sich vorzüglich mit dem Unterschied von Kunst und unkünstlerischer Art, mit Komposition, Reim, Gesetzmäßigkeiten dichterischer Gattungen usw. Aufschlußreich ist das Wort von Paul Ernst: „Wenn gute Künstler über ihre Kunst nachdenken, so denken sie immer nur über die Mittel nach, nie über die Ziele und Zwecke. Die Ziele und Zwecke der Kunst liegen unbewußt in der Zeit und dem einzelnen bedeutenden Menschen; dem Manne selber kommt nichts weiter zum Bewußtsein als die Frage: Wie kann ich meine Sache machen? Nur das Wie, nie das Was.“¹⁾

Werkstattäußerungen so unmittelbarer Art finden sich vor allem in den Briefen der Dichter. Da berichten sie über Fortschritte und Schwierigkeiten ihres Schaffens, bekennen sich immer wieder vor verschiedene Möglichkeiten der Gestaltung gestellt, zwischen denen sie sich zu entscheiden haben, und da sie unbeschwert von allen öffentlichen Verpflichtungen reden, sind ihre Bemerkungen in den Briefen, unterschiedlich zu vielen programmatischen Darlegungen in der Öffentlichkeit, gewöhnlich nicht durch rationale Ueberformung in ihrer Ursprünglichkeit gemindert oder gar gedanklich gebrochen. Man weiß heute noch viel zu wenig, wieviel echt kunstphilosophische Einsichten in den Briefwechseln der Dichter sich finden. Das gilt innerhalb des deutschen Schrifttums vor allem von dem Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. Er sagt mehr über Sinn und Form der Dichtung aus als manche umfangreiche Aesthetik, und zwar sagt er Dinge aus, die sich zum großen Teil nicht in den für die Öffentlichkeit bestimmten programmatischen Äußerungen der beiden Dichter finden.

Der Raum würde hier nicht ausreichen, um die kunstphilosophische Bedeutung dieses Briefwechsels einigermaßen zu umreißen. Deshalb sei ein Beispiel wesentlich geringeren (äußerlich und innerlich geringeren) Umfangs gewählt: der Briefwechsel Storms mit Mörke und mit Gottfried Keller.¹⁾ Diese Briefe berühren sowohl das lyrische wie das epische Gebiet — gemäß den besonderen dichterischen Anliegen ihrer Verfasser.

In einer Wesenslehre der Dichtung wird es eine Hauptfrage sein, worauf die rechte Erfassung dichterischer Form gründet.

¹⁾ Paul Ernst: *Der Weg zur Form*. 3. Aufl. München 1928. S. 307.

Eine erste Antwort darauf enthält der Briefwechsel zwischen Storm und Keller: Auge und Ohr müssen gleicherweise für die Eigenart des Gedichts empfänglich sein. Das Ohr nimmt die Klänge und Rhythmen auf. Das Auge beobachtet das Verhältnis der Verse und Strophen zueinander, alles Kompositorische, das dem kundigen Betrachter schließlich mit der Deutlichkeit einer Architektur vor seinem inneren Blicke steht: „Auf Ihre neuen Verse freue ich mich außergewöhnlich und werde dieselben mit horchenden Augen besehen und sehenden Ohren behorchen.“ Damit sind die Anforderungen gekennzeichnet, die an die Sinne des rechten kunstnahen Hörers und Lesers von Dichtungen zu stellen sind. Damit ist zugleich festgestellt, daß derjenige vor der Dichtung versagen muß, der nur das Gedankliche der Dichtung auffaßt, ja auch schon derjenige, der kein Organ für das Klangliche oder das Rhythmische oder für das Architektonische eines Gedichtes hat. Nur fein empfindliche Sinne nehmen die Fülle dichterischer Form auf, während meist „das Ohr für den Naturlaut fehlt“ (Keller an Storm, 13. 8. 1878; Storm an Keller, 8. 5. 1881).

Der Ausdruck „Naturlaut“ deutet die Seinsweise der Dichtung und der Kunst überhaupt an, etwa dasjenige, was sie von der philosophisch-gedanklichen Bemühung unterscheidet. Naturlaut: das ist das Ursprüngliche und Unmittelbare im Gegensatz zu Begriff und Reflexion; das ist zugleich das Sinnenhafte, mit Klang und Rhythmus unlöslich Verbundene im Gegensatz zu dem rein Geistigen der Begriffssprache. Wenn Storm 1854 an Mörike schreibt: „Diese warme unmittelbare Leibhaftigkeit ist für mich wenigstens das A und O der Poesie“, so tauchen damit Probleme auf, welche die heutige Kunstphilosophie stark beschäftigen; Nicolai Hartmann sucht das künstlerische und das gedankliche Geistesgut folgendermaßen abzugrenzen: Die Kunst „analysiert nicht psychologisch, sondern im erscheinenden Aeußeren läßt sie Charaktere, Konflikte, Schicksale erscheinen. Sie gibt das unwägbar Seelische durch das nicht weniger unwägbar Sinnliche. Sie scheidet dadurch das grobe Mittel des Begriffs aus, vermittelt das ihm Ungreifbare in erscheinender Unmittelbarkeit.“²⁾

Noch einmal sei Storms Wort vom „Naturlaut“ aufgenommen. Diejenige Dichtung ist „Naturlaut“ im Sinne Storms, die die Natur

¹⁾ *Der Briefwechsel zwischen Theodor Storm und Gottfried Keller.* Hrsg. v. A. Köster. Berlin 1924. — *Briefwechsel zwischen Theodor Storm und Eduard Mörike.* Hrsg. v. H. W. Rath. Stuttgart (1919).

²⁾ Nicolai Hartmann: *Das Problem des geistigen Seins.* Berlin und Leipzig 1933. S. 379.

der Dinge ursprünglich und unmittelbar vergegenwärtigt. Solche dichterische Erfüllung rühmt Storm dem Gedichte Mörkes „Gesang zu zweien in der Nacht“ nach, in diesen wunderbaren Versen scheinere uns der Dichter die Urform der Dinge zu offenbaren. Die Kraft des Dichters erweist sich darin, daß er auch noch an abwegigen Charakteren die Urform der Dinge sichtbar zu machen weiß; so schreibt Keller an Storm (25. September 1881), ihn habe die Kunst erbaut, mit der Storm in der Novelle „Der Herr Etatsrat“ aus dem Allerabsonderlichsten und Individuellsten heraus das rein Menschliche so schön und rührend darstelle. Diese Sätze sind in einem Zeitalter niedergeschrieben, das sich gegenüber der künstlerischen Darstellung des „Allerabsonderlichsten“ ganz anders zu entscheiden beginnt: zum Schaden der Kunst und des Volkes.

Die Herausgestaltung der Urformen und des rein Menschlichen verlangt eine Lösung der Dichtung von der bloßen Wirklichkeitswiedergabe. Ein zu naher Anschluß des Dichters an die Wirklichkeit kann diesem Reiteprozeß hinderlich sein. Storm zerstört in einem Brief an Mörke (S. 58) das gängige Vorurteil, als ob die Tätigkeit des Dichters im Ersinnen möglichst „lebenswahrer“ Geschichten bestehe: „Uebrigens bin ich völlig Ihrer Ansicht, daß es nicht darauf ankommt, wieviel oder wenig bei solchen Sachen im Stoffe erfunden ist; nur daß dem Dichter das als wirklich vorliegende oft mehr hinderlich als behilflich sein mag.“ Alte aristotelische Erkenntnisse¹⁾ leben auf in Storms Bemerkung zu Keller: „Historische Wahrheit deckt sich nicht mit der poetischen“ (S. 31). Hier ist jener Grenzübergang, an dem die Dichtung sich von der Wirklichkeit löst, der genauen Beachtung empfohlen. Wie fruchtbar die Beachtung dieser Unterschiede ist, hat jüngst eine auch kunstphilosophisch bedeutsame Betrachtung von Droste-Hülshoffs „Judenbuche“ erwiesen: Pongs vergleicht den chronikartigen Bericht, von dem die Dichterin ausgeht, mit der Novelle, die ganz andere Akzente setzt und Verdichtungen schafft, und zwar geleitet von dem Ziel, die Gerechtigkeit als göttliche Weltkraft herauszuformen; diese Zusammenhänge lassen genau die Verwandlung rohen Stoffes ins Dichterische erkennen²⁾.

Weil die Dichtung die Wirklichkeit nicht einfach berichtet, ist sie auch nicht unbedingt an die Alltagssprache gebunden. Im Gegenteil, gerade die Alltagssprache in ihrer Abgenutztheit und in

¹⁾ Aristoteles: *Ueber die Dichtkunst*. 1451 b.

²⁾ Hermann Pongs: *Möglichkeiten des Tragischen in der Novelle*. In: *Jahrbuch der Kleist-Gesellschaft* 1931 und 1932. Berlin 1932. S. 63 ff.

ihrer Neigung zum Erstarren ist der Dichtung gefährlich. Wegen einer zu starken Bindung der Sprache an das Alltägliche macht Storm gegen Kellers „Narr von Zimmern“ Einwände: „Nur ist mir in den vorletzten beiden Strophen allerlei nicht recht; sie sind mir im ganzen zu sehr referierend, dadurch zu unlebendig; . . . da wäre Platz für Lebendigeres.“ An diese Bemerkung könnte eine Philosophie der dichterischen Sprache anknüpfen. Sie könnte, etwa mit Stenzel,¹⁾ davon ausgehen, daß alles Sprechen zur Eile führe, zum Hinübergleiten über die Tiefen des Sinnes, und daß alle Mittel dichterischer Formung zugleich äußere Mittel wohlthätiger Hemmung und Haltung seien: der Klang, der Reim, der wechselvolle Rhythmus, im Rhythmus vielleicht die Synkope und noch vieles andere. Das alles ist freilich bei Storm (S. 31) nur angedeutet. Und so wird man öfters aus den Aeüßerungen der Dichter über Dichtung nur Anregungen empfangen und keine fertigen Ausführungen bei ihnen finden, ebenso wird man oft an ihren Worten eine letzte gedankliche Klarheit vermissen. Kurzum: nicht eine runde Kunstphilosophie darf man von den Dichtern erwarten, wohl aber wertvollste Bausteine zu einer solchen.

Es war schon eingangs gesagt worden, die Hinweise der Dichter seien häufig besonders wichtig für die Erschließung der Form. Das gilt z. B. von einem Urteil Mörikes über Storms Gedicht „April“ (S. 35). Da geht es um Abweichungen vom Sprachgebrauch, Solche Abweichungen folgen aus der Loslösung der Dichtung von der Alltagssprache. Freilich darf die Loslösung nicht willkürlich einsetzen, es darf nicht eine Abweichung um der Abweichung willen gesucht werden. Welche Gesetzmäßigkeit hier waltet, deutet Mörike an. So lauten die Storm'schen Verse, die er meint:

Das ist die Drossel, die da schlägt,
 Der Frühling, der mein Herz bewegt;
 Ich fühle, die sich hold bezeigen,
 Die Geister aus der Erde steigen.
 Das Leben fließet wie ein Traum —
 Mir ist wie Blume, Blatt und Baum.

Mörike sagt über den letzten Vers: „Zu den grammatischen. Anomalien, die man nicht anders wünscht, gehört die Zeile ‚mir ist wie Blume‘ usw., bezeichnend für das Unbestimmte, Fremde des

¹⁾ Julius Stenzel: *Philosophie der Sprache*, Berlin 1934. S. 102. (Handbuch der Philosophie).

Gefühls.“ Hier ist also die Abweichung vom Sprachgebrauch nicht durch die Laune des Dichters bedingt, sondern vom Sinn des Gedichtes getragen.

Abweichungen vom Sprachgebrauch dienen dazu, die Einheit des Tons in der Dichtung herauszuformen, und so haben sämtliche dichterische Mittel die Aufgabe, die innere Einheit der Dichtung sinnfällig zu machen. Empfindlich merkt Mörke an, wo ihm die Einheit des Tons nicht gewahrt zu sein scheint, so in dem Storm'schen Gedicht „Das aber kann ich nicht ertragen“: „Die vorletzte Zeile will mir etwas zu kostbar lauten“ (S. 19). Ein andermal sagt Mörke über den Schluß der Erzählung „Das grüne Blatt“: „Dagegen hat die Schilderung des Mädchens sowie der Schluß des Ganzen mir einige Zweifel erregt; in der Art aber, daß es sich nur um ein paar Striche zu viel und etliches zu wenig handeln würde“ (S. 34). Hinter diesen Urteilen steht eine ganz bestimmte Ueberzeugung von der Dichtung: echte Dichtung ist dadurch ausgezeichnet, daß sie nichts zu viel oder zu wenig hat, daß keine Zeile, kein Wort wie ein Fremdkörper wirkt und aus dem Ganzen herausfällt. — Die Einheit des Tons umfaßt in der Dichtung die verschiedensten Inhalte. Die Motive mögen sich noch so sehr ändern, etwa von Freude in Trauer umschlagen; der Gesamtton kann doch der gleiche bleiben. Diesen Grundklang einer Dichtung erlauscht Storm aus der Urfassung des „Grünen Heinrich“ (15. Juli 1878): „Es quillt ein so frischer Lebensborn in diesem Buche, es liegt auf allem ein solcher Glanz von sinnlich frischer Schönheit, daß ich bei dem Gedanken, daß das umgegossen werden soll, zittre.“

So sieht denn Storm die Form der Dichtung mit ihrem innersten Leben unlöslich verknüpft. Form ist ihm nicht ein Schmuck, der hohen Gedanken äußerlich angehängt würde; Form ist ihm vielmehr etwas Lebendiges: etwas, das aus dem Leben eines Werkes unmittelbar folgt, ist ihm Aeüßerung dieses Lebens. Darum wendet er sich gegen Geibels schmuckhafte Handhabung von Formen; an Keller schreibt er am 14. Juni 1884: „Bei seinem Tode schrieb ich den schlechten Vers in mein Notizbuch:

Die Form war dir ein goldner Kelch,
In den man goldnen Inhalt gießt —
Die Form ist nichts als der Kontur,
Der einen schönen Leib beschließt.“

Wieder ist nur eine kunstphilosophische Anregung, noch keine kunstphilosophische Klärung dargeboten. Es wäre zu fragen, was die

Bilder vom goldenen Kelch und vom Kontur des schönen Leibes im einzelnen bedeuten. Jedenfalls lenken sie den Blick auf eine weitschichtige Problematik und dienen ihrer Durchhellung.

Echte dichterische Form ist also vom Sinn der Dichtung geprägt und führt kein willkürlich eigensüchtiges Leben neben ihm. Weil echte dichterische Form sinngeprägt ist, kommt es ihr durchaus nicht immer darauf an, etwas auszusprechen. Vielmehr wird die Form dann der Verhüllung und der Gestaltung des Schweigens dienen, wenn das Innigste nur in der Verhüllung und im Schweigen gegenwärtig wird. Es bedürfte einer eigenen Betrachtung, um das Verhältnis der Wortkunst zum Schweigen darzustellen. Mannigfache Arten wären dabei zu unterscheiden, und es würde sich zeigen, daß gerade die tiefsten Dichtungen auf einen Punkt hinstreben, wo sie nach höchster Entfaltung der Wortkunst auf alle Worte verzichten und sich darin erfüllen, eine Zone der Wortlosigkeit zu schaffen. Noch weit entfernt von diesem entscheidenden Vorgang sind die Sätze, die Storm an Keller über Hadlaub und Fides aus den „Züricher Novellen“ schreibt (7. April 1877); aber sie weisen wenigstens in die hier gemeinte Richtung. Storm sagt, er finde die Liebesszene am Schluß allzu dürftig behandelt, und macht folgenden Vorschlag: „Nicht die Liebesszene selbst verlange ich, sondern eventuell nur den in Szene gesetzten Reflex derselben. Beispielsweise: wie die jungen Menschen aus dem Gemache treten, liegt verräterisches Leuchten auf ihrem schönen Antlitz. Ein kleines naseweises Mädchen ruft: ‚Ihr Beide, wie seht ihr aus!‘ Und von ihrer einem erfolgt kurze Antwort mit dem Mutwillen und dem Tiefsinne des Minneglückes. — Oder dergleichen!“ So ergibt sich ein Ausblick auf die Tatsache, daß die dichterische Gestaltung des Wortes dem Aussprechen wie dem Verschweigen dient und in dieser Spannung existiert.

Nur einige für eine Wesenslehre der Dichtung wichtige Grundfragen sind hier angeklungen. Eine ganze Reihe anderer Fragen wären diesen hinzuzufügen, insbesondere solche, die sich mit der Bedeutung des Volkes für die Dichtung und mit der Bedeutung der Dichtung für das Volk befassen. Für diese Fragen ist der Briefwechsel Storm-Keller-Mörke nicht ergiebig, ebensowenig wie er für das Verhältnis der Dichtung zum Religiösen aufschlußreich ist. In der Vernachlässigung solcher entscheidender Dinge zeigt sich die innere Begrenzung dieses Briefwechsels.

Seine Bedeutung liegt darin, daß er das Werden von Dichtung beleuchtet und zwar nicht nur als psychologischen Vorgang, ausgerichtet auf die seelischen Bewegungen des Dichters, sondern vor

allem als Bindung an das Gesetz der Dichtung, ausgerichtet auf das Objektive. Allzusehr ist der Nichtkünstler gewohnt, die Dichtung im festen Aggregatzustand zu sehen. Durch den Briefwechsel zwischen Storm, Mörke und Keller erblickt er sie dagegen im Werden: wie sich gleichsam oft schwere, zähe Massen wälzen, ehe sie eine klare und abgeschlossene Form gewinnen. Indem dabei bewußt wird, wie sich das Schiff des Dichters oft vom Ziel seines Dichtens entfernt, dann wieder darauf zusteuert, dann erst matt und fern das Ziel aufglühen sieht wie ein Leuchtfeuer, wird klar, worin überhaupt das Ziel der Dichtung besteht. So dienen denn die Zeugnisse der Dichter nicht nur zur Erhellung der Eigenart dieser Dichter, auch nicht nur zur Erhellung des dichterischen Schaffensprozesses überhaupt, sondern vor allem als Beiträge zu einer Lehre vom Wesen und Sinn der Dichtung.

Wenn im Rahmen der vorliegenden Aufsatzreihe gerade dieses Thema gewählt wurde, so geschah es einmal darum, weil derjenige, dem die Studie gewidmet ist, mit besonderer Liebe die Dichtung der Romantik gepflegt hat, Mörke und Storm aber und weithin auch noch Keller der Romantik angehören. Vor allem aber geschah es deshalb, weil Adolf Dyroff uns im Seminar immer wieder dazu angeleitet hat, das Gut der Vergangenheit fruchtbar zu machen für eine vom heutigen Menschen getragene Philosophie.