

WOLFRAM MAUSER

Eugen Gottlob Winkler und Paul Valéry

WOLFRAM MAUSER · INNSBRUCK

EUGEN GOTTLOB WINKLER UND PAUL VALÉRY

„Wir müssen, Deutsche, die wir im Jahre (19)34 leben, nach Frankreich blicken ... der Ertrag kann enorm sein ...“ (B 132)¹. Diese Worte Eugen Gott-

¹ Die Seitenzahlen in Klammern beziehen sich auf: E. G. Winkler: *Dichtungen, Gestalten und Probleme*. Nachlaß. Hrsg. von Walter Warnach. Pfullingen 1956. – Wo der Seitenzahl ein B voransteht, bezieht sie sich auf: E. G. Winkler: *Briefe. 1932–1936*. Hrsg. von Walter Warnach. Bad Salzig 1949. – Über E. G. Winkler vergleiche: Franz Joseph Schöningh: *Heimweh des Unglaubens*. In: *Hochland* 35/1 (1937/38), S. 227–31; Hans-Egon Holthusen: E. G. W. In: *Der unbebaute Mensch*. München 1951, S. 99–121; Bernt von Heiseler: E. G. W. In: *Abnung und Aussage*. Gütersloh 1952, S. 284–91; Max von Brück: E. G. Winklers zweite Wiederkehr. In: *Neue deutsche Hefte* 4 (1957/58), S. 44–57; Walter Jens: E. G. W. Vorwort zu: E. G. W. Frankfurt/M. 1960 (= Fischer Bücherei 351) S. 7–17; wieder abgedruckt in: Walter Jens: *Statt einer Literaturgeschichte*. Pfullingen 1962, S. 293–309 unter dem Titel ‚Der Mythos vom Dandy‘; Johannes Pfeiffer: *Zwischen Sinngebung und Skepsis*. Über E. G. W. In: *Die dichterische Wirklichkeit*. Hamburg 1962, S. 35–47 (ursprünglich 1937 erschienen).

lob Winklers stehen in einem Brief an Hermann Rinn. Sie fassen eine Erkenntnis zusammen, die sich der Dichter in intensiver Beschäftigung mit der Romania und im besonderen mit dem Geiste Frankreichs angeeignet hatte. Dabei war nicht so sehr die Tatsache entscheidend, daß Winkler vom Herbst 1930 an in München Romanistik studierte – er betrieb das Studium ohne inneren Einsatz –, sondern vielmehr sein Aufenthalt in Frankreich. Fast den ganzen Winter 1930/31 verbrachte er in Paris, um an Ort und Stelle Material für seine Dissertation über ‚Klassikeraufführungen an modernen französischen Bühnen‘ zu sammeln. Paris war aber für den erst Neunzehnjährigen mehr als ein Ort wissenschaftlicher Betätigung. Er hielt sich viel im Louvre auf, lebte sich in die französische Sprache ein und beschäftigte sich intensiv mit der modernen französischen Dichtung, vor allem mit jener der Symbolisten. Das Erlebnis Paris ging aber noch tiefer: Der Widerstreit von Geist und Sinnlichkeit, den Winkler sein Leben lang nur mit Mühe zu Gunsten des Geistes zu entscheiden vermochte, trat hier mit aller Schärfe zutage. Die Atmosphäre der Stadt forderte seine Leidenschaft und seine sinnliche Lebensfreude heraus. Tief und bewußt genoß er hier das Leben. Da begegnete er dem Werk Paul Valérys. Sogleich erkannte er in dem französischen Dichter einen ihm verwandten Geist. Vorbehaltlos bewunderte er die Kraft, mit der es Valéry gelang, das Chaotisch-Gespenstige des Daseins zu bewältigen. So trug Winkler, als er im Frühjahr 1932 zu Freunden nach Köln fuhr, ein zwiespältiges Bild vom Geiste Frankreichs in sich. Das Dämonische, Spukhafte und Verworrene, wie es noch in dem Gedicht ‚Bildnis einer Landschaft‘ (B 13) zum Ausdruck kommt, wich aber innerhalb weniger Jahre einer verklärenden Schau und dem Bewußtsein, daß der Sieg des Geistes nur dort vonstatten gehen könne, wo er sich, wie bei Valéry, in unermüdlicher Arbeit, in stetem Ringen und eroberndem Fortschreiten von Wort zu Wort und von Satz zu Satz bewährt und im gelungenen Werk Zeichen und Markstein einer immer tiefer reichenden Selbstdurchdringung setzt.

Wie ein Gefangener arbeitete Winkler in den Monaten nach seinem Paris-Aufenthalt an Gedichten und Prosa-Entwürfen, immer mit dem Bewußtsein, daß in den Werken moderner Franzosen längst verwirklicht sei, was ihm in qualvollen Stunden des Schaffens und Versuchens häufiger mißlang als Befriedigung gab: die Verwirklichung des Geistes in der Form, die Bändigung des Chaos, die Verklärung des Daseins im Licht des Höheren, das Winkler nicht im Gefühl und im Glauben gegenwärtig sah, sondern in der vollendeten Ordnung, die, wo sie rein erscheint, zugleich das Schöne verkörpert. Den Ausspruch des griechischen Philosophen Menander „Wir leben, wie wir können, nicht, wie es uns gefällt“ deutet er in seinem Sinne: „Ich glaube erst durch diesen Zwang, den wir unserem Geist und vor allem unserem Gefühl auferlegen müssen, erhält unser Leben Form und wird somit berechtigt“ (B 40). Damit hatte Winkler ein Maß gefunden, das es ihm gestattete, im Urteil und im Schaffen den eigenen Weg zu gehen. Seine Ablehnung der Gotik und seine Verherrlichung der Romanik als der gelungensten Vermählung romanisch-deutschen Geistes in den früheren Jahrhunderten (B 75–76)

wird in diesem Zusammenhang verständlich, nicht minder die Feststellung, daß er um die Werke der französischen Moralisten „die ganze deutsche idealistische Philosophie“ gebe, „bei der der Geist durch Inzucht einige Begriffe erzeugte, in deren Gerüst dann die ganze Wirklichkeit eingezwängt wurde, jedesmal mit dem Anspruch, nun die Wahrheit gefunden zu haben“ (B 135).

Die Jahre nach dem Abschluß des Studiums waren von harter äußerer Not gezeichnet. Dazu kam die qualvolle Ungewißheit über die eigene dichterische Begabung. Im Sommer 1934 mußte er sich als Reiseleiter den Lebensunterhalt verdienen. Mit Widerwillen ging er seiner Arbeit nach. Der einzige Trost bei dieser Tätigkeit bestand darin, daß sie ihm die Möglichkeit bot, nach Südfrankreich zu fahren. Er glaubte, hier im Paradies zu sein. Nirgends hatte er Geist und Leben inniger miteinander verbunden gesehen als hier. Und wieder begegnet er dem Werk Paul Valéry's. Er bringt Bücher aus Frankreich mit, u. a. Valéry's ‚Rhumbs‘ und ‚Autres Rhumbs‘. Ein Jahr später schreibt er an seinen Freund Warnach: „... mindestens lebst Du in dieser unbeschreiblichen Landschaft, die Südfrankreich ist, diese Landschaft der Schwerelosigkeit, die jenen Valéry'schen Rausch des Geistes ermöglicht“ (B 187).

In dieses Land zurückzukehren, war Winkler nicht gegönnt. Im Geiste aber lebte er dort, wenn er in den darauffolgenden zwei Jahren – er nahm sich am 28. Oktober 1936 das Leben – über französische Gegenstände schrieb. Meist handelte es sich um Buchbesprechungen, die er zu kürzeren oder längeren Aufsätzen ausbaute. So verfaßte er Arbeiten über Paul Claudel, Jean Giono, Jules Romains, Henri de Montherlant, Marcel Proust, Paul Valéry und über den *Renouveau Catholique*. Dabei ging es ihm nicht nur darum, Wesentliches über den Geist der besprochenen Werke mitzuteilen, sondern es kam ihm auch darauf an, dadurch etwas über das eigene geistige Dasein auszusagen, daß er auf ihr Anderssein hinwies. So fängt er in jeder dieser Studien einen der vielen Strahlen auf, die zu jenem dichterischen Idealbild zusammenlaufen, das Winkler im Werk und in der Gestalt Paul Valéry's verkörpert sah. Seine Kritik an französischen (und auch an deutschen) Dichtern ist als Bekenntnis zu Paul Valéry zu lesen. Daß aber seine Überzeugung vom Aufstieg der deutschen Literatur zu einer neuen Klassik nicht nur mit dem Namen Paul Valéry, sondern mit der ganzen Tradition der intellektuellen Dichtung des modernen Frankreich aufs engste verknüpft war, zeigt die innige Vertrautheit des Dichters mit den französischen Symbolisten, und hier ganz besonders mit dem Werk Mallarmé's, des geistigen Vaters von Paul Valéry, die u. a. in dem Versuch offenkundig wird, in dem Gedicht ‚Der Schwan‘ ein Gegenstück zu Mallarmé's ‚Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui‘ zu schreiben (B 183).

*

In seinem Nachwort zur Übertragung der ‚Rhumbs‘ schrieb Winkler: „Paul Valéry ist der größte lebende französische Dichter, ein Geist von antikem Ausmaß, der sich in einem Werk von merkwürdig sparsamem äußeren Um-

fang kundtut. Doch es enthält ein Dutzend säkularer Gedichte und einige hundert Seiten einer alles überragenden Prosa, und da wie dort ist eine Sinnlichkeit des Gedankens und ein Vergeistigtsein des Sinnlichen, wie dies seit den besten Zeiten der Antike nur selten eingetreten ist“ (400). In Jahren des Schweigens und der Reife sei die Ausbildung eines Begriffes von Dichtung vor sich gegangen, „wie er reiner und unbedingter nicht mehr gedacht werden kann: Dichtung als vollkommener Ausdruck menschlichen Bewußtseins. Valéry erfand den Mythos des Geistes und schuf ihm in seinen Werken mannigfaltige Gestalt“ (400–401). Und Winkler erkannte, daß die Voraussetzungen für dieses Ethos des Geist-Seins in einer hellen und weitgespannten Bewußtheit des Geistes liegen und daß die methodische Grundlage eines solchen Daseins in der unablässigen Übung der Denkfähigkeit zu suchen war. Das Ziel und den Zweck dieser geistigen Askese sah Valéry in der Beseitigung jeglichen Einflusses der Sinne, des Gefühls und der Empfindungen. An die Stelle eines ästhetischen Solipsismus, der vor dem ersten Weltkrieg zahlreiche Vertreter gefunden hatte, trat nun bei Valéry ein solcher des Geist-Seins. Unnachgiebig und mit aller Schärfe wandte sich der Dichter gegen alles Nicht-rein-Geistige, gegen alles, was die Helle, Klarheit und Unmittelbarkeit des Gedankens trüben könnte. Wie sehr dieses vorbehaltlose und voraussetzungslose Denken und Geist-Sein Valérys aber die Schranken der Moral, der Religion und der Kultur überschreitet, indem es nur das Geist-gefundene anerkennt und indem es nicht zögert, der Laune des Zufalls freies Spiel zu lassen, zeigt Valérys Äußerung: „L'esprit est hasard. Je veux dire que le sens même du mot esprit contient, entre autres choses, toutes les significations du mot hasard. Les lois sont jouées, mimées par ce hasard. Mais il est plus profond, plus stable, plus intime que toute loi connue – consciente².“

„Gewährung des Geistes und Entzug heißen ihm die tiefsten Fühlbarkeiten“ (401), sagt Winkler von Valéry. Dieses Wort gilt uneingeschränkt für Winkler selbst. Alles Romantische, Schwelgerische, Träumerische, Nebelhafte und alles formlos Chaotische mied Winkler aus tiefer innerer Abneigung, empfand er als Bedrohung seiner Existenz, als ein Zurückgestoßenwerden ins unablässig aufbrechen wollende Wirrsal seiner Seele. Die griechisch-romanische Helle des Geistes schien ihm dagegen der ihm angemessene Weg des Weltverständnisses. Am Werk Valérys erkannte der junge deutsche Dichter aber, daß auch dem Romanen Dichtung als Summe geistiger Akte und somit in höchster Reinheit und Vollkommenheit nicht ohne weiteres geschenkt wurde. Valérys Ringen um sein Werk und die Gültigkeit der Aussage faszinierte Winkler. „Ich habe einige Bücher aus Frankreich mitgebracht“, schrieb er 1934 an Walter Warnach, „... zwei neue Bücher von Valéry ‚Rhumbs‘ und ‚Autres Rhumbs‘, Gedankensammlungen, Spuren dieses Lebens zum Geiste, denen ich nun mit den Gefühlen eines Jägers nachgehe.

² Franz Rauhut: Paul Valéry. Geist und Mythos. München 1930, (= Epochen der franz. Literatur 7), S. 145–46.

Das Wild ist in diesem Falle – um die Metapher durchzuführen – die Anschauung des Geistes selbst. Enorme, unbeschreibliche Intensität des Bewußtseins, wenn dieser Akt sich glücklich ereignet! Es muß eine ähnliche Empfindung sein, wie Du sie beim Religiösen erlebst. Nur fürchte ich, daß es sich dabei – bei mir jedenfalls würde es derart sein – um etwas Unbestimmtes, Dunkles handelt, während das andere aus Sicherheit, Helligkeit und Genauigkeit besteht“ (B 134–35). Diese Worte Winklers bezeugen seine Sehnsucht nach Erfüllung im Geist-Sein. Bei keinem Dichter seiner Zeit hat die Begegnung mit dem romanischen Geiste so an den Lebensnerv gerührt wie bei Winkler. Stefan George, der kurze Zeit im Bann der französischen Symbolisten stand, entfernte sich später so weit von den Idolen seiner Jugend, daß er im Alter sagen konnte, daß die Franzosen keine Poesie, sondern nur *littérature* hätten³. Auch Rilke und Hofmannsthal lösten sich sehr bald vom Einfluß ihrer französischen Vorbilder und gingen eigene Wege, wenn auch so mancher Impuls, der von der modernen französischen Dichtung ausgegangen war, unterschwellig weiterwirkte. Daß Winkler aber trotz aller geistigen Verwandtschaft mit Valéry kein deutscher Valéry wurde, mag mit seinem frühen Tod in Zusammenhang stehen; vielleicht ist es aber auch nicht ganz abwegig, zwischen dem frühen Hinscheiden des Dichters, das keineswegs nur politische Ursachen hatte, und der Unerfüllbarkeit seines künstlerischen Wollens einen inneren Zusammenhang zu sehen.

Winklers geistige Verwandtschaft mit Valéry ist in seiner Schrift ‚Erkundung der Linie‘ am offensichtlichsten. Es ist kein Zufall, daß der Dichter seiner Studie ein Motto aus Valérys ‚Introduction à la méthode de Léonard de Vinci‘ voranstellt. Rein äußerlich erinnert die Schrift an Valérys Gespräche ‚Eupalinos ou l’Architecte‘ und ‚L’âme et la danse‘ (1924), die Rilke ins Deutsche übertrug und die Winkler nicht nur im französischen Original, sondern auch in der Übersetzung Rilkes bekannt waren⁴. Aber nicht nur die literarische Form des Gesprächs und die Vorliebe zur epigrammatischen Formulierung erinnern an Valéry, sondern vor allem Winklers Bekenntnis zum Geist: „Ach, wir besitzen nichts als durch den Geist“ (109) – und zur abstrakten Kunst, von der Winkler glaubt, daß sie recht eigentlich seiner Zeit vorbehalten sei, daß sie den Schlüssel zu einem innigen Verständnis aller Kunstgebilde darstelle und mehr zu vermitteln imstande sei als jede historische Betrachtung: „Aber fühle es in seiner ganzen Intensität nach! ‚Man steigt hier zu den Müttern hinunter.‘ Und man gewinnt dort . . . den absoluten Zusammenhang mit allem überlieferten Geistigen“ (B 131). Das Wort Abstraktion verstehen Winkler und Valéry aber nicht als Gegenstandslosigkeit, sondern als Reinigung von allem Ungeistigem, von allem, was die Form

³ Ernst Robert Curtius: Kritische Essays zur europäischen Literatur. Bern 1950, S. 155–56.

⁴ In B 57–58 (Brief vom 5. 3. 1933) zitiert Winkler eine Strophe von Valérys Gedicht ‚Aurore‘ (Morgenröte) in Rilkes Übersetzung.

verunreinigen könnte. Abstrakte Kunst ist im höchsten Sinne Formkunst: „Les belles œuvres sont filles de leur forme, *qui naît avant elles*“⁵.

Nichts lag dem jungen Winkler, der lange nicht wußte, ob er zum Maler, Graphiker oder Dichter berufen sei, näher, als die Sinndeutung des abstrakten Kunstwerkes von der Linie her zu versuchen. Zweifellos sah der Dichter dabei eine gewisse Parallele von Linie und Wort, als den Grundmaterialien der beiden Künste. Daß er nicht von der Farbe und Musik zum Wort kam, wie dies bei den Symbolisten, in Deutschland besonders bei Hofmannsthal der Fall war, erklärt sich aus der besonderen Anlage des Dichters. Während die Farbe flächenhaft wirkt, entspricht das linienhafte Fortschreiten dem inneren Rhythmus des Geistes. Cosmas, einer der drei Gesprächspartner in ‚Erkundung der Linie‘, deutet das Auge als „Diener des erkennenden Geistes“ (98) und aus seinem Munde vernehmen wir, daß Linien Zeichen seien, die mit geheimnisvoller, magischer Kraft wirkten. Urschöpfertum verbirgt sich hinter der zeichenhaften Linie: „Sich dieses völlige Leersein, das der Weiße des Papiers nicht einmal gestattet, eine Farbe zu sein. Ich zeichne darauf eine Linie. Sie rundet und schließt sich. Was geschieht? Das Nichts: plötzlich zerfällt es in zwei Bezirke, die sich zueinander derart entgegengesetzt verhalten, daß das Ganze, rein infolge dieser Gegensätzlichkeit, aufhört, nichts zu sein . . . Indem ich, einem geheimen Willen gehorchend, diese wellenförmig beginnende, gerade fortfahrende, eine leichte Wendung begehende und wieder aufhörende Linie zog, verübte mein Geist eine Verrichtung, die den Anbeginn aller seiner Tätigkeit darstellt“ (89). Und an anderer Stelle: „Du kennst also nicht jenes gestaltlose Grauen, du hast noch nie jene Leere und Kälte gespürt, die einen Augenblick lang, aber bedrohlich genug, in mir geherrscht hat, bevor ich die Fläche dieses Papiers mit meinen krausen Zeichen bedeckte? . . . O Freund! Ich habe damit das Gegenteil getan von dem, was du glaubst, daß ich getan hätte. Ich bin dem Nichts entflohen; ich habe es besiegt“ (87). Dem reinen Geist weist die Linie den Weg zum tieferen Weltverständnis, denn sie ist echte, unmittelbare Lebensaussage. Sie schließt den Sinnen Entzogenes, Geheimnisvolles auf: „Und eben diese unbeschreibliche Weise einer Linie, mit der sie das Entschwinden einer Form umschreibt, kann uns Anlaß sein, daß wir im Geiste das unserer Wahrnehmung Entzogene mit Genauigkeit und Sicherheit ergänzen“ (105). Nichts anderes bedeutet die Briefstelle, wo Winkler schreibt, daß die „geliebten Umrißlinien“ „seinsverdichtende Magie“ (B 24) hätten. Und der Frage „Und was also ahnst du vor diesem Wirrsal von Linien?“ gegenüber, die der Zweifler Constantin einwirft, beharrt Cosmas auf seinem Glauben an die Aussagekraft der Linie: „Spuren der Bewegungen einer Seele! Verzagen und Sehnsucht; Versuchungen, Furcht, Ruhe, Melancholie, Verzweiflung; Zuversichten und Müdigkeiten! Diese Linien umschreiben die Bewegungen einer Welt, der nichts Gegenständliches unterlegt ist. Das Einsetzen von Sichtbarem bleibt dem Betrachter

⁵ Paul Valéry: Oeuvres. Edition établie et annotée par Jean Hytier. 2 Bde. Paris 1957 (= Bibliothèque de la Pléiade 127, 148), Bd. 2, S. 477.

überlassen“ (83). Es wäre irrig zu meinen, daß Winkler mit dem Hinweis auf das Seelische den Bereich des Geistigen überschreite. Im Wort Geist schwingt etwas vom bewältigten und in die Klarheit des Bewußtseins gehobenen Seelischen mit, etwas vom geistgesteuerten Lebensrhythmus des Menschen. Aber nicht das Seelische ist die letzte Wahrheit, sondern der Geist, der erkennend darübersteht. Daher fährt Cosmas fort: „Und nun: welch ein unerschöpflicher Reiz, die eventuellen Bezüge zu erwägen! Muß die Linie durchaus einer Anschauung dienen, die du in der Wirklichkeit draußen zu haben geruht hast? Sollte es ihr nicht einmal erlaubt sein, geleitet von einer erregten Seele, ein gestaltloses, aber liebenswürdiges Spiel für sich zu beginnen?“ (83). Das Bild, so vergeistigt es auch aufgefaßt werden mag, trägt für Winkler immer noch die Gefahr in sich, nur um seiner selbst willen gesehen und nicht als Verkörperung eines geistigen Aktes erkannt zu werden. Winkler erinnert an die „unabsehbare Fülle von Formen, wie sie herrscht unter den Geräten des menschlichen Gebrauchs“ (108) und betont, daß die Schönheit vieler dieser Geräte vom geistigen Akt, aus dem sie geboren wurden, nicht zu trennen sei, daß sie in sich nichts bedeuteten: „... bedenkt, wie jede dieser Erscheinungen ihr besonderes Wesen erfüllt, indem sie eine Form annimmt, die diesem Wesen entspricht ...“ (109). Gültiger als im naturbezogenen Bild sieht Winkler im Ornament, der reinsten Form menschlicher Selbstaussage, den menschlichen Geist sich spiegeln. Im Ornament erreicht die abstrakte Kunst ihre höchste Veredelung, denn es ist frei von Stoff, Zweck und Absicht. „Gewiß!“, meint Cosmas: „Ich gebe zu: die Wirkungsart der Ornamente ist eng begrenzt. Aber innerhalb dieser Beschränkung – und das ist die Belohnung, die sie gibt – zeigt sich eine Schönheit rein und vollkommen. Losgelöst von jeder stofflichen Absicht, erwecken die Ornamente eine von jedem nicht ästhetischen Interesse befreite Erregung“ (90). Und Vigilius deutet weiter: „Man könnte vielleicht das Ornament bezeichnen als die Lehre der Linie, durch die sie ihrer Kräfte und Fähigkeiten bewußt wird. Dies geistreiche Spiel der Bestimmungen, die nichts Konkretes bestimmen, der Begrenzungen und Unterscheidungen, die weder etwas begrenzen, noch etwas unterscheiden, wenn nicht sich selbst ...“ (90).

Vom Ornament her, das der Notwendigkeit des Geistes folgt und diesen am schönsten, gültigsten und reinsten spiegelt, gelangt Winkler zu einer neuen Bewertung der Musik und des Tanzes. Musik als Ausdruck vagen, romantischen Empfindens lehnte er ab. Das Schwelgen des Gefühls, das Sich-Hingeben in seliger Ohnmacht der Sinne war ihm zuwider. Er empfand es als zerstörerisch für die Helle, Klarheit, Bewußtheit und Unmittelbarkeit des Geistes. „Ist Musik nicht die Emanzipation des Gefühls? Der aber dürfen wir nicht verfallen“ (B 46). Und: „Bei der Musik verlieren wir die Gewalt über uns selbst. Der Genuß vermag kaum mehr etwas Aktives zu sein. Der Genießende verharret im vollsten Sinn des Wortes in Passivität. Musikhören ist ein Erleiden, in unsern schwachen Stunden gern von uns aufgenommen, dem man sich gar freiwillig hingibt. Wir können unsern Sinn an keiner Stelle verweilen lassen. Die fliehende Zeit, in Musik verkleidet, übt eine grausame

Wirkung“ (B 56). Dort aber, wo in der Musik und im Tanz das Chaotische einem Rhythmus und damit einer Ordnung unterworfen wird, ist er bereit, die Musik als Zeichen der Bewährung des Geistes anzuerkennen. Vigilius läßt er sagen: „Musik und Tanz sind gestaltete Zeit. Der Geist vollbringt durch sie sein Äußerstes. Er formt die Formlosigkeit selbst. Das zeitliche Dasein in seiner unabsehbar gestaltlosen Bewegung wird überlistet, indem die Töne und die Handlungen es einteilen in gesetzmäßig bestimmte Längen“ (112). Äußerungen dieser Art erinnern an Ideen Valérys, der in seinen Aufsätzen häufig von der Musik und vom Tanz spricht, so vor allem in der Studie ‚Degas, Danse, Dessin‘, in der Rede ‚Propos sur la poésie‘ und in dem Gespräch ‚L’âme et la danse‘. Valéry beneidet den Musiker, weil es für ihn unvergleichlich leichter als für den Dichter sei, mit den ihm zu Gebote stehenden Mitteln (Töne, Zeitmaß, Rhythmus) ein Werk zu schaffen, das in höchstem Maße Ordnung und Geist spiegelt. Im Tanz tritt neben das Maß der Zeit jenes des Raumes. Aus der mathematisch erfassbaren Ordnung, die der Tanz verwirklicht, spricht Geist: „Regarde quelle beauté, quelle pleine sécurité de l’âme résulte de cette longueur de ses nobles enjambées. Cette amplitude de ses pas est accordée avec leur nombre, lequel émane directement de la musique. Mais nombre et longueur sont, d’autre part, secrètement en harmonie avec la stature . . .“⁶

*

Mit seiner Schrift ‚Erkundung der Linie‘ bekennt sich Winkler zu einer Auffassung von Dichter und Dichtung, der der Stoff nichts, die geistige Transparenz des Dargestellten aber alles bedeutet, die die Rechtfertigung des einzelnen Wortes in seiner Angemessenheit im Hinblick auf das geistige Erleben sieht und an eine Voraussetzungslosigkeit der Kunst glaubt. Damit steht Winkler in entscheidenden Punkten geistig-künstlerisch in unmittelbarer Nähe Valérys. Übereinstimmungen im Bereich der Ideen, der Überzeugungen und der ästhetischen Grundsätze führen aber keineswegs zwangsläufig zu einer Kongruenz der dichterischen Struktur. Über die theoretische Grundlegung hinaus spielen im schöpferischen Akt die Begabung, das Temperament und vor allem jenes Etwas, das sich hinter dem Begriff Persönlichkeit verbirgt, eine bestimmende Rolle. So zeigt schon der Vergleich einiger weniger Formelemente, daß die Resultierende aus Theorie, Talent, Temperament, Persönlichkeit und Kunstwollen bei Winkler anders geartet ist als bei Valéry.

Es gehört zum Wesen des Rein-Geistigen, daß es sich in einer unaufhörlichen Spannung zum Nicht-Geistigen oder Nicht-Rein-Geistigen befindet, daß es nur in seiner Bewährung sichtbar gemacht werden kann, in der Besiegung des Ungeistes. Diese Sichtbarmachung ist das Ergebnis eines ständigen Ringens um das rechte Verhältnis von Gedanke und Wort, von Geist

⁶ Valéry, Bd. 2, S. 157–58.

und Sprache, oder wie es Valéry faßt: „... c'est l'affaire du poète de nous donner la sensation de l'union intime entre la parole et l'esprit“⁷. Valérys Ideal war die schlackenlose Verschmelzung von Gedanke und Wort, von Idee und Bild. Wo sie gelang, entstand für ihn das vollkommene, ja, das absolute Kunstwerk. Valérys Verse beschreiben nicht, sondern wollen in ihrer Gestalt der Niederschlag eines geistigen Aktes sein, der oft nicht leicht nachvollziehbar ist. Mit dem Material der Sprache verfährt er frei. Die Metapher wuchert. Es ist aber eine Metapher, die in einer Anschauung des Dichters ihre Wurzel hat, hinter der ein scharfer Intellekt und eine „diktatorische Phantasie“⁸ stehen. Einige Hinweise auf das Gedicht ‚Le Cimetière Marin‘ sollen das Gemeinte erläutern:

Ce toit tranquille, où marchent des colombes,
 Entre les pins palpite, entre les tombes;
 Midi le juste y compose de feux
 La mer, la mer, toujours recommencée!
 O récompense après une pensée
 Qu'un long regard sur le calme des dieux!⁹

Setzt der Dichter mit den Hinweisen *le toit tranquille . . . colombes . . . pins . . . tombes . . .* ein Naturbild? Wer die beiden ersten Verse so auffaßt, muß das Wort *palpite* als Bruch, ja als Zerstörung des Bildes empfinden. Es paßt nicht. Mit dem vierten Vers, der mit *la mer, la mer* beginnt, erkennt der Leser, daß gar nicht von einem wirklichen Dach die Rede ist, sondern von dem ferneliegenden Meer, das zwischen Pinien und Gräbern sichtbar ist und an die Gestalt eines Daches erinnert. Aber auch dieses Bild bleibt nicht aufrecht. Das Wort *palpite*, das nur im Hinblick auf die innere Bewegung des Meeres tieferen Sinn besitzt, läßt mit einem Schlage erkennen, daß das eingangs angedeutete Bild der Ruhe eine Illusion darstellt, läßt spüren, daß hier der Dichter nicht aus der unmittelbaren und ungestörten Anschauung eines Naturauschnittes spricht, sondern aus seinem Wissen, aus Erleben und Erfahrung. Das Bild, zuerst als reines Abbild der Natur aufgefaßt, entpuppt sich als Träger eines geistigen Aktes. Damit wird auch in den ersten beiden Versen die Verbindlichkeit der Natur gegenüber aufgehoben, Sinnliches und Gedankliches werden ineinandergeschoben, die Tatsache, daß das ganze eine geistige Selbstausprache darstellt, wird offenbar. Es zeigt sich, daß die Leistung Valérys darin besteht, daß hier formale Elemente, nämlich solche der Komposition, mit herangezogen werden, um das geistige Erleben im Bereich *cimetière - mer* im Gedicht nachzuvollziehen, das zwischen Sinneseindruck und Erfahrungswissen, das in diesem Augenblick aktiviert wird, schwingt. Wie bedeutungsvoll das Ineinander von sinnlichem Eindruck (Meer-Ruhe) und geistigem Akt (Meer-Bewegung) ist, und daß der eigentliche Eindruck dieser ersten Verse im Erlebnis dieses Zusammenspieles liegt, zeigt am besten der Vergleich der

⁷ Valéry, Bd. 1, S. 1333.

⁸ Hugo Friedrich: Die Struktur der modernen Lyrik. Hamburg 1956 (= rowohlt deutsche enzyklopädie 25), S. 61 und 148.

⁹ Valéry, Bd. 1, S. 147.

Strophe Valéry's mit der Übersetzung Rilkes, in der der Effekt, auf den es hier ankommt, dadurch verlorengeht, daß Rilke das *palpité* mit *scheint* ... *schwingend* übersetzt:

Dies stille Dach, auf dem sich Tauben finden,
scheint Grab und Pinie schwingend zu verbinden.
Gerechter Mittag überflammt es nun.
Das Meer, das Meer, ein immer neues Schenken!
O, die Belohnung, nach dem langen Denken
ein langes Hinschaun auf der Götter Ruhn¹⁰!

Über das hier angedeutete strukturtragende Formelement hinaus bezeugen Valéry's eigene Aussagen, daß es dem Dichter im vorliegenden Gedicht nicht um die Darstellung der Natur, sondern um die Darlegung des eigenen Geistes mit Hilfe formaler Elemente, zu denen dann auch das atmosphäregebende Versmaß gehört, gegangen sei. Den Exegeten, die von Valéry wissen wollten, was er mit seinem ‚Cimetière Marin‘ habe sagen wollen, antwortet er, daß er nicht habe sagen, sondern machen wollen: „... je n'ai pas *voulu dire*, mais *voulu faire*“¹¹. Zuerst habe der Dichter nichts als eine „figure rythmique vide“ besessen, „ou remplie de syllabes vaines, qui me vint obséder quelque temps“. Und weiter: „J'observai que cette figure était décasyllabique ...“ – und er überlegt, wie diese Form in seiner Zeit ausgefüllt und wie all das über das Schema verteilt werden könne, „qu'elle devait contenir de sensible, d'affectif et d'abstrait pour suggérer, transportée dans l'univers poétique, la méditation d'un certain *moi*“¹². Diese Überlegung führt Valéry zur Frage nach dem Beruf des Dichters: „Observons que des conditions de forme précises ne sont autre chose que l'expression de l'intelligence et de la conscience que nous avons des *moyens* dont nous pouvons disposer, et de leur portée, comme de leurs limites et de leurs défauts. C'est pourquoi il m'arrive de me définir l'*écrivain* par une relation entre un certain ‚esprit‘ et le Langage ...“¹³. Fragen der Mittel und der Möglichkeiten, zwischen dem Geist und der Sprache gültige Beziehungen herzustellen, beschäftigten Valéry und bestimmten sein dichterisches Schaffen. Das Wort *Geist* steht bei ihm in viel engerer Beziehung zur Technik, zur Form als bei irgend einem anderen Dichter. Und dort, wo es dem Geist gelingt, sich über alle Versuchungen des Ungeistes hinweg zu behaupten, entsteht im Werk eine höhere Ordnung, die für Valéry die Grundlage des ästhetischen Genusses darstellt. Das Wort *Ordnung* verwendet Valéry daher vorwiegend im Zusammenhang mit der sprachlichen Gestaltung. Die Ordnung ist ihm Gewähr für die technische Vollkommenheit. Der Dichter findet Rohmaterial vor: Umgangssprache, die für seinen Zweck ungeeignet ist, weil sich Menschen jeder Art dieser Sprache be-

¹⁰ Paul Valéry: Gedichte, Die Seele und der Tanz, Eupalinos oder Der Architekt. Übertragen von Rainer Maria Rilke. (= Rowohlt's Klassiker 105). Frankfurt/M. 1962, S. 19.

¹¹ Valéry, Bd. I, S. 1503.

¹² Valéry, Bd. I, S. 1503, 1505.

¹³ Valéry, Bd. I, S. 1504.

dienen, wodurch sie ihre Eindeutigkeit und Dichte verliert. „Im Gegensatz dazu kommt die Sprache des Dichters, wenn sie auch notwendigerweise die von einer solchen statistischen Unordnung gelieferten Elemente benutzen muß, *aus dem Bemühen eines isolierten Menschen*, mit einem Material vulgärer Herkunft eine künstliche, ideale Ordnung zu schaffen¹⁴.“ Die sprachliche Ordnung im geistgewollten dichterischen Gefüge ist Valéry's eigentliches Anliegen, „une sorte d'*Ethique de la forme* qui conduisait au travail infini“¹⁵. Tief ergriffen wird der Dichter nur dort, wo „il trouve les marques d'une pensée de *puissance équivalente à celle du langage même*“¹⁶. Auch Valéry's Dichtung ist *poésie pure*, aber in einem viel anspruchsvolleren Sinne als jene Baudelaires und Mallarmés, denn hier weicht alles Spielerische, Dekadente einem männlich-tiefen, von Ernst und Entschlossenheit begleiteten Ringen um die absolut gültige Wiedergabe des geistigen Erlebnisses im Wort.

Es hieße Valéry mißverstehen, wollte man seine Dichtungen als reine und unverbindliche Spielereien im Bereich eines Formschemas abtun. Eingespannt in das Gefüge einer strengen Form bietet er eine Fülle von Bildern, die auf ein Netz geistiger Bezogenheiten zurückverweisen, in denen sich das spiegelt, was er „la méditation d'un certain *moi*“ nennt. Daß diese „méditation“ nicht willkürlich verläuft, sondern im Bereich der Aussagekraft eines bestimmten Bildes bleibt, zeigen die Gedichte Valéry's sehr deutlich. Allerdings ist das Geist-Sein, das aus den Gedichten spricht, begrifflich nicht vernehmbar zu machen. Erst dann ist ein Zugang zu den Gedichten Valéry's möglich, wenn man erkennt, daß Bilder wie jenes des Meeres, des Windes, der Wurzeln, der Schlange, des Baumes, der Säule (in ‚Le Cimetière Marin‘, ‚Au Platane‘, ‚Palme‘, ‚Cantique des Colonnes‘) und viele andere in keinem Falle Abbilder der Natur sind und nicht den Anspruch erheben, in einem Bereich natürlicher und kausaler Zusammenhänge zu stehen. Sie stellen vielmehr Knotenpunkte dar, an denen geistiges Erleben vermittelt werden kann. Nur so, im Sinne einer Vermittlung geistigen Erlebens, ist die Äußerung Valéry's zu verstehen, daß es keine eindeutige begriffliche Auslegung seiner Gedichte gebe: „... *il n'y a pas de vrai sens d'un texte*“¹⁷. Hugo Friedrich gibt für das Verfahren Valéry's die Formel: „Dichten heißt . . ., die Kombinationen zwischen wechselnden Bedeutungszonen und ebenso wechselnden Klangwirkungen so lange versuchen, bis die eine Kombination geglückt ist, die die Notwendigkeit einer mathematischen Formel hat. Valéry weiß, daß der Leidtragende solchen Dichtens der ‚Sinn‘ ist¹⁸.“ Friedrich's knappe Formel ist insofern irreführend, als die letzte Instanz dieser „Notwendigkeit“ nicht die Logik („mathematisch“) darstellt, sondern der *esprit* des Dichters, der keineswegs nur von der Logik her zugänglich ist. In dieser Tatsache liegt letzten Endes die Ursache dafür,

¹⁴ Paul Valéry: Zur Theorie der Dichtkunst. Aufsätze und Vorträge. Übertragen von Kurt Leonhard. Wiesbaden 1962, S. 88 (‚Poésie pure‘ – Notizen für einen Vortrag).

¹⁵ Valéry, Bd. 1, S. 1497.

¹⁶ Valéry, Bd. 1, S. 1500.

¹⁷ Valéry, Bd. 1, S. 1507.

¹⁸ Hugo Friedrich, a. a. O. S. 134.

warum keine Beschreibung und Interpretation jene geistige Spannung vernehmbar machen kann, die z. B. das Gedicht ‚Au Platane‘ vermittelt, in dem der Dichter aus jener schicksalhaften Situation spricht, in die der Mensch zwischen den Lockungen von oben (Wind) und der Fesselung an die Tiefen (Wurzeln) eingespannt lebt; oder die das Erlebnis harmonischer Formen gewährt, das in der ‚Cantique des Colonnes‘ beschworen wird.

*

Auch in der Dichtung Eugen Gottlob Winklers geht es um Geist und Ordnung, aber in etwas anderem Sinne: „Wenn Lyrik in heutiger Zeit überhaupt noch Sinn besitzen soll, so nur, wenn sie durchgehendes und beständiges Weltgefühl darstellt. Der Dichter, dessen Verantwortung in dieser geistlosen Zeit nicht groß genug sein kann, hat nichts Wichtigeres zu tun, als sich mit blutigem Schweiß zu bemühen . . . Es ist in der Hauptsache eine Bemühung um den Geist, um die Reinheit und um den Sieg des Geistes“ (B 147).

In ihrer Esoterik, die auf einer schwer zugänglichen Metaphorik beruht, erinnern Winklers Gedichte bei einer ersten Lektüre an Valéry und an Dichter aus dem Valéry-Kreis. Sie kommen wie jene der Franzosen nicht aus einem „glücklich inspirierten Augenblick“, ihre Form ist vielmehr das Ergebnis intensiver geistiger Arbeit, der Ertrag „der täglich konzentriertesten Stunden“, vielleicht „für lange Wochen hinaus“ (B 148). Sie sind erarbeitet. Dieser Erarbeitungsprozeß bringt eine Verdichtung und Raffung mit sich, die Formen und Formulierungen zeitigt, die wiederum an Valéry erinnern. Eine genaue Untersuchung zeigt aber, daß hinter Winklers Gedichten ein anderes Verfahren steht und daher eine andere Art der Aussage.

Manches vom Unverständlichen, das den Gedichten Valérys nachgesagt wird, liegt nicht in ihrer Dunkelheit, sondern darin, daß der Leser etwas in ihnen sucht, was sie gar nicht geben wollen, nämlich Inhalt, und daß er es versäumt, nach dem zu fragen, was sie sein wollen: nämlich Abbild des Geistes; das Gestalt- und Formempfinden wollen sie ansprechen und nicht die Neugier des Chronisten. Die sogenannte Dunkelheit in Winklers Gedichten geht demgegenüber nicht auf eine innere Ordnung zurück, in der die „*méditation d'un certain moi*“ vermittelt wird, sondern beruht auf einer überstarken Raffung eines an sich einfachen und eindeutigen Bildes. Winklers Bemerkungen zu seinen Gedichten, die sich in Briefen verstreut finden, zeigen dies sehr schön. Seine ‚Terzinen vom täglichen Leben‘ (19) sind schwer verständlich; geradezu unverständlich erscheinen aber folgende Verse:

Im Reiz der Braut ein Öl: ein andres wirbt
Um sie, daß ihre Art sich schön bewahrt,
O Aas im Bienenschwarm, um sie, die stirbt.

Auch im Freundeskreis blieb das Gedicht, vor allem das Bild „O Aas im Bienenschwarm“ unverstanden. Winkler gab daraufhin die „sachliche Unterlage“ in einem Brief an Walter Warnach: „Mein Großvater väterlicherseits,

der Gastwirt, hatte eine große Bienenzucht. Eines Tags, ich war fünf Jahre alt, im Sommer, als er einen Korb öffnete, um den gesammelten Honig zu entnehmen, fand sich am Eingang einer Wabe eine gänzlich von Wachs überzogene Maus. Sie war wohl auf den Honig ausgegangen und von den Bienen ihres Diebstahls wegen getötet und in Wachs eingeschlossen worden, damit ihre Verwesung den Bienenkorb nicht verstärkere. – Der Sinn der Terzine ist nun der: Die Braut, die ihre körperlichen Reize durch ein wohlduftendes Öl erhöht, wird, wenn sie stirbt, von einem anderen Öl einbalsamiert, daß sich die Schönheit ihres Leibes noch weiterhin erhält. Das eine Mal dient ihr das Öl als Lockung ihrer Fruchtbarkeit, das andere Mal schützt es sie vor dem Vergehen. In dem Wort ‚O Aas im Bienenschwarm‘ sind diese Gegensätze nochmal verdichtet: das tote Unfruchtbare inmitten des fruchtbaren Duftes der Bienen“ (B 79). Was geschieht hier? Ein Erlebnis, der Anblick einer toten Maus im Bienenkorb (nicht: Bienenschwarm), wird zuerst einmal von den eigentlichen Umständen, dem Hier und Jetzt, gelöst und ins Beispielfhafte, Gleichnishafte geweitet. Es wird von allem Sinnlichen, das ursprünglich damit in Verbindung stand (Geruch usw.), gereinigt. Zweifellos verband Winkler damit die Absicht einer Gültigmachung und Vergeistigung des Erlebten über das einmalige Ereignis hinaus. Daß es Winkler dabei nicht leicht fiel, zu Gunsten der allgemeinen Bedeutung auf die sinnlichen Eindrücke, die mit dem Erlebnis in Verbindung gestanden hatten, zu verzichten, ergibt sich aus mehreren Briefstellen: „Du weißt, wie leicht ich Gerüche behalten kann, und daß in der Erinnerung sofort die ganze Person erscheint, wenn mich ein zufälliger Geruch an jenen, den ich an ihr wahrgenommen habe, erinnert“ (B 79). Ganz besonders viel bedeutete ihm der Geruch eines Bienenkorbes: „Ich weiß nicht, ob Du schon einmal in Septemberhitze einen Bienenkorb gerochen hast. Es ist ein einzigartiges Erlebnis, das ich mehrmals hatte“ (B 79). Trotz der starken Wirkung, die der Geruch von Honig und Wachs auf seine Sinne ausübten, verzichtet Winkler darauf, ihn als solchen im Gedicht, als Bestandteil einer Atmosphäre etwa, zur Geltung zu bringen. Statt dessen stellt er ihn in den Mittelpunkt eines Gleichnisses. Nicht der sinnliche Aspekt des Geruches ist für ihn im Gedicht brauchbar, sondern nur der sinntragende, ausgehend von der Wirkung, die der Geruch in verschiedenen Lebensumständen auslöst oder auslösen könnte. Auf diese Weise vermag der Dichter eine Beziehung von Totem und Lebendigem herzustellen: Öl – Braut (Duft/Leben) zu Öl – Braut (Bewahrung/Tod); und demgegenüber: Wachs – Bienen (Duft/Leben) zu Wachs – Maus (Bewahrung/Tod). Diese Parallelen beruhen nicht auf unmittelbarer Anschauung, sondern sind das Ergebnis eines geistigen Aktes, des Versuches nämlich, das Uneigentliche für das Eigentliche zu setzen, verbunden mit dem Ziel, eine Mitteilung zu machen: das Tote inmitten des Lebendigen. Der geistige Prozeß, der hinter Winklers Bild steht, ist keineswegs neu in der Literatur; er stellt nicht mehr als eine Vorstufe zu Valéry's streng durchkomponiertem Ordnungsgefüge einfacher Metaphern dar. Für den Leser ist die bis zur Unverständlichkeit verkürzte Bildwelt Winklers schwerer zugänglich als die Bildwelt Valéry's, die

darauf verzichtet, die Entsinnlichung so weit zu treiben, wie dies Winkler tut.

Nicht anders liegen die Dinge in Winklers aufschlußreichem Gedicht ‚Nachtmahl‘, das in langer, mühevoller Arbeit zustandekam. Winkler strebt in dem Gedicht zwar eine „Quintessenz“ seines „gegenwärtigen Fühlens und Denkens“ (B 148–49) an, verfährt aber nicht in der Weise Valérys, sondern mit der oben angedeuteten Methode, nur daß er hier über die persönliche Erlebnisgrundlage hinaus Bilder von geschichtlicher und kulturgeschichtlicher Aussagekraft einfügt: „arkadische Treppen“, „Tracht der Meduse“ usw. Die Wendung „Schlange des Zweifels“ erinnert an Valéry, der das Bild der Schlange als Inbegriff der verführenden Kräfte häufig verwendet. Daß gelegentlich Rilke-Töne anklingen, sei nur am Rande erwähnt; diese Tatsache hat mit der Frage nach der Wurzel von Winklers Metaphern wenig zu tun. Am aufschlußreichsten ist die Art und Weise, wie das Bild der Limone (Strophe 9) zustandegekommen ist. Die Strophe lautet:

Stille, nach der die Limone gekundet,
Stürzend vom Ast, unter den du gebückt.
Stille, von keinem Wachstum verwundet,
Richtige erst, die den Früchten mundet,
Stille, im südlichsten Mittag geglückt!
Ah, welche Wollust, die Zeit zu zerbrechen
Im Zufall der Formen, darin sie gerann!
Stille, Stille brach ihren Bann.
Wie schwanden die Namen der Oberflächen!
Frucht, wie war sie ein rein Widersprechen,
Als sie verzückt die Verwesung begann!

Dazu Winkler in einem Brief: „Die Strophe mit der Stille (Limone) geht auf Taormina zurück; ich habe Dir einmal erzählt, wie wir damals durch jenen merkwürdigen Hain ritten, da den Früchten so augenscheinlich in ihrem Wachstum Einhalt geboten war; jene Überfülle an den Ästen und auf dem Boden, die anfang unter betäubendem Duft zu verwesen“ (B 144). Auch hier ist ein starkes Erlebnis der Sinne Grundlage und Ausgangspunkt für das Bild. Nicht aber auf die Atmosphäre kommt es an, die durch völlig unanschauliche Wörter wie Wachstum, Wollust, Zufall, Formen, Bann, Widersprechen usw. gebrochen wird, sondern auf das Schicksal des Geistes, der, wie die Erzählung ‚Im Gewächshaus‘ zeigt, durch das frei wuchernde Wachstum stärkster Bedrohung ausgesetzt ist, hier aber, wo kein Wachstum die Stille „verwundet“, höchstes Glück erfährt. Das Beispielhafte steht auch hier im Gegensatz zum Sinnbildhaften, das die Dichtung Valérys auszeichnet.

„Besonders wichtig“ war Winkler die dritte Strophe, die ins Religionsgeschichtliche ausgreift. Aber auch hier geht es nicht um die Vermittlung des Geistes im schöpferischen Akt, für den der gelungene Vers Zeugnis gibt, sondern um eine Aneinanderlegung, wie Winkler selbst sagt, der „heidnischen und christlichen Atmosphäre“ (B 144):

Träumer, erwacht im Ungewissen!
Du Übernachter auf freiem Feld,
Mit dem Herzen als Beute der Furcht zerrissen!
Wie lange träumst du, daß, mit diesen

Wirrnissen ungeheuer vermählt,
 Die Ordnung, von deren Angedenken
 Sich nichts als die Schlange des Zweifels erhält,
 Erdachtes verwirkliche: Wohnraum, Geviert,
 Da Klarheit, wohin die Gedanken sich lenken,
 Genaue Götter und Dinge schenken,
 Wo das Herz, erfüllter sich findend, verliert? . . .

Die Tatsache, daß Winklers Gedichte eigentlich metaphorische Verschlüsselungen von Gedanken und Ideen darstellen, die dem Dichter etwas bedeuteten – „Anschauung der Idee“ (B 105) –, zeigt am deutlichsten die Interpretation, die der Dichter für sein Gedicht ‚Die Ordnung‘ (22) herstellte. Das Gedicht lautet:

Vollkommen lohnt er seinen Boden,
 Und dieser weist ihn: Glanz am Zelt!
 In Roß und Reiter fromm vermählt,
 Sind beide eins in ihrem Odem.

Getroste Kunde! Die Bereiche
 Einten noch stärker ihr Gespann:
 Ein Wesen ging, halb Tier, halb Mann,
 Deß Weg und Dauer war das Gleiche.

Und noch auf rauhen Tieres Wandel,
 Benachbart an des Himmels Mut,
 Reist über Land der Herr und ruht
 Und teilt dem Bettler seinen Mantel.

In einem Brief vom 20. Dezember 1933 schreibt Winkler dazu: „Diese seine (Stefan Georges) Ansicht . . ., daß Dichtung reine Anschauung und kein Mittel für Gefühlsausdrücke ist, habe ich mir seit geraumer Zeit zuteil gemacht. Ein Gefühl kann nur dann wahrhaft dichterisch ausgedrückt werden, wenn es selbst zu einer solchen Anschauung objektiviert worden ist . . . ‚Die Ordnung‘ interpretiere ich Dir gern als eine solche Anschauung der Idee. Sie ist diese: das Sich-Durchdringen und Zusammengehen von Geist und Stoff. Als Bild ist der Reiter gewählt in all seinen ‚Abwandlungen‘, als Centaur, als Sankt Martin. Die ersten beiden Zeilen der ersten Strophe bereiten spruchartig auf das kommende Bild vor: Glanz am Zelt = Geist; Boden = Stoff. Als Bild ist Erde und Himmel genommen, wie dieser jene für ihr weisendes rühmendes Dasein durch seinen Segen (Sonne und Wasser) lohnt. Die Verba ‚lohn-‘ und ‚weisen‘ deuten in ihren Hauptvokalen schon auf das kommende Bild: Roß und Reiter: o und ei. In Roß und Reiter einigen sich die Gegensätze noch sichtbarer: Geist und Stoff, anima (im Wesen des Reiters) und animus (im Wesen des Tieres), Seele und Trieb. Die nächste Strophe bringt das noch geeinigtere Bild des Centauren. ‚Weg‘ (sein irdisches Dasein) und ‚Dauer‘ (die ihm zugeschriebene Unsterblichkeit) sind das Gleiche. Dann in der dritten Strophe das Bild des hl. Martin, in dem die Gegensätze zwar nicht äußerlich aber doch geistig geeinigt sind. Das Pferd trägt ihn über die Erde, auf der er lebt, aber sein Geist ist himmlisch. (Die zweite Strophe entspricht der Vorstellung eines Reiters, wie er erhobenen Hauptes [benachbart dem Mut

des Himmels] dahin reist.) Indem er dem Bettler den Mantel teilt, zeigen die geeigneten Gegensätze ihre schönste Auswirkung“ (B 104–105).

Durch die eindeutige Auslegung der einzelnen Elemente des Gedichtes kommt es im Leser, der Winklers Deutung kennt, gar nicht dazu, daß ein Bedeutungs- und Erlebnisfeld von der schillernden Breite aufgebaut wird, wie wir das von Valéry und anderen Dichtern der *poésie pure* her kennen. Ja, je mehr das Gedankliche an Eindeutigkeit gewinnt, um so dürftiger erscheint die Bildsprache, um so unangemessener im eigentlich dichterischen Sinne. Es wäre nicht schwierig, an Hand anderer Beispiele zu zeigen, daß die Bauelemente von Winklers Dichtung Bilder darstellen, aus denen Erleben, Erfahren, Sinnhaftes und Sinnliches herausdestilliert wurden, um dem Geist Raum zu schaffen. Das eigentliche Aroma des Erlebten, auch im geistigen Sinne, wird ausgeschieden, die Bedeutung, die Mitteilung tritt an dessen Stelle; mitgeteilt wird aber in einer uneigentlichen Sprache. Wie wenig es Winkler darauf ankam, eine Idee anschaulich zu machen, und wie sehr er im Gedicht um Mitteilung rang, geht sehr schön aus jener Briefstelle hervor, wo er schreibt, daß er sich „kränke“, weil in München (im Kreis seiner Freunde) die „Metapher in der 11. Strophe“ des Gedichtes ‚Nacht Mahl‘, wo es um den Obolus geht, den die antiken Leichen auf der Zunge tragen und als Fährlohn für Charon mit sich führen mußten, nicht verstanden worden sei (B 144). Die Sorge des Dichters, ob das uneigentlich Ausgesagte auch verständlich sei, ist ein wesentliches Element in Winklers Einstellung zu seiner eigenen Dichtung. Sein Mitteilungsbedürfnis wird aber verständlich, wenn man sich vergegenwärtigt, daß Winklers künstlerisches Bemühen von einem starken Erkenntniswillen seinen Ausgang nahm.

*

Was sich aus der Analyse einzelner Bilder in den Gedichten Winklers ergibt, zeigt sich nicht weniger deutlich in seinen Erzählungen, die man als den Versuch kennzeichnen könnte, Ordnungsgefüge aufzuspüren, die dem Geist unter gewissen Voraussetzungen offenkundig werden.

In der Erzählung ‚Im Gewächshaus‘ führt Winkler den Leser in eine Welt, die einen Sonderfall darstellt. In der Abgeschiedenheit des Gewächshauses lebt die Natur in einer Vielfalt und Üppigkeit wie sonst nirgends. Die Tatsache, daß das Gewächshaus von Menschen eingerichtet wurde, könnte die Ansicht nahelegen, daß es zugleich Ausdruck einer geistgewollten Ordnung sei. Die Bedrohung des Menschen als geistigem Wesen erweist sich aber an keinem Ort so unmittelbar wie hier. Winkler beschreibt den Eindruck, den die ihn hier umgebende Natur auf seinen Geist und seine Seele macht. Angesichts des schwellenden und dumpftreibenden Wucherns der Pflanzen gerät sein Geist in Verwirrung. Er fühlt sich bedroht und unsicher. „Die Sinne zittern. Brausend füllt das Blut mein Gehör. Selbst die Zunge nimmt teil an der Empfindung der wilden Fremde. Sie spürt den Geschmack einer unbekannt süßlichen Bitternis. Ist noch das müde Bewußtsein zu retten? . . . Hat mich

nicht die Fähigkeit des Geistes eigenmächtig verlassen? (137–138). Er gibt sich rückhaltlos an die betörende Kraft hin, die die üppig-lebendige Natur auf seine Sinne ausübt. Diese Hingabe führt den Menschen aber nicht dazu, in die Ordnung und den Rhythmus der Natur einzuschwingen, sondern sie zu stören oder gar zu zerstören. Der Todeskampf des Fisches aber reißt ihn zurück. „Jeder Sprung, den es (das Fischlein) tut und der es näher an das Nichts heranbringt, bedeutet für mich einen grausamen Schritt zurück in die Wirklichkeit. Und ich finde mich wieder in der Ordnung zurecht“ (148). Er stößt den Fisch ins Wasser zurück. Damit stellt er nicht nur die Ordnung der Natur wieder her, sondern setzt er auch sich selbst wieder ins rechte Verhältnis zur Natur. Dieses Verhältnis kann nicht auf einem rauschhaften Taumel der Sinne und einer Betäubung des Geistes gegründet sein, sondern nur auf der Erkenntnis vom rechten Maß und den richtigen Beziehungen innerhalb einer großen Ordnung.

Auch in den anderen Erzählungen Winklers geht es letzten Endes nicht darum, neue Ordnungen zu stiften, sondern bestehende zu erkennen und sich dadurch des Geist-Seins zu vergewissern. So bringen die ‚Legenden einer Reise‘ nicht einen einfachen Bericht über Winklers Aufenthalt in Venedig im Herbst 1935. Sie teilen vielmehr etwas von dem Abenteuer des Geistes in dieser Stadt mit. Tiefere Zusammenhänge und verborgene Ordnungen werden offenbar: Wo das Bild einer Traube und eines Mädchens in dämmerndem Lichte ineinanderfließen, sieht er einen „uralten Vorgang“ (150) sich wiederholen; vor einer Nische, aus der das Standbild entfernt wurde, erlebt er, wie sein Geist die an dieser Stelle notwendige Gestalt nachbildet: „... mühelos konnte ich ihren Reiz in der Linie entdecken ... doch nicht das Sinnliche selbst“ (154). Aber nicht nur in den äußeren Formen des alten Venedig erkennt der suchende Geist des Dichters innere Zusammenhänge und gefügte Ordnungen. Einer der vielen Stadtmusikanten gerät mit der Polizei in Streit. Er wird nach langem Hin und Her dem Willen des Gesetzes unterworfen. Winkler bemerkt dazu: „Die Welt war wieder in Ordnung“ (176). Ja selbst das Boccia-Spiel wird dem Dichter zum Inbegriff einer sich wandelnden Formenwelt. Eine Spielergruppe setzt durch ihre Würfe die Kugeln in eine bestimmte Ordnung. Das Ziel der zweiten Gruppe besteht darin, diese Ordnung hingefällig zu machen und durch eine neue zu ersetzen. Der unablässig tätige Geist des jungen Dichters findet seine Rechtfertigung und Erfüllung nicht darin, daß er sich in jedem Erlebnisabschnitt seiner selbst bewußt wird und daran Genuß findet, sondern darin, daß er in Beziehungen und Zusammenhängen eine dem Dasein, dem Werk oder dem Geschehen zugrundeliegende Ordnung entdeckt. Das Glück des geistigen Aktes liegt nicht in sich selber, sondern in der Befriedigung, die nicht so sehr von der Setzung neuer, sondern von der Feststellung bestehender, aber verborgener Ordnungen ausgeht. So steht auch hinter der Seligkeit des Inseldaseins, die Winkler zur Niederschrift der Erzählung ‚Die Insel‘ anregte, die Erkenntnis, daß die räumliche Begrenztheit keine Beschränkung darstellt, sondern daß gerade in der räumlichen Abgeschlossenheit Gesetz und Maß, denen Mensch und Natur

hier unterworfen sind, schöner sichtbar werden als an irgendeiner anderen Stelle der Welt.

Auch in Winklers bekanntestem Prosastück ‚Gedenken an Trinakria‘ ist sein überwacher analytischer Geist stärker als sein Gestaltungsdrang und seine bildschaffende Phantasie. Das Lob, das er Valéry zollt: „... da wie dort ist eine Sinnlichkeit des Gedankens und ein Vergeistigtsein des Sinnlichen, wie dies seit den besten Zeiten der Antike nur selten eingetreten ist“ (400) –, mag Winkler als Kritik am eigenen Schaffen empfunden haben. Valéry läßt im Bild und in der kompositorischen Fügung die Gegenwart des Geistes spüren. Seine Dichtungen leben aus einer Unmittelbarkeit der Sinne und des Geistes, die den Leser fesselt. Winklers Gedichte und Erzählungen muten demgegenüber wie Schöpfungen eines Intellekts an, der, einer Sonde vergleichbar, unablässig bemüht ist, dem in jedem menschlichen Werk lebendigen Geiste nachzuspüren und die Gegenwart der Idee zu erweisen. Was er niederschreibt, erscheint daher nicht so sehr als Ausdruck unmittelbarer geistiger und sinnlicher Anschauung, sondern als Ergebnis des Bedürfnisses, exemplarisches Geist-Sein mitzuteilen. Ob man Winklers besessene „Bemühung um den Geist“ (B 147) und Valérys Schaffen aus dem Erlebnis des Geist-Seins als Unterschiede gradueller Art oder als grundlegend verschiedene Einstellungen zur Welt deutet, ist von zweitrangiger Bedeutung. Entscheidend ist das Aussehen der Dichtung. Und wie sehr sich im Bereich des Dichterischen das Werk Winklers von jenem Valérys unterscheidet, wird deutlich, wenn man die Beschreibung, Deutung und Ordnungsanalyse des Tempels von Segesta in ‚Gedenken an Trinakria‘ mit den wenigen Sätzen vergleicht, die Valéry den Erbauer des Hermes-Tempels Eupalinos über sein Werk sagen läßt. Winklers autobiographisch-essayistisches Prosastück gipfelt in jenen Abchnitten, in denen die Gestalt des Tempels im Hinblick auf das sie bestimmende Ordnungsgefüge begriffen wird: „Was steht, ist vollkommen. Nichts erinnert daran, daß es einmal anders geplant war, daß es anders hätte sein können. Mit den Stufen, die nicht das Maß eines menschlichen Schrittes kennen, beginnt es – ungeheuer als Gedanke – emporzusteigen in eine endgültig sichere Gestalt. Diese knappe Treppe ist eigentlich riesig; sie ist kein Spiel mit dem Gelände, damit sie es tanzend überwinde wie die Spanische Treppe in Rom; hier ist sie Gegensatz zu der Erde, die sie trägt, erste Ordnung des Stoffes, Absage an den Zufall, erstes über das Chaos gelegtes Gesammeltsein der Kraft, auf welchem die Säulen ihre Plätze finden, um die feierliche Ordnung zu vollenden . . . Durch die Macht dieser Waagrechten und Senkrechten, denen entlang entzückt die Blicke gleiten, gewinnt noch die Luft Gestalt . . . Dies mochte es einst gewesen sein, was diesen Raum erbaute: das Verlangen nach Ordnung, die Angst vor dem Endlosen. Vielleicht ging angesichts der vernichtenden Fernen einer hin . . . und begrenzte, um nicht wehrlos zu sein, ein endliches Stück. Er tat vielleicht auf der nackten formlosen Erde einen Schritt, so weit ihn die Spannkraft seiner Glieder vermochte, oder er reckte vor dem sinnlos weiten Himmel die Arme aus und übertrug dies Maß auf den Stoff, auf die zufällige Form gebrochenen Gesteins. Er zählte

nicht, er maß“ (123–24). Demgegenüber gibt Valéry in eindrucksvoller Weise zu verstehen, daß im gestaltenden Akt sinnliches Erfahren und geistiges Erleben ineinanderfließen und eine innige Verbindung eingehen: „... ce petit temple que j'ai bâti pour Hermès, à quelques pas d'ici, si tu savais ce qu'il est pour moi! – Où le passant ne voit qu'une élégante chapelle, – c'est peu de chose: quatre colonnes, un style très simple, – j'ai mis le souvenir d'un clair jour de ma vie. O douce métamorphose! Ce temple délicat, nul ne le sait, est l'image mathématique d'une fille de Corinthe, que j'ai heureusement aimée. Il en reproduit fidèlement les proportions particulières. Il vit pour moi! Il me rend ce que je lui ai donné . . .“¹⁹.

¹⁹ Valéry, Bd. 2, S. 92.