

# Grundlagen der Literaturwissenschaft

Exemplarische Texte

Herausgegeben von

Bernhard J. Dotzler

in Zusammenarbeit mit

Pamela Moucha



1999

BÖHLAU VERLAG KÖLN WEIMAR WIEN

# Margarete Susman

VON URSULA RENNER

Die hermeneutische Grundfrage „Wer spricht?“, darüber ist sich die Literaturwissenschaft heute weitgehend einig, sollte mit einer Operation beantwortet werden, welche das Subjekt einer Äußerung und das grammatikalische Subjekt der Aussage trennt. Dennoch, so behauptete jedenfalls Roland Barthes, sei die Vorstellung von Literatur noch immer „auf tyrannische Weise im Autor zentriert [...], in seiner Person, seiner Geschichte, seinem Geschmack, seinen Leidenschaften“<sup>1</sup>. Widerstand gegen eine solche Tyrannei formierte sich schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts, auf dem Höhepunkt des Künstlerbiographismus. Es sei bisher übersehen worden, schrieb Margarete Susman in ihrem Buch über „Das Wesen der modernen deutschen Lyrik“ (1910), daß das „lyrische Ich [...] kein Ich im real empirischen Sinne, sondern daß es *Ausdruck*, daß es *Form* eines Ich“ sei.<sup>2</sup> Dieser Satz, der die Selbständigkeit des Textes gegenüber dem Autor behauptet, war in der ästhetischen Theorie nirgends vorher mit dieser Entschiedenheit ausgesprochen worden. Mit dem von Susman kreierten Begriff des „lyrischen Ich“ operierte fortan die Zunft.<sup>3</sup> Was ihn provoziert hat, ist eine historische Frage, die allerdings ihrerseits nicht ohne Lebensgeschichte auskommt.

Margarete Susman (1872–1966), beinahe gleich alt wie Hofmannsthal und Rilke, publizierte Gedichte, beschäftigte sich mit bildender Kunst und hörte Vorlesungen in Philosophie und Soziologie, absolvierte aber, wie viele intellektuelle Frauen der Jahrhundertwende, kein eigentliches Universitätsstudium.<sup>4</sup> Ihr Urteil bildete sie durch Lektüren und Gespräche, insbesondere im Münchener und später Berliner Kreis um George und Wolfskehl, Gertrud Kantorowicz und Georg Simmel. Seit 1910 schrieb sie für die „Frankfurter Zeitung“ und besprach dort zunächst vor allem lyrische Neuerscheinungen. Zu dem wenigen, was ihre Erinnerungen darüber festhalten, gehören die „Bestürzung und Bewunderung“, die

---

1 Roland Barthes: *La mort de l'auteur*, in: Ders: *Le bruissement de la langue*. Paris 1984, S. 63–70, 64.

2 Im folgenden stammen alle nicht weiter nachgewiesenen Zitate aus Susmans Buch, hier S. 18.

3 Den Anfang machte Oskar Walzel mit „*Leben, Erleben und Dichten*“, Leipzig 1912, S. 42ff. Zuletzt erinnerten hieran Karlheinz Barck: *Poesie und Imagination. Studien zu ihrer Reflexionsgeschichte zwischen Aufklärung und Moderne*, Stuttgart/Weimar 1993, S. 219–221, und Dieter Burdorf: *Einführung in die Gedichtanalyse*, Stuttgart 1995, S. 182ff.

4 Der Sammelband „*Frauen in den Kulturwissenschaften*“, hg. von Barbara Hahn. München 1993, der auch einen Aufsatz der Herausgeberin über Susmann bringt (ebd. S. 81–95), zeigt deutlich das Muster der intellektuellen Frauen entweder ‚zwischen den Stühlen‘ oder als Vermittlerinnen und ‚Übersetzerinnen‘ männlicher Texte.

Rilkes „Stunden-Buch“ auslöste.<sup>5</sup> In diesem Kontext entstand ihr Buch über die moderne Lyrik, erschienen im Stuttgarter Verlag Strecker und Schröder als Band 9 der Reihe „Kunst und Kultur“. Die von Geheimrat Professor Dr. Wolfgang von Oettingen herausgegebene Reihe trug mit ihrem Untertitel „Einzelarbeiten zur Einführung in das Verständnis unserer Zeit“ ihr Programm, „das Publikum für die Kunst zu schulen“,<sup>6</sup> offen zur Schau; mit 1.60 Mark und einem Umfang von - im Falle Susmans – 130 luftig gesetzten Seiten waren die Bände preisgünstig und publikumsfreundlich kalkuliert.

Ihr Verständnis der Zeit präsentiert Susman gleich zu Beginn des Textes. Erwartungsgemäß beklagt sie einen tiefgreifenden Verlust: Die „Kulturmacht Religion“ habe sich aufgelöst und eine „schwankende zerrissene Gegenwartsexistenz“ hinterlassen. In einer „unkontrollierbare[n] persönliche[n] Religiosität“ hat sie sich Ersatz gesucht, welche aber notwendig verborgen bleiben muß, wenn sie sich nicht „mit anderen sachlichen Kulturerscheinungen“ verbindet. Eine solche ist nach Susman, gut romantisch, die Kunst. Sie ist das Medium, in dem die Moderne „den Gehalt der Religion am vollendetsten sich gerettet“ hat – „alles Glauben und Sehnen“. Insbesondere der Lyrik ist am Ende dieses langen historischen Prozesses eine ausgezeichnete Rolle zugewachsen. Sie hat „den Kern“ des Mythos, jenes ursprünglich übergreifende Paradigma und Bindeglied zwischen den drei Systemen Religion, Philosophie und Kunst „am reinsten bewahrt“ und neu gestaltet. Mythos versteht Susman nicht im aristotelischen Sinn als ‚Geschichte‘, sondern relational. Er entwirft ein Verhältnis des einzelnen zum Ganzen der Welt, das, weil nicht mehr dogmatisch justiert, „der neue Dichter sich selber schaffen“ muß. Historisch läßt Susman diesen Vorgang der Selbsterschaffung – das heißt der Ablösung des Urhebers vom Kunstwerk – mit Klopstock, also mit der Erlebnislyrik der Goethezeit beginnen. Systematisch begreift sie die Selbsterschaffung des Ich als Formprozeß, der dem vergänglichen Subjekt Dauer verleiht.

Im Ich des Gedichtes, so der Gedanke Susmans, um dessentwillen hier literaturwissenschaftliche Archäologie betrieben wird, spricht nicht ein konkretes historisches, biologisches und psychisches Ich, sondern ein transindividuelles „lyrisches Ich“. Dieses „redende Ich“ des Gedichtes wird vom „persönlichen Ich“

5 Margarete Susman: Ich habe viele Leben gelebt. Erinnerungen. 3. Aufl. Stuttgart 1966, S. 78. – Rilke seinerseits war von Susmans Gedichten berührt; vgl. Rilkes Brief an Richard Scheid vom Januar 1902, in: Ingeborg Schnack: Rainer Maria Rilke. Chronik seines Lebens und seines Werkes. 1. Bd.: 1875–1920, Frankfurt a. M. 1990, S. 133.

6 So einer der „Leitende[n] Grundsätze der Sammlung“ im Vorspann zu Susmans Buch; weiter heißt es dort: „Nachdem das Publikum nur zuviel Kunstgeschichte und theoretische Ästhetik in sich aufgenommen hat, soll es jetzt in die Praxis eingeführt werden und Anregung und Anleitung dazu finden, bei allen Erscheinungen, die sein Leben ihm darbietet, die künstlerische Seite herauszuerkennen und über deren sinngemäße Ausgestaltung sich ein Urteil zu bilden“. Die Bände 1–8 behandelten „Die Schönheit der großen Stadt“, „Die neue Malerei“, „Das Musikdrama der Gegenwart“, „Die Reklame“, „Die Zukunft der deutschen Museen“, „Kultur und Natur in der Gartenkunst“, „Die deutsche Dorfkirche“ und „Die Kunst des Amateurphotographen“.

des Dichters konstruiert und löscht durch seine Form – seinen ‚ästhetischen Code‘ – den Urheber gleichsam aus. Susmans Hauptthese im Kapitel „Ichform und Symbol“ würden wir heute mit Hilfe von Sprechakttheorie und Grammatik, im Feld der sprachlichen Konstruktion von Subjektivität oder im Rückgriff auf die Rhetorik verhandeln.<sup>7</sup> Entscheidend ist, daß das Problem der „Leerstelle Ich“ historisch erst einmal der Markierung einer Grenze zwischen Urheber und Werk bedurfte, wie Susman sie getroffen hat. Durch ihre Aufmerksamkeit für das ‚fremde Andere‘ des Textes ist ihr in systematischer Hinsicht die Entdeckung einer Textinstanz geglückt. So hat Susman es nicht gesagt, doch ist diese Entdeckung so aufgenommen und fortgeschrieben worden.

7 Einen knappen Überblick mit Literaturhinweisen gibt Eva Horn: Subjektivität in der Lyrik: ‚Erlebnis und Dichtung‘, ‚lyrisches Ich‘. In: Einführung in die Literaturwissenschaft. Hg. von Miltos Pechlivanos u.a. Stuttgart/Weimar 1995, S. 299–310. Vgl. auch Heinz Schlaffer: Die Aneignung von Gedichten. Grammatisches, rhetorisches und pragmatisches Ich in der Lyrik. In: Poetica 27, 1995, S. 38–57, und, etwas verborgen, Gerhard Neumann: „Einer ward keiner“. Zur Ichfunktion in Loerkes Gedichten. In: Oskar Loerke. Marbacher Kolloquium 1984. Hg. von Reinhard Tghart. Mainz 1986, S. 211–270.

Margarete Susman

## Ichform und Symbol

Die Blüte der modernen Lyrik, isoliert betrachtet, strömt einen so starken Duft der individuellen Seele aus, daß ihre Wurzel und ihr Keim und damit ihr innerstes Gerüst darüber vergessen wurden. Nur so läßt sich die eigentümliche Tatsache erklären, daß selbst die Ästhetik so lange die Lyrik als ein persönliches, ja subjektives Gebilde betrachtete, daß sie das in ihr redende Ich für das persönliche des Dichters halten konnte.

Nur die ewigen Zusammenhänge des Mythos haben in der lyrischen Kunst Raum, nicht das Schicksal, sondern die über das persönliche Schicksal hinausgehene Wahrheit des Dichters: die *Form* seines Schicksals. Und darum kann es nie das personale, sondern nur das in den allgemeinen ewigen Zusammenhängen des Seins lebende Ich sein, das in ihr Raum hat: das lyrische Ich, das eine Form ist, die der Dichter aus seinem gegebenen Ich erschafft. Dies Gesetz, das die Grenze zwischen Wirklichkeit und Kunst festlegt, bleibt unveränderlich für alle Lyrik bestehen. So wenig die Freiwerdung des Individuums in der neueren Zeit an der Objektivität des mythischen Gehaltes der Lyrik ändert, so wenig ändert sie an ihrer objektiven Ichform.

Die Ichform war es, die verwirrend auf die Betrachter einwirkte. Je weiter wir aber das Feld unserer Betrachtung historisch abstecken, um so unbegreiflicher erscheint die Verwechslung des lyrischen Ich mit dem einmaligen Ich des Individuums. Das Ich eines Volksliedes, das Ich eines Minnegesanges besitzt die Allgemeinheit, die das Lied im Munde jedes fühlenden Menschen, wenigstens eines gewissen Alters oder Standes, gleich angemessen erscheinen läßt. Kein Individuum, keine bestimmte Einzelseele, sondern der alternde Mensch singt das unsterbliche Lied: „O weh, wohin geschwunden sind alle meine Jahr! Hat mir mein Leben geträumt oder ist es wahr?“ Und in noch weiterem Sinn ist in der Lyrik der Mystik das Ich eine allgemeine Form: die ewige Form der Menschenseele.

Je mehr wir uns der eigenen Zeit annähern, um so tiefer und schwieriger verwickelt sich freilich das lyrische Ich mit dem einmaligen Ich des Individuums, aber das künstlerische Grundprinzip der Lyrik kann darüber nichts von seiner Strenge einbüßen; das lyrische Kunstwerk hat nicht weniger Kunstwerk zu sein, das lyrische Ich darf um nichts weniger objektiv sein, weil ein individuelles Ich es bestimmt und hervortreibt. Wenn es darum auch in dieser Zeit begreiflicher wird, daß das lyrische Ich mit dem subjektiven verwechselt werden und so der sich selbst aufhebende Irrtum einer „subjektiven Kunst“ entstehen konnte – so muß doch andererseits gerade aus dieser extremen Entwicklung der Lyrik ihr Grundgesetz in größerer Absolutheit hervorgehen.

Das lyrische Ich, das vom allgemeinsten Ich, vom Vertreter und Mund einer allgemeinen Weise zu fühlen, ausgeht und bis zum Ausdruck des kompliziertesten einmaligen Individuums unserer Zeit gelangen konnte, ohne seinen künstle-

risch objektiven Charakter im mindesten einbüßen zu dürfen, noch einzubüßen, beweist eben hieran am klarsten die Einheit seines Wesens – diese durchgehende Einheit, die darin beruht, daß es kein Ich im real empirischen Sinne, sondern daß es *Ausdruck*, daß es *Form* eines Ich ist. Diese Tatsache ist übersehen worden. Es ist kein gegebenes, sondern ein erschaffenes Ich, das, wie das Kunstwerk selbst, völlig unabhängig von seinen individuellen oder allgemeinen Inhalten seinen rein formalen Charakter bewahrt. Der Dichter findet dieses Ich nicht in sich vor, sondern ähnlich den redenden und handelnden Gestalten eines Dramas muß er auch das lyrische Ich erst aus dem gegebenen erschaffen. So wenig wir in der Plastik oder Malerei eine unumgeformte natürliche Gestalt, so wenig können wir eine solche in der Dichtkunst – sei sie Drama, Epos oder Lyrik – ertragen. Das lyrische Ich aber, das an Objektivität nicht hinter der einzelnen Gestalt des Dramas zurückstehen kann, muß sie prinzipiell an umfassender Kraft und Weite übertreffen, weil es die Sammlung aller im Dichter schlummernden Gestalten in einer sein Ganzes vertretenden Gestalt ist. Von den Gestalten aller Künste unterscheidet sich das lyrische Ich dadurch, daß es die *einzig*e Gestalt im Kunstwerk ist, die, deren Inhalte den ganzen Umfang des Kunstwerks ausfüllen und die allein seine Richtung, seine Welt festlegt.

Wenn so allerdings das Ich in der Lyrik eine entscheidendere Stelle einnimmt, wenn es in ihr die Basis des ganzen Gebäudes ist, so muß doch gerade darum für das lyrische Ich die Tatsache um so reiner bestehen bleiben, daß es prinzipiell eine Erhöhung des empirischen Ich zu einem übergeordneten formalen ist. Mit welchen Inhalten es sich auch erfüllt, ob sie allgemeinerer oder individuellerer Art seien, ob es die großen Aufschwünge des Lebens oder die stillen Stunden des Alltags aufnehme, – das lyrische Ich selber kann immer nur das in den ewigen Zusammenhängen des Seins lebende und in ihnen gültige: die objektive Form des Ich sein.

Das empirische gegebene Ich der Person hat am lyrischen Kunstwerk genau soviel Anteil wie die Puppe am Schmetterling, der Keim an der Blüte. Ihm wohnt die geheimnisvolle Kraft inne, die es in die vollendete Gestalt des Kunstwerks hineintreibt, um es darin selber zu vernichten. Diese Kraft zur Verwandlung, zur Vernichtung des gegebenen Ich in einem höheren Gebilde ist für alle Künste die gleiche: die Kraft zum Symbol – die Kraft, das Ich in ein Ungeschautes zu ergießen und darin sterben und verwandelt aufleben zu lassen. Symbole werden geschaffen, indem ein Subjekt in ein Objekt eingeht und, sich darin als ein Selbständiges vernichtend, mit ihm in ein neues objektives Gebilde verschmilzt. Einzig durch diese Verwandlung und Auflösung des Subjektes in ihm erhält ein Objekt, eine Einzelperscheinung, die Kraft, die es zum Repräsentanten einer Welt steigert. Das lyrische Ich, als das Objekt des Kunstwerks, in welchem das empirische Ich sich vernichtet hat, ist das umfassendste Symbol, das nach sich die ganze Welt der Symbole, die das lyrische Kunstwerk bilden, bestimmt.

Die Symbole sind die Gefäße des Lebens. Über alle anderen Formen schwillt das Leben hinüber und läßt nur einen Teil in ihnen zurück. Einzig das Symbol faßt es

ganz in all seiner Weite und Tiefe. Denn wir nennen Symbol nicht das, was ein Unfaßbares für uns faßbar zu machen sucht und damit logisch einengt, wie es die Erkenntnis tut; wir nennen Symbol das, was im Unfaßbaren verbleibend, es von einer Seite darstellt, die unserer Wahrnehmung zugänglich ist, und was unmittelbar in der Wahrnehmung seinen Sinn enthüllt. So ist in ihm das Unfaßbare in ungebrochener Fülle selbst vorhanden. In eben dieser Unfaßbarkeit besteht der Zusammenhang der einzelnen Erscheinung mit der Gesamtheit des Lebendigen. Der Sinn des Einzelnen wird klar, einzig indem es an seinem Orte in strengem Zusammenhang mit dem Ganzen das dunkle unfaßbare Wesen der Welt erscheinen läßt: das Lebendige, Unauflöslche, ewig Inkommensurable. Denn jedes Individuum ist inkommensurabel in bezug auf jedes andere. Auf die Furchtbarkeit dieses Restes in allem Lebendigen, der sich ewig jeder reinen Form, jedem geistigen Ergreifen versagt, antwortet nur *eine* Form rein: das Symbol. Im Symbol ist das Inkommensurable aufgehoben, im doppelten Sinne von Bewahrtsein und Überwundensein. Denn gerade das Inkommensurable des Individuellen, das die wahre Unendlichkeit der Welt ist, ist der Gehalt des Symbols. Indem es in ihm zum Sinn wird, macht es das Symbol zu demjenigen, was im Einzelnen sich ausdrückend zugleich vom Einzelnen erlöst. Das Symbol steht für das Ganze und enthüllt dadurch den Sinn dessen, was im Einzelnen als Rest, im Ganzen als ewiges Prinzip erscheint.

Darum sind die Symbole die eigentlichen Engel, die beständigen Mittler zwischen Himmel und Erde. Sie tragen das Himmlische zur Erde nieder und heben das Irdische zum Himmel empor. Und sie sind die Verhüllenden. Sie bewahren die Seele, die Gott im feurigen Dornbusch nicht erträgt, vor Verzweiflung. Sie schenken, ohne in das furchtbar harte Wort Gnade jeden Tropfen ihrer lichten Spende zu verschließen. Sie verschweigen und verhüllen das Unerhörte, indem sie es auf die gebeugte Menschenstirn herniedersenken.

Zum Symbol aber wird die einzelne Erscheinung durch diejenige Kraft, die sie reinigt vom Sinnlichen. Ein blühender Baum ist gegeben; sobald wir ihn sehen mit jener Liebe, die statt des bloßen Reizes seine ewige Bedeutung im Weltganzen erlebt, ist er für uns Symbol. Darum gibt es nichts, das nicht für uns Symbol werden könnte, und darum ist in denen, welche die ganze wahrnehmbare Welt in sich auflösen und umschaffen in eine Welt der Bedeutung und des Sinnes, eine Liebe zur Welt wie die der Mutter zu ihrem Kind.

Das Ich stürzt sich in die Erscheinung mit seiner Liebe; das Subjekt verwandelt sich im Objekt und macht es dadurch sinnvoll und lebendig, macht es zum Symbol. Das ist die eigentliche Tat des Künstlers. Das Erschaffen des lyrischen Symboles aber geschieht im Wort.

Die Lyrik ist im eigentlichen Sinne das Wort des Menschen – das Wort, wie es ausgeht, um sich selbst zu suchen, seine alten Schalen zu zerbrechen und zu seiner eigenen erlösten Reinheit zurückzukehren. Das Wort aber ist seinem Wesen nach Symbol. In der allgemeinen oder angewandten Sprache ist dieser ursprüngliche Symbolcharakter faß völlig zerstört. Die Sprache als ganzes Gebilde ist be-

grifflich, schematisierend, abstrakt; denn der Erkennende geht wie jeder Aussprechende darauf, den symbolischen Charakter des Wortes herabzusetzen, abzustreifen, zu vernichten, um sich dem reinen Sinn dessen, was er ausspricht, anzunähern. Der Dichter allein sucht, ergeift das symbolische Wesen des Wortes als Geschenk, als Pfund, mit dem er zu wuchern hat, als das zu Steigernde, zu Vertiefende, auf sich selbst Zurückführende. Er allein erfaßt das Wort in seinem selbständigen Wesen. Es ist ihm Grundlage seiner Kunst, Heimatboden, auf dem er sät und erntet, um von ihm selbst das heimliche Geschenk des Gedeihens seiner Saat zu empfangen.

Denn der symbolische Charakter ist die eigentliche Fruchtbarkeit des Wortes, die das dichterische Erlebnis verwandelt entläßt. Das Erlebnis ist niemals mehr als das Saatkorn; Dichtkunst ist erst die in der Sprache voll entfaltete Gestalt. Der unverlierbare Boden, die entfaltende Kraft des Wortes beruht darin, daß die Sprache, so sehr sie als allgemeine Sprache ein abstraktes Gebilde ist, für die Dichtkunst nicht abstrakt, sondern, wie die Mittel aller Künste, konkret und abstrakt zugleich, d. h. symbolisch ist – wenn sie auch ein zugleich bei weitem durchsichtigeres und bei weitem getrübtteres ist als das aller anderen Künste. Denn die Mittel der anderen Künste sind einerseits von weit unbestimmterer allgemeinerer Symbolik als das Wort, ja, sie werden alle, Farbe, Linie, Ton, Körperlichkeit, erst symbolisch durch ihr Erscheinen und durch ihre Organisation im Kunstwerk. Das Wort allein ist schon an sich symbolisch; es muß nur zu sich selbst zurückgeführt werden, um Symbol zu sein. Andererseits aber sind jene Mittel der anderen Künste eben wegen ihrer Allgemeinheit noch mit keiner bestimmten Bedeutung beladen. Nur das Wort trägt gerade als Rest seiner ursprünglichen Symbolik noch in der allgemeinen Sprache die für die Kunst verhängnisvolle Mitgift, ein für allemal an eine bestimmte Bedeutung gebunden zu sein, die, wie verwaschen, wie verbraucht, wie stumpf auch immer, dennoch das Wort belastet und mit einem außerkünstlerischen Zusammenhang verknüpft. Dies bedingt das ganze Wesen der Dichtkunst, ihr unlösbares Verschlungensein in Welten der Bedeutung und des Sinnes außerhalb ihrer selbst, ihr beständiges Streifen an intellektuelle Gebiete, ihr Hinüberschillern in einen verstandesmäßig faßbaren Sinn. Dies bringt die unentwirrbare Komplikation des logisch faßlichen mit dem selbständig künstlerischen Sinne des Gedichtes mit sich – diesem Sinn, der kein anderer sein kann und soll als die Durchdringung des getrühten, verworrenen Mediums mit einer reinigenden Gewalt zum Symbol, die jedem Worte genau den Klang und im Klang den Sinn verleiht, der ihm innerhalb dieses Ganzen und seiner Schönheit zukommt, die alle verbrauchten, mitschwingenden Bedeutungen, alles Banale, wie auch alles Fremde mit einem Schlage von ihm abfallen läßt wie schlechte Hülle, so daß es neu als reines Symbol an seiner Stelle steht, den Sinn im Klang, den Klang im Sinn enthüllend.

Es ist der Rhythmus, der hier reinigend eingreift, der Rhythmus im weitesten Sinne, als das stilisierende Element des in der Zeit verlaufenden Kunstwerks. Wie räumliche Formen stilisiert werden, indem aus bestehenden Gebilden ihr Wesentliches entwickelt, der gesetzmäßige Zusammenhang in ihnen klar herausgehoben wird, so daß statt einer zufälligen Erscheinung die allgemeinen und ewigen

Formgesetze des Raumes, nach denen sie gebildet ist, daran enthüllt werden, so wird ein zeitlicher Verlauf durch den Rhythmus aus einer zufälligen Reihenfolge zu einer gesetzmäßigen Harmonie entwickelt, in der die ewigen Zeitverhältnisse selber – die vielleicht von denen des Raumes im letzten nicht verschieden sind – sich rein an wechselnden Formen enthüllen.

Alle Stilisierung ist Enthüllung ewiger Formen an einem individuellen Gebilde – nicht eine das Individuelle vernichtende Abstraktion aus vielen Einzeldingen, sondern das Erscheinen des Einzeldinges selbst in seiner Gesetzlichkeit und Notwendigkeit innerhalb des Ganzen. Das Einzelne wird durch sie in dem Maße notwendig, in dem das Ewige darin frei wird. In dieser Unlöslichkeit schafft alle Stilisierung Symbole, d. h. Gebilde, in denen das Einmalige und das Ewige identisch sind. So schafft der Rhythmus in der Dichtkunst das Wort-Symbol, indem er in einem gesetzmäßigen, in sich einheitlichen Zusammenhange jedes Wort streng an seiner Stelle erscheinen läßt. Weil es an diesem Ort in dem vom Rhythmus geschaffenen Ganzen erscheint wie der Ton in der Melodie, darum kann es nur so und nicht anders lauten, ohne die rhythmische Einheit des Gedichtes zu zerstören. Und weil dies vom Rhythmus geschaffene Ganze durch das eigentümliche Wesen des Wortes sowohl Klang wie Sinn ist, darum werden die in der angewandten Sprache auseinanderstrebenden Wesensseiten des Wortes, die zufälligen verwirrten Beziehungen von Klang und Sinn, sein Erscheinendes und sein Ewiges, durch den unlöslichen Zusammenhang, in den der Rhythmus das Wort stellt, unlöslich miteinander identifiziert.

Diese künstlerische, vom Rhythmus geschaffene Einheit, diese restlose Symbolwerdung des Wortes, die der Grundsinn und die Wahrheit des lyrischen Kunstwerkes ist, ist in jedem wahren Gedicht verwirklicht, obwohl sie durch das Wesen der Lyrik selbst, welches das Kunstwerk selten in voller Reinheit hervorgehen läßt, immer wieder verwirrt und getrübt wird. Denn nicht nur durch sein Mittel, auch durch sein Material ist das lyrische Kunstwerk mehr als jedes andere seinem bloßen Inhalt angenähert. Ist sein Mittel das durchsichtigste aller Künste, neben dem schwächsten Sinnlichkeitsgehalt an sich schon beladen mit Bedeutung und Sinn, so ist sein Material das vielfältigste und geistigste: der gesamte Kreis der inneren Vorstellungen ohne Einschränkung auf irgend eine bestimmte räumliche oder zeitliche Vorstellungsform. Darum gewinnt das Gedanklich-Inhaltliche in der Lyrik einen so mächtigen Vorsprung, daß es als ihr Wesen und Zweck erscheinen konnte; und darum schimmert der Gedanken- und Gefühlsgehalt klarer als in den anderen Künsten durch sein zartes Medium durch. Es ist unmöglich, das Gedanklich-Inhaltliche im Gedicht zu überhören, die einzige und durchaus erforderliche Kunst des Aufnehmenden besteht darin, nicht nur dies zu hören, sondern es in der Einbettung in das dichterische Medium in einer neuen Gestalt zu empfangen und zu begreifen.