

BÉLA BALÁZS' ENTWURF EINER UNIVERSALEN LYRIKGESCHICHTE

AMÁLIA KEREKES

Die ästhetischen und gattungsgeschichtlichen Schriften des in letzter Zeit als Schriftsteller neu entdeckten Kunsttheoretikers, Dichters und Drehbuchautors Béla Balázs (1884–1949) haben sich geringer Aufmerksamkeit erfreut. Die hier übersetzten Vorträge *A lírai érzékenységről* (Über lyrische Sensibilität) wurden im Rahmen der 1917 in Budapest gegründeten außeruniversitären Vorlesungsreihe „Freie Schule der Geisteswissenschaften“ gehalten, die der „Sonntagskreis“ (Georg Lukács, Karl Mannheim, Arnold Hauser u.a.) veranstaltete. Die in Goethes Werk gipfelnde Entwicklung der Lyrik beschreibt Balázs als Veränderung der sich im Verhältnis von Seele und Natur abzeichnenden Distanz und Komplexität, die mit der allmählichen Entfremdung des Menschen gegenüber Religion, Kultur und romantischen Utopien zwar einen Zuwachs an Motiven zur Folge hat, die aber nicht mehr als „Extensität der Seele“ erscheinen, sondern als Zeichen der immer intensiver empfundenen Einsamkeit inmitten der fremd gewordenen Realität. Balázs' sozialhistorische Kontexte evozierender Zugang zu gattungsgeschichtlichen Fragen ist bezeichnend für den Versuch des „Sonntagskreises“, die Singularität des jeweiligen Kunstwerks durch die Problematisierung der Epochenspezifika bzw. der kontinuierlichen Entwicklung der Gattungen zu erfassen.

Béla Balázs's Outline of a Universal History of Lyric Verse

In comparison with his art criticism, verse, and screenplays, Béla Balázs's (1884–1949) writings on aesthetics and the history of genres have received little attention. His essay 'A lírai érzékenységről' (On lyrical sensibility) consists of lectures that were heard in the extracurricular series *Freie Schule der Geisteswissenschaften* (Open School of the Humanities), which was established in Budapest, in 1917, by the *Sonntagskreis* (Sunday Circle) discussion group, whose members included Georg Lukács, Karl Mannheim, and Arnold Hauser. In these lectures, Balázs describes the development of lyric verse, culminating with Goethe, as being a process distinguished by an emerging distance and complexity in the relationship between the human soul and nature. This change, resulting in a gradual growing apart of religion, the arts and science, and Romantic utopia, has meant that lyric verse may have gained in subject matter, but these newer topics are no longer manifested as an 'extension of the soul', but as a sign of the increasingly intense feeling of loneliness amidst alienated reality. Balázs's approach to questions related to the history of genres evokes social-historical contexts, and is typical of comparable approaches taken by the thinkers of the *Sonntagskreis*. They too were determined to capture the singularity of each work of art by questioning the special features of the times or the continuous development of genres.

Die ästhetischen und gattungsgeschichtlichen Schriften des in letzter Zeit als Schriftsteller neu entdeckten Kunsttheoretikers, Dichters und Drehbuchautors Béla Balázs (1884–1949) erfreuen sich vergleichsweise geringer Aufmerksamkeit und liegen auf Deutsch zumeist nur in Anthologien vor. Die enge Verbindung dieser Arbeiten zum in der Zwischenkriegszeit auch im internationalen Wissenschaftsbetrieb prominent gewordenen geistigen Umfeld von Balázs sowie die den sattsam bekannten filmtheoretischen Werken durchaus verwandten Überlegungen zur Entwicklungsgeschichte einzelner Gattungen können jedoch Anlass geben, den wissenschafts- und mediengeschichtlichen Ertrag dieser Studien neu zu verorten.

Balázs' durchaus umstrittene, weil zwischen philosophischem und künstlerischem Anspruch balancierende literarische Leistung als Dramatiker und Dichter vor dem Ersten Weltkrieg, die kontroverse Aufnahme seines den Krieg symbolisch überhöhenden Tagebuchs *Lélek a háborúban* (Seele im Krieg) verdecken einigermaßen auch die spezifischen Qualitäten seines an Simmel und Bergson orientierten ästhetischen Konzepts über das Eigenleben der Kunst, das zugleich ein grundsätzliches Problem in der sich um Balázs und Georg Lukács in Budapest herausgebildeten Diskussionsrunde „Sonntagskreis“ darstellt. Die Debatten der seit Ende 1915 regelmäßig stattfindenden Zusammenkünfte, aus denen 1917 die außeruniversitäre Vorlesungsreihe „Freie Schule der Geisteswissenschaften“ hervorging, drehten sich um einen Begriff der Kunst, die als „Objektivationsstufe [...] die Intensität des Erlebens mit Universalitätsanspruch verbindet“.¹ Karl Mannheims Eröffnungsvortrag über den Werkbegriff, Adalbert Fogarasis Ausführungen zur Theorie der immanenten Interpretation in Anlehnung an Gundolf und Riegl, Arnold Hausers Vorlesungen über die disziplinäre Zuordnung der Ästhetik griffen kulturphilosophische und gattungsgeschichtliche Fragen der Kunst auf, die die Grenzen ihrer Selbstständigkeit und Geschlossenheit betrafen, ohne dabei zugunsten des Materialismus oder Impressionismus auf eine normative Ethik zu verzichten, die individuelle Leistungen in die Gemeinschaft einbetten sollte. Die geplante Öffnung der sich als Werkstatt verstehenden Schule in die Richtung der Sozialwissenschaften markiert dabei eine sich am besten in den Vorlesungen des Kunsthistorikers Lajos Fülep artikulierende Tendenz, wonach die Kunst als Verwirklichtes „sehr wohl *in sich geschlossen*, als Werdendes *nie für sich allein*“ sei.²

¹ Anna Wessely, „Der Diskurs über die Kunst im Sonntagskreis“, in *Wechselwirkungen. Ungarische Avantgarde in der Weimarer Republik*, hg. von Hubertus Gaßner (Marburg: Jonas, 1986), 542.

² Éva Karádi, „Einleitung“, in *Georg Lukács, Karl Mannheim und der Sonntagskreis*, hg. von Éva Karádi und Erzsébet Vezér, übers. von Albrecht Friedrich (Frankfurt am Main: Siedler, 1985), 15.

Balázs hielt 1917 im Rahmen der „Freien Schule“ zwei vergleichbar strukturierte Vortragsreihen. Die bei der rituellen, religiösen und Öffentlichkeit organisierenden Funktion des Theaters ansetzende *Dramaturgia* (Dramaturgie)³ entfaltet sich entlang des Stichworts der Gegenwärtigkeit, die seine spätere Filmtheorie vorwegnehmend das schrittweise sichtbare Entstehen der Affekte mit einer gänzlichen Abkehr von der Empirie koppeln soll: Der Wille zur Form, der sich in den eigendynamischen, aber wohl umrissenen Charakter des Dramas manifestiert, erscheint in der als Verfallsgeschichte nachgezeichneten Dramenliteratur zunehmend als Reliefbildung im Sinne einer zwecklosen naturalistischen Privatisierung allgemeiner Gesetzmäßigkeiten. Mit umgekehrtem Vorzeichen versehen seine Vorträge *A lírai érzékenységről* (Über lyrische Sensibilität) den neuzeitlichen künstlerischen Umgang mit Gemeinschaft und Materialität bzw. Formgebung, die in der Avantgarde nicht mehr als Bedingungen, sondern als Themen der Kunst erscheinen. Die im Werk von Goethe gipfelnde Entwicklung der Lyrik beschreibt Balázs als Veränderung der sich im Verhältnis von Seele und Natur abzeichnenden Distanz und Komplexität, die mit der allmählichen Entfernung von Religion, Kultur und romantischen Utopien zwar einen Zuwachs an Motiven zur Folge hat, die aber nicht mehr als „Extensität der Seele“ erscheinen, sondern als Zeichen der immer intensiver empfundenen Einsamkeit inmitten einer fremd gewordenen Realität. Balázs' sozialhistorische Kontexte evozierender Zugang zu gattungsgeschichtlichen Fragen steht repräsentativ für vergleichbare Versuche im Sonntagskreis, die die Singularität des jeweiligen Kunstwerks durch die Problematisierung der Epochenpezifika bzw. der kontinuierlichen Entwicklung der Gattungen erfassen möchten. Die geisteswissenschaftliche Herangehensweise und ihre systematische, methodologische Grundlegung, die das eigentliche Novum der Bestrebungen des Sonntagskreises darstellt, besteht in diesem Zusammenhang darin, dass die Ausdifferenzierung der einzelnen Bereiche der Kunst und der wissenschaftlichen Disziplinen bzw. der Nachweis ihrer Autonomie und Eigendynamik durch die Berücksichtigung der korrelativen Kriterien der ästhetischen Immanenz und der historischen Wandelbarkeit erfolgen soll.⁴

Die vergleichsweise kurz gehaltene prospektive Überlegung des auf die äußerste Verdinglichung hinauslaufenden entwicklungsgeschichtlichen Teils von Balázs' Studie setzt auf die künftige Wiedereroberung „der gegenständliche[n] Gegebenheit der Dinge der empirischen Welt“, die von Arnold Hauser rückblickend mit der später von Balázs filmtheoretisch erfassten neuen Visualität verbunden wird: „Balázs' Vision blühte aber bereits, und der Sinn war

³ Béla Balázs, *Dramaturgia* (Budapest: Benkő, 1918).

⁴ Vgl. Karádi, „Einleitung“.

da, die neue Empfindsamkeit, das Auge für eine neue Welt, die er die der Visualität nannte.“⁵

Die Drucklegung der lyrikgeschichtlichen Studie erfolgte zuerst in Wien, wohin Balázs wegen seiner Tätigkeit als ehemaliger Leiter der Literatur- und Theaterabteilung im Volkskommissariat für Unterrichtswesen während der ungarischen Räterepublik 1919 emigrieren musste, und zwar in der ungarischsprachigen Wochenzeitschrift *Diogenes* (1923–27) von Samu Fényes,⁶ der noch in Ungarn auf dem Bereich der Wissenschaftsvermittlung und später als Betreuer von Bauernagitatoren aktiv war. Die liberale, antiklerikale Linie des sich an die Ungarn in den Nachfolgestaaten der Monarchie richtenden Blattes führte unterschiedliche ideologische Stoßrichtungen zusammen: Programmatistische Artikel Lajos Kassáks, der leitenden Figur der Wiener Avantgarde, brachte *Diogenes* ebenso wie in der Tradition der bürgerlichen Revolution stehende Schriften; für die aktuellsten Bestandsaufnahmen zu literarischen und politischen Gruppenbildungen in der Emigration zeichneten Béla Balázs und Karl Mannheim verantwortlich. Der Sonntagskreis wurde in Wien im informellen Rahmen bis zu Balázs' Übersiedlung nach Berlin 1926 weitergeführt. Die von Kassák und Balázs vorgebrachten Pläne zur Etablierung einer neuen „Freien Schule“ changierten zwischen Arbeiterbildung und Kunstakademie – die Idee jedoch, eine gemeinsame geisteswissenschaftliche Plattform zu errichten, wurde wegen der markanten ideologischen Meinungsunterschiede innerhalb der Emigration verworfen.

Balázs' Studie *Über lyrische Sensibilität* erschien 1923 in Fortsetzungen, als er bereits als Rezensent und Feuilletonist bei der Wiener Tageszeitung *Der Tag* tätig war, in dem auch die Vorarbeiten zu seiner Filmtheorie *Der sichtbare Mensch* veröffentlicht wurden. Zwei Abschnitte der Studie liegen bereits auf Deutsch vor (in der Übersetzung Albrecht Friedrichs in *Georg Lukács, Karl Mannheim und der Sonntagskreis*⁷ sowie in jener Géza Derékys als Anhang zu Pál Derékys Monografie über die Wiener Emigration⁸). Zwecks begrifflicher Einheitlichkeit wurden aber auch diese Passagen neu übersetzt, wobei aber auf den zweiten Teil der Studie, der poetologische Randbemerkungen zu den

⁵ Arnold Hauser, *Im Gespräch mit Lukács* (München: C.H.Beck, 1978), 57, zit. n. Hanno Loewy, *Béla Balázs. Märchen, Ritual und Film* (Berlin: Vorwerk 8, 2003), 232.

⁶ Der Aufsatz wurde wieder abgedruckt in Béla Balázs, *Válogatott cikkek és tanulmányok* [Ausgewählte Artikel und Studien] (Budapest: Kossuth, 1968), 123–70.

⁷ Béla Balázs, „Über lyrische Sensibilität“, in Karádi und Vezér, *Lukács, Mannheim und Sonntagskreis*, 232–37.

⁸ Béla Balázs, „Über die Empfindsamkeit in der Lyrik“, übers. von Géza Deréký, in Pál Deréký, *Ungarische Avantgarde-Dichtung in Wien 1920–1926* (Wien: Böhlau, 1991), 137–39.

Techniken der lyrischen Vermittlung der irrationalen und symbolischen Seelenmaterie wie Benennung, Auslassung und Akustik beinhaltet, aus Platzgründen verzichtet wurde.

Amália Kerekes
 Institute of German Studies,
 Faculty of Arts, Eötvös Loránd University (ELTE), Budapest,
 Rákóczi út 5, H-1088, Budapest, Hungary
 amalia.kerekes@gmail.com

BIBLIOGRAPHIE

WERKE BÉLA BALÁZS' ZUR ÄSTHETIK

Halálesztétika. Budapest: Deutsch Zsigmond, 1908. [„Todesästhetik“, übersetzt von Anna Bak-Gara and Marina Gschmeidler, *Mitteilungen des Filmarchiv Austria*, Nr. 2 (2004), 64–85.]

Dramaturgia. Budapest: Benkő, 1918.

Filmkultúra. A film művészeti filozófiája. Budapest: Szikra, 1948. [*Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst* (Wien: Globus, 1949).]

„A lírai érzékenységről“ [Über lyrische Sensibilität]. In *Válogatott cikkek és tanulmányok* [Ausgewählte Artikel und Studien], 123–70. Budapest: Kossuth, 1968.

Napló [Tagebücher]. 2 Bde. Budapest: Magvető, 1982.

Schriften zum Film. Bd. 1, *Der sichtbare Mensch. Kritiken und Aufsätze von 1922–1926*. Herausgegeben von Helmut H. Diederichs. Berlin: Henschelverlag; Budapest: Akadémiai, 1982.

Schriften zum Film. Bd. 2, *Der Geist des Films. Artikel und Aufsätze von 1926–1931*. Herausgegeben von Helmut H. Diederichs. Berlin: Henschelverlag; Budapest: Akadémiai, 1984.

Ein Baedeker der Seele und andere Feuilletons. Berlin: Arsenal, 2002.

FORSCHUNGLITERATUR

Hauser, Arnold. *Im Gespräch mit Lukács*. München: C.H.Beck, 1978.

Congdon, Lee. *Exile and Social Thought. Hungarian Intellectuals in Germany and Austria, 1919–1933*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1991.

Fehér, Ferenc. „Das Bündnis von Georg Lukács und Béla Balázs bis zur ungarischen Revolution 1918.“ In Ágnes Heller, Ferenc Fehér und György Márkus, *Die Seele und das Leben. Studien zum frühen Lukács*, 131–76. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.

Derék, Pál. *Ungarische Avantgarde-Dichtung in Wien 1920–1926. Ihre zeitgenössische literaturkritische Rezeption in Ungarn sowie in der ungarischen Presse Österreichs, Rumäniens, Jugoslawiens und der Tschechoslowakei*. Wien: Böhlau, 1991.

Diederichs, Helmut H. „Die Wiener Zeit. Tageskritik und *Der sichtbare Mensch*.“ In Béla Balázs, *Schriften zum Film*, Bd. 1, *Der Sichtbare Mensch. Kritiken und Aufsätze von 1922–1926*, herausgegeben von Helmut H. Diederichs, 21–41. Berlin: Henschelverlag; Budapest: Akadémiai, 1982.

- „Versuche auf breiter Front. Balázs in Berlin.“ In Béla Balázs, *Schriften zum Film*, Bd. 2, *Der Geist des Films. Artikel und Aufsätze von 1926–1931*, herausgegeben von Helmut H. Diederichs, 9–48. Berlin: Henschelverlag; Budapest: Akadémiai, 1984.
- Fetz, Bernhard. „Schrift. Film. Leben. Der Schriftsteller und Filmtheoretiker Béla Balázs.“ In *Mitteuropäische Avantgarden. Intermedialität und Interregionalität im 20. Jahrhundert*, herausgegeben von Pál Deréky, Pál Kelemen und Zoltán Kékesi, 123–40. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2006.
- Karádi, Éva. „Einleitung.“ In Karádi und Vezér, *Lukács, Mannheim und Sonntagskreis*, 7–27.
- Karádi, Éva, und Erszébet Vezér, Hrsg. *Georg Lukács, Karl Mannheim und der Sonntagskreis*. Übersetzt von Albrecht Friedrich. Frankfurt am Main: Sandler, 1985.
- Lénárt, Tamás. „Medienkonkurrenz bilingual. Intermedialität bei Béla Balázs.“ In *Kultur in Reflexion. Beiträge zur Geschichte der mitteleuropäischen Literaturwissenschaften*, herausgegeben von Ernő Kulcsár Szabó und Dubravka Oraić Tolić, 201–9. Wien: Braumüller, 2008.
- Lenkei, Júlia. „Fremder Lärm, fremde Lichter ...‘ Béla Balázs' Jahre in Berlin.“ In *„Unser Paris ist heute Berlin“. Ungarische Schriftsteller erleben Berlin 1900–1933*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von Dalma Török, 211–19. Budapest: PIM, 2007.
- Locatelli, Massimo. *Béla Balázs, die Physiognomik des Films*. Berlin: Vistas, 1999.
- Loewy, Hanno. *Béla Balázs. Märchen, Ritual und Film*. Berlin: Vorwerk 8, 2003.
- Venus, Theodor. „Béla Balázs. Die Begründung der Filmtheorie als Brotarbeit im Exil.“ In *Vertriebene Vernunft*, herausgegeben von Friedrich Stadler, 863–84. Münster: Lit, 2004.
- Wessely, Anna. „Der Diskurs über die Kunst im Sonntagskreis.“ In *Wechselwirkungen. Ungarische Avantgarde in der Weimarer Republik*, herausgegeben von Hubertus Gaßner, 541–50. Marburg: Jonas, 1986.
- Zsuffa, Joseph. *Béla Balázs. The Man and the Artist*. Berkeley: University of California Press, 1987.

BÉLA BALÁZS: ÜBER LYRISCHE SENSIBILITÄT

TEIL 1

DIE ENTSTEHUNG DER NEUZEITLICHEN LYRIK ODER DIE GESCHICHTE DER MENSCHLICHEN EINSAMKEIT

I.

Als Erklärung führen die bürgerliche Ästhetik und Literaturgeschichte nach wie vor lieber den „göttlichen Funken“ als die Einflüsse gesellschaftlicher Entwicklungen an. Als Blasphemie gilt vor allem die *Ableitung* der lyrischen Dichtung, der „innersten geheimen Töne der Seele“, „der spontanen Ausbrüche der ursprünglichen genialen Individualität“ aus äußeren Umständen wie auch ihre Einschätzung als „berechenbare Funktionen der materiellen Kräfte“. (In dieser Selbstverteidigung der bürgerlichen Ästhetik wird die geschichtliche Methode freilich grob und vulgär materialistisch interpretiert, um sie von vornherein zu kompromittieren.) Der bürgerliche Ideologe hat seine guten Gründe dafür. Es liegt nämlich in seinem Interesse, die gesellschaftlichen Kräfte, die er nicht verändern will, entweder als unveränderliche Naturgesetze darzustellen oder zumindest ihre Einflüsse auf die „ewigen“ inneren Werte der Seele zu leugnen.

Es ist zwar wahr, dass der individuelle, subjektive und in der Einsamkeit verinnerlichte, organische Zusammenhang der modernen Seele und somit der modernen Lyrik mit der Umwelt locker wurde. Aber auch diese Einsamkeit ist ein gesellschaftliches Phänomen. Die Einsamkeit war nicht immer da, hat also eine Geschichte. Und etwas zu verstehen, heißt, etwas in seinen Zusammenhängen zu sehen, das ist, seine isolierte Zufälligkeit auf ein allgemeines Gesetz zurückzuführen. Ein Leben wird ja gerade dadurch zum privaten Schicksal, dass ich es nicht verstehen kann. Jedes Erlebnis ist nur solange „individuell“, bis sich in seinen Zufälligkeiten das Gemeinsame, ein Gesetz erhellt; das Bild jeder souverän, eigenständig ursprünglichen Individualität wird von unserer Unwissenheit produziert.

Damit will ich nicht sagen, dass die individuelle Seele in soziologischen Erklärungen restlos aufzulösen ist. Aber einer, der gleich zu Gott flüchtet, ist auch für den Metaphysiker zu frivol. Das, was sich innerhalb der menschlichen Geschichte erklären lässt, soll hier erledigt werden. Die weiter reichenden Gründe dessen, was übrig bleibt, können wir noch später – wenn es überhaupt ein Später gibt – erforschen. Gewiss ist, dass jedes Verstehen der Eingliederung in ein System gleichkommt. Was im System der Soziologie keinen Platz hat,

wird auch nur in einem anderen, allgemeineren Gesetzssystem (vielleicht im System einer künftigen Naturphilosophie) einzufangen sein. Aber die Unerklärbarkeit innerhalb eines Systems bedeutet noch keine isolierte, von jeglichem Gesetz unabhängige Individualität, sondern lediglich so viel, dass ein anderes System interferiert. Eines bleibt allerdings gewiss: Wir können nur davon sprechen, was wir bereits sehen und kennen.

Und wir sehen, dass die lyrische Sensibilität nicht nur von der Person der einzelnen Dichter her unterschiedlich ist. Und dass die *Unterschiede zwischen den lyrischen Charakteren der Jahrhunderte* viel auffallender sind. Es gibt keine zwei „Zeitgenossen“, deren individuellste, das heißt unterschiedlichste Stimmungen nicht doch verwandter wären als die allgemeine lyrische Stimmung von zwei unterschiedlichen Epochen.

Die gemeinsame Stimmung der Jahrhunderte, die einheitliche Sensibilität der Jahrhunderte, die stilistisch einstimmige Melodie der Jahrhunderte sichern den Stoff der Lyrikgeschichte der Menschheit. Und aus den Unterschieden und der Entwicklung der lyrischen Sensibilität der Jahrhunderte ergibt sich der intimste Lebenslauf des menschlichen Selbstbewusstseins.

Ist denn eine Linie in dieser Entwicklung zu sehen? Ja. Die lyrische Sensibilität steigert und differenziert sich, die Sinnesfläche der Seele weitet sich aus. Die Dichter von heute sehen, fühlen und nehmen vieles wahr, was die Seele der alten Dichter nicht berührte. Und das hängt nicht von ihrem Talent ab. Sogar drittrangige moderne Lyriker sind sensibler, differenzierter als die Genies der griechischen oder der mittelalterlichen Dichtung. Nicht ihre künstlerische Ausdrucksfähigkeit war also mangelhaft, sondern der auszudrückende Mensch war offensichtlich anders.

Eine Theorie der griechischen Philologie besagte, dass die frühen Griechen die blaue Farbe noch nicht gesehen und ihre Dichter deshalb das Meer als „purpurn“ bezeichnet hätten. Ihre Augen waren also sozusagen anders, primitiver. Andererseits wies die Musikgeschichte unwiderlegbar nach, dass die Griechen unsere Harmonie nicht kannten, ihre Melodik war jedoch bis in die Dritteltöne differenziert. Das heißt, auch ihr Gehör war anders als unseres. Heute arbeitet selbst der untalentierte Maler mit der blauen Farbe, die er im Laden vorfindet, während sich selbst der talentierteste Musiker keiner Dritteltöne bedient, die er an den meisten unserer Instrumente gar nicht spielen könnte.

Dieser Sensibilitätsunterschied ist also *keine Frage des individuellen Talents*, sondern die der *allgemeinen* physiologischen Entwicklung. Der Mensch machte jedoch seitdem nicht nur eine physiologische Veränderung durch: das Bewusstsein seiner selbst änderte sich in beträchtlicherem Maße. Das

Selbstbewusstsein, von dem hier die Rede ist, besteht nicht nur aus Begriffen und logischen Formen. Zu ihm gehören auch Gefühle und Stimmungen, die bewusst ausgedrückt werden können. Dieses Selbstbewusstsein gleicht hier dem Substrat der lyrischen Gefühle, dem lyrischen Tonangeber im Menschen. Der Einfachheit willen nenne ich es so, wie es von den Dichtern selbst genannt wird: die Seele. Nun ist alles Selbstbewusstsein gesellschaftlich determiniert, weil es ohne die umgebende Welt undenkbar ist; das lyrische Selbstbewusstsein, das heißt jenes, das in *Sprachformen und Sprachbildern* lebt, ist aber umso mehr determiniert, als die Sprache ein soziales Phänomen ist. Die geschichtlichen Veränderungen dieses Selbstbewusstseins sind von den allgemeinen Veränderungen der Gesellschaft nicht zu trennen.

Eines noch: Da wir von der Literatur reden, zeigt die lyrische Sensibilität nicht die Zustände des Selbstbewusstseins der Menschheit im Allgemeinen, sondern bloß jene der die literarische Kultur tragenden Klassen.

Die Rede soll also von der Seele, der Geschichte der lyrischen Seele sein. Geschichte bedeutet aber wahrnehmbare, vergleichbare und auf einander beziehbare *Veränderungen*. Woran kann ich also die Wandlungen dieser Seele messen? Offensichtlich nur an ihren überlieferten Äußerungen, an den Unterschieden der lyrischen Dichtung. Und worin unterscheiden sich alte Gedichte von den neuen? Das Wort „Schmerz“ kann an sich nicht angeben, ob es einen anderen Schmerz im Gedicht eines Dichters vor tausend Jahren bedeutete als in einem heutigen. Aus den Gedichten lässt sich lediglich eine Veränderung ableiten, nämlich *dass sich ihre Motive mit der Zeit vermehren*. Die Wahrnehmung der Dichter wird immer sensibler, ihre Reaktionen betreffen immer mehr Dinge der Umwelt. Es ist die Welt der Dinge, die Natur, die sich in der Lyrik verändert.

Hier handelt es sich natürlich nicht um ein mystisches, beseeltes Wesen im Sinne eines Rousseau oder Goethe und auch nicht um den Stoff der Naturwissenschaften, sondern im Allgemeinen um jene Umwelt, die eigene, von meinem Willen unabhängige Gesetze hat, das heißt auch um jene von mir unabhängig gewordenen Kräfte der Gesellschaft, die von Marx in diesem Sinne „zweite Natur“ genannt wurden.¹ In der Lyrik ändert sich das Bild *dieser* aufgespürten Welt und durch seine Veränderung bedeutet dies, und zwar ausschließlich dies die Veränderungen der Seele.

Denn die Seele kann sich nicht unmittelbar zeigen. Sie hat keine Töne, nur ein Echo. Die Bedingung und zugleich die Notwendigkeit der Lyrik, aber auch

¹ [Karl Marx, *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*, Bd. 3, in *Marx Engels Werke*, Bd. 25 (Berlin: Dietz, 2003), 866. Die Fußnoten wurden von der Übersetzerin eingefügt.]

jeder Kunst, bestehen in der korrelativen Dualität zwischen Ich und Nicht-Ich, zwischen Subjekt und Objekt, Seele und Natur. Die Seelen im Himmel, die sich nackt zeigen können, brauchen keine Lyrik, keine der Natur entnommenen Metaphern, um sich zu offenbaren. (Deshalb war Dantes *Paradiso* eine unlösbare künstlerische Aufgabe.) Der Mystiker braucht nicht den Umweg der Natur, denn mit den Sprachbildern *drückt* er nicht seine Seele *aus*, sondern lässt sie wahrhaftig aus sich *entsteigen*. Die gemeine menschliche Seele hat indessen keinen unmittelbar sichtbaren Glanz, sondern nur einen Abglanz, den ich an den beleuchteten und gefärbten Dingen sehen kann, und nur von dieser beleuchteten Natur kann ich auf die Kraft, die Eigenart und die *Veränderungen* der Lichtquelle schließen.

Diese aufgespürten, zu lyrischen Motiven gewordenen Dinge *bedeuten* die Seele. Sie werden symbolisch. Sie bedeuten die Seele keineswegs mit einer logischen Präzision oder begrifflich, sondern sie lassen sie empfinden, mit Gefühl gegenwärtig machen, vergleichbar damit, dass ich bei jeder Berührung nicht nur den berührten Gegenstand, sondern auch meine Sinnesfläche, meine eigene Sensibilität fühle.

Je mehr Dinge ich durch die Berührung empfinde, desto intensiver und größer wird meine Empfindungsfläche. So wächst die Seele in mir. Diese Empfindungsberührung modelliert das Selbstbewusstsein. Aber berühren kann ich nur, was sich außerhalb mir befindet. Jeder Mystizismus sieht deshalb das Selbstbewusstsein (und auch die Kunst) als Schuld an, denn es ist eine Dualität, die Abtrennung der Seele von der einheitlichen Welt. Denn eine Form, eine Kontur besitzt nur das, was Grenzen besitzt. Wenn ich etwas außerhalb mir nicht empfinden könnte, könnte ich auch mich selbst nicht empfinden.

Mit dem Wachstum der objektiven Welt wächst also die menschliche Subjektivität, mit dem Zuwachs der aufgespürten Natur entwickelt sich die Seele. So entsteht und entwickelt sich einerseits die Kunst, andererseits die Wissenschaft. Denn die primitiven Kulturen kennen noch keinen Unterschied zwischen Kunst und Wissenschaft. Sie kennen weder die Möglichkeit noch den Sinn einer von der Seele unabhängigen Objektivität, das heißt sie kennen auch keine getrennte und eigene Welt der Seele. Die Spaltung der Wissenschaft und der Kunst ist jenem Riss gleich, wodurch das subjektive Selbstbewusstsein sich abspaltend entstand. Und im Laufe der Geschichte wird diese Kluft immer tiefer und breiter. Die Motive der Kunst vermehren sich, die Dichtung malt die Seele auf immer mehr Dinge und die Wissenschaft kratzt durch ihre Entwicklung und mit ihren erkenntnistheoretischen und methodologischen Anstrengungen immer mehr Seele von den Dingen ab, um sie ohne subjektive Beleuchtung, in ihrer reinen Objektivität zu erkennen.

Während also die objektive Welt immer seelenloser, immer fremder wird, wird die Seele immer innerlicher. Diese Gegenbewegung innerhalb der Entwicklung der Wissenschaft und der Kunst stellt aber lediglich zwei Seiten desselben Prozesses dar.

Es ist also das in der Kunst, in der Lyrik aufgespürte Bild der Natur, das sich mit der Zeit ändert. Wir können natürlich nur die Veränderung des Bildes einer jeweils gleichen Umgebung in Betracht ziehen. Denn die Lyrik der Schifffahrtsvölker zum Beispiel arbeitet offensichtlich mit anderen Naturmotiven als jene der Bergbewohner. Entscheidend ist in dieser Hinsicht, dass wir heute die *gleiche* Außenwelt anders sehen als die Alten, und dass für die Seele ein „Gleiches“ gar nicht existiert, weil sie lediglich in ihrem Verhältnis zu den Dingen lebt, das sich ja wandelt.

Diese Dinge und Verhältnisse verändern sich nicht nur: Sie vermehren sich auch. Die Natur vervielfältigt sich. Allerdings nicht in dem Sinne, wie sie als eine wissenschaftlich betrachtete Natur gewachsen ist, seit dem man mit Fernrohr und Mikroskop mehr sieht als früher. Denn Mikroskop und Fernrohr lassen nur den Gesichtskreis erweitern, nicht aber die Natur. Jener Stern war schon früher da, bevor ihn die Augen des Astronomen erreichten. Aber der Grund, warum beispielsweise Sophokles die Probleme Ibsens nicht zur Sprache brachte, lag nicht darin, dass er sie nicht merkte, sondern darin, dass sie noch *nicht existierten*. Und auch Baudelaires Schmerzen blieben noch vor tausend Jahren nicht deshalb unbeschrieben, weil es keinen Dichter gab, der sie hätte ausdrücken können, sondern weil diese Schmerzen damals noch nicht existierten. Wie auch die Bilder, mit denen sie von Baudelaire ausgedrückt wurden, weil gerade der neue Schmerz der neuen Seele war es, der sogar die existierenden Gegenstände der Natur zunächst mal symbolisch, als ausdrucksstarke Bilder, als lyrische Motive empfand. Denn es ist nicht so, dass in der Kunst die Dinge schon da sind und wir sie erst danach empfinden, sondern sie werden durch unsere Empfindung projiziert, objektiviert und gestaltet.

Die seelische Außenwelt vermehrt sich mit der Zeit in noch größerem Maße. Denn die gesellschaftlichen Verhältnisse verdichten sich, die zwischenmenschlichen Verhältnisse vervielfachen sich. Die eindeutig gegebenen Stammes- und Familienbeziehungen der primitiven Völker gaben nur zu sehr wenigen Konflikten Anlass. In der alten *gens* gab es keine sonderlich bewusst abgegrenzte Individualität und das unbewusste Ich konnte sich ausleben.

Die atomisierte Individualität der modernen Gesellschaft kann sich in der mechanisierten und rationalisierten Gesellschaft nicht ausleben und kann auf die fremde und unveränderliche „zweite Natur“ ausschließlich mit Stimmung

und Gefühl reagieren; seine tiefe Bewusstheit, sein Selbstgefühl, sein Innenleben entstehen eigentlich auf diesem Wege.

Die Seele materialisiert sich in der Kunst immer stärker: Sie produziert immer mehr Objekte, um sich zu symbolisieren, ein immer größerer Teil von ihr wird zur wahrnehmbaren und plastischen Natur. Die Wissenschaft dagegen entmaterialisiert die Natur immer mehr. Die Wissenschaft tendiert dazu, jede Qualität auf eine Quantität zurückzuführen, und von Galilei bis zu Leibniz ist ihr zum ausgesprochenen Ideal geworden, die Dinge mit Eigenleben durch auf einander zurückführbare algebraische Formeln zu ersetzen. Das Ergebnis dieser in zwei Richtungen weisenden Entwicklung (die indessen bloß in der doppelten Perspektive des gleichen Vorgangs besteht) ist, dass angesichts der modernen Natur lediglich zwei extreme Standpunkte möglich sind: entweder die rein subjektive Stimmung oder eben der rein objektive Kalkül.

Das Wachstum der empfundenen objektiven Welt bedeutet deswegen die Entwicklung der Seele, weil beide – Seele und Natur – nur durch eine gegenseitige Abspaltung entstehen können. Die Natur wächst eigentlich dadurch, dass sich immer weitere Schichten der Seele als Objekte, als Fremdes, als jene wahrnehmbare und fühlbare Umwelt von ihr abspalten, die zum Träger meiner Stimmungen, zum bedeutenden Symbol meiner Seele werden können, gerade weil sie keine von mir unabhängig lebende seelische Bedeutung hat. (In der magischen Kultur, für die die Dinge *wirklich* leben, ist die Kunst unbekannt.) Dieser Prozess der Objektivierung, der mit der Entwicklung der menschlichen Gesellschaft zunimmt und seinen Höhepunkt in der kapitalistischen Gesellschaft erreichte, wurde denn von Marx als „Verdinglichung“ bezeichnet.² Marx beschreibt diese graduelle Entfremdung des Menschen von sich selbst im Bezug auf die Arbeit. Diese moderne „Verdinglichung“ manifestiert sich auf die umfassendste, prinzipiellste Weise darin, dass die eigene Arbeitskraft, die geistigen, ja seelischen Qualitäten des Menschen zu abtrennbaren, von der Person unabhängig zu veräußerlichenden Dingen werden, die der Mensch fast nur zufällig besitzt.

Damit hängen aber noch zahlreiche andersartige Objektivierungen der Seele zusammen. (Siehe die Studie „Die Verdinglichung und das Proletariat“ von Georg Lukács in seinem Buch *Geschichte und Klassenbewußtsein*.)

Dies ist ein sich langsam entwickelnder, alter Prozess. Die Seele wird immer fremder, sie stirbt, und damit wird sie zur Natur. Während dessen empfindet sich auch die Seele immer intensiver und differenzierter, denn sie scheidet immer mehr Empfindbares aus sich aus. Wie die Korallen und die Kreidetiere,

² [Karl Marx, *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*, Bd. 1, in *Marx Engels Werke*, Bd. 23 (Berlin: Dietz, 2003), 85–89.]

produziert auch die Seele ihre eigene Umwelt aus den eigenen verstorbenen Schichten. Die lyrische Dichtung ist nichts anderes als die Geisterstunde dieses wachsenden Friedhofes.

II.

Das Verhältnis des Menschen zur Welt manifestiert sich in den jeweiligen Weltanschauungen und Religionen. Diese Weltanschauungen werden durch die wirtschaftlichen Verhältnisse der Gesellschaft gestaltet. Hier soll allerdings von diesen wirtschaftlichen Motiven wenig die Rede sein, weil sie die Dichtung meistens lediglich mittelbar, das heißt durch die Weltanschauungen beeinflussen. Insbesondere die Lyrik hängt *unmittelbar* nur mit der allgemeinen Lebensstimmung zusammen, so dass wir, die wirtschaftlichen Wurzeln stets im Kopf behaltend und sie voraussetzend, bloß die Veränderungen der allgemeinen Lebensstimmung der unterschiedlichen Epochen und Gesellschaften in den Veränderungen der Lyrik zeigen werden, welche den Weg der Seele zur modernen Einsamkeit kennzeichnen.

Jene Kluft der Dualität, die Subjekt und Objekt, Seele und Natur voneinander trennt, war in der alten hinduistischen Kultur noch nicht vorhanden. Im lebendigen pantheistischen Weltgefühl kann sich das Selbstbewusstsein als sich isoliert empfindendes, sich den Dingen entgegensetzendes Individuum noch nicht von dem einen Weltgeist abspalten. Der Mensch hat ja keine Seele, sondern die Seele hat hin und wieder einen Menschen, selbst wenn sie in ihrem ewigen Kreislauf gelegentlich in menschlicher Gestalt als Illusion erscheint. Die Seele steht nicht der Natur gegenüber, denn alle Dinge sind bloß Farben der Seele. Daher kann die Natur die Seele des Menschen nicht symbolisieren, sie kann sie nicht *bedeuten*. Denn in jeder „Bedeutung“ erscheint *etwas anderes*, das heißt es handelt sich um ein Über-Sich-Hinausweisen. Aber in dem einen und ungeteilten Weltgeist gibt es kein „anderes“ und kein „Darüber hinaus“.

Dies ist die Lebensstimmung, für die die Lyrik gänzlich unbekannt war. Mehr noch: In der alten Sanskritliteratur gibt es noch keinen Unterschied zwischen Wissenschaft und Dichtung. Denn es gibt noch nicht die beiden Standpunkte, aus denen sich die Welt unterschiedlich betrachten lässt. Deshalb scheint diese alte Dichtung so trocken und diese alte Wissenschaft so bunt zu sein. Aber selbst wenn unsere rettungslos individualistische Sichtweise diese Schriften manchmal als Poesie wahrnimmt, sieht sie in ihnen nur Epik und keine Lyrik. In seinem unbewussten und naiven Zusammenhang mit der Welt hat der Dichter mit der einfachen Erzählung der Dinge auch sich selbst erzählt. Von der Natur ist zwar oft die Rede, jedoch nie von den hundertfältigen Verhältnissen des Dichters zu ihr. Die Lyrik beginnt aber erst hier.

In der griechischen Kultur erscheint bereits die Dualität. Also erscheint auch die Lyrik.

(Diese Entwicklung ist natürlich nicht ungebrochen gradlinig. Denn jede Kultur wiederholt zum Teil die Geschichte, zum Teil aber eilt sie ihr voraus.)

Die griechische Seele hat bereits eine Kontur, sie spürt sich bereits, sie hat sich schon von der unbewussten Einheit losgelöst. Die griechische Seele ist der Natur nicht mehr gleich – aber sie ist noch *homogen* mit ihr. Denn für das Weltgefühl der Griechen ist auch die Natur Seele. Deshalb kann sie die Seele des Dichters weder symbolisieren noch bedeuten. Man kann an ihr keine subjektiven Stimmungen aufhängen, als wäre sie ein lebloser Haken. Sie kann nicht den Dichter bedeuten, weil sie auch sich selbst bedeutet. Sie kann nicht die Farben der Seele des Dichters tragen, weil sie eine eigene sichtbare Seele hat. Die Dinge können nicht symbolisch sein – weil sie mythisch sind.

Die spätere griechische Entwicklung versah aber freilich diese lebendige Natur bereits mit einer rationalisierten, toten Kruste, und dementsprechend nimmt auch die Seele der Dichter eine leichte Kruste der subjektiven Stimmungen an. Noch deutlicher tritt diese Entwicklung in der spätrömischen Literatur vor Augen. *Sie glaubt nicht mehr an den Mythos und siehe: Die Idylle und die Ekloge werden geboren.* Die Natur stirbt und die Dichtung über sie wird lebendig. Auch die Sehnsucht der entfremdeten Seele kommt zum Vorschein – „*Beatus ille...*“³ –, die Sehnsucht des Dichters der städtischen Kultur nach dem Dorf. Die Lyrik, die durch die Distanz entsteht und in der die ersten Töne der abgespalteten und einsamen Seele erklingen.

Im Mittelalter verschärft sich diese Dualität. Die Distanz zwischen Seele und Natur wird unüberbrückbar, weil zwischen ihnen *ein qualitativer Unterschied* entsteht. Die Natur ist keine andere Seele, sondern überhaupt seelenlos. Die Gegenüberstellung ist hier bereits rein und scharf, weil feindlich. Außerdem hat die großartige mittelalterliche Lyrik als erste in Europa bereits moderne Töne.

Und dennoch! Selbst wenn das Diesseits die Wüste und das Jammertal des Dunklen und selbst wenn die irdische Natur ein abscheulicher Sündenpfuhl ist, aus dem die Seele nach Erlösung ruft, ist die irdische Natur *der tiefe Keller jenes Gebäudes, in dessen Turm der Himmel leuchtet.* Sie hat einen Bezug zur Seele wie das Minus zum Plus. Sie ist ein sinnvoller Teil des einheitlichen Weltbildes. Der Weg der Seele ist feindlich, aber nicht fremd. Das ist der Grund, warum die Natur selbst in der mittelalterlichen Lyrik noch nicht symbolisch wird. Die Seele ist zwar fremd im Diesseits, sie ist jedoch nur verbannt, aber nicht heimatlos. Denn sie weiß ihr Zuhause im Himmel. Der Mensch erwartet dort die Verwirklichung seiner Seele und braucht sie nicht auf irdische Dinge zu malen.

³ [Vgl. Hor. *Epod.* 2.]

Deshalb entbehren auch die Naturbilder der mittelalterlichen Lyrik der Luft und der Atmosphäre. Wenn sie überhaupt vorkommen, sind sie mit einem rohen Realismus gesehen. Ohne Andacht vor der Natur zeichnet man hie und da ihre trockenen, schonungslos beobachteten Bilder. Die Natur dieser Dichter hat keine seelische Perspektive, denn eine Perspektive öffnet sich nur gen Himmel. Dieser ist jedoch noch weit entfernt, und der Seele tut bereits eine ewige, große Distanz weh; aus dieser relativen Verlassenheit erklingt die gelegentlich beinahe modern anmutende Melodie der Einsamkeit und der Sehnsucht.

Erst viel später, mit dem Untergang des einheitlichen und gemeinsamen religiösen Weltgefühls, das heißt mit dem Aufkommen der kapitalistischen Gesellschaft entsteht das scharf umrissene individuelle Selbstbewusstsein, die isoliert einsame Seele, die in ihrer Lyrik die objektivierte, „verdinglichte“ Natur immer besser aufspürt, um sich in ihr zu symbolisieren. So wird sie, wie in einem Spiegelzimmer, nur noch von ihren eigenen Bildern umgeben, ganz einsam.

III.

Wird die neuzeitliche Lyrik insgesamt mit der alten Lyrik, die symbolische mit der nichtsymbolischen verglichen, das heißt jene, in welcher die Seele in den Bildern der Natur versinnlicht (materialisiert) wird, mit jener, die die Seele außerhalb der Natur verortete, *so tauchen drei große Motive auf, die den Grundton der neuzeitlichen Lyrik angeben, zu nähernden Wurzeln der modernen Dichtung werden und in der alten Lyrik überhaupt nicht anzutreffen waren.*

Diese drei Motive sind: **die Einsamkeit, die Sehnsucht und der Augenblick.**

Diese waren für die alte Lyrik unbekannt, weil sie nur in einer Kultur möglich sind, die ihre Religion verloren hat. In der Epoche einer religiösen Lebensstimmung kann die Seele nicht einsam sein, weil sie ihrer Überzeugung nach irgendwohin gehört. (Es gibt eine einzige Religion, welche die Einsamkeit kennt: den Calvinismus, der charakteristischerweise die neueste europäische, mit dem Frühkapitalismus entstandene Religion ist.)

In der hinduistischen Weltanschauung konnte die Einsamkeit nicht einmal als Problem vorkommen. Die griechische Seele war so sehr mit Göttern umgeben, dass das Gefühl, man sei nicht verstanden oder nicht gesehen, auch nicht entstehen konnte. Die Seele konnte sich unter *Feinden* befinden, doch nie unter *Fremden*, die sie nicht verstanden. Nur Letzteres ist Einsamkeit. (Dies gilt insgesamt natürlich auch nur für das frühe Griechentum. Die spätere Entwicklung des Griechentums zeigt bereits bei Euripides viele „moderne“ Motive.) Im Mittelalter war die Seele zwar bereits im Diesseits verwaist und verbannt, doch sie kannte, glaubte an und erwartete das kommende Land, aus dem sie verbannt war.

Die sich in der modernen Lyrik äußernde Seele *kennt das Land, aus dem sie verbannt wurde, nicht*. Selbst wenn Mignons Frage, „Kennst du das Land?“, von einem wirklichen Land im Diesseits, von Italien handelt,⁴ klingt sie viel verschwommener, hoffnungsloser als die sich in den Himmel sehrenden Lieder der Mönche im Mittelalter.

Eines der Symptome der Abspaltung von der kosmischen Gemeinschaft besteht in dem Verlust der Religion, das zeitgleiche andere in der Einsamkeit. *Die Sehnsucht ist nun bloß der Klang dieser Einsamkeit*. Die Seele, die sich wegen ihrer Heimatlosigkeit in der Fremde fühlt, sehnt sich nach Hause. Jede Sehnsucht ist Heimweh. Die alten Kulturen waren aber in dieser Welt zu Hause. Selbst wenn sich der Christ im Mittelalter in einem dunklen Vorraum zu befinden vermeinte, wusste er, dass die Welt von der Hölle bis in den Himmel *ein* Wohnsystem ist, in dem er sich heimisch fühlte. Vermochte der Christ des Mittelalters irgendeine Sehnsucht zu verspüren, so sehnte er sich nach einem gewussten Ziel, nach einer in jeder Einzelheit vorgestellten und bekannten, konkreten Erlösung. Das ist jedoch nicht die wirkliche Sehnsucht, nicht der Grundton der modernen Lyrik. Diese neuzeitliche Sehnsucht ist nicht wie ein Fluss in eine bestimmte Richtung eingebettet, denn sie hat nicht einmal eine Richtung, sondern ergießt sich in der ganzen Seele und weicht deren ganze Welt auf. *Jedes Motiv* der neuzeitlichen Lyrik erhält ein solches Sehnsuchtskolorit. Denn diese Sehnsucht ist das Selbstgefühl der Einsamkeit.

Und der Augenblick? Die Bedeutsamkeit der neuzeitlichen Lyrik rührt insgesamt von der großen Bedeutsamkeit des Augenblicks, von der modernen Weltstimmung her, wonach etwas für einen Augenblick aufleuchten kann, in dem sich der Sinn und das Glück meines ganzen Lebens verbergen und das dann für ewig entschwindet, und wonach in einem flüchtigen Augenblick mehr enthalten ist als in langen Jahren. Diese Augenblicke, diese flüchtigen Düfte einzufangen, ist zur beinahe ausschließlichen Berufung der modernen Lyrik geworden.

Aber gerade dieser Wert des Augenblicks war in den alten Kulturen unbekannt. Religiöse Kulturen kennen nur konstante Werte. Menschen, die *sub specie aeternitatis* leben, merken nicht einmal den Augenblick. (Mit dem Hintergrund der gesellschaftlichen Formen hängt dies insofern zusammen, als die alten Gesellschaften eine statische Struktur hatten. Sie änderten sich, aber sie waren nicht auf Veränderung, sondern auf Beständigkeit ausgerichtet. Die Eigenart der kapitalistischen Gesellschaft besteht darin, dass sie die Beständigkeit nicht einmal intendiert, sondern im Gegenteil: Ihr Sein wird durch die ständige

⁴ [Johann Wolfgang von Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, in *Werke*, Hamburger Ausgabe, Bd. 7, *Romane und Novellen IV* (München: dtv, 1982), 146.]

Revolutionierung der Produktion bedingt, wobei sie dem Menschen gleicht, der auf der Kugel stets laufen muss, um nicht herunter zu fallen.)

Für die Kunst kommt nur das unmittelbar wahrnehmbare Konkrete in Betracht. Die ewigen Dinge scheinen uns aber lediglich abstrakte Ideen zu sein. Unmittelbar können wir nur den Augenblick wahrnehmen. Für den alten mythischen Glauben waren aber die ewigen Dinge konkret.

Der moderne „Augenblick“ ist also ebenfalls das Ergebnis der Abspaltung von der Weltgemeinschaft, des Verlusts der Religion, und daher ist auch dieses Augenblickserlebnis nicht mehr als eine der Erscheinungsformen der Einsamkeit, wie die Sehnsucht. Denn die Seele kann nicht nur im Raum, sondern auch in der Zeit einsam sein, wenn mein jetzt erlebter Augenblick wie eine kleine isolierte Zeitinsel alleine ist, abgespalten von meinem vergangenen und künftigen Augenblick. Dies ist eine viel tiefere Einsamkeit. Denn sie bedeutet nicht nur meiner Umwelt, sondern *mir selbst* gegenüber, meinem vergangenen und künftigen Ich gegenüber ein Fremdsein. Mein eigenes Leben wird zu einem „verdinglichten“ Objekt, auf das ich wie auf eine ferne Landschaft in der Dämmerung nur in einer traumhaften Trance blicken kann. Das sind Stimmungen, die in der alten Lyrik nie vorkommen, die für sie fremd sind.

An diesem Punkt unterscheiden sich auch das moderne und das alte *Schicksalsgefühl*. Für die Alten war das Schicksal eine einfache, irrationale Gegebenheit, die von der Weisheit der Wahrsager oder von ähnlichen Offenbarungen erhellt werden konnte, doch erst durch diese Erhellung konnte es seine ganze unerbittliche Kraft erlangen. Für das moderne Lebensgefühl kann das Bekannte nicht mehr über mich herrschen, und nur im Dunklen der unbekanntem Triebkräfte vernehme ich den Geruch des Schicksals. *Den Augenblick erlebend fühle ich das Schicksal am stärksten*, weil ich nicht über seine Grenzen sehen kann und nicht weiß, woher und warum gerade dieses augenblickliche Erlebnis zu mir kam. Das ist es höchstens, was mich mit schauernder Andacht erfüllt.

Die neuzeitliche Lyrik ist also die Lyrik der neuen Einsamkeit, deren neue Erlebnisformen die Sehnsucht und der Augenblick sind. Die Geschichte der Lyrik ist demnach die Geschichte der menschlichen Einsamkeit.

IV.

Diese moderne Einsamkeit entstand nicht gleich nach dem Verlust der lebendigen und alles determinierenden Religion des Mittelalters. Sie war weder der Lyrikkultur der Renaissance noch der galanten Lyrik des Rokoko bekannt. Die Religion ist zwar verloren gegangen, aber andere, lebendig wirkende gesellschaftliche Ideologien riefen in den Klassen der Literaten eine derart

intensive gemeinsame Kultur hervor, dass *diese gemeinsame Kultur* gleichsam die Religion ersetzen konnte, weil sie für die Seele ein Zuhause, eine naive und bedenkenlose Sicherheit bedeutete. Die Menschen kannten zwar einander nicht mehr (denn früher war der gemeinsame Gott ihre große Gemeinschaft, und das Bewusstsein der jenseitigen Bruderschaft konnte das diesseitige Fremdsein überbrücken), sie standen einander mittlerweile fremd gegenüber, aber sie bewegten sich auf den Schienen einer fixierten Gesellschaft, die das Zusammenleben problemlos möglich machte. Die Organisation der zentralisierten höfischen Bürokratie stimmte noch jene Lebensformen auf einander ab, die bereits als unbewusste Masken die einsamen Seelen verbargen; dies glich einem Maskenmenü, in dem ich nicht weiß, wer auf mich zukommt, aber weiß, wohin ich weiter schreiten und welche Hand ich dem anderen geben muss. (Die große Mode der Maskenbälle ist in der Zeit wohl kein Zufall.) Die Einsamkeit wurde damals noch nicht zum *zwischenmenschlichen* Problem, das heißt sie wurde auch nicht bewusst.

Deshalb ist diese Lyrik noch nicht jene der einsamen Seele, sondern eine farbige gegenseitige Bespiegelung der gesellschaftlichen Verhältnisse. Die Sonette von Shakespeare, Louise l'Abbé, Ronsard handeln immer von der Liebe. Diese Liebe ist indessen ein gesellschaftliches Phänomen und hat den Charakter eines nicht ganz ungefährlichen Gesellschaftsspiels. Sie hat nie den Geschmack der elementaren Urnatur und ist nie einsam. „Und wenn ich dich lieb habe, was geht's dich an?“⁵ Diesen Satz hätten jene alten Dichter gar nicht verstanden. Ihre Liebe war keine Privatsache. Sie dachten immer nur über das Verhältnis zur Frau, über die Paradoxien der Situation nach, aus deren Komplexität sich die barocke Subtilität ihrer Gedichte ergab. Dies ist eine dialektische Lyrik. Selbst die Strenge der gegebenen Versformen symbolisiert die Unverletzbarkeit der gesellschaftlichen Formen. Dies wird in der galanten Lyrik des Rokoko ad absurdum geführt, wird bereits zum Spiel. Es handelt sich nicht mehr um die Liebe, sondern nur um den Kuss, der nur deswegen zu einem lyrischen Motiv werden kann, weil er verboten ist (das heißt, nur weil es auf eine gesellschaftliche Ursache zurückgeht). Die Liebe ist in diesen Gedichten eine Frage der Etikette. Diese Lyrik ist ein pikanter Contredanse von Sinnlichkeit und Etikette. (Die Pikanterie ist überhaupt etwas, was die einsame Seele nicht kennen kann, weil sie eine auf den anderen Menschen gerichtete *Absichtlichkeit* beinhaltet.)

Da die Lyrik dieser Epoche nicht einsam ist, ist sie auch nicht symbolisch. Die Liebe in der alten Lyrik bedeutete immer das Begehren einer konkreten Person, und daher schwang hier nicht die *ganze* Sehnsucht der *ganzen* Seele mit.

⁵ [Ebd., 236.]

(Beziehungsweise existierte diese sich sehrende ganze Seele noch überhaupt nicht, da es nicht die Liebe gab, die ihr hätte schmerzen können.) Die Marienliebe des Mittelalters sowie die Liebe für Beatrice erinnern noch vielmehr an die Töne der modernen Dichtung, weil ihre Sehnsucht über den konkreten Gegenstand hinausgeht. Allerdings nur in die Richtung eines anderen Konkreten. Deshalb ließen sie kein Symbol, sondern einen Mythos entstehen.

In der galanten Lyrik des Rokoko fehlt das Selbstbewusstsein der subjektiven Individualität in dem Maße, dass das Individuum in den Pastoralen zur Gänze verschwindet. Diese *typisierten* die Liebe. Die Dichter besangen die Liebe von Damon und Phyllis, von Daphne und Chloe, nicht aber ihre eigene. Die Liebe wird nicht als besonderes privates Schicksal empfunden, weil selbst das private Sein nicht empfunden wird. Es geht um „die Liebe als solche“ und nicht um die die Seele erweckende Liebe, in welcher der moderne Mensch sein ureigenes Selbst und seine Einsamkeit findet.

Bis zum Spätrokoko fühlte sich das menschliche Selbstbewusstsein *distanzlos* und naiv in der umgebenden Kultur zu Hause, in der es, tief eingebettet, sich nicht auf sein einsames Selbst besinnen konnte. In der Kunst des Rokoko jedoch disqualifiziert sich schon diese Kultur in einer Form der ironischen Melancholie, und *mit Rousseau nimmt die Revolution der Seele gegen jene Kultur ihren Anfang, in der sie sich nicht mehr zu Hause fühlt*. Die Kultur wird auch „verdinglicht“. Sie blättert von der Seele ab, wird zu einer objektiven und fremden, ja feindlichen Umwelt. Das ist ein neues Stadium der zunehmenden Einsamkeit. Rousseaus Wort „zurück zur Natur“ meint eigentlich nichts anderes als „vorwärts in die Einsamkeit“. Die Seele bemerkt erst jetzt die Natur, weil sie ihr erst jetzt gegenübersteht, weil sie sich erst jetzt endgültig von ihr abgespalten hat. Das ist der Anfang des bürgerlichen Kapitalismus.

Es ist lehrreich, die Entwicklung eines der gängigsten lyrischen Motive zu verfolgen. Die *Natur* – aber diesmal nicht als objektive Welt im Allgemeinen, sondern als Berg und Tal, Wald, Wiese, kurz: im gemeinen Sinn und nicht als eine durch Menschen gestaltete Umgebung – spielt in der alten hinduistischen Dichtung eine recht große Rolle. Aber nicht als lyrisches Motiv. Die im heutigen Sinn genommene Lyrik existierte damals nicht. Denn von der Außenwelt zu reden, war eine gleiche Einstellung wie die Rede von der Innenwelt. Die große Zartheit der *Sakuntala* ist nicht die Paradoxie der „christlichen Liebe“, die über die Kluft der Getrenntheit eine Brücke schlägt, sondern die innere Wärme des noch als Einheit lebenden Organismus. Eine Harmonie vor der Dissonanz. Damals nahm man die Natur noch feiner und subtiler wahr als die modernen Dichter. Dies ist aber nicht ihr subjektives Erlebnis. Man hat nur *ein einziges* Wort zum Beispiel für „den leichten Schatten, welchen das in der Mittagssonne

dampfende Wasser auf sich wirft“, oder dafür, dass „die Morgenröte im Tautropfen noch dem Blau des Lotus begegnet“; diese sind aber Wörter wie bei uns das Wort „rot“, *gewöhnliche Begriffe der Sprache* und zugleich Frauennamen, weil hier Mensch und Natur noch eins sind.

Die griechische Naturschilderung zur Zeit Homers ist eine *epische* Beschreibung von Naturmythen.

In den Naturschilderungen der mittelalterlichen Lyrik, wenn sie äußerst selten vorkommen, verbirgt sich eine Art seelenloser, luftloser, grafischer Präzision oder aber ein spöttischer, feindlicher Naturalismus wie in den Gedichten der höfischen Lyrik, in denen die Bauern verspottet werden. Die Lyrik der Seele wird nicht durch das Bild der Landschaft ausgedrückt.

Für die Lyrik der Renaissance ist die Natur die große Arena, auf der die heroischen Ereignisse der Menschen stattfinden, oder eine Beispielsammlung für Parallelen. (Diese Parallelen sind keine Vergleiche, weil ihre Beziehung zu menschlichen Dingen *rational* ist.) Shakespeare verwendet z. B. nur kosmische Bilder oder aber ganz feine Detailbeobachtungen. Entweder wälzt sich das Meer aus seinem Becken oder der Leuchtkäfer verblasst in der Früh. *Das Landschaftsbild kennt er nicht.* Er weiß nicht um die mit beseelter Physiognomie versehene Landschaft, die mit der Stimmung korrespondiert.

Erst in den Schäferidyllen der Rokokodichter dämmert die „stimmungsvolle Landschaft“ auf. Ihre Natur ist allerdings nur eine Rasenbühne in den Parks mit gestutzten Stauden. Doch erscheint hier etwas, was ihre Sicht auf die Natur von der der Alten deutlich scheidet. *Das ist die Melancholie.*

Die Melancholie, die zum ersten Mal in ihren Idyllen fühlbar wird, wird in der Tat später die neuzeitliche Seele überschatten. Früher waren die Dichter ebenfalls traurig. Aber sie wussten immer, warum, und sagten es auch, und ihre Trübsal ging über jenen konkreten Grund nicht hinaus. Diese Melancholie im Rokoko ist bereits eine Traurigkeit, die sich gleichsam unausgesprochen, weil gegenstandslos, in die ganze Natur ergießt und zum Kolorit wird. Dies ist die Melancholie, die in den alten Menuetten erklingt. Es gab zwar Musiktheoretiker, die behaupteten, nur wir würden die damals fröhliche Tanzmusik als traurig empfinden. Aber nicht nur die Musik, selbst der Tanz scheint uns nicht heiter zu sein. Es ist allerdings unwahrscheinlich, dass sich innerhalb von zweihundert Jahren die Bedeutung von Mimik und Ausdrucksbewegungen in ihr Gegenteil gewendet hätte.

Für die künstlerische Kultur des Rokoko ist die Natur lediglich eine Schaubühne. Aber man fühlt schon, dass sie bloß eine Bühne ist, dass die ganze Kultur nur eine Bühne ist, ohne dahinter einen festen Boden, eine Wirklichkeit erreichen zu können. Man lebt nicht mehr naiv in dieser Kultur. *Was in der*

Melancholie weh tut, ist die Distanz der Bewusstheit. Man hat keine Wirklichkeit, die als schwere Materie den leichten Formspielen entgegenzuhalten wäre. Die Feste sind maskiert, die Tänze sind maskiert, die Lyrik ist maskiert. Denn in aller Maskiertheit verbirgt sich die Melancholie dieser bewussten Distanz. Die Maske ist ja nichts anderes als das Bekennen und der symbolische Ausdruck des wirklichen Zustandes: Wir kennen uns nicht mehr, wir sind nicht so, wie wir erscheinen, nicht einmal ohne Maske, und der Mensch ist hinter sich selbst zu suchen.

Diese Distanz, die sich zwischen der Seele und der Natur sowie zugleich zwischen der Seele und dem Ich auftut, macht die naive Wahrnehmung der Realität der Außenwelt problematisch und lockert sie auf. Aber es ist immer das Herannahen und das Vorgefühl einer neuen Realität, das die alte disqualifiziert und unreal macht. Die neue Realität, durch die die Rokokokultur disqualifiziert und distanziert wurde und als unwirkliche Illusionswelt erschien, war die von Rousseau verkündete Natur.

Diese Natur bedeutet aber nur Negatives. Sie bedeutet Nicht-Zivilisation, Nicht-Kultur. Die in der verdinglichten Zivilisation fremd und heimatlos gewordene Seele sucht in ihr eine utopische Traumheimat, und es geistern die Legenden von Arkadien und des glücklichen Goldenen Zeitalters in ihr. (Dies ist die Epoche, in der sich die bürgerliche Revolution statt des alten feudalen positiven Rechts das Naturrecht auf die Fahnen schreibt.) Diese Natur ist einer der durch Abstraktion entstandenen rationalen Mythen, die die Vernunftreligion der französischen Revolution hervorbrachte; diese Natur ist kein konkret erlebter, symbolischer Stimmungsträger der Seele. Selbst Rousseau schreibt davon in seinen *Bekenntnissen*: „Si je veux peindre le printemps, il faut que je sois en hiver; si je veux décrire un beau paysage, il faut que je sois dans les murs [...]“⁶ Und das ist jenes üppige Naturempfinden, von dem es in allen Schriften des städtischen Goethe in Strassburg wimmelt und das in Weimar gänzlich entschwindet, als er in der Tat draußen in der Natur lebt.

Denn nur die Distanz kann die Dinge sichtbar machen. Die Distanz von den Dingen bedeutet ein Verhältnis zu ihnen, in dem meine ganze Subjektivität ausgedrückt werden kann. Die lyrische Sensibilität wächst mit der Distanz. Der städtische Mensch reagiert auf die Natur sensibler als der Bauer. Die Freiheit bedeutet dem Gefangenen mehr als dem Wanderer auf der Landstraße. Verlaines religiöse Gedichte sind leidenschaftlicher als die Kirchenlieder des Mittelalters. Denn jene Brüder sehnten sich nach dem Himmel, an den sie

⁶ [Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, in *Oeuvres Complètes*, Bd. 1, hg. von Bernard Gagnebin und Marcel Raymond (Paris: Gallimard, 1959), 172. „Wenn ich den Frühling zeichnen will, muß Winter um mich sein, will ich eine schöne Landschaft beschreiben, so müssen mich Mauern einschließen [...]“ *Die Bekenntnisse*, übers. von Alfred Semerau (München: dtv, 1981), 172.]

glaubten, während sich Verlaine nach dem Glauben sehnt. Die mittelalterliche religiöse Lyrik war naiv, jene von Verlaine ist im Schiller'schen Sinne „sentimental“. Die Anbetung der Schönheit und die Faszination für die Kultur seitens der Dichter vom Schlag eines Gautier, D'Annunzio, Wilde oder Hofmannsthal sind ebenfalls eine Nostalgie der Verbannten. Sie leben nicht naiv in der Kultur der Schönheit wie die Künstler der Renaissance, weshalb sie von Dingen, die der Künstler des 16. Jahrhunderts mit der Sachlichkeit eines Handwerkers erledigte, mit lyrischer Bewegtheit oder Ekstase sprechen. Sie reagieren auf die Schönheit sensibler und in mehreren Stimmen, weil sie von ihr weiter entfernt sind. (Die farbige „Schönheit“ der Gedichte steigert sich im Allgemeinen mit dieser Distanz. Denn je distanzierter eine Dichtung ist, mit desto mehr Bildern und Gleichnissen arbeitet sie. Aber was ich aus einer großen Nähe und sehr gut sehe, kann mit nichts verglichen werden.) Das „Ungarsein“, das Vörösmarty oft erwähnt, ist naiver und problemloser als jenes, das Ady weh tut. Denn dem Ungarsein von Vörösmarty tut zwar vieles weh, aber Ady tut sein eigenes Ungarsein weh, das er bereits aus der Distanz von Paris sieht.

Otto Weininger hat eine ausgezeichnete Theorie der „Gefahr“. Er sagt: „Damit etwas zum Problem wird, muß es erst problematisch werden“ (*Geschlecht und Charakter*).⁷ Heilige werden aus bekehrten Sündern, und selbst Christus wurde vom Satan versucht. Wer mit einer selbstverständlichen, naiven Gewissheit denkt, wird nie zu einem großen Logiker.

In der Lyrik entspricht diesem Problematischwerden die Distanz. Solange etwas in einer naiven, selbstverständlichen Nähe ist, wird es nicht zum lyrischen Thema.

Wie sich die Natur von der Seele abspaltete und im Laufe der Zeit in eine sichtbare Distanz entfernte, haben wir schon gezeigt. Aber vor Denkern wie Rousseau sprach man nie *von der Natur im Allgemeinen* als einem einheitlichen Ding mit einer Seele. Die Dichter redeten zwar oft von Wäldern, Wiesen, Wolken und Blumen, die Natur im Allgemeinen als einheitliches Etwas war jedoch ein unbekannter Begriff. Erst in der Lebensstimmung von Rousseau und anderen wurde sie *als Negatives* allgemein und zugleich konkret. Denn erst als die verdinglichte Zivilisation *als Ganzes* fremd wurde, fühlte man den einheitlichen Sinn und die einheitliche Bedeutung der Nicht-Zivilisation, auf die man wie ein Verbannter auf die ferne Heimat blickte. Für Rousseau und die nachfolgenden Romantiker wurde die Natur zur Utopie. Denn sie revoltierten zwar gegen die seelenlose Zivilisation der Gesellschaft, die Heilung erwarteten

⁷ [Das ursprüngliche Zitat – „Damit etwas Problem wird, muß es zuerst problematisch sein“ – ist in Otto Weiningers Buch *Über die letzten Dinge* (Wien: Braumüller, 1967), x.]

sie jedoch von der Natur. In dieser Dichtung ist die als bloß Negatives erscheinende Natur immer ein Gegenstand der allgemeinen Stimmung, und die einzelnen Teile der Natur werden in ihren Gedichten nicht plastisch. Der Lyriker des Mittelalters sah viele Details. Sie hatten aber keine Seele und keine Atmosphäre. Nach Rousseau erscheinen die Atmosphäre, die beseelte Stimmung, die Materie der modernen Dichtung, sie beziehen sich aber nur noch auf die Ganzheit der Natur als eine utopische, verlorene, glückliche Urheimat. Weder Byron oder Shelley noch Klopstock, Hölderlin oder Novalis kennen das *konkrete Landschaftsbild*. Die Rede ist zwar oft von Mondlicht, Lerchen und Rosen, sie sind aber Symbole; die Embleme des Wappenschildes der heiligen Natur werden nie zu einem unmittelbar sinnlichen, eine spezielle Stimmung ausdrückenden Landschaftsbild. Später aber, wenn die Lyriker wieder Augen für Details haben, stehen diese Details nicht mehr wie in der Lyrik des Mittelalters und der Renaissance roh und herzlos isoliert nebeneinander. Die allgemeine und einheitliche Seele der romantischen Natur liegt bereits als zusammenfassende Atmosphäre über ihnen und *das Landschaftsbild wird geboren*. Denn das Landschaftsbild ist eine Gegend, die eine bis in ihre konkreten Details gesehene und doch einheitliche Seele, eine *Menschenseele* zeigt. Worin unterscheidet sich dies von der allgemeinen „Natur“ der Romantiker? Darin, dass ihre Natur etwas Gleiches war, das mit unserem *ganzen* Leben korrespondierte. Das konkret gesehene Landschaftsbild wird aber *erst im Erlebnis des Augenblicks möglich*. Das *moderne Landschaftsbild ist eine einmalig, in einer einzigen Situation, in einer einzigen Beleuchtung und vor allem in einer einzigen Stimmung gesehene Gegend*. Das lyrische Erlebnis des Augenblicks ist aber eine Form des Einsamkeitsgefühls der Seele. Das Landschaftsbild bedeutet Einsamkeit.

Die Naturbetrachtung Rousseaus und der Romantiker bedeutete also noch keine vollständige Einsamkeit. Die Seele verwaiste weder gleich nach dem Verlust des religiösen Gefühls noch gab sie sich nach der Distanzierung der Zivilisation geschlagen. Sie fühlt bereits ihre Einsamkeit, die sie aber noch nicht zugeben will. Sie weiß schon, dass sie in der Welt, in der sie lebt, nicht mehr zu Hause ist, aber *sie sucht noch ihre Heimat anderswo* und lokalisiert sie in den verschiedensten Utopien.

Die Heimat der Seele ist anderswo. Dies ist die Grundformel der Romantik. Zugegeben: Die Heimat der mittelalterlichen Seele war auch „anderswo“. Doch sie wusste einerseits mit einer naiven Gewissheit, wo sie ist, und andererseits, wie bereits ausgeführt, war das irdische Leben in die ganze Weltstruktur organisch eingebaut; sowohl in die Hölle wie in den Himmel führten unvermeidlich notwendige, erschreckend sichere Wege. Die romantische Seele

sucht jedoch zögerlich nach ihrer „anderen Heimat“, und die „blaue Blume“ ist das Symbol für diese gefühlte, aber nicht zugegebene Distanz. Im Laufe dieser Suche entsteht eine ganz neue, große Mythologie. Die Reiche der erlösten Seele erscheinen in der Dichtung – als die Welt der Phantasie, das Land der Träume, das Goldene Zeitalter der englischen Lyriker, als Märchenwelt oder als der wundersame Orient. Und wenn die Spätromantik den Katholizismus wieder aufgreift, bedeutet ihr Himmelreich nichts anderes und nicht mehr als das, was die Märchenwelt und das Reich der Träume bedeuteten oder eben die Natur, die ebenfalls als erlöste Welt angesehen wird und nach der man sich ebenso sehnt wie nach dem Land der Träume. Selbst wenn in den Vorstellungen des Romantikers die utopischen Länder näher sind als der Himmel für den mittelalterlichen Mönch, kennt er weder den Weg dorthin noch das Tor, während der Mönch seine Hände auf der Klinke hielt.

So wurde auch die Natur zu einem glücklichen Land der Erlösung: Wir haben uns zwar verirrt, werden aber wieder zurückkehren. Schiller schreibt ja auch Folgendes über die Dinge der Natur: „Sie sind was wir *waren*, sie sind was wir wieder *werden sollen*.“⁸

Es handelt sich hier um Ideologien, die sich in mythischen Distanzen verlieren. In der verdinglichten Fremde der zivilisierten Gesellschaft träumt die Seele dennoch von einem nahen Nachbarland, von der Natur, wo seine Geschwister wohnen. Die Menschen sind einander so sehr fremd geworden, dass sie vor einander zu den Bäumen flüchten, obwohl die Bäume keine Götter mehr sind. Die Romantiker hielten in ihrem zögerlichen, ungewissen und erzwungenen Glauben dennoch daran fest, die Natur sei ein ihr Leben begleitendes, *anderes* und besseres Leben in ihrer Nähe. Sie bekannten sich noch nicht zur Einsamkeit.

Die große moderne Wende kündigt sich mit Goethe an. (Die zeitliche Reihenfolge deckt sich hier auch nicht vollständig mit der Reihenfolge der Entwicklungsstufen. Da aber die Entwicklung auf der ganzen Linie nie gleichzeitig ist, kann die Zeit an sich nie ein gewisses Entwicklungsstadium bestimmen.) Goethe hatte ein eigentümlich anderes und neues Verhältnis zur Natur, das auf den ersten Blick wieder die ganze alte Weltsicht, die Lebensstimmung der Rückbindung in die Welteinheit zu repräsentieren scheint. Die rationalistische Dualität von Rousseau (und der späteren Romantik) löste Goethe durch einen mystischen Monismus ab.

Goethe empfindet die Natur weder als glückliches Nachbarland noch als begleitenden, wohl tätigen Genius, sondern *als mit ihm selbst identisch*. Er sieht

⁸ [Friedrich Schiller, „Über naive und sentimentalische Dichtung“, in *Werke*, Nationalausgabe, Bd. 20 (Weimar: Böhlau, 1962), 414.]

demnach keine Parallelen in der Natur, sondern eine magische Verflechtung mit seinem eigenen Wesen, die sich in komprimierten Metaphern ausdrückt. In den *Wanderjahren erlebt* Makarie das Sonnensystem in seinem eigenen Nervensystem.

Man würde denken, es gibt somit keine Einsamkeit mehr, weil es keine Dualität gibt, weil es keine Fremdheit und keinen Unterschied zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Seele und Natur gibt. Wie kommt es aber, dass es die Dichtung doch gibt? Warum ist denn Goethe der größte Lyriker?

Weil mit der Natur „*eins*“ zu werden zweierlei bedeuten kann: Entweder werde ich zur Natur oder die Natur wird zum Ich. Es handelt sich lediglich um eine Akzentverschiebung, und schon entsteht eine gegensätzliche Weltansicht und eine gegensätzliche Weltstimmung. In der dualistischen Weltstimmung eines Rousseau stand die Seele der Natur gegenüber, sie waren also zu zweit. Aber als die beiden in Goethes Weltbild „*eins*“ wurden, löste sich nicht die Seele in der Natur auf (wie im alten hinduistischen Weltbild), *sondern die Natur löste sich in der Seele auf, womit die Seele ganz allein blieb, weil sie keine von ihr unabhängig lebende, objektive Wirklichkeit mehr kannte.*

Erst bei Goethe wird die Natur beseelt, aber nicht im Sinne der Antike, als sie eine eigene Seele hatte. Goethes Seele lebt in ihr grenzenlos und daher einsam. Denn das, was keine Grenzen hat, hat auch keine Nachbarn. Erst für Goethe wird die Natur gänzlich symbolisch, weil alles, was sie bedeuten kann, immer auch seine Seele bedeutet. Und zwar nicht nur seinen Traum von einer allgemeinen, glücklichen Erlösung, sondern auch alle Regungen seiner Seele (denn er und die Natur leben dasselbe Leben). Deshalb nehmen wir in Goethes Gedichten zunächst ein konkretes Landschaftsbild wahr. Die detaillierten „*Naturschilderungen*“ von früheren Dichtern in dreißig Strophen ergaben nie eine solche einfarbige, einstimmige Landschaftsseele wie die sechs Verse des „*Über allen Gipfeln ist Ruh*“,⁹ die eigentlich keine Beschreibung enthalten. Und dies ist vielleicht das erste Gedicht, in dem sich die rettungslose, zugegebene, moderne Einsamkeit zur Sprache kommt. Tat dem alten Dichter das Alleinsein weh, so konnte er seine geglaubte und ersehnte Heimat mit einer wohlgerichteten Sehnsucht projizieren und „*setzen*“. Hier ist aber die Sehnsucht nicht mehr ausdrücklich erwähnt – es gibt nur eine ausdrückliche Musik. Diese Sehnsucht hat keinen Gegenstand und keinen Namen mehr. Dies ist der Schmerz der äußersten Einsamkeit im Selbstbewusstsein.

* * *

⁹ [Johann Wolfgang von Goethe, „*Ein Gleiches*“, in *Werke*, Hamburger Ausgabe, Bd. 1, *Gedichte und Epen* (München: dtv, 1981), 142.]

Diese Einsamkeit entstand, als sich zunächst die Religion, dann die Kultur und letztlich die romantischen Ideologien von der Seele tot abspalteten. Selbst wenn wir bis jetzt von Seele und Religion, von Seele und Kultur oder Seele und Natur sprachen, meinten wir damit keineswegs topografisch isolierte Dinge. Denn auch die Religion ist in der Seele wie auch die Kultur und jede romantische Ideologie. (Mit dem Verhältnis der Seele zu einem Ding ist ein Verhältnis zu sich selbst gegeben.) Das sind die Selbstbewusstseinsformen der Seele, in denen sie sich auslebt. Wenn nun die Seele in diese eigenen Formen restlos hineinpasst, ist sie nicht einsam, weil sie keine Distanz zu ihnen verspürt. Es ist der „naive“ Zustand der Seele, wenn sie keine Distanz zu *sich selbst* hat. Jedes Mal, wenn die Seele ihre Heimat verlor, geschah nichts anderes, als dass die jeweilige Auslebensform nicht mehr zu ihr passte. Das, was ihre lebendig schmiegsame Epidermis war, wurde im Prozess der Verdinglichung zu einer toten und fremden Kruste, von der sich die Seele *innen* ablöste und darin zu klappern begann wie die Nuss in ihrer trockenen Schale. Jede neue lyrische Stimme entsteht in dieser Weise. Das, was unser Eigenstes war, unser Leben, unser Körper, ohne es gespürt zu haben, wird zu einer schlecht zugeschnittenen und daher schmerzhaften Kruste. So entwickelt sich die Lyrik, so wächst die Einsamkeit.

Zugleich verengt sich die Extensität der Seele. Ihre Intensität aber steigert sich. Ihr Umfang verengt sich, ihre Tiefe aber wächst. Weil die Irrealität jedes Dings durch ein neues, tieferes Realitätsgefühl hervorgerufen wird. Wenn ich etwas, mit dem ich mich bis jetzt zusammengehörig fühlte, plötzlich als fremd empfinde, so ahne ich die Möglichkeit von tiefer greifenden Zusammenhängen. Selbst meine Einsamkeit kann ich erst dann wahrnehmen, wenn ich sie an etwas messe. In all diesen Verlusten gibt es auch etwas Positives. Vielleicht wird die ihre letzte intensive Realität erreichende Seele nach einer späteren Wende der Entwicklung sich wieder ausbreiten und – auf einem anderen Niveau – in die Welt wieder lebendig eingliedern.

Die besonderen Wandlungen der modernsten Lyrik zeigen die letzten Formen der beschriebenen Entwicklung. All das, was unter Bezeichnungen wie „Simultanismus“ (Whitman, Blaise Cendrars), „Futurismus“ (Marinetti), Expressionismus, Aktivismus und Dadaismus als eine Vielzahl unterschiedlicher Schulen und Richtungen auf den Plan trat, unterscheidet sich insgesamt von der Lyrik der vorangehenden Epoche *durch gemeinsame Eigenschaften*. Diese gemeinsame Verschiedenheit ergibt sich einerseits aus der *Allgemeinheit* des Inhalts. Diese Lyrik ist weder intim noch speziell, sondern „kosmisch“. Sie handelt nicht von einem Menschen, sondern vorwiegend von „dem Menschen“ oder zumindest von vielen Menschen; sie will kein bestimmtes Lebensbild,

sondern das Bild des grenzenlosen Lebens malen, sie spürt nicht die Intimität der Landschaft, sondern die Monumentalität des Weltsystems auf.

Der Form und den Ausdrucksmitteln nach haben diese modernsten Richtungen ihr Gemeinsames darin, dass für sie die naive gegenständliche Gegebenheit der Dinge der empirischen Welt nicht mehr existiert. So wie die geistesverwandten Richtungen der Malerei die Dinge nicht in ihren naiv erfahrenen empirischen Formen darstellen, sondern das letzte Gesetz und den letzten Sinn in den geometrischen Formen von analytisch gewonnenen inneren Konstruktionen suchen, so werden auch in dieser Lyrik die Dinge der empirischen Welt zu Farben und Detailformen atomisiert. Die Dinge, die früher eine *informierende* Farbe und Form hatten, brachen in der Vision dieser Lyrik aus ihren isolierenden Konturen aus, und somit sind die Farben nicht mehr Farben *von etwas*, sondern nur noch Farbstoffe, die unabhängig von jedem empirischen Gegenstand zu einer dekorativen, eine bestimmte Weltstimmung ausdrückenden Tapete ineinander fließen.

Das Kosmische und die Atomisiertheit dieser modernen Kunst ist das Ergebnis eines einzigen Prozesses. Diese Vision zerbricht die isolierenden Konturen der Dinge und streut den Staub der zerfallenden Elemente in den gemeinsamen Qualm eines allumfassenden Weltrauchs.

Beides, sowohl der neue Inhalt wie die neue Form bedeuten den vollständigen Verlust der konkreten, objektiven Wirklichkeit. Beide Arten der Weltanschauung sind eine vollkommene Abstraktion, das heißt das Maximum an „Verdinglichung“, die Endstation des Individualismus und des Subjektivismus der kapitalistischen bürgerlichen Kultur. Die Seele und Natur (Subjekt und Objekt) spaltende Dualität, deren Ausweitung die Entwicklungsgeschichte der Lyrik bezeugt und bemisst, rückte für diese Generation die objektive Welt, die Natur in eine Entfernung von der Seele, sodass sie nun gänzlich aus dem Horizont geriet, abhanden kam, und das Selbstbewusstsein in der Welt der reinen Abstraktionen endgültig allein blieb.

Sprechen wir zunächst von der „Allgemeinheit“, von dem Kosmischen dieser Lyrik. Der Ahn dieser simultanen dichterischen Lebensanschauung ist nicht zufällig der Amerikaner Walt Whitman. Der amerikanische Trustkapitalismus, der jede konkrete Qualität zu abstrakten Quantitäten nivelliert, vermischt und vermengt Menschen und Dinge im Funktionszusammenhang eines *einzig*en furchtbaren Betriebs. Die Fabrik, wo am einen Ende ein lebendiges Schwein hineingeworfen wird und am anderen Ende nach einer halben Stunde die fertige Wurst hinauskommt, wo an einem Ende Tausende von Menschen mit unterschiedlicher Herkunft, Sprache und Charakter hineingetrieben werden und diese dann am anderen Ende als gleich

unselbstständige Maschinenteile *einer gemeinsamen Maschine* hinauskommen, diese Fabrik produziert jene abstrakte menschliche Gemeinschaft, die von dieser Lyrik aufgespürt wird. Diese Gemeinschaft ist das Resultat eines negativen Prozesses, des Qualitätsschwundes. Menschen und Dinge verbrüdern sich in der weltumfassenden, aber stoff- und leblosen Gemeinschaft des *Zahlensystems*. Die Abstraktheit dieser Weltanschauung macht es möglich, dass sie von den italienischen Futuristen für den faschistischen Imperialismus ebenso ausgeschlachtet wird wie von den deutschen Aktivisten für die Ideologie der Revolution. Diese Allgemeinheit hat nichts mit jener konkreten und lebendigen Gemeinschaft zu tun, für die der russische Kommunismus kämpft.

Was die Ausdrucksformen und Bilder dieser Lyrik betrifft, zeigen sie das letzte Stadium der fortlaufenden Auflösung menschlicher Gemeinschaften. Unser lebendiger Zusammenhang mit den Dingen bedeutet auch unseren gegenseitigen Zusammenhang miteinander. Der ungeteilte Weltgeist, in dem sich das alte hinduistische Selbstbewusstsein auflöste, entstand aus der Auflösung der Seelen ineinander. Die gemeinsame Religion des Mittelalters, die gemeinsame Kultur der Renaissance lieferten der Kunst noch gemeinsame Themen. Erst mit dem bürgerlichen Individualismus verankert sich in der Kunst die Pflicht, *ein originelles Thema zu wählen*. Doch bis in die neuesten Zeiten gab es noch eine Gemeinschaft, *die neutrale Empirie*, die objektive Gegebenheit der Dinge der Natur. Selbst wenn die Künstler die Dinge unterschiedlich sahen, sahen sie klar erkennbar noch immer dasselbe. Diese gemeinsame Empirie, diese letzte Verbindung mit der Außenwelt und den anderen ist in der Vision der modernen Kunst verschwunden.

Diese Kunst ist *nicht mehr* symbolisch, gleich wie die ganz alte *noch nicht* symbolisch war. Die eine Hälfte der doppelten Verwurzelung, der Dualität des Symbols fehlt. Die Dinge sind verschwunden, die einst die Seele bedeuteten. Und der von den Dingen abstrahierte *Ausdruck* wurde, als man ihn von den Dingen trennte, ihn von den Dingen abzog (der Ausdruck wurde vom Gesicht abgenommen wie eine Maske), zu einer leeren geometrischen Abbildung. Denn die „Expression“, der Ausdruck verzerrt zwar das Gesicht und verrückt die Formen von ihrem Platz, und auch die Bilder der Natur werden verzerrt, wenn sie die Physiognomien meiner Gefühle annehmen. Aber in dem Moment, in dem dieser Ausdruck das Gesicht *zersprengt*, hört er auf zu existieren. *Denn das Verhältnis der Verzerrung zur ursprünglichen Gesichtsform* zeigt die Arbeit des Affektes: den Ausdruck, an. Sie wird von der Biegung und nicht vom Bogen angezeigt. Der sich biegende Baum bedeutet die Kraft, die ihn bog. Eine schräge Linie bedeutet lediglich eine schräge Linie.

Dies ist die vollständige Verdinglichung, die vollständige Unwirklichkeit. In der Kunst zeigen sich nicht die von der Seele erhellten Dinge, sondern der ins Nichts projizierte leere Lichtkreis des Selbstbewusstseins wie der Lichtkegel eines Reflektors am nächtlichen Himmel.

Die letzten notwendigen Konsequenzen dieser Lyrik waren die Bildgedichte, die Zahlengedichte und die aus sinnlosen Silbenverbindungen konstruierten Gedichte, die auf rein akustischen Wirkungen beruhten. Nicht nur das visuelle Bild der Dinge, sondern auch ihre Begriffe, ihre Namen werden fallen gelassen. Für diese Kunst ist nicht nur die gemeinsame Wirklichkeit unbekannt, sie kennt nicht einmal gemeinsame Begriffe oder eine gemeinsame Sprache. Hier sind alle Brücken zwischen Mensch und Mensch eingestürzt. Die Assoziationen, die von einer solchen Lyrik hervorgerufen werden, sind weder zu lenken noch zu kontrollieren.

(Wir könnten natürlich diese Gedichte als reine Musik beziehungsweise als reine Ornamentik betrachten; beide Gattungen sind ja recht alt. Doch die symptomatische geschichtliche Bedeutsamkeit dieser neuartigen Musik und Ornamentik besteht gerade darin, dass sie aus der Lyrik entstanden sind. Nicht die *andere* Kunst, sondern die *anders gewordene* Kunst zeigt die neue Situation an. Das Schweigen ist etwas anderes als das Verstummen, selbst wenn das Endergebnis das gleiche ist. Und wir sprechen hier nicht von der besonderen Bedeutsamkeit des Ergebnisses, sondern von der des *Prozesses*.)

Das Allgemeine ist in dieser Lyrik genauso eine Abstrahierung von der konkreten lebendigen Wirklichkeit wie die Isolierung der Farben und Formen von den Dingen. Die Abstraktion ist der individuellste Akt, die vollständige Subjektivität, deren Schemata ähnlich sein mögen wie die geometrischen Grundrisse, wie das Nichts und das Nichts. Diese Ähnlichkeit bedeutet jedoch keinen inneren Zusammenhang und keine Gemeinschaft.

Die menschliche Gemeinschaft ist nicht das schöpferische Prinzip, sondern das Thema dieser Lyrik, so wie *die Materie zum Thema* der kubistischen und jeder konstruktivistischen Malerei geworden ist. Mit dieser Perversion erfolgte die vollständige Entmaterialisierung. Wenn sich der Künstler seinem Stoff bewusst gegenüberstellt und ihn als Thema, als Idee distanziert, so ist er weiter entfernt von der Wirklichkeit und dem Menschen, als der naive Individualist und der Impressionist es je zuvor waren.

Diese Dualität, deren anderes Ufer sich so weit entfernt hat, dass es im Nebel verschwunden ist, ist eigentlich keine Dualität mehr. Ich und Nicht-Ich, Selbstbewusstsein und Außenwelt, Seele und Natur sind korrelative Begriffe und mit dem Verschwinden der Korrelation verschwinden sie auch. Selbst die tiefste Einsamkeit der Seele bedeutete noch ein bestimmtes *Verhältnis* zu den

Dingen. Gibt es kein fremdes Objekt, so gibt es auch kein einsames Subjekt. Hier endet auch die Einsamkeit, weil es keine Seele mit einheitlichen, eindeutigen und starken Konturen gibt, die sie tragen würde. Es geht hier nicht mehr um die Einsamkeit, sondern um das Nichts. Diese Entwicklung kann offensichtlich nicht fortgesetzt werden, weil sie kein Substrat mehr hat. Hier muss etwas ganz anderes kommen, dessen vielleicht schon lange keimende Anfänge wir erst dann bemerken werden, wenn es sich unter uns bereits weit verzweigt entfaltet.

Übersetzt von Katalin Teller