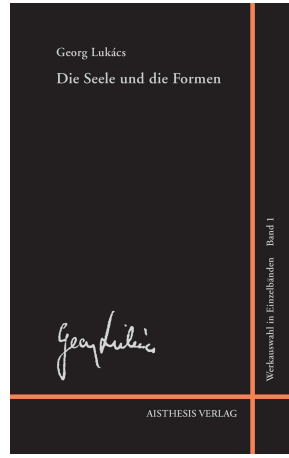
Leseprobe

Georg Lukács

Die Seele und die Formen

Essays

Mit einer Einleitung von Judith Butler



AISTHESIS VERLAG
Bielefeld 2011

Diese Edition folgt dem Text der ersten deutschsprachigen Auflage, die 1911 im Verlag Egon Fleischel & Co (Berlin) erschienen ist. Die Zahlen in eckigen Klammern zeigen die Paginierung der Originalausgabe an. Änderungen und Ergänzungen der Herausgeber werden durch eckige Klammern kenntlich gemacht. Nur offensichtliche Druckfehler wurden stillschweigend korrigiert. Die Eigenwilligkeiten der Interpunktion wurden in der Regel nicht verändert.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

© Aisthesis Verlag GmbH & Co. KG Bielefeld 2011
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de
Druck: docupoint GmbH, Magdeburg
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-89528-729-9
www.aisthesis.de

Inhalt

Vorbemerkung der Herausgeber der Werkauswahl VII

Einleitung von Judith Butler 1

Die Seele und die Formen

Über Form und Wesen des Essays:
Ein Brief an Leo Popper 23

Platonismus, Poesie und die Formen: Rudolf Kassner 45

Das Zerschellen der Form am Leben: Sören Kierkegaard
und Regine Olsen 56

Zur romantischen Lebensphilosophie: Novalis 73

Bürgerlichkeit und l'art pour l'art: Theodor Storm 89

Die neue Einsamkeit und ihre Lyrik: Stefan George 119

Sehnsucht und Form: Charles-Louis Philippe 133

Der Augenblick und die Formen: Richard Beer-Hofmann 152

Reichtum, Chaos und Form: Ein Zwiegespräch
über Lawrence Sterne 172

Metaphysik der Tragödie: Paul Ernst 206

Von der Armut am Geiste. Ein Gespräch und ein Brief 234

Literatur 249

Personenregister 251

Über Form und Wesen des Essays

Ein Brief an Leo Popper

Mein Freund!

Die Essays, die für dieses Buch bestimmt sind, liegen vor mir, und ich frage mich, darf man solche Arbeiten herausgeben, kann aus ihnen eine neue Einheit, ein Buch entstehen? Denn für uns kommt es jetzt nicht darauf an, was diese Essays als „literarhistorische" Studien bieten könnten, sondern nur, ob etwas in ihnen ist, wodurch sie zu einer neuen, eigenen Form werden und ob dieses Prinzip in jedem das gleiche ist. Was ist diese Einheit – wenn sie überhaupt da ist? Ich versuche es gar nicht, sie zu formulieren, denn nicht von mir und meinem Buch sei hier die Rede; eine wichtigere, allgemeinere Frage steht vor uns: die der Möglichkeit einer solchen Einheit. Inwiefern die wirklich großen Schriften, welche dieser Kategorie angehören, geformt sind, und inwiefern diese ihre Form selbständig ist; inwiefern die Art der Anschauung und ihr Gestalten das Werk aus dem Bereich der Wissenschaften herausheben, es neben die Kunst stellen, ohne aber beider Grenzen zu verwischen; ihm die Kraft zu einem begrifflichen Neuordnen des Lebens geben und es, dennoch von der eisig-endgültigen Vollkommenheit [4] der Philosophie fernhalten. Das ist aber die einzig mögliche tiefe Apologie solcher Schriften, freilich auch ihre tiefste Kritik zugleich; denn mit dem Maße, das hier festgestellt wird, werden sie zu allererst gemessen und das Bestimmen eines solchen Zieles wird zu allererst zeigen, wie fern sie diesem geblieben sind.

Also: die Kritik, der Essay – oder nenne es vorläufig wie Du willst – als Kunstwerk, als Kunstgattung. Ich weiß: Dich langweilt diese Frage und Du fühlst, daß alle ihre Argumente und Gegenargumente schon längst verbraucht worden sind. Denn Wilde und Kerr machten eine Weisheit nur allen geläufig, die schon in der deutschen Romantik bekannt war, deren letzten Sinn die Griechen und die Römer ganz unbewußt als einen selbstverständlichen empfanden: daß Kritik eine Kunst und keine Wissenschaft sei. Dennoch glaube ich – und nur darum wage ich Dich mit diesen Bemerkungen zu behelligen – daß alle diese Streitigkeiten das Wesen der wirklichen Frage

kaum berührt haben; der Frage, was der Essay sei, was sein beabsichtigter Ausdruck und welche die Mittel und Wege dieses Ausdrucks seien. Ich glaube, daß man hier allzu einseitig das „Gutgeschriebensein“ betont hat; daß der Essay einer Dichtung stilistisch gleichwertig sein könne und es darum ungerecht sei, hier von Wertunterscheidungen zu reden. Vielleicht. Doch was besagt das? Wenn wir auch die Kritik in einem solchen [5] Sinn als Kunstwerk betrachten, haben wir noch gar nichts über ihr Wesen ausgesagt. „Was gut geschrieben ist, ist ein Kunstwerk“, – ist eine gut geschriebene Annonce oder Tagesneuigkeit auch eine Dichtung? Hier sehe ich, was Dich in einer solchen Auffassung der Kritik so stört: die Anarchie; das Leugnen der Form, damit ein sich souverän dünkender Intellekt mit Möglichkeiten jeder Art frei seine Spiele treiben könne. Wenn ich aber hier von dem Essay als einer Kunstform spreche, so tue ich es im Namen der Ordnung (also fast rein symbolisch und uneigentlich); nur aus der Empfindung heraus, daß er eine Form hat, die ihn mit endgültiger Gesetzesstrenge von allen anderen Kunstformen trennt. Ich versuche den Essay so scharf wie überhaupt möglich zu isolieren eben dadurch, daß ich ihn jetzt als Kunstform bezeichne.

Darum sei hier nicht von seinen Ähnlichkeiten mit den Dichtungen die Rede, sondern von dem, was sie von einander scheidet. Jede Ähnlichkeit sei hier bloß der Hintergrund, von dem sich das Verschiedene um so schärfer abhebt; nur darum wollen wir auch sie erwähnen, damit uns jetzt nur die wahrhaftigen Essays gegenwärtig seien und nicht jene nützlichen, aber unberechtigterweise Essays genannten Schriften, die uns nie mehr geben können, als Belehrung und Data und „Zusammenhänge“. Warum lesen wir denn Essays? Viele der Belehrung wegen, es gibt aber solche, bei denen [6] etwas ganz anderes anzieht. Es ist nicht schwer, sie zu trennen: nicht wahr, wir sehen und werten heute die „tragédie classique“ ganz anders als Lessing in der Dramaturgie; eigentümlich und beinahe unverständlich scheinen uns die Griechen Winckelmanns, und bald werden wir vielleicht Burckhardts Renaissance gegenüber ähnlich empfinden. Und wir lesen sie dennoch – warum? Es gibt aber kritische Schriften, die wie eine Hypothese der Naturwissenschaft, wie eine neue Konstruktion eines Maschinenteils in dem Augenblick all ihren Wert verloren haben, da eine neue, bessere vorhanden ist. Wenn aber – was ich hoffe

und erwarte – jemand die neue Dramaturgie schreiben würde, eine Dramaturgie für Corneille und gegen Shakespeare, was könnte sie der Lessingschen anhaben? Und was können Burckhardt und Pater, Rhode und Nietzsche an der Wirkung der Griechenträume Winckelmanns ändern?

„Ja, wenn Kritik eine Wissenschaft wäre", schreibt Kerr. „Aber das Imponderabile ist zu stark. Sie ist im schönsten Fall eine Kunst." Und wenn sie eine Wissenschaft wäre – es ist gar nicht so unwahrscheinlich, daß sie eine wird – was könnte dies an unserem Problem ändern? Hier ist nicht von einem Ersatz die Rede, sondern von etwas prinzipiell Neuem, von etwas, das durch ein gänzliches oder annäherndes Erreichen wissenschaftlicher Ziele nicht berührt wird. In der Wissenschaft [7] wirken auf uns die Inhalte, in der Kunst die Formen; die Wissenschaft bietet uns Tatsachen und ihre Zusammenhänge, die Kunst aber Seelen und Schicksale. Hier scheiden sich die Wege; hier gibt es keinen Ersatz und keine Übergänge. Wenn auch in den primitiven, noch nicht differenzierten Epochen Wissenschaft und Kunst (und Religion und Ethik und Politik) ungetrennt und in Einem sind, sobald die Wissenschaft losgelöst und selbständig geworden ist, hat alles Vorbereitende seinen Wert verloren. Erst wenn etwas alle seine Inhalte in Form aufgelöst hat und so reine Kunst geworden ist, kann es nicht mehr überflüssig werden; dann aber ist seine einstige Wissenschaftlichkeit ganz vergessen und ohne Bedeutung.

Es gibt also eine Kunstwissenschaft; es gibt aber noch eine ganz andere Art der Äußerung menschlicher Temperamente, deren Ausdrucksmittel zumeist das Schreiben über die Kunst ist. Zumeist, sage ich nur; denn es gibt viele Schriften, die aus solchen Gefühlen entstanden sind, ohne in irgend welche Berührung mit Literatur oder Kunst zu kommen; wo die selben Lebensfragen aufgeworfen sind, wie in jenen Schriften, die sich Kritiken nennen, nur sind die Fragen unmittelbar an das Leben selbst gerichtet; sie brauchen keine Vermittelung von Literatur oder Kunst. Und gerade die Schriften der größten Essayisten sind solcher Art: Platons Dialoge und die Schriften der Mystiker, Montaignes Essays [8] und Kierkegaards imaginäre Tagebuchblätter und Novellen.

Eine unendliche Reihe kaum faßbar feiner Übergänge führt von hier zur Dichtung. Denke an die letzte Szene im Herakles des Euri-

pides: die Tragödie ist schon zu Ende, als Theseus erscheint und alles erfährt, was geschehen ist, die furchtbare Rache der Hera an Herakles. Da setzt das Zwiegespräch vom Leben zwischen dem trauernden Herakles und seinem Freunde ein; Fragen erklingen, denen der sokratischen Gespräche verwandt, aber die Frager sind starrer und weniger menschlich und ihr Fragen begrifflicher, das unmittelbare Erlebnis überspringender als in den Dialogen Platons. Denke an den letzten Aufzug von „Michael Kramer", an die „Bekenntnisse einer schönen Seele", an Dante, an den „Everyman", an Bunyan – muß ich Dir noch weitere Beispiele aufzählen?

Du wirst gewiß sagen: der Schluß des „Herakles" ist undramatisch und Bunyan ist ... Gewiß, gewiß – doch weshalb? Der „Herakles" ist undramatisch, weil es eine natürliche Folge jedes dramatischen Stiles ist, daß alles, was im Innern geschieht, in Taten, Bewegungen und Gebärden von Menschen projiziert und also sichtbar und sinnlich greifbar gemacht werde. Hier siehst Du, wie sich Heras Rache dem Herakles nähert, Du siehst Herakles in seligem Siegestaumel, ehe sie ihn erreicht hat, Du siehst seine tobenden Gesten im Wahnsinn, womit [9] sie ihn traf, und seine wilde Verzweiflung nach dem Sturm, da er sieht, was ihm geschehen ist. Von allem Späteren aber siehst Du gar nichts. Theseus kommt – und vergebens versuchst Du anders als begrifflich zu bestimmen, was jetzt geschieht: was Du hörst und siehst, ist kein wahres Ausdrucksmittel mehr des wirklichen Geschehnisses, es ist bloß eine im innersten Wesen gleichgültige Gelegenheit, daß es überhaupt geschehe. Du siehst nur: Theseus und Herakles verlassen gemeinsam die Szene. Vorher erklangen Fragen: wie sind wohl in Wahrheit die Götter; an welche Götter dürfen wir glauben und an welche nicht; was ist das Leben und was ist die beste Art, seine Leiden mannhaft zu ertragen? Das konkrete Erlebnis, das diese Fragen auferweckte, verschwindet in eine unendliche Ferne. Und wenn die Antworten wieder in die Welt der Tatsachen zurückkehren, sind sie nicht mehr Antworten auf die Fragen, die das lebende Leben aufwarf; auf die Fragen, was nun diese Menschen jetzt in dieser bestimmten Lebenslage tun und was sie lassen müssen. Diese Antworten sehen jede Tatsache mit fremdem Blicke an, denn sie kommen von d e m Leben und von d e n Göttern, und kennen kaum den Schmerz des Herakles und seine Ursache, die Rache der Hera. Ich weiß: das Drama

stellt seine Fragen auch an d a s Leben und das Antwortbringende ist auch dort d a s Schicksal; und im letzten Sinne sind die Fragen und die Antworten auch hier [10] an eine bestimmte Sache geknüpft. Doch der wahre Dramatiker (solange er wahrer Dichter ist, ein wirklicher Vertreter des dichterischen Prinzips) wird e i n Leben so reich und so intensiv sehen, daß es beinahe unmerklich d a s Leben wird. Hier aber wird alles undramatisch, denn hier wird das andere Prinzip wirksam; denn jenes Leben, das hier die Fragen stellte, verliert alles Körperliche im Augenblick, wo der Frage erstes Wort erklang.

Es gibt also zwei Typen seelischer Wirklichkeiten: d a s Leben ist der eine und das L e b e n der andere; beide sind gleich wirklich, sie können aber nie gleichzeitig wirklich sein. In jedem Erlebnis eines jeden Menschen sind beide[r] Elemente enthalten, wenn auch in immer verschiedener Stärke und Tiefe; auch in der Erinnerung bald dieses, bald jenes, auf einmal können wir aber nur in einer Form empfinden. Seitdem es ein Leben gibt und die Menschen das Leben begreifen und ordnen wollen, gab es immer diese Zweiheit in ihren Erlebnissen. Nur wurde der Wettkampf der Priorität und der Überlegenheit zumeist in der Philosophie ausgefochten und anders klangen immer die Schlachtrufe; darum auch für die meisten Menschen unerkannt und unerkennbar. Am klarsten war, scheint es, die Frage im Mittelalter gestellt, als die Denkenden sich in zwei Lager teilten, deren eines von den Universalien, den Begriffen (den Ideen Platons, wenn Du willst) behauptete, sie wären die einzigen, [11] wahren Wirklichkeiten, während das andere sie nur als Worte, als zusammenfassende Namen der einzig wahren, einzelnen Dinge anerkannte.

Dieselbe Zweiheit scheidet auch die Ausdrucksmittel; der Gegensatz ist hier der des Bildes und der der „Bedeutung". Das eine Prinzip ist ein Bilder-Schaffendes, das andere ein Bedeutungen-Setzendes; für das eine gibt es nur Dinge, für das andere nur deren Zusammenhänge, nur Begriffe und Werte. Die Dichtung an sich kennt nichts, was jenseits der Dinge wäre; ihr ist jedes Ding ein Ernstes und Einziges und Unvergleichliches. Darum kennt sie auch die Fragen nicht: man richtet an reine Dinge keine Fragen, nur an ihre Zusammenhänge; denn – wie im Märchen – wird hier aus jeder Frage wieder ein Ding, dem ähnlich, das sie zum Leben erweckte. Der Held steht am Kreuzweg oder inmitten des Kampfes, aber der Kreuzweg und der Kampf

sind nicht Schicksale, denen gegenüber es Fragen und Antworten gibt, sie sind einfach und wörtlich Kämpfe und Kreuzwege. Und der Held bläst in sein Wunder erweckendes Horn und das erwartete Wunder erscheint, ein Ding, das Dinge aufs neue ordnet. In der wirklich tiefen Kritik aber gibt es kein Leben der Dinge, keine Bilder, nur Transparenz, nur etwas, das kein Bild vollwertig auszudrücken fähig wäre. Eine „Bildlosigkeit aller Bilde[r]" ist das Ziel aller Mystiker, und höhnisch-verächtlich spricht Sokrates zu Phaidros von den [12] Dichtern, die das wahre Leben der Seele nie würdig besungen haben noch je besingen werden. „Denn das große Sein, wo der unsterbliche Teil der Seele einst wohnte, ist farblos und ohne Gestalt und ungreifbar und nur der Lenker der Seele, der Geist, vermag es zu schauen."

Du wirst vielleicht erwidern: mein Dichter ist eine leere Abstraktion und so auch mein Kritiker. Du hast recht, beide sind Abstraktionen, aber vielleicht doch nicht ganz leere. Sie sind Abstraktionen, denn auch Sokrates muß in Bildern von seiner Welt ohne Gestalt und jenseits aller Gestalt reden und selbst das Wort „Bildlosigkeit" des deutschen Mystikers ist eine Metapher. Auch gibt es keine Dichtung ohne ein Ordnen der Dinge. Matthew Arnold nannte sie einmal „Criticism of Life". Sie stellt die letzten Zusammenhänge zwischen Mensch und Schicksal und Welt dar und ist gewiß aus solcher tiefsten Stellungnahme entsprungen, wenn sie auch oft nicht um ihren Ursprung weiß. Wenn sie auch oft jede Fragestellung und Stellungnahme von sich weist – ist denn das Leugnen aller Fragen nicht eine Fragestellung und ihr bewußtes Ablehnen nicht eine Stellungnahme? Ich gehe weiter: die Trennung von Bild und Bedeutung ist auch eine Abstraktion, denn die Bedeutung ist immer in Bilder gehüllt und der Widerschein eines Glanzes vom Jenseits der Bilder durchleuchtet ein jedes Bild. Jedes Bild ist aus unserer Welt und die [13] Freude dieses Daseins leuchtet von seinem Antlitz; doch es erinnert sich und es erinnert uns an etwas, das irgendwann da war, an ein Irgendwo, an seine Heimat, an das Einzige, das im Grunde der Seele wichtig und bedeutungsvoll ist. Ja, in ihrer nackten Reinheit sind sie nur Abstraktionen, diese beiden Enden menschlicher Empfindung, doch bloß mit Hilfe solcher Abstraktion konnte ich die beiden Pole der schriftlichen Ausdrucksmöglichkeit bezeichnen. Und die, die sich am entschlossensten von den Bildern abwenden, die am heftigsten hinter

die Bilder greifen, sind die Schriften der Kritiker, der Platoniker und Mystiker.

Damit aber hätte ich auch schon bezeichnet, warum diese Art des Empfindens eine Kunstform für sich fordert, warum uns jede ihrer Äußerungen in den anderen Formen, in der Dichtung immer stören muß. Du hast schon einmal die große Forderung allem Gestalteten gegenüber formuliert, vielleicht die einzig ganz allgemeine, aber die ist unerbittlich und kennt keine Ausnahme: daß im Werk alles aus einem Stoff geformt sei, daß jeder seiner Teile von einem Punkt aus übersichtlich geordnet sei. Und weil jedes Schreiben sowohl die Einheit als die Vielheit erstrebt, ist dies das Stilproblem aller: das Gleichgewicht im Vielerlei der Dinge, das reich Gegliederte in der einstoffigen Masse. Was in einer Kunstform lebensfähig ist, ist tot in der andern: hier ist ein praktischer, handgreiflicher [14] Beweis für die innere Scheidung der Formen. Erinnerst Du Dich, wie Du mir die Lebendigkeit der Menschen auf gewissen stark stilisierten Wandgemälden erklärtest? Du sagtest: zwischen Säulen sind diese Fresken gemalt, und wenn die Gebärden ihrer Menschen auch marionettenhaft starr sind und jeder Gesichtsausdruck nur eine Maske ist, so ist dies alles doch lebendiger, als die Säulen, die die Bilder umrahmen, mit denen sie eine dekorative Einheit bilden. Ein wenig lebendiger nur, denn die Einheit muß erhalten bleiben; aber lebendiger dennoch, damit die Illusion eines Lebens entstehe. Hier aber ist das Problem des Gleichgewichts so gestellt: die Welt und das Jenseits, das Bild und die Transparenz, die Idee und die Emanation liegen in je einer Schale der Wa[a]ge, die im Gleichgewicht bleiben soll. Je tiefer die Frage dringt – vergleiche bloß die Tragödie mit dem Märchen – desto linearer werden die Bilder; in desto weniger Flächen wird alles zusammengedrängt; desto blasser und stumpfer glänzend werden die Farben; desto einfacher der Reichtum und das Vielerlei der Welt; desto maskenhafter der Gesichtsausdruck der Menschen. Es gibt aber noch Erlebnisse, für deren Ausdruck auch die einfachste und gemessenste Gebärde zu viel wäre – und zugleich zu wenig; es gibt Fragen, deren Stimme so leise tönt, daß für sie der Klang des tonlosesten Geschehnisses roher Lärm wäre und keine Begleitmusik; es [15] gibt Schicksalsbeziehungen, die so ausschließlich Beziehungen der Schicksale an sich sind, daß alles Menschliche ihre abstrakte Reinheit und Hoheit nur stören würde.

Nicht von Feinheit und Tiefe ist hier die Rede; das sind Wertkategorien, nur innerhalb der Form haben sie also Geltung; wir sprechen von den Grundprinzipien, die die Formen von einander scheiden; von dem Stoff, aus dem alles gebaut ist, von dem Standpunkt, von der Weltanschauung, die allem die Einheit gibt. Ich will kurz sein: wenn man die verschiedenen Formen der Dichtung mit dem vom Prisma gebrochenen Sonnenlicht vergleichen würde, so wären die Schriften der Essayisten die ultravioletten Strahlen.

Es gibt also Erlebnisse, die von keiner Gebärde ausgedrückt werden könnten und die sich dennoch nach einem Ausdruck sehnen. Du weißt schon aus allem Gesagten, welche ich meine und welcher Art sie sind. Die Intellektualität, die Begrifflichkeit ist es, als sentimentales Erlebnis, als unmittelbare Wirklichkeit, als spontanes Daseinsprinzip; die Weltanschauung in ihrer unverhüllten Reinheit als seelisches Ereignis, als motorische Kraft des Lebens. Die unmittelbar gestellte Frage: was ist das Leben, der Mensch und das Schicksal? Doch als Frage nur; denn die Antwort bringt auch hier keine „Lösung", wie eine der Wissenschaft oder wie – auf reineren Höhen – jene der Philosophie, sie ist vielmehr, wie in jeder Art Poesie, Symbol und Schick-[16] sal und Tragik. Wenn der Mensch solches erlebt, so erwartet alles Äußere an ihm in starrer Regungslosigkeit die Entscheidung, die der Kampf der unsichtbaren, den Sinnen unzugänglichen Mächte bringen wird. Jede Gebärde, womit der Mensch etwas davon ausdrücken wollte, würde sein Erlebnis verfälschen, wenn sie nicht ironisch ihre eigene Unzulänglichkeit betonen und so sich selbst sogleich aufheben würde. Einen Menschen, der solches erlebt, drückt nichts Äußeres aus – wie könnte ihn eine Dichtung gestalten?

Jedes Schreiben stellt die Welt im Symbol einer Schicksalsbeziehung dar; das Problem des Schicksals bestimmt überall das Problem der Form. Diese Einheit, diese Koexistenz ist so stark, daß das eine Element nie ohne das andere auftritt und eine Trennung ist auch hier nur in der Abstraktion möglich. Die Scheidung also, die ich hier zu vollziehen versuche, scheint praktisch nur ein Unterschied der Betonung zu sein: die Dichtung erhält vom Schicksal ihr Profil, ihre Form, die Form erscheint dort immer nur als Schicksal; in den Schriften der Essayisten wird die Form zum Schicksal, zum schicksalschaffenden Prinzip. Und dieser Unterschied bedeutet folgendes: das Schicksal

hebt Dinge aus der Welt der Dinge hervor, betont die gewichtigen und scheidet die unwesentlichen aus; die Formen aber umgrenzen einen Stoff, der sich sonst luftartig im All auflösen würde. Das Schicksal [17] kommt also von dort, woher alles andere kommt, als Ding unter die Dinge, während die Form – als etwas Fertiges angesehen, von außen also – dem Wesensfremden die Grenzen bestimmt. Weil das Schicksal, das die Dinge ordnet, Fleisch von ihrem Fleisch und Blut aus ihrem Blute ist, darum gibt es kein Schicksal in den Schriften der Essayisten. Denn das Schicksal, seiner Einmaligkeit und Zufälligkeit entblößt, ist gerade so luftig immateriell, wie jeder andere körperlose Stoff dieser Schriften; kann ihnen also gerade so wenig eine Form geben, wie sie selbst jeder natürlichen Neigung und Möglichkeit einer Verdichtung zur Form entbehren.

Deshalb sprechen diese Schriften von den Formen. Der Kritiker ist der, der das Schicksalhafte in den Formen erblickt, dessen stärkstes Erlebnis jener Seelengehalt ist, den die Formen indirekt und unbewußt in sich bergen. Die Form ist sein großes Erlebnis, sie ist als unmittelbare Wirklichkeit das Bildhafte, das wirklich Lebendige in seinen Schriften. Diese Form, die aus einem symbolischen Betrachten der Lebenssymbole entstanden ist, bekommt ein Leben für sich von der Kraft dieses Erlebnisses. Sie wird eine Weltanschauung, ein Standpunkt, eine Stellungnahme dem Leben gegenüber, aus dem sie entstand; eine Möglichkeit, es selbst umzuformen und neu zu schaffen. Das Schicksalsmoment des Kritikers ist also jenes, wo die Dinge zu Formen werden; der Augenblick, wenn [18] alle Gefühle und Erlebnisse, die diesseits und jenseits der Form waren, eine Form bekommen, sich zur Form verschmelzen und verdichten. Es ist der mystische Augenblick der Vereinigung des Außen und des Innen, der Seele und der Form. Er ist gerade so mystisch wie das Schicksalsmoment der Tragödie, wo Held und Schicksal, wie jenes der Novelle, wo Zufall und kosmische Notwendigkeit, wie jenes der Lyrik, wo Seele und Hintergrund sich treffen und zu einer neuen, weder in Vergangenheit noch in Zukunft trennbaren Einheit zusammenwachsen. Die Form ist die Wirklichkeit in den Schriften des Kritikers, sie ist die Stimme, mit der er seine Fragen an das Leben richtet: das ist der wirkliche, der tiefste Grund dessen, daß Literatur und Kunst die typischen, natürlichen Stoffe der Kritik sind. Denn hier kann aus dem Endziel der

Poesie ein Ausgangspunkt und ein Anfang werden; denn hier scheint die Form, selbst in ihrer abstraktesten Begrifflichkeit, etwas sicher und handgreiflich Wirkliches. Aber dies ist nur der typische Stoff des Essays, nicht der einzige. Denn nur als Erlebnis braucht der Essayist die Form und nur ihr Leben braucht er, nur die in ihr enthaltene lebendige seelische Wirklichkeit. Diese Wirklichkeit ist aber in jeder unmittelbaren, sinnlichen Äußerung des Lebens zu finden, aus ihr heraus und in sie hinein zu lesen; durch ein solches Schema der Erlebnisse kann man das Leben selbst erleben und gestalten. Und nur weil Literatur, Kunst und Philo-[19]sophie offen und gerade den Formen zueilen, während sie im Leben selbst bloß die ideale Forderung einer gewissen Art von Menschen und Erlebnissen sind, darum ist eine kleinere Intensität der kritischen Erlebnisfähigkeiten von nöten, einem Geformten als einem Gelebten gegenüber; darum scheint – für die erste und oberflächlichste Betrachtung – die Wirklichkeit der Formvision hier weniger problematisch zu sein als dort. Jedoch bloß für die erste und oberflächlichste Betrachtung scheint es so zu sein, denn die Form des Lebens ist nicht abstrakter, als die Form eines Gedichtes. Auch dort wird die Form nur durch Abstraktion sinnfällig und ihre Wahrheit ist auch hier nicht stärker, als die Kraft, womit sie erlebt wurde. Oberflächlich wäre es, Gedichte darnach zu unterscheiden, ob sie ihre Stoffe aus dem Leben oder von andersher haben; denn die formschaffende Kraft der Poesie zerbricht und zerstreut so wie so alles Alte, schon einmal Geformte, und alles wird zu einem ungeformten Rohstoff in ihren Händen. Gerade so oberflächlich scheint mir auch hier eine Scheidung. Denn beide Arten der Weltbetrachtung sind nur Stellungnahmen den Dingen gegenüber und jede ist überall verwendbar, wenn es auch wahr ist, daß es für beide Dinge gibt, die sich mit einer von der Natur gewollten Selbstverständlichkeit dem gegebenen Standpunkt unterordnen und solche, die nur von heftigsten Kämpfen und tiefsten Erlebnissen dazu gezwungen werden können. [20]

Wie in jedem wirklich wesentlichen Zusammenhang treffen sich auch hier natürliche Stoffwirkung und unmittelbare Nützlichkeit: die Erlebnisse, zu deren Ausdruck die Schriften der Essayisten entstanden sind, werden in den meisten Menschen nur beim Anblick der Bilder oder beim Lesen der Gedichte bewußt; eine Kraft, die das Leben selbst bewegen könnte, haben sie auch da kaum. Darum müssen die

meisten Menschen glauben, die Schriften der Essayisten seien nur geschrieben, um Bücher und Bilder zu erklären, ihr Verständnis zu erleichtern. Und doch ist dieser Zusammenhang tief und notwendig, und gerade das Unzertrennbare und Organische in dieser Mischung von Zufällig- und Notwendig-Sein ist der Ursprung jenes Humors und jener Ironie, die wir in den Schriften jedes wahrhaft großen Essayisten finden werden. Jenes eigenartigen Humors, der so stark ist, daß es sich beinahe nicht mehr ziemt, über ihn zu sprechen; denn wer ihn nicht in jedem Augenblick spontan empfindet, für den wäre so wie so jeder deutliche Hinweis vergebens. Die Ironie meine ich hier, daß der Kritiker immer von den letzten Fragen des Lebens spricht, aber doch immer in dem Ton, als ob nur von Bildern und Büchern, nur von den wesenlosen und hübschen Ornamenten des großen Lebens die Rede wäre; und auch hier nicht vom Innersten des Innern, sondern bloß von einer schönen und nutzlosen Oberfläche. So scheint es, als ob jeder Essay in der [21] größtmöglichsten Entfernung von dem Leben wäre, und die Trennung scheint um so größer zu sein, je brennender und schmerzlicher die tatsächliche Nähe der wirklichen Wesen beider fühlbar ist. Vielleicht hat der große Sieur de Montaigne etwas Ähnliches empfunden, als er seinen Schriften die wunderbar schöne und treffende Bezeichnung „Essays“ gab. Denn eine hochmütige Courtoisie ist die einfache Bescheidenheit dieses Wortes. Der Essayist winkt den eigenen, stolzen Hoffnungen, die manchmal dem Letzten nahe gekommen zu sein wähnen, ab – es sind ja nur Erklärungen der Gedichte anderer, die er bieten kann und bestenfalls die der eigenen Begriffe. Aber ironisch fügt er sich in diese Kleinheit ein, in die ewige Kleinheit der tiefsten Gedankenarbeit dem Leben gegenüber und mit ironischer Bescheidenheit unterstreicht er sie noch. Beim Platon wird die Begrifflichkeit von der Ironie der kleinen Lebensrealitäten umrahmt. Eryximachos heilt den Aristophanes durch Nießen von seinem Schlucken, ehe jener seine tiefsinnige Hymne an Eros beginnen kann. Und Hippothales beobachtet mit banger Aufmerksamkeit den Sokrates, als der den geliebten Lysis ausfragt. Und mit kindischer Schadenfreude fordert der kleine Lysis Sokrates auf, seinen Freund, Menexenos, mit seinen Fragen gerade so zu quälen, wie er ihn gequält habe. Rohe Erzieher zerreißen die Fäden dieses Zwiegesprächs von sanftschillernder Tiefe und schleppen die Knaben mit [22] sich nach

Hause. Sokrates aber ist am meisten belustigt: „Sokrates und die beiden Knaben wollen Freunde sein und sind nicht einmal imstande gewesen zu sagen, was der Freund eigentlich sei“. Doch auch in dem riesengroßen wissenschaftlichen Apparate gewisser neuer Essayisten (denke nur an Weininger) sehe ich eine ähnliche Ironie und nur eine anders geartete Äußerung derselben in einer so fein zurückhaltenden Schreibweise, wie die Diltheys ist. In jedem Schreiben eines jeden großen Essayisten könnten wir, freilich in immer verschiedener Form, immer diese selbe Ironie finden: Die Mystiker des Mittelalters sind die einzigen ohne innere Ironie – ich muß Dir doch nicht auseinandersetzen, warum?

Die Kritik also, der Essay spricht zumeist von Bildern, Büchern und von Gedanken. Was ist sein Verhältnis zum Dargestellten? Man sagt immer: der Kritiker müsse die Wahrheit über die Dinge aussprechen, der Dichter aber sei seinem Stoff gegenüber an keine Wahrheit gebunden. Wir wollen hier nicht die Frage des Pilatus aufwerfen, noch das untersuchen, ob der Dichter nicht auch zu einer inneren Wahrhaftigkeit gezwungen ist, und ob die Wahrheit irgend welcher Kritik stärker und mehr als eine solche sein kann. Nein, denn ich sehe hier tatsächlich einen Unterschied, nur ist er auch hier bloß in seinen abstrakten Polen ganz rein, scharf und ohne Übergang. Als ich über Kassner [23] schrieb, erwähnte ich ihn schon: der Essay spricht immer von etwas bereits Geformtem, oder bestenfalls von etwas schon einmal Dagewesenem; es gehört also zu seinem Wesen, daß er nicht neue Dinge aus einem leeren Nichts heraushebt, sondern bloß solche, die schon irgendwann lebendig waren, aufs neue ordnet. Und weil er sie nur aufs neue ordnet, nicht aus dem Formlosen etwas Neues formt, ist er auch an sie gebunden, muß er immer „die Wahrheit“ über sie aussprechen, Ausdruck für ihr Wesen finden. Vielleicht ist der Unterschied am kürzesten so formulierbar: die Dichtung nimmt aus dem Leben (und der Kunst) ihre Motive; für den Essay dient die Kunst (und das Leben) als Modell. Vielleicht ist damit der Unterschied schon bezeichnet: die Paradoxie des Essays ist beinahe die selbe wie die des Porträts. Du siehst doch den Grund? Nicht wahr, vor einer Landschaft fragst Du Dich nie: ist denn dieser Berg oder dieser Fluß tatsächlich so, wie er gemalt ist; vor jedem Porträt aber taucht unwillkürlich immer die Frage der Ähnlichkeit auf. Untersuche also ein wenig dieses Problem

der Ähnlichkeit, an dessen törichtem und oberflächlichem Aufwerfen die wahren Künstler verzweifeln müssen. Du stehst vor einem Velasquez-Porträt und sagst „Wie ähnlich“ und Du fühlst, Du hast wirklich etwas über das Bild gesagt. Ähnlich? Wem? Keinem natürlich. Du hast ja keine Ahnung, wen es darstellt, kannst es vielleicht gar nicht erfahren; [24] und wenn auch, so interessiert es Dich kaum. Doch fühlst Du: es ist ähnlich. Bei anderen Bildnissen wirken bloß Farben und Linien und Du hast kein solches Gefühl. Die wirklich bedeutenden Porträts geben uns also neben all ihren anderen künstlerischen Sensationen auch dies: das Leben eines Menschen, der einmal wahrhaft gelebt hat, und sie zwingen uns das Gefühl auf, sein Leben sei so gewesen, wie es uns die Linien und Farben des Bildes zeigen. Nur weil wir Maler vor Menschen um dieses Ausdrucksideal schwere Kämpfe ausfechten sehen, weil der Schein und das Schlagwort dieses Kampfes nichts anderes sein kann, als eines Kampfes um die Ähnlichkeit, nur darum nennen wir diese Suggestion eines Lebens so; obwohl es keinen in der Welt gibt, dem das Bildnis ähnlich sein könnte. Denn wenn wir auch den dargestellten Menschen kennen, dessen Bild „ähnlich“ oder „unähnlich“ heißen soll, – ist es nicht eine Abstraktion, von irgend welchem willkürlichen Moment oder Ausdruck zu behaupten: das ist sein Wesen? Und wenn wir deren Tausende kennen, was wissen wir von den unermeßlich großen Teilen seines Lebens, wo wir ihn nicht sahen, was von den inneren Lichtern der Bekannten, was von den Reflexen, die sie andern geben? Siehst Du, so ungefähr stelle ich mir „die Wahrheit“ der Essays vor. Auch hier ist ein Kampf um die Wahrheit, um die Verkörperung des Lebens, das jemand aus einem Men-[25]schen, einem Zeitalter, einer Form herausgelesen hat; doch es hängt nur von der Intensität der Arbeit und der Vision ab, ob wir aus dem Geschriebenen eine Suggestion dieses einen Lebens erhalten. Denn dies ist der große Unterschied: die Dichtung gibt uns die Lebensillusion dessen, den sie darstellt; nirgends ist jemand oder etwas denkbar, woran das Gestaltete gemessen werden könnte. Der Held des Essays lebte schon irgendwann, sein Leben muß also gestaltet werden; nur ist auch dieses Leben gerade so innerhalb des Werkes, wie alles in der Poesie. Alle diese Voraussetzungen der Schlagkraft und Gültigkeit seines Geschauten erschafft der Essay aus sich. Es ist also nicht möglich, daß zwei Essays einander widersprechen: jeder