

Rüdiger Ziemann

WIR SIND DERSELBE STOFF, DER TRÄUME BILDET

Ernst Ortlepps „lyrische Dichtung“ DER TRAUM

In dem Schloß, in dem wir heute beraten dürfen, gedenkt man in diesem Jahr eines Tages, der Zeitz zu einem bedeutenden Ort der deutschen Barockkultur werden ließ. Es scheint auf den ersten Blick fast unmöglich, eine sinnvolle Beziehung zwischen diesem Datum und dem Gegenstand unserer Tagung zu zeigen: Dort Herrschafts- und Hofkultur, hier ein Dichter, den man – auch wenn man keine seiner Widersprüchlichkeiten übergeht – auf der Seite wenigstens des verfaßten Staates, wahrscheinlich aber auch der Demokratie sehen muß.

Mit diesem Hinweis hätte man noch vor hundert Jahren einleuchtend die unüberbrückbare Kluft zwischen den beiden Kulturphänomenen bezeichnen können. Seitdem aber haben wir gelernt, jene Kunstepoche sehr viel differenzierter zu betrachten, die Dialektik, die sich in ihren Werken entwickelte, und die Keime für Zukunft, die sie anlegte, deutlicher zu sehen. Von da aus ist es nicht so schwer, Weiterwirkung des Barock in Ortlepps Dichten zu zeigen. Schwer ist es, den Gegenstand so einzugrenzen, daß in dem Rahmen, auf den wir uns verständigt haben, überhaupt etwas über ihn gesagt werden kann.

Deshalb will ich mich hier auf ein Phänomen beschränken, das auch die Kultur des Barock nicht in die Welt gebracht hat, das aber in ihr eine Ausprägung gefunden hat, welche über Jahrhunderte in unserer Literatur weiterwirkte: die Traumdichtung. In unserem Zusammenhang muß es genügen, auf Shakespeare und Calderon zu verweisen. Ortlepp gehört zu den Shakespeare-Übersetzern des 19. Jahrhunderts, seine Nachdichtung der Prospero-Worte über die Traum-Substanz des Lebens ist beachtenswert geblieben, und als das Motto seines großen Gedichts „Der Traum“ wählte er die Schlußverse des zweiten Aufzugs von Calderons „La vida es sueño“ – „Das Leben ist Traum“ –:

Nur ein Traum ist unser Leben,
Und die Träume selbst sind Träume.

Ortlepp hat also keineswegs undeutlich zu machen versucht, daß er sich auf Vorbilder stützte; auch darin ist er den Barockpoeten verwandt. Es gibt weitere Vorbilder. Byron muß hier zuerst genannt werden. Eins seiner Gedichte – es trägt den gleichen Titel – hören wir im Hintergrund, wenn wir die programmatischen Eingangsverse lesen. Wir kennen Byron als einen wichtigen Dichter der europäischen Romantik. Es scheint schwer, Beziehungen zwischen einem Künstler, der Lermontow und Schönborg anregte, und dem Barock zu finden. Immerhin nutzte Byron für eine seiner berühmtesten Dichtungen einen Stoff, der in und mit dem Barock aufgestiegen war, den des Don Juan.

Ortlepps Gedicht „Der Traum“ besteht aus 162 Stansen, also 1296 Versen. Wo sich der Dichter so auffällig an das Werk eines Kollegen anlehnte, war er meistens bemüht, sich in den poetischen Techniken höheren Maßstäben zu stellen. Byrons Gedicht mit gleichem Titel besteht aus Blankverssequenzen. Es handelt sich also um eine recht schlichte Form.

Das läßt sich von der Stanze nicht sagen. Die italienische Strophe hat in der deutschen Dichtung nie den Nimbus des Fremden ganz verloren; sie glückte eigentlich nur als das Ergebnis einer besonderen Anstrengung, die in einer besonnenen Haltung des Sprechens spürbar bleibt. Als deutsche Form ist auch sie ein Kind des Barock. Dietrich von dem Werder, ebenfalls ein vergessener Dichter unseres Landes, hat sie mit seiner Übersetzung von „Das befreite Jerusalem“ des Torquato Tasso in die deutsche Dichtung eingeführt. Ortlepps Gedicht weist auf die erste Blütezeit der Form in unserer Literatur, die vor allem mit Werken Goethes verbunden ist. Es gibt wohl nur wenige Deutsche, denen in diesem Zusammenhang nicht zwei Gedichte einfallen, die beide den Titel „Zueignung“ tragen. In beiden Gedichten weicht die Stanze vom italienischen Vorbild ab. Während dieses in jedem der acht Verse einen jambischen Elfsilber (Endecasillabo) hat, wechseln innerhalb der Strophen der genannten deutschen Stanzengedichte in den sechs ersten Versen Elfsilber und Zehnsilber und somit weibliche und männliche Reime. Goethe hat diese Form der Stanze nicht erfunden, aber er hat sie zu einer so glänzenden Wirklichkeit gebracht, daß manche Literaturhistoriker in ihr die eigentliche deutsche Stanze sehen wollen. Man benötigt freilich nicht einmal die Hilfe Rilkes, wenn man da nicht beipflichten mag; ein Blick in Goethes „Urworte. Orphisch“ genügt.

Ortlepps Stanzen folgen dem Beispiel von „Zueignung“. Die erste Stanze lautet:

Es liegt ein Etwas zwischen Tod und Leben –
 Ein andres Dasein, mittenein gestellt
 Eröffnet hier dem Schauen und dem Streben,
 Dem Fühlen, Leiden, Thun, ein weites Feld,
 Wo Schein und Sein sich wunderbar verweben;
 Denn Träume haben ihre eigne Welt;
 Ist regungslos der Leib vom Schlaf bezwungen,
 So hat der Geist den freiern Flug errungen.

Das Bild des Traumes, das in diesen Versen gezeichnet wird, verbindet wenig mit dem modernen, das noch in Ortlepps Jahrhundert seinen Aufstieg begann und das die saubere Trennung von Geist und Leib sehr erschwerte. Zu Ortlepps Zeiten galt es als wissenschaftlich, im Traum das Weiterarbeiten des vom Leib nicht mehr beeinflussten Geistes zu sehen. Diese Trennung machte den Menschen – wenn auch nur in begrenztem Maße – der gegenwärtigen Erfahrung einer Welt teilhaftig, welche seine Alltagswelt überstieg, ja außerhalb dieser lag. Rationalistisches Denken konnte aus dem Phänomen schließen, daß im Traum die Wurzeln der Religion zu suchen seien. Dort, wo – wenigstens partiell – die Konturen von Raum und Zeit verschwammen, war etwas, das sich rational nicht verstehen ließ und somit die freie Phantasie zu Hilfe rief. Und es ist kaum möglich, nicht an das Buch Genesis zu denken, wenn es am Ende der Eingangsbetrachtung, in den letzten Versen der dritten Stanze, heißt:

Ha, o Geist, hast du die Macht,
 Das Nichts zu formen zu des Wesens Bilde,
 Und zu bevölkern leeren Raums Gefilde? –

Es wird gefragt *ob*, nicht behauptet *daß* der hier Träumende – welcher ein Dichter ist – den Schöpfergott der dominierenden Religion zu beschwören vermag, diese Möglichkeit gelangt damit aber in den Raum des Erörterbaren. „Des Wesens Bild“ darf man wohl nicht verstehen, wie es auch verstanden werden kann, als das gleichsam vollkommene Bild des Nichts; es steht für etwas, das in seiner Absolutheit keines Attributs bedarf wie etwa das „Wesentlich“ im bekannten Spruch des Angelus Silesius. Wieder ist „kann, muß aber nicht“ zu sagen. Die absolute Idee, Gott oder das Ideal lassen sich mit gleich geringer Mühe einsetzen, und es wäre nicht richtig, diese Unschärfe allein einer Nachlässigkeit des Dichters zuzurechnen. Es geht vielmehr um einen komplizierten Balanceakt: Der Gott der Genesis soll ebensowenig verschwiegen werden wie die Tatsache, daß es hier auf ihn nicht mehr ankommt.

Die lyrische Dichtung „Der Traum“ erschien zuerst 1832 und dann in der Sammlung „Lyra der Zeit“ von 1834; diese Publikation, auf welche sich auch die vorliegende Betrachtung stützt, ist somit wahrscheinlich die Ausgabe letzter Hand. Ortlepp schrieb in dem Lebensalter, das dem Alter entspricht, welches nach der Überlieferung Jesus erreichte, dem Alter, in dem Zarathustra sein Werk begann, dem Alter schließlich, das dann in den späteren Mitteilungen über die Berührungen der Biographien Nietzsches und Ortlepps eine seltsame Rolle spielte. Wir wissen, daß in dem Jahr, in welchem Ortlepp sein 32. Lebensjahr vollendete, einige seiner bedeutendsten Arbeiten entstanden, daß dieses Jahr dennoch nicht ein Jahr der beglückenden Erfolge war. Die großen Gedichte, welche im Publikum ein sehr günstiges Echo gefunden hatten, waren erschienen und – beschäftigten die Zensoren, wie Manfred Neuhaus jüngst gezeigt hat. Es war in deutschen Landen stiller geworden. Für das Werk Ortlepps, der sich vor allem als ein politischer Dichter sah, hatte das seine Wirkungen: Mit dem Gedicht „Der Traum“ legte er gleichsam eine überarbeitete poetische Strategie – wie man heute sagen würde – vor, ein überprüftes Konzept des Weiterschreibens.

Im gleichen Jahr erschien die letzte der großen politischen Versdichtungen, die der Dichter selbst dann zeitweise – charakteristisch und mißverständlich zugleich – „historische Gedichte“ genannt haben wollte: „Deutschlands Erndtefest“. Hier wird schon, wenn auch noch recht unentschieden, mit den Möglichkeiten des poetischen Traums gearbeitet. Stärker tritt dieses Element in der durch Byron-Lektüre angeregten lyrischen Phantasie „Washington“ hervor. Schließlich ist auch in dem mittlerweile sehr bekannten „Vater unser des neunzehnten Jahrhunderts“ aus dem gleichen Jahr der Traum ein konstitutives Element.

Im Stanzengedicht geht es im Sinne des Wortes um Selbstgestaltung. Allerdings wird die Darstellung eines Selbst in der Welt und der Zeit rigoros auf einen Aspekt ausgerichtet: Dieses Selbst ist das eines Dichters. Die schroffe Distanzierung von allem, was Wissenschaft zu nennen wäre, könnte vermuten lassen, Ortlepp habe nie etwas von den wissenschaftlichen Bemühungen seiner großen Vorbilder Goethe und Schiller gehört. Vor allem in späteren Gedichten benutzte Ortlepp gern das neutestamentliche Bild von der engen und der weiten Pforte. Jenseits aller religiösen Implikationen des Bildes faszinierte ihn das Moment der für das Streben nach großen Dingen notwendigen Beschränkung; da sprach deutlich Lebenserfahrung mit. Recht seltsam wirken die Stanzas, welche von der Liebe sprechen, die natürlich auch diesem Helden begegnet ist. Von Liebesschmerz wird ebenfalls berichtet, aber er markiert doch letztlich eine Abschweifung von den Wegen der Poesie. Liebe scheint nur in der „geläuterten“ Gestalt der das Leben prägenden Suche nach dem Ideal ein Wert zu sein. Schon viel früher hatte Ortlepp die Poesie als seine „Braut“ gefeiert.

Der Weg durch die Traumwelt einer Neujahrsnacht beginnt in einer Szene, die einer der größten Dichter Europas gestaltet hat; der Träumende sieht sich in die Kulissen versetzt, in denen die Handlung der „Göttlichen Komödie“ beginnt. Allegorische Gestalten, die für Werte des Lebens stehen, akzentuieren nun eine Revue aus Traumbildern. Wir kennen diese Gestalten; sie variieren die eine allegorische Gestalt, die in der älteren „Zueignung“ Goethes dem Suchenden die gültige Lehre erteilt. Dort ist der lyrische Sprecher mit der Benennung der Dame sehr vorsichtig; zuerst ist sie ein „göttlich Weib“, und dann nennt sie sich selbst die „Wahrheit“. In Ortlepps Gedicht sprechen zunächst zwei Göttinnen mit dem Helden: die Göttin Weisheit und die Göttin Poesie.

Gerade weil Ortlepps Dichtung den Wert Wahrheit sehr problematisiert, entsteht der Eindruck, daß diese beiden Göttinnen angesichts der „Wahrheit“ Goethes konzipiert wurden. Ortlepps Göttin Weisheit hat ihre das Frostige streifende Strenge, und die faszinierende Schönheit ist der Göttin Poesie zugeteilt. In seinen philosophischen Exkursionen erscheint der Dichter weder konsequent noch logisch; Konsequenz und Logik gehören nicht zu den notwendigen Attributen von Traumereignissen. In ihrem Fehlen könnte man eine konstitutive Eigenheit des Reiches der dritten Göttin sehen, die zuletzt auftritt, der Göttin Freiheit. Schließlich war Ortlepp als Sprecher des Freiheitswillens zu Ruhm gelangt. Mit einem besonderen Aufwand wird diese Göttin eingeführt. In einer apokalyptischen Szene – es ist ja nicht abwegig, in der Apokalypse eine Traumdichtung zu sehen –, „erhob der Freiheit Bild sich riesengroß“. Der Sprecher sieht sich als den Spieler einer Lyra, deren Saiten zwischen Himmel und Erde ausgespannt sind und deren Lied nach der großen Gerechtigkeit fragt. Das bringt ihn vor den Richter-Thron Gottes, der letzten der allegorischen Gestalten, ein Schwert geht durch seine Seele wie in Rists Choral – wir sind wieder im Barock –, Goethes Faust zitiert der Ruf: Er ist gerichtet! Von Rettung wird nicht gesprochen, sie geschieht. Der, den das Wort von Gottes Thron verurteilte, wird jetzt durch die Göttin Freiheit gleichsam gerechtfertigt. Ihr Kommen verändert die ganze Atmosphäre; nun kann – wieder recht barock – zur Verteidigung oder Entschuldigung der Poesie gesprochen werden. Der Dichter vermochte sich nicht aus dem Streit der Welt zu halten, er, der liebende, mußte sich „halb zum Hasse wenden“;

Doch mein Gewissen hab ich stets gefragt,
Bevor ich ein gewalt'ges Wort gewaget.

Er habe stets die Größe der Fürsten geachtet, er habe die „Demagogen“ gehaßt, habe der „Bastard=Freiheit“ abgeschworen, und er sehe nur einen Tempel, dessen Name sei: „Die ewige Natur“. Es ist das gleiche Glaubensbekenntnis, das er am Anfang der Visionen der Verlockung durch die Wissenschaft entgegensetzte. Dieses Bekenntnis legt er nun dem „ew'gen Gott“ zur Prüfung vor; für diesen soll die Göttin Freiheit antworten. In der Antwort geht es wieder darum, daß der Dichter, der solcher hohen Belehrung teilhaftig wurde, die Entschiedenheit seiner Rede immer mit der Mäßigung verbindet. Geschieht das, so kann er vor der Verfolgung durch die Oberen ebenso sicher sein wie davor, zum Sklaven der Publikumsmeinung zu werden. Auch über diese Utopie wäre gesondert zu sprechen. Sie hatte in Ortlepps Werk immer ihren Platz, auch wenn sie anderswo kaum so genau dargestellt wurde. Nachdem die Göttin den Dichter gleichsam gekrönt hat, folgen ihre letzten Weisungen: Geschichte spreche überall von Vergänglichkeit.

Drum soll der Geist zum Ewigen sich wenden,
Und zu dem großen Wort: „Unsterblichkeit!“

Den Dichter läßt dieses Wort jubeln, und dann erinnert er, woran es ihm mangelt.
Die letzte Rede der Göttin beginnt mit der tröstenden Versicherung:

Dich hast du, um dein eigener Gott zu werden!
Du wirst 's auch werden, sprach die Göttin fest,
Sofern du willst! Allmächtig ist auf Erden
Der Mensch, den Muth und Stärke nie verläßt!

Wieder folgt eine apokalyptische Vision, in welcher die Völker aufeinander einstürmen; den Dichter trifft ein Schuß, und er wacht auf.

Dieser Schluß, der allem, was in dem Traum geschah, einen ironischen Anhauch verleiht, ist nicht der Schluß des Gedichts. Zwanzig der 162 Stanzas sind nicht an der Darstellung des Traums beteiligt; sie bilden einen Rahmen, dessen größerer Teil – elf Stanzas – das Gedicht beschließt. Die ersten fünf dieser Stanzas kennen wir als das Gedicht „Am Neujahrsmorgen“, von dem wir heute noch hören werden. Der lyrische Sprecher der Traumerzählung erwacht am ersten Morgen des neuen Jahres. Die Erinnerungen des Silvesterabends hatten sich um die große Niederlage des vergangenen Jahres geordnet, die Niederlage der aufständischen Polen, die auch eine Zäsur im Werk des Dichters war. So schließen die Betrachtungen:

Ein fades Märchen schien mir nur das Leben,
Und Schwindel jedes irdische Bestreben.

Das 'fade Märchen' wird mit dem Traum noch einmal erzählt, der ja nicht nur die Identität der Geschehnisse, sondern auch die des Erlebenden verändert. Und es ist alles anders geworden. Zwar besserten sich weder die Welt noch die Zeit, aber der Dichter hat eine Position gefunden, von der aus er weiterarbeiten kann und muß. Es geht nicht um die „Verantwortung vor Gott“ – um einen heutigen hochrangigen Text zu zitieren –, sondern um die Verantwortung für Gott, für einen Gott, der auf den Menschen angewiesen ist, einen Gott, wie ihn der Barockdichter Angelus Silesius in einem seiner Epigramme sieht:

Ich weiß das ohne mich Gott nicht ein nu kann leben
Werd' ich zu nicht Er muß von Noth den Geist aufgeben.

In einem solchen Gott, der immer ein werdender ist, gestaltet der Mensch sich. Er gestaltet aus sich heraus alles, was die Idealität des Menschseins ausmacht:

Und wär' kein Gott, im Innern soll er strahlen,
 Für keinen Himmel ist die Brust zu klein!
 Laßt uns der Menschheit schöne Bilder malen,
 Denn sie veredelt sich am hohen Schein!
 Und die Gestalten, die im Innern blühen,
 Sind etwas mehr als Thorenphantasien!

Der Weg zu Nietzsches Denken um den Tod Gottes liegt hier noch in der Zukunft. Gott hat in dieser Geschichte einen Platz, er fügt sich in die Reihe allegorischer Gestalten ein, in welcher sich der Weg des Dichters zu sich selbst gleichsam objektiviert.

Eine lyrische Dichtung – der Untertitel des Gedichts erscheint groß und redundant zugleich. Wörterbücher der Zeit nennen als eine – keineswegs die einzige – Bedeutung von „Dichtung“: „andere Bezeichnung für ‘Gedicht’“; das letztere Wort stand und steht heute noch im allgemeinen für ein lyrisches Kunstwerk. Von da aus erscheint die Wortgruppe „lyrische Dichtung“ recht leer. Anders liegen die Dinge, wenn man sich an die metaphorische Verwendung von „Dichtung“ für die Bezeichnung von Werken aus anderen Künsten erinnert. In dem Gedicht wird – Horaz und den Barockpoeten folgend – das Tun des Dichters wiederholt mit dem des Malers verglichen. Musikhistoriker weisen darauf hin, daß 1830 der Aufstieg des Terminus „Tondichtung“ als Bezeichnung für eine Musikgattung begann. Ein Werk Byrons bildete die Grundlage für jene „Tondichtung“. Der mit neuer Bedeutung benutzte Begriff mußte also bei Ortlepp einem doppelten Interesse begegnen: dem des Musikschriftstellers und dem des Byron-Verehrers. Und er begegnete der sich hier beispielhaft manifestierenden Neigung, Formgrenzen zu erweitern. Eine Tendenz zum Gesamtkunstwerk – auch ein Stück Erbe der Barockkultur – war im künstlerischen Bemühen von der Frühromantik bis zu Richard Wagner – mit dem Ortlepp in jenen Jahren befreundet war – nie ganz untergegangen. Wieder ist das so schwer zu beschreiben, weil da nichts absolut neu ist. Wo lyrische Dichtung nach größeren Dimensionen strebt, partizipiert sie seit je am Formenschatz, den die anderen Gattungen entwickelt haben. So wird in Ortlepps Dichtung durchaus von einem Ich her gesprochen. Dieses Ich benötigt immer wieder Erzählen, Personenrede, Szenen usw., um sich zu gestalten, und es ist immer wieder genötigt, die Entfaltung solcher Formen zu begrenzen. Das bringt viel Bewegung in die Rede, viele Anklänge an andere Darstellungsformen, die in die monologische Rede integriert werden.

Der Lyriker Ortlepp wandte sich gegen das kurze Gedicht, das nicht dem Anspruch hoher Dichtung gerecht werde. In dieser Aussage könnte man noch die Rechtfertigung der großen Versepisteln sehen, von denen vor allem das Gedicht „Zu dem Reformationsteste 1830“ zu nennen wäre, das in seinem Umfang mit 152 Versen deutlich hinter „Der Traum“ zurückbleibt. Die quantitative Vergleichung liegt nahe, weil das Reformationsgedicht zwar nicht aus Stansen, aber immerhin auch aus Achtzeilern bestand. Sonst aber macht der Vergleich vor allem die Differenz deutlich, welche die künstlerischen Strebungen unterschied. Das Reformationsgedicht war in allen seinen Teilen einem Publikum zugewandt, das über das Nötige und Richtige und darüber belehrt wurde, wie im Dienst des Rechten zu handeln sei, einem Publikum, das in solcher Lehre sich selbst reden hörte. Es geht um „die ganze Welt“, wenn der Dichter verkündet:

Ja, es ist endlich mündig worden
Ihr unaufhaltsames Geschlecht.

So wird in „Der Traum“ nicht gesprochen. Wer hier nach dem Bild dessen sucht, was Publikum sein könnte, findet einprägsame Zeichnungen dort, wo von Bosheit, Neid, geistiger und moralischer Dürftigkeit gehandelt wird. Dem steht eine Hoffnung gegenüber, ein helles Licht, in dem man so wenig erkennen kann wie in der tiefsten Dunkelheit:

Und einst muß doch ein großer Morgen tagen
In unbewölkter Pracht und Herrlichkeit.

Dichtung ist ohne Publikum wohl nicht möglich; für das Dasein wesentlicher – vor allem lyrischer – Dichtung der jüngeren Zeiten erscheint aber immer wieder die Distanz zu jeglichem Publikum, die Bejahung des Zustands, den der Sprecher der jüngeren „Zueignung“ noch beklagt hatte – „Mein Lied ertönt der unbekannten Menge“ – als eine unverzichtbare Voraussetzung. Hierin ist Ortlepps Dichtung modern, wofür auch die formale Struktur Zeugnis ablegt.

Von dem Rahmen, welcher das Gedicht umschließt, wurde schon gesprochen. In ihn ist ein weiterer Rahmen eingeflochten, der aus direkter Anrede an die anonyme Leserschaft gebildet wird. Der Sprecher kündigt an, wovon er sprechen wird, und dem abschließenden Monolog, der sehr ernsten „Summa“ dieser Legende, folgt eine heitere Rede an das Publikum, die mit den Bedeutungen von „Traum“ spielt. In unseren Wörterbüchern finden wir neben der Bedeutung der zum Schlaf gehörenden Vorstellungen eine andere, in welcher das Wort einen Komplex intensiver Wünsche, Hoffnungen u. dgl. bezeichnet. Zu dieser Bedeutung gehört „Erfüllung“, das vorletzte Wort der Dichtung. Und hierher gehört auch die umgangssprachliche Fügung: „Mein Traum ist aus“.

Der Satz eröffnet die letzte Stanze. Nach der Aufgipfelung der vorausgehenden Strophe scheint er zunächst recht nüchtern zu sagen: Wir sind am Schluß der Geschichte angelangt. Erst die heitere Rede der folgenden Verse, die an den Schluß von Shakespeares „Sommernachtstraum“ denken läßt, macht das Schwere in der Leichtigkeit dieses Satzes deutlich: Dem Publikum wird mehr Glück gewünscht, was ja auch heißt, daß die emphatische und schließlich fröhliche Rede nicht die eines Glücklichen ist.

Hier schließt das Gedicht den Bogen zu einer zunächst nicht leicht zu verstehenden – vielleicht auch nicht ganz geglückten – Wendung in der vierten Stanze, mit welcher die rahmende Rede an das Publikum beginnt:

Der Traum, den mit nachbildendem Gedichte
Ich euch hier male, war nicht ganz ein Traum;

Das „schwebende“ Zusammenspielen der Bedeutungen von „Traum“ gehörte zu den konstitutiven Momenten der poetischen Konzeption dieser Dichtung. Darauf deutet auch die ausgeführte Metaphorik des Tanzes; drei Strophen der Stanzensequenz,

die sich diesem Gegenstand vor allem widmet, hat Ortlepp viele Jahre später zu dem Gedicht „Der Tanz“ verarbeitet, das von den Schwierigkeiten noch der innigsten menschlichen Gemeinsamkeit spricht.

Das lange Gedicht Ortlepps „malt“ das Mühen um eine poetische Konzeption. Es ist auch eine Reflexion über die Möglichkeit verantwortlicher künstlerischer Arbeit in einer Gegenwart, die durch das Scheitern der Ideale von 1830 geprägt war. Jene Niederlage mag für uns historisch weniger wiegen als die folgende von 1848; sie ließ die spätere aber auch als eine Wiederholung erleben, die gerade dadurch in einem Teil ihres Schmerzpotentials gemindert wurde. Der Künstler sah sich auf sich selbst zurückverwiesen und auf das, was als Tradition aufgehoben worden war und werden konnte. So sehr hier zu differenzieren wäre, vieles erinnert an das, was Nietzsche – dort vielleicht weniger zutreffend – über die Situation Goethes schrieb: „So lebte er in der Kunst als in der Erinnerung an die wahre Kunst“. Dieses „Erinnern“ half, eine feindliche Gegenwart zu bestehen. Und der Rückgriff auf die Möglichkeiten der Traumdichtung konnte helfen, Freiräume zu schaffen und zu schützen. Der Lebens- traum wird in das Traumleben der Dichtung geborgen.