



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Grenzen von Poesie und Unpoesie

Walzel, Oskar

Frankfurt am Main, 1937

II. Haumann und Herder

[urn:nbn:de:hbz:466:1-99223](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-99223)

II. Hamann und Herder

1. Hamann

Spricht Goethe oft vom Poetischen und von dem Unterschied zwischen Poesie und Unpoesie, eine grundsätzliche Erörterung wie die im Brief von 1801 ist sehr selten und früher überhaupt nicht anzutreffen. Eher läßt sich bestimmen, wann zum erstenmal dieser Unterschied ihm stark fühlbar wurde. Es liegt nahe, den Anlaß in Herder zu suchen. Die ganz große Wandlung, die sich dank Herder in Goethes Kunst- und vor allem in Goethes Dichtungsschau vollzieht, muß auch hier mitgetan haben. Wirklich meldet „Dichtung und Wahrheit“ im zehnten Buch Wesentliches. Goethe berichtet von zuweilen recht schmerzlicher Belehrung durch Herder. Doch gibt er zu, es sei auch kein Tag gewesen, der nicht fruchtbarste Belehrung gebracht hätte. „Ich ward mit der Poesie von einer ganz andern Seite, in einem andern Sinne bekannt als bisher, und zwar in einem solchen, der mir sehr zusagte.“ (Die bekannte Stelle findet sich in der Festaussgabe 15, 383.)

Hebräische Dichtkunst, Volkspoesie, „älteste Urkunden als Poesie“ seien dank Herder zum Zeugnis für Goethe geworden, daß die Dichtkunst überhaupt eine Welt- und Völkergabe sei, nicht ein Erbteil einiger feinen und gebildeten Männer. „Ich verschlang das alles, und je heftiger ich im Empfangen, desto freigebiger war er im Geben, und wir brachten die interessantesten Stunden zusammen zu . . .“

Bald indes hat „Dichtung und Wahrheit“ von Widerspruch zu melden, der sich angesichts der Frage nach wahrer Poesie zwischen Goethe und Herder einstellte. „Er hatte mir den Spaß an so manchem, was ich früher geliebt, verdorben und mich besonders wegen der Freude, die ich an Ovids ‚Metamorphosen‘ gehabt, aufs strengste getadelt.“ (S. 387.) Goethe suchte seinen „Liebling“ zu retten. Herder wollte in den „Metamorphosen“ keine eigentliche unmittelbare Wahrheit finden; „hier sei weder Griechenland noch Italien, weder eine Urwelt noch eine gebildete, alles vielmehr sei Nachahmung des schon Dagewesenen und eine manierierte Darstellung, wie sie sich nur von einem Überkultivierten erwarten lasse“. Vergeblich wandte Goethe ein, was ein vorzügliches Individuum hervorbringe, sei doch auch Natur, und unter allen Völkern, frühern wie spätern, sei doch immer nur der Dichter Dichter gewesen. Goethe muß zugestehen, daß ihm Ovid beinahe dadurch verleidet wurde.

Als Goethe diesen Bericht aufzeichnete, mag er von dem Recht, Dichtung und Wahrheit zu mischen, füglich Gebrauch gemacht haben. Kaum dürfte das einzelne ihm noch derart klar in der Erinnerung sich gespiegelt haben. Nahm sich nicht vielleicht der alte Goethe noch eifriger seines Liebings an als der junge in der Auseinandersetzung mit Herder? Gab nicht vielleicht der junge Goethe seinem Führer williger zu, daß Ovid nicht ein echter Dichter sei? Als Goethe von Rom

Abschied nahm, gestaltete sich ihm der schmerzliche Augenblick nicht zu einem Gedicht. Am Ende der „Italienischen Reise“ gesteht er, Ovids Verse „Cum subit illius tristissima noctis imago . . .“ hätten ihn an eigener Produktion irre werden lassen; auch später wollte nie etwas zustande kommen. Diesmal also verstummte Goethe in seiner Qual und versenkte sich in Verse eines andern, die ihm sagten, wie er leide. Ob indes der Bericht in „Dichtung und Wahrheit“ bis ins letzte wahrheitsgehaltig ist oder nicht, sicher ist er ebenso wie der Schluß der „Italienischen Reise“ ein Zeugnis, daß Goethe nicht durchaus mit Herder übereintraf, wo es galt, Echtheit eines Dichters zu bestimmen. Und ebenso sicher ist, daß der spätere Goethe an entscheidender Stelle die Grenzlinie zwischen echter und nicht echter Poesie anders zog als Herder, nicht nur der frühe auch der späte Herder. Soll ich noch hinzufügen, daß Goethe erkannt hatte, Herders Einwände gegen Ovid könnten ebensogut gegen Goethe erhoben werden, gegen den klassisch gewordenen Goethe, der oft genug von Herder sich abgelehnt sehen mußte?

Auch wenn nicht der Name Hamanns unmittelbar nach dem Satz erschiene, Dichtkunst sei eine Welt- und Völkergabe, nicht Erbteil einiger Gebildeten, so läge doch auf der Hand, daß Herder in Straßburg das Wesen der Poesie seinem gelehrigen Zuhörer nach Hamanns Ansicht gedeutet hat. Noch in der „Kalligone“ erscheint kurz nach Beginn des Abschnitts über Poesie und Beredsamkeit der wichtige Entscheid Hamanns: „Poesie ist die Muttersprache des menschlichen Geschlechts; wie der Gartenbau älter als der Acker: Malerei — als Schrift: Gesang — als Deklamation: Gleichnisse — als Schlüsse: Tausch — als Handel.“

Ein allerwichtigster Versuch, echte von unechter Poesie zu trennen. Mit unserer Vorstellung von Hamann so innig verschmolzen, daß man meinen möchte, über diesen Vorstoß sei in Hamanns Schrifttum sehr viel zu finden. Dergleichen sagt man nicht bloß einmal. Auch Herder hat das immer wieder vorgetragen. Allein es war nicht Hamanns Art, solch einen Orakelspruch eindringlicher zu begründen. Und auch der Eingang der „Aesthetica in nuce“ von 1762, der den Satz vorträgt, bescheidet sich mit wenigen Seiten, die erläutern, wie der Satz gemeint ist. Es geschieht hamannisch in Bildern. Nachzuweisen ist, daß Poesie in Bildern sich ausdrückt. „Sinne und Leidenschaften reden und verstehen nichts als Bilder. In Bildern besteht der ganze Schatz menschlicher Erkenntnis und Glückseligkeit.“ „Rede, daß ich dich sehe! — — Dieser Wunsch wurde durch die Schöpfung erfüllt, die eine Rede an die Kreatur durch die Kreatur ist; denn ein Tag sagt's dem andern, und eine Nacht tut's kund der andern. Ihre Losung läuft über jedes Klima bis an der Welt Ende, und in jeder Mundart hört man ihre Stimme. — — Die Schuld mag aber liegen, woran sie will (außer oder in uns): wir haben an der Natur nichts als Turbatverse und *disiecti membra poetae* zu unserm Gebrauch übrig. Diese zu sammeln ist des Gelehrten; sie auszulegen, des Philosophen; sie nachzuahmen — oder noch kühner! — — sie in Geschick zu bringen, des Poeten bescheiden Teil.“

Umgekehrt ist für Hamann Reden Übersetzen, aus einer Engelsprache in eine Menschengsprache, „das heißt Gedanken in Worte, — Sachen in Namen, — Bilder in Zeichen“. Diese Art der Übersetzung vergleicht Hamann mit der verkehrten Seite von Tapeten. Er führt aus Roscommon's „Essay on translated verse“ den Satz an: „And shews the stuff, but not the workman's skill.“ Noch ein Bild entlehnt er: die Sonnenfinsternis, die in einem Gefäß voll Wasser in Augenschein genommen wird.

Nicht noch mehr sei hier abgeschrieben. Besser sei auf Rudolf Ungers Zergliederung und Wertung der „Aesthetica in nuce“ (Hamann und die Aufklärung, Jena 1911 I, 245 ff.) verwiesen. Unger holt auch aus andern Schriften Hamanns Hergehöriges heran. Feststellen aber muß er, daß Hamann sich wesentlich nur auf Nachweise aus dem ersten Buch Mosis beschränkt. Unger nennt älteres Schrifttum, das die Wertung Hamanns mehr oder minder vorwegnimmt: Longin, Montaigne, Petron, Bacon, Blackwell, Lowth, Goguet; er deutet auf Winckelmann, auf Rousseausche Naturromantik und auf Diderots Tendenz zur poetischen Naturwahrheit und Naturverherrlichung. Allein all dies klingt bei Hamann, der selbst manche dieser Vorläufer anführt, nur entfernt mit. Das Wesen der urpoetischen Sprache des menschlichen Geschlechts scharf zu erfassen, überläßt Hamann andern. Nur eines setzt sich noch neben der Bildlichkeit durch: Leidenschaft als Quelle der Poesie.

„Leidenschaft allein gibt Abstraktionen sowohl als Hypothesen Hände, Füße, Flügel; — Bildern und Zeichen Geist, Leben und Zunge — — Wo sind schnellere Schlüsse? — Wo wird der rollende Donner der Beredsamkeit erzeugt, und sein Geselle — der einsilbige Blitz?“ Unger nennt Hamanns Einsicht in den organischen Zusammenhang wichtig, der zwischen Gefühls- und Phantasieerregung und metaphorisch gehobenem Ausdruck waltet. Und er kann nachweisen, daß diese Einsicht in der Affektenlehre der pietistischen Schrifthermeneutik wurzelt. Er führt aus Johann Jakob Rambachs „Institutiones Hermeneuticae Sacrae“ den Satz an: „Tropi et figurae ex adfectibus oriuntur.“ Unger weiß, wie das dem Wesen Hamanns entgegenkam. „Abgestoßen von den unpersönlichen Abstraktionen der zeitgenössischen Philosophie gab er sich mit Wollust und Zerknirschung dem elementaren Sturmhauch und Flammenwort hin, in dem der ‚Vater feuriger Geister und atmender Kräfte‘ aus dem Munde der heiligen Männer zu ihm sprach.“

So läßt sich auch begreifen, daß Hamann die älteste Urkunde des Menschengeschlechts nutzt, wenn er die Muttersprache des menschlichen Geschlechts nach ihrem Wesen erfassen will. (Vgl. Rudolf Unger, Hamanns Sprachtheorie im Zusammenhang seines Denkens, München 1905 S. 245 f.)

Schon indes am 9. Januar 1760 schreibt er an seinen Bruder, die Odyssee habe ihm ein ganz neues Licht über die epische Poesie gegeben.

Das ist angeregt durch Winckelmann und wendet sich gegen Bodmer und Klopstock, die Homer nur im kleinen nachzuahmen verstünden. Soviel ich weiß, hat Hamann sich nie genauer über den Gegenstand geäußert. In der „*Aesthetica in nuce*“ spielt Hamann die freien Rhythmen Klopstocks (bei Roth 2, 304f.), die „die rätselhafte Mechanik der heiligen Poesie bei den Hebräern“ glücklich nachahmen, gegen „Homers monotonisches Metrum“ aus. Schätzt er in ihnen — mit Lessing zu reden — eine künstliche Prosa, die seiner eigenen Ausdrucksform verwandt ist? Und nur beiläufig erwähnt er in diesem Zusammenhang den Volksgesang der Letten, eine „Kadenz von wenig Tönen, die mit einem Metro viel Ähnlichkeit hat“.

Die Scheidung von echter und unechter Poesie, die sich in der „*Aesthetica in nuce*“ ankündigt, erscheint als Scheidung von Poesie und Prosa häufiger bei Hamann. Am 20. Juli 1759 nimmt Hamann das Wort Klopstocks auf: „Empfindungen, an die sich kein prosaischer Schriftsteller wagen kann noch darf.“ Er hat unmittelbar vorher von einem kurzverstorbenen „Prediger der Gerechtigkeit“, einem „Zeugen und Märtyrer der Wahrheit“ gesprochen, „mitten unter dem unschlachtigen und verkehrten Geschlecht der Sünder“; „hier wie der König der Juden verworfen . . . , dort Sohn und Erbe, als Richter über die zwölf Stämme, eine Krone der Herrlichkeit auf dem Haupte“. Er setzt fort: „Wer kann Dinge nachahmen, die durch keinen von den fünf Sinnen geschöpft werden können? Dies sind Empfindungen, die in kein ander Feld gehören, als in die Poesie, und in keiner andern als der Göttersprache allein ausgedrückt werden können.“ All das arbeitet mit Vorstellungen, die in der „*Aesthetica in nuce*“ herrschen sollten. Oder ein Brief an Herder gedenkt im April 1765 (Roth 3, 332f.) beihin der Scheidung des Sokrates (Phaidon 61 B): „Logoi für die Philosophie und mythoi für die Poesie.“

Über Redekunst äußert sich Hamann mehrfach. Doch nur einmal, in dem Brief an Lindner vom 3. Juli 1759, scheidet er scharf zwischen Redekunst und Poesie: „Wir haben öfters uns einander die Frage aufgeworfen von der Unverträglichkeit der schwesterlichen Künste, Poesie und Rhetorik. Cicero war ein schlechter Dichter, und das an Poeten fruchtbare England zählt wenige Redner.“ Das ist um so wichtiger, als Hamann sonst Poeten und Redner auch ungetrennt auftreten läßt.

Ganz spät, in der „Metakritik über den Purismus der reinen Vernunft“, die lange nach Hamanns Tod gedruckt wurde, wird gegen Kant der Satz ausgespielt (Roth 7, 10): „Die älteste Sprache war Musik, und nebst dem fühlbaren Rhythmus des Pulsschlages und des Othems in der Nase, das leibhafte Urbild alles Zeitmaßes und seiner Zahlverhältnisse.“ Andre hatten dergleichen schon vorgetragen; Franz Hemsterhuis und sein Gefolge bewegten sich auf dieser Bahn.

Dagegen vertrat Hamann schon in den „Vermischten Anmerkungen über die Wortfügung in der französischen Sprache“ (Roth 2, 138ff.) manches, was dann von Herder näher dargelegt werden sollte, vor allem das Recht der Inversionen in deutscher Sprache. (Vgl. R. Unger, Hamanns Sprachtheorie S. 244f.)

2. Herder

Hamann ließ, seinen Gedanken von der Muttersprache des menschlichen Geschlechts greifbarer zu gestalten, dem Freunde Herder viel Gelegenheit. Erst durch Herder steigert es sich von einem temperamentvoll vorgetragenen Einfall zu dem Versuch einer Wesensbestimmung der Urpoesie. Was der Einfall für Herder bedeutete, bleibt dennoch stark genug; nicht umsonst nimmt er ihn bis zuletzt immer wieder wörtlich auf und belehrt er den jungen Goethe in Straßburg im Sinn des Einfalls.

Ich kann mich kurz fassen und auf die vorzügliche Arbeit eines Schülers Rudolf Ungers, auf Alexander Gillies' „Herder und Ossian“ (Berlin 1933) verweisen. Gillies sieht, was von Herder zu leisten war und geleistet wurde, in dem Nachweis, daß „die Poesie als eine Welt- und Völkergabe“ zu betrachten sei. Ossian wird für Herder einer der wertvollsten Belege; das führt schon über Hamann hinaus, der seine Überzeugung auf die älteste Urkunde des Menschengeschlechts stützte. (Hat sich Hamann je über Ossian geäußert? Vgl. Unger 1, 406.) Doch Herder beschränkt sich auch nicht auf Ossian und hat deshalb Dauerhafteres zu bieten, soweit das Wesen primitiver Dichtung zu bestimmen war.

Gillies entwickelt das in dem Abschnitt „Stil und Gefühl“ (S. 45 ff.). Er darf sich begnügen, den Namen Hamanns nur zu Beginn anzuführen und zu sagen, Herder habe zusammen mit Hamann die ersten Perioden der Weltgeschichte für das goldene Zeitalter der Poesie gehalten und deren Ursprung in den elementarsten Gefühlen und Leidenschaften der Menschheit erkannt. Nicht erst Ossian enthüllte ihm das. Er wurde ihm indes zu einer unschätzbaren Bestätigung. „Die Entfaltung von Herders primitivistischer Auffassung der Poesie wie von dem begleitenden Gedanken der Nationalpoesie und das Bekanntwerden Ossians bildeten ein glückliches und segensreiches zeitliches Zusammenfallen.“ So Gillies.

Gillies zeigt, wie sich bei Herder der kräftigste Vorstoß, der „Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker“ (in der Sammelschrift „Von deutscher Art und Kunst“ vom Jahr 1773), vorbereitet. Den Aufsatz selbst würdigt Gillies' Kapitel „Der Aufruf“ (S. 56 ff.).

Richtig stellt Gillies fest, daß der künstlerische Gegensatz des Ossian zu dem „entkräfteten hexametrisierten Kunstprodukt“, der Verdeutschung durch Michael Denis, die Grundstimmung eines guten Teils des „Briefwechsels“ bedingt. Hier war Gelegenheit geboten, echte Poesie von unechter zu scheiden; Naturpoesie und Kulturpoesie ließen sich in ihrem Wesen bis ins einzelne kennzeichnen, wie Herder dies Wesen sah.

Herder hielt Ossian für alt und echt. So scheint es, als wäre Herders Darstellung der Ausdrucksform von Naturpoesie auf unsicherstem Boden aufgebaut. Bündig sagt Gillies (S. 47): „An und für sich war der Stil Ossians nicht allzu fremdartig. Er erinnerte stark an die Bibel, an Homer und Milton, und diese Verwandtschaft hatte zur Folge, daß mit

ihm diese für ursprünglich und original erklärt wurden: anderseits zugleich, daß in diesen ähnliche Eigentümlichkeiten wie bei Ossian erschienen, — Reichtum an Bildern, Kürze und Unmittelbarkeit des Ausdrucks — konnte für einen überzeugenden Beweis für sein eignes Alter gelten.“ Allein Herder zog auch echte alte Dichtung, also — in seiner Sprache — echte Naturpoesie heran, die Edda und deutsche Volkslieder.

In aller Kürze seien die Merkmale genannt, die von Herder an solcher Naturpoesie beobachtet werden:

Brief 7: Alle Reden und Gedichte der alten Lieder sind Handlung; als Beleg erscheinen die Übertragung von „Baldrs draumar“ (der Vegtamskvidha) und des Gedichts, das mit der Überschrift „Die Todesgöttinnen“ in Herders „Volksliedern“ (2, 210ff.) abgedruckt ist. (Es ist das Valkyrienlied aus der Níalssaga, das in Andreas Heuslers und Wilhelm Ranischs „Eddica minora“, Dortmund 1903 S. 58ff., wiedergegeben ist.)

Brief 8: Die „rohe, einfältige, aber große, zaubermäßige, feierliche Art, die Tiefe des Eindrucks, den jedes so stark gesagte Wort macht, und der freie Wurf, mit dem der Eindruck gemacht wird“ kennzeichnen für Herder die „Natur“. „Sie wissen aus Reisebeschreibungen, wie stark und fest sich immer die Wilden ausdrücken. Immer die Sache, die sie sagen wollen, sinnlich, klar, lebendig anschauend: den Zweck, zu dem sie reden, unmittelbar und genau fühlend: nicht durch Schattenbegriffe, Halbideen und symbolischen Letternverstand (von dem sie in keinem Worte ihrer Sprache, da sie fast keine abstrakta haben, wissen) durch alle dies nicht zerstreuet: noch minder durch Künsteleien, sklavische Erwartungen, furchtsam-schleichende Politik, und verwirrende Prämeditation verdorben — über alle diese Schwächungen des Geistes selig-unwissend, erfassen sie den ganzen Gedanken mit dem ganzen Worte, und dies mit jenem. Sie schweigen entweder, oder reden im Moment des Interesse mit einer unvorbedachten Festigkeit, Sicherheit und Schönheit, die alle wohlstudierte Europäer allezeit haben bewundern müssen, und — müssen bleiben lassen.“ Eine Standrede folgt, gerichtet an „unsre Pedanten, die alles vorher zusammen stoppeln, und auswendig lernen müssen, um alsdenn recht methodisch zu stammeln“. „Wer noch bei uns Spuren von dieser Festigkeit finden will, der suche sie ja nicht bei solchen; — unverdorbn Kinder, Frauenzimmer, Leute von gutem Naturverstande, mehr durch Tätigkeit, als Spekulation gebildet, die sind, wenn das, was ich anführete, Beredsamkeit ist, alsdenn die einzigen und besten Redner unsrer Zeit.“

Dichter, Skalden, Gelehrte alter Zeit paarten ebendiese Sicherheit und Festigkeit des Ausdrucks am meisten mit Wohlklang, mit Schönheit. „Homers Rhapsodien und Ossians Lieder waren gleichsam impromptus, weil man damals noch von nichts als impromptus der Rede wußte: dem letztern sind die Minstrels, wiewohl so schwach und entfernt, gefolgt; indessen doch gefolgt, bis endlich die Kunst kam und die Natur aus-

löschte.“ Herder schildert das mühselige Erlernen der Silbenquantitäten, der Regeln, die das Genie nicht als Naturregeln anerkennt, das Dichten von Gegenständen, über die sich nichts denken, sinnend, imaginieren läßt, das Erkünsteln von Leidenschaften, die wir nicht haben, das Nachahmen von Seelenkräften, die wir nicht besitzen. So wurde endlich alles Falschheit, Schwäche und Künstelei. „Die Dichtkunst, die die stürmendste, sicherste Tochter der menschlichen Seele sein sollte, ward die ungewisseste, lahmste, wankendste: die Gedichte fein oft korrigierte Knaben- und Schulexerziten.“ So mißverstand man auch die Naturdichtung. „Ich bin gewiß, daß Homer und Ossian, wenn sie aufleben und sich lesen, sich rühmen hören sollten, mehr als zu oft über das erstaunen würden, was ihnen gegeben und genommen, angekünstelt, und wiederum in ihnen nicht gefühlt wird.“

Brief 9: Lange sinnend, ohne zu schreiben, wird für Herder auch der eine rechte Weg neuerer Dichtung; der andere, sich dem Feuer der glücklichen Stunde überlassen. Herder sieht Milton, Haller, Kleist auf dem ersten Weg: Sprachen sie, so ward's und stand. „Lessing ist, glaub' ich, in seinen spätern Stücken der Dichtkunst auch in dieser Zahl.“ Herder stellt fest, daß bei allen ein Tiefes und Beständiges des Eindrucks, nicht ein Schnelles besteht. „Sie dauern, und die Seele findet bei jedem neuen wiederholten Eindruck gleichsam noch etwas Tiefers und Vollendetes, was sie anfangs nicht bemerkte.“ Im Gegensatz zum lange und stark und lebendig Gedachten herrscht für Herder das schnell und wirksam Empfundene bei Klopstock, Gleim, J. G. Jacobi. Dagegen verbänden Ramler, Wieland, Gerstenberg beide Arten miteinander. Festigkeit, Wahrheit, Lebhaftigkeit und Sicherheit des impromptu kann da wie dort bestehen.

Zuletzt bestimmt Herder noch einen Wesenszug der Volkslieder: die „Sprünge und Würfe“. Der Ausdruck setzte sich sofort durch. Alle Volkslieder, deutsche wie nichtdeutsche, weisen ihm diesen Zug. „Je älter, je volkmäßiger, je lebendiger: desto kühner, desto werfender.“ Am meisten zeige sich das an Volksliedern, „die selbst in ihrem Mittel gedacht, erdacht, entsprungen und geboren sind, und die sie daher mit so viel Aufwallung und Feuer singen, und zu singen nicht ablassen können“. Belege folgen. Im elften Brief setzt sich das fort. „Es ist kein anderer Zusammenhang unter den Teilen des Gesanges, als unter den Bäumen und Gebüsch im Walde, unter den Felsen und Grotten in der Einöde, als unter den Szenen der Begebenheit selbst.“ Auch den alten Kirchenliedern sagt Herder nach, sie seien voll dieser Würfe, keine aber fast mehr als die Luthers. Neben den „Würfen“ erscheinen jetzt auch die „Inversionen“. Herder nimmt einen Begriff wieder auf, der schon früh ihm als Kennzeichen primitiver Sprache wichtig geworden war. Gillies belegt das (S. 48). Die Sprache der Wilden beweist in der Gegenwart für Herder den Hang zur Inversion. Wie die Gegenstände ins Auge fallen, so werden sie vorgetragen. Jetzt fragt Herder, welche Klopstocksche Wendung in

seinen Liedern wohl an die „Transgressionen“ in „Ein feste Burg ist unser Gott!“, „Gelobet seist du, Jesu Christ!“, „Christ lag in Todesbanden!“ herankomme. „Und wie mächtig sind diese Übergänge und Inversionen!“ Nicht „Notfälle einer ungeschliffenen Muse“, sondern „der ursprünglichen, unentnervten, freien und männlichen Sprache besonders eigen“. Grimmig eifert Herder gegen eine angebliche Liederverbesserung, die an die Stelle solchen Ausdrucks „die schläfrigsten Zeilen, die erkünsteltsten Partikeln, die mattesten Reime“ setzt.

Das alles ist nicht abgeklärte Überschau, nicht williges Verstehen wollen der Ausdrucksmöglichkeiten von Dichtung. Es ist Parteinahme, ist Programm einer neuen künftigen Dichtung, die wirklich zum Durchbruch gelangen sollte. Doch so einseitig Herder Partei nimmt, er hat über die eine Art von Dichtung, für die er eintritt, wirklich Greifbares vorzubringen. Er wertet nicht bloß, er deckt Kennzeichen auf. Da legt scharfäugige Betrachtung den Finger auf die rechte Stelle. Und das Phänomen, das in Frage steht, gewinnt scharf umrissene Züge.

Die phänomenologische Bestimmung des Wesens alter volksmäßiger Lyrik und alter lyrischer Epik wird unter Herders Hand tatsächlich eine Scheidung echter und unechter Dichtung. Sie begnügt sich nicht, im echten Dichter ein anderes Verhalten anzunehmen als im Nichtpoeten. Sie deutet auf die Züge des Werks, die zwischen Echt und Unecht entscheiden lassen. Maßstab wird die Artung des Sprachausdrucks. Zunächst Fähigkeit und Unfähigkeit, im Wort das Wesen der Erscheinung zu treffen, die der Dichter vergegenwärtigen will. Festigkeit, Wahrheit, Lebhaftigkeit, Sicherheit, doch auch das Knappe des Ausdrucks bezeichnen den echten Dichter. Der Nichtpoet also redet um den Gegenstand herum. Und neben der Fülle an stoffgerechtem Inhalt erweist sich noch die freordnende Wortfolge, die Inversion, als Kennzeichen echten Dichtens. Wem das als wenig erscheint, der erwäge, wie lange es gebraucht hat, ehe es überholt und um andere wesentliche Kennzeichen vermehrt wurde.

Wir legen neben Gottfried Keller Satzreihen anderer und weisen nach, welche Fülle in Kellers Worten und Sätzen steckt. Verblasen erscheint dann viel, dem immer noch Reiz einwohnen kann. Doch wir ermessen aus solchem Vergleich, wer der größere Meister ist. Manchem ergibt sich aus solcher Einsicht ein sicherer Blick für Echteres und Unechteres. Schon wenige Seiten einer Dichtung sagen ihm, ob er es mit einem Künstler oder mit einem gewandten Erzähler zu tun hat. (Freilich gibt es auch Erzählungen, die zu Beginn durch die Gefülltheit der Darstellung täuschen. Das verpufft aber sofort, und übrig bleibt fortan nur ein lässiges und kraftloses Gestalten.)

Heinrich Lützeler suchte vor kurzem die Kennzeichen echter Erzählungskunst aufzuzeigen und ebenso ihr Gegenteil. „Kunst und Unkunst in der Erzählung“ wollte er kenntlich machen (Die Bücherwelt 1929 26, 401 ff.). In Herders Sinn forderte er (S. 414) „Seinshaltigkeit“

der Sprache. „Seinshaltigkeit liegt dort vor, wo ein Sein nicht nur genannt, sondern lebendig mitgeteilt, im Wort sozusagen verleiblicht ist... Ein Wortwerk ist um so mehr ein Wortkunstwerk, je mehr jedes einzelne Wort verantwortet und mit Sein gefüllt ist...“ Lützeler gibt gutgewählte Belege. Sie beleuchten, was er (S. 404) „breiiges Gerede“ im Gegensatz zu „dichter Charakteristik“ nennt. Das bewegt sich in Herders Richtung.

Weckt indes Herder nicht den Eindruck, solche Kunst der seinshaltigen Sprache walte weit mehr in primitiver Dichtung als auf den Höhen der Kultur? Nur was zusammen mit ihm und mit Hamann der Sturm und Drang lieben sollte, kommt zu seinem Recht. Herder ist erfüllt von inniger Liebe zu allem an verborgenen Stellen Aufgewachsenen, Urwüchsigen, Wildblühenden, Wunderlich-Schönen und Riesenhaft-Unregelmäßigen, vom Volksliede an bis zum „großen Barbaren“ Shakespeare hinauf, erfüllt von einer Liebe, deren Gefahren Nietzsche im ersten Band „Menschliches Allzumenschliches“ (Nr. 221) überlegen kennzeichnet. Sie ist ihm Ausgeburd des modernen Geistes mit seiner Unruhe, seinem Haß gegen Maß und Schranke. Hier steht das überraschende Bekenntnis Nietzsches, ihm sei Voltaire „der letzte der großen Dramatiker, welcher seine vielgestaltige, auch den größten tragischen Gewitterstürmen gewachsene Seele durch griechisches Maß bändigte“. Es ist gut, daß Nietzsche alsbald an „Goethes gereifte künstlerische Einsicht aus der zweiten Hälfte seines Lebens“ erinnert, „jene Einsicht, mit welcher er einen solchen Vorsprung über eine Reihe von Generationen gewann, daß man im großen ganzen behaupten kann, Goethe habe noch gar nicht gewirkt und seine Zeit werde erst kommen“.

G. A. Bürgers „Herzensausguß über Volkspoesie“ im „Deutschen Museum“ von 1776 übersteigert mit Bürgers Kraftworten das Glaubensbekenntnis Herders. Er nimmt Herders Wendungen auf. Er schilt die zeitgenössischen deutschen Balladen: „Da regt sich kein Leben! Kein Odem! Da ist kein glücklicher Wurf! Kein kühner Sprung, so wenig der Bilder, als Empfindungen!“ Herders Begriff „Sprünge und Würfe“ gewinnt bei Bürger ganz nur die Bedeutung eines Ausdrucks für „seinshaltige“ Sprache. Und abermals drängt sich die Frage auf, ob die Dichtung der Weltliteratur, gegen die sich Herder wie Bürger tatsächlich wandte, gar so arm an solchen „Würfen und Sprüngen“ ist. (An spätere Werturteile Herders, die das angeblich goldene Zeitalter — so wertete Herder das Zeitalter der Gleim und Chr. E. von Kleist — gegen Goethe und Schiller auspielten, gemahnt die Stelle des Aufsatzes über Ossian, die solche Vorläufer der deutschen Klassik an dem neugewonnenen Maßstab mißt und recht günstig wertet.)

Überraschen mag den oder jenen, wie nahe andre Kennzeichen echter Dichtung, die von Herders Aufsatz gemeldet werden, sich mit Kategorien berühren, die in jüngster Zeit wieder zur künstlerischen Wesensbestimmung von Dichtung verwertet wurden. Es sind Kategorien der alten Stilistik. Die Scheidung von seinshaltigem und nichtseinshaltigem Ausdruck liegt auf anderm Feld. Sie mißt nach dem geistigen Gehalt, der im

Ausdruck sich durchsetzt. Anders ist es mit der Kategorie der Inversion. Mit ihr arbeitet Stilistik seit ältester Zeit. Abweichung vom regelmäßigen Nacheinander der Wortfolge ist antiker Stilistik geläufig, weil solche Abweichung nicht nur eines der beliebten Mittel kunstvoller Sprache der Antike, auch dank dem Flexionsreichtum des Griechischen und Lateinischen ungezwungener durchführbar war. Abermals mag man staunen, daß Herder die Inversion vor allem in der Naturpoesie entdeckt und von ihrem Auftreten in der Kulturpoesie nichts erwähnt. Freilich steht auch heute mancher noch der Inversion in deutscher Rede recht hilflos gegenüber. Wie lange ist es her, daß die Kunst der Inversion, die der Dichtersprache Hölderlins und Heinrich von Kleists reichste Hilfe bietet, auf Verständnis zählen darf? Vor nicht sehr langer Zeit galten die kühnen Inversionen von Hölderlins Hymnus „Der Rhein“ noch als Beleg für die beginnende Geistesumnachtung Hölderlins. Sind sich heute schon viele bewußt, welchen besondern Ausdruckswert in dem „Bettelweib von Locarno“ Kleists der Schluß der Satzfolge hat: „Drauf, in dem Augenblick der Mitternacht, läßt sich das entsetzliche Geräusch wieder hören; jemand, den kein Mensch mit Augen sehen kann, hebt sich, auf Krücken, im Zimmerwinkel empor; man hört das Stroh, das unter ihm rauscht; und mit dem ersten Schritt: tapp! tapp! erwacht der Hund, hebt sich plötzlich, die Ohren spitzend, vom Boden empor, und knurrend und bellend, grad' als ob ein Mensch auf ihn eingeschritten käme, rückwärts gegen den Ofen weicht er aus.“

Wir alle sind dermaßen an die schulgerechte Wortfolge gewöhnt, daß sogar ein schlichter Forscher auf Einwände gefaßt sein muß, wenn er gelegentlich, seinen Sätzen mehr Leben zu geben, zu Inversionen greift, die sich doch den gesprochenen Worten wie etwas ganz Selbstverständliches aufdrängen.

Es ist der Vorzug Herders, daß er Stileigentümlichkeiten echter Poesie eindringlich kennzeichnet. Nach einem Vierteljahrhundert kämpfte Goethes Schema immer noch gegen den Brauch, die Sprache mit zusammengeplünderten Phrasen und Formeln auszufüllen, die nichts mehr sagen. Freilich war in diesem Vierteljahrhundert die Entwicklung mächtig weitergegangen. Goethe hatte sich gegen Ausdrucksmittel zu wenden, die schon bei Nachahmern Klopstocks und Bürgers üblich sind und gerade das dilettantisch abwandeln, was durch Herder gefordert und geweckt worden war. Dilettantismus zu bezeichnen, holte Goethe die Maßstäbe auch aus der ihm damals besonders nahen großen Dichtung der Antike. Dachte er vielleicht auch an seinen Liebling Ovid? Ganz gewiß erfüllt Ovid die entscheidenden Ansprüche Herders an eine seinshaltige Sprache besser, als Herder selbst zuzugeben geneigt war.

Unmittelbar ehe „Dichtung und Wahrheit“ im 10. Buch die erste Wirkung Herders auf Goethe berichtet, ist Herders Schrift „Über den Ursprung der Sprache“ erwähnt. Heftweise las Goethe die Arbeit, die sich

dem Abschluß näherte, „mit großem Vergnügen“ und zu seiner „besondern Kräftigung“. Gedacht ist nur der Tatsache, daß Herders Schrift sich gegen die Annahme eines göttlichen Ursprungs der Sprache kehrte und zeigen will, „wie der Mensch als Mensch wohl aus eignen Kräften zu einer Sprache gelangen könne und müsse“.

Die Schrift wurzelt auf der einen Seite ganz in Hamanns Gedanken; sie widerspricht zugleich der Überzeugung Hamanns so stark, daß Hamann sie zunächst auf das schärfste ablehnen mußte; war doch Hamann überzeugt, daß Gott dem Menschen die Sprache geschenkt hat. Wirklich sagt Herder manches — durchaus in Hamanns Sinn — über Dichtkunst, zunächst über die Tatsache, daß sie „eine Welt- und Völkergabe sei, nicht ein Privaterbteil einiger feinen, gebildeten Männer“. Haym stellt (Herder nach seinem Leben und seinen Werken, Berlin 1877—1885 I, 410f.) solche Äußerungen der Schrift zusammen. Daß „die erste Menschengesprache Gesang gewesen“, daß die besten Stücke der alten Poesie „Reste dieser sprachsingenden Zeiten“ seien. Berührt wird der Wert der Poesie der „Wilden“. Die Kraft der Sprache, alle Eindrücke aller Sinne in Gefühl, alles Gefühl in Laute umzusetzen, wird aus der hebräischen Poesie erwiesen. Sprache der Dichtung wie Dichtung selbst erscheinen immer wieder als Werk einheitlich zusammenwirkender Kräfte des Menschengespirits, eines unreflektierten, lebendigen Naturdrangs, nicht als Werk der Reflexion einer vereinzelter Kraft. Und so erklärt Herder: „Es ist für mich unbegreiflich, wie unser Jahrhundert so tief in die Schatten, in die dunkeln Werkstätten des Kunstmäßigen sich verlieren kann, ohne auch nicht einmal das weite, helle Licht der uneingekerkerten Natur erkennen zu wollen. Aus den größten Heldentaten des menschlichen Geistes, die er nur im Zusammenstoß der lebendigen Welt tun und äußern konnte, sind Schulübungen im Staube unsrer Lehrkerker; aus den Meisterstücken menschlicher Dichtkunst und Beredsamkeit Kindereien geworden, an welchen greise Kinder und junge Kinder Phrasen lernen und Regeln klaben. Wir haschen ihre Formalitäten und haben ihren Geist verloren; wir lernen ihre Sprache und fühlen nicht die lebendige Welt ihrer Gedanken.“

Doch auch Haym gibt zu, daß dem jungen Goethe noch weit mehr als diese Schrift „das um so viel anregendere und noch vielseitiger belehrende lebendige Wort“ Herders zu sagen hatte.

In solchem belehrend lebendigen Wort mochte schon mitklingen, was bald die Briefe über Ossian vortrugen, mochte noch ausdrücklicher als in der Schrift über den Ursprung der Sprache sich durchsetzen, was für Herder Wesen des Ausdrucks in Dichtung war. Der Schrift selbst schwebte harmonisch nur ein früher Mensch vor, der sich wie ein Dichter ausdrückte; sie erwog nicht unmittelbar die Ansprüche, die an einen echten Dichter zu stellen sind, sah sie nur erfüllt durch den sprachschöpferischen Urmenschen.

Allein auch in solcher Einschränkung wurde die Ausdrucksfähigkeit des Menschen zur Achse der Schrift. Herder wollte doch erweisen, daß die Menschen Sprache nicht wie etwas mehr oder minder Fertiges von Gott geschenkt bekamen, sondern daß sie aus eigener Kraft sich Sprache schufen. Zunächst boten sich dem Menschen die Laute der Natur; und er verwertete sie für seine Sprache. Doch Sprache war auch dort zu schaffen, wo den Menschen kein Ton vortönte. Das war der Boden, auf dem sich die frühen Menschen dichtergerleich betätigten. War ja für Herder echtes Dichten immer noch ein Umsetzen innerer Erlebnisse in einen Ausdruck, der sich nicht ängstlich an Gegebenes hielt, sondern freischöpferisch neue Sinnbilder für das bot, was zu sagen war, es in neuer Gestalt ausdrückte.

Das erste beste morgenländische Wörterbuch erwies für Herder solchen Drang, sich auszudrücken. Alles mußte Gefühl und Laut werden, um Ausdruck zu sein. Daher die starken, kühnen Metaphern in den Wurzeln der Worte, die Übertragungen aus Gefühl in Gefühl. Ganz durchweht sei die hebräische Sprache, die sogenannte göttliche, mit diesen Kühnheiten. Solcher Metapherngeist lebe indes in allen wilden Sprachen.

Da war mit Hamanns Wort, Poesie sei die Muttersprache des Menschengeschlechts, Ernst gemacht. Freilich im Widerspruch zu Hamanns eigener Überzeugung. So hatte er es nicht gemeint. So viel Schöpferkraft traute er den Urmenschen nicht zu. Herders Schrift ist einer der kühnsten Versuche, den Menschen in seiner gottfernen Selbständigkeit zu zeigen, den Menschen ganz auf seine eigenen Füße zu stellen. Unbeantwortet ließ allerdings Herder die Frage, woher der Mensch dergleichen Schöpferkraft habe. Hätte Herder die Frage erwogen, so wäre sein Gegensatz zu Hamann verringert worden. Tatsächlich war nur zu entscheiden, ob Gott dem Menschen die Sprache geschenkt hat oder ob nur die Fähigkeit, sich eine Sprache zu schaffen. Herder überschrieb den ersten Teil der Schrift: „Haben die Menschen, ihren Naturfähigkeiten überlassen, sich selbst Sprache erfinden können?“ Was heißt „Naturfähigkeit“? Sollte auch Herder sich der Täuschung preisgegeben haben, daß sein Naturbegriff nichts mit dem Begriff Gott zu tun habe? „Deus sive natura“ war tatsächlich auch für ihn Umschreibung einer Gleichheit.

Die Schrift über den Ursprung der Sprache redet von Dichtung nur bei Gelegenheit der Sprache, sie will nicht das Wesen echter Dichtung kennenlernen. Ihr ist frühste Dichtung auch echte Dichtung. Ihr ist selbstverständlich, daß echte Dichtung innere Erlebnisse „auszudrücken“ vermag. Herder hätte sich darauf berufen können, daß er das Wesen echter Dichtung schon einmal unmittelbar bestimmt hatte. Damals war es ihm nur um Sprache der Dichtung zu tun, nicht um Sprache, die, ohne selbst Dichtung zu sein, die Ausdrucksform echter Dichtung wahrt. Es geschah in der dritten Sammlung der „Fragmente zur deutschen Literatur“ (1767).

Hier heißt es vom Dichter: „Er soll Empfindungen ausdrücken“ (1, 394). Noch ist Ausdruck von Empfindungen nicht anerkannte Eigenheit echter Dichtung, er soll noch als solche Eigenheit erwiesen werden.

Es geschieht im Widerspruch zu neuerer Dichtung, die den Ausdruck von dem abtrennte, was er ausdrücken sollte. Vielmehr müsse Gedanke und Wort, Empfindung und Ausdruck sich verhalten wie bei Platon Seele und Körper. Nicht wie die Haut zum Körper. Mit Plotin (aber ohne ihn zu nennen) sagt Herder, Farbe und glatte Haut mache nie die Schönheit vollkommen aus. Unabtrennlich sei der eigentliche Ausdruck, wo man nicht schreibt, sondern in die Seele reden muß, daß es der andre fühlt. Der ganze Ton der Empfindung ist in der Lenkung und Bindung der Wörter auszudrücken. Einfalt und Reichtum, Stärke und Kolorit der Sprache muß man in der Gewalt haben, um das durch sie zu bewirken, was durch die Sprache des Tons und der Gebärden erreicht werden soll. „Wie sehr klebt hier alles am Ausdrucke: nicht in einzelnen Worten, sondern in jedem Teile, im Fortgange derselben und im Ganzen.“

All das ist mit Hamann von dem Gesichtswinkel gesehen, daß solche Macht der Dichtkunst in „rohen Zeiten“ bestanden hat, als die Dichter noch zu sprechen und nicht zu plappern gewohnt waren. Seitdem der Ausdruck nichts als Kunst wurde, sei alles Leben der Dichtkunst ausgestorben.

3. Mythos. Vico. Kants „intellektuelle Idee“

Herders Frühzeit erringt noch einen wesentlicheren Gewinn. An entscheidendster Stelle zieht er die rechte Folgerung aus Hamanns Einsicht, Poesie sei die Muttersprache des menschlichen Geschlechts, der Poet bringe die Turbatverse der Natur, diese *disiecti membra poetae* in Geschick, während der Gelehrte sie nur sammle, der Philosoph sie nur auslege.

Im ersten „Kritischen Wäldchen“ (1769) entwickelt Herder den wahren Sinn eines Mythos. Er tut es im Widerspruch zu Lessings „Laokoon“. Im berechtigten Kampf gegen eine Malerei, die das Unmalbare malen will, wehrte Lessing es ab, eine Stelle der Ilias dem bildenden Künstler als dankbares Motiv zu empfehlen: Achill ist nahe daran, Hektor zu überwinden; da rettet ein Gott den Unterliegenden, indem er durch eine schützende Wolke Hektors Anblick dem Bedränger entzieht; Achill aber stößt noch dreimal mit der Lanze zu. Lessing erkannte das Unsinnige eines Gemäldes, das nichts anderes darzustellen hätte als einen Krieger, der auf eine Wolke losschlägt.

Sehr richtig. Aber Lessing fügt hinzu, in der Sprache des Dichters solle das Ganze nichts anderes heißen, als daß Achill wütend genug gewesen sei, um noch dreimal zuzustoßen, ehe er bemerkte, sein Gegner sei verschwunden.

Herder bemerkt mit vollem Recht, durch solche Deutung werde Homers Nebel zu einer poetischen Redensart, zu einem vorgeblich künstlerischen Ausdruck für Unsichtbar werden. Die Deutung setze voraus, daß Homer wie ein nüchterner Dichter der Gegenwart prosaisch denke und poetisch spreche, prosaische Gedanken in poetische Redarten verwandle. Da müsse dann immer eine „prosaisierende Schulexposition“ stattfinden: „Er ward mit einer Wolke bedeckt, das ist: Er ward aus

den Augen des Feindes weggebracht; Achill stieß dreimal nach dem dicken Nebel, das ist: Er war so wütend, daß er noch nicht merkte, sein Feind sei weg.“ Mit solchem „das ist“ könne man die Götter Homers, ihren Himmel, ihre Geräte zu „poetischen phrasibus“ machen. Sicherlich wird durch dies „das ist“ die ganze Mythologie homerischer Dichtung zu uneigentlichem Ausdruck herabgesetzt. Die ganze mythische Schöpfung in Homer — so sagt Herder selbst — geht verloren.

Jüngst erläuterte ich diesen Vorstoß Herders in größerem Zusammenhang (Euphorion 33, 87 ff.). Er enthüllt die beiden gegensätzlichen Möglichkeiten bildhaften Ausdrucks. Hermann Pongs beleuchtet im ersten Band seines Werks „Das Bild in der Dichtung“ (Marburg 1927) ihren Gegensatz. Auf der einen Seite ein „zierlich Taufen“ — so nennt Friedrich von Spee es — und ein gewollter Ersatz des gewohnten, im Leben geläufigen Ausdrucks durch einen gewählteren, ungewöhnlicheren, erlebnisreicher; auf der andern Seite ein Ausdruck, der zwar dem gewohnten sich gleichfalls entgegenstellt, doch mit der Absicht, das Eigenste und Wesenhafteste fester zu packen als die Alltagsrede. Also im ersten Fall ein Ausschmücken, das mit leicht erkennbarer Absicht in eine höhere, ästhetischere Welt versetzen will; im zweiten Fall der kühne Versuch, das Wesen einer Erscheinung besser zu enthüllen, genauer zu bezeichnen, als es bisher gelungen ist. Dort ein Zierat, hier tiefere Einsicht, Erschließung des Geheimsten, Enthüllung des Verborgenen.

Herder bekämpft den Glauben, Homer gehe auf künstliche Ausschmückung aus, wolle nur „zierlich taufen“. Homer will die Welt deuten; wie den Urvölkern ist ihm Mythos ein selbstverständliches Mittel solcher Weltdeutung. Mythos soll nicht an die Stelle einer unpoetischen Erklärung eine poetischere setzen; Mythos will vielmehr verraten; wie es eigentlich sich verhält. Wenn Mythos von dem goldenen Wagen meldet, den in stiller Majestät Helios lenkt, so ist das nicht angeblich poetischer Ersatz für das Wissen, seelenlos drehe sich ein Feuerball; es ist vielmehr früher Glaube, dem viel später die Einsicht der Wissenschaft nachfolgt, die Sonne sei wirklich nur ein seelenloser Feuerball.

Herder wendet sich gegen Lessing. Mein Aufsatz möchte nahelegen, daß Lessing nicht immer den Anschein weckt, der Dichter habe nur auf ein „zierlich Taufen“ auszugehen. Weit unbedingter steht J. G. Sulzer in dem Artikel „Allegorie“ seiner „Allgemeinen Theorie der schönen Künste“ auf dem von Herder abgelehnten Standpunkt. Die „Frankfurter gelehrten Anzeigen“ vom 11. Februar 1772 legen wirklich Einspruch gegen den Artikel ein.

Herders Aufsatz „Über Bild, Dichtung und Fabel“ in den „Zerstreuten Blättern“ von 1787 spinnt nur weiter, was sich schon im ersten „Kritischen Wäldchen“ ergeben hatte: Älteste Mythologie ist ihm nun eine Philosophie über die Naturgesetze, bei dem „dummen Neger“ wie bei dem klügsten Griechen. Der Mensch erfinde nur aus Armut, weil er nicht hat. Er paart Gedanken und Bilder nach ihrer Analogie.

All das fußt auf Hamann. Hat indes Hamann wirklich als erster den Mythos als den Ausdruck früher Einsicht ins Weltall gefaßt? Andre sind ihm zuvorgekommen. Folgerichtig sahen schon andre in der Metapher Wesensbestimmung, nicht nur aufgehefteten Schmuck.

Mein Aufsatz (Euphorion 33, 92 ff.) berichtet, daß schon Thomas von Aquino zwei Arten von Metapher scheidet und wie weit er dabei nahe an neuere Auffassung herankommt. Inzwischen wurde in der Bonner Dissertation von P. J. Flesch „Metaphysik des Symbols und der Metapher“ (1934) eindringlich erwiesen, welchen Erkenntniswert Thomas dem Symbol zuerkennt und was der Künstler in solchem Sinn auch nach Thomas' Überzeugung leisten kann.

Fritz Strich erörtert in seinem Werk „Die Mythologie in der deutschen Literatur von Klopstock bis Wagner“ (Halle a. S. 1910 I, 106 ff.) die „kritische Reform“ der Mythologie, als deren Anwälte er Winckelmann, den Altertumsforscher Heyne und Herder nennt; er deutet noch auf andere. Er erwähnt nicht den wichtigsten Vorläufer Herders wie Hamanns, den Italiener Giambattista Vico.

Pongs bucht mehrfach (S. 14. 243. 288) Vicos Satz: „Jede Metapher ist ein kleiner Mythos.“ Das dient sehr gut den Scheidungen, die von Pongs vorgenommen werden. Es erweist zugleich, in welchem Maß Vico vorwegnimmt, was von Hamann und Herder vertreten werden sollte. Vollständiger führt Vicos eifrigster Fürsprecher, Benedetto Croce, die Gedanken Vicos an, die bei Hamann und Herder wiederauftauchen. Karl Federns Verdeutschung des Werks von Croce, das hier am unbedingtsten in Betracht kommt (S. 212 ff.), erleichtert seit einem Menschenalter den Einblick in das Entscheidende von Vicos „*Principi di una scienza nuova d'intorno alla commune natura delle nazioni*“ von 1725. Croce nennt Vico den wahren Entdecker der ästhetischen Wissenschaft. Vico stellt die poetischen Sentenzen, die vermittelt der Sinne aus Leidenschaften und Affekten gebildet werden, in Gegensatz zu den philosophischen Sentenzen, die vermittelt des Vernunftschlusses aus der Reflexion gebildet werden. Hier um so mehr Wahrheit, je mehr Annäherung an Allgemeinbegriffe, dort um so mehr Wahrheit, je mehr Annäherung an das einzelne waltet. Dort Intellekt, hier Phantasie.

Nicht in gleicher Weise stehen Poesie und Geschichte einander gegenüber. Poesie und Geschichte sind vielmehr identisch. Mythologie (als Vorläuferin der Geschichte) ist nicht individuelle und gewollte Erfindung, sondern spontane Vision der Wahrheit, wie sie sich dem Geist des primitiven Menschen darstellt.

Nun kann Vico sich gegen „jenen gewöhnlichen Irrtum der Grammatiker“ kehren, Sprache der Prosa sei zuerst entstanden, Sprache des Verses später. Das zu entdecken, bedürfe es der schweren Mühe, zivilisierte Natur ganz abzustreifen und sich in die ersten Menschen hineinzudenken. Nun offenbart sich ihm das Falsche der üblichen Meinung, die Redeweise

der Prosaschriftsteller sei die eigentliche und richtige, die der Dichter eine uneigentliche. Die poetischen Tropen, die Sprache in Gleichnissen, Bildern und Vergleichen, müßten aus der Natur der Urvölker entstanden sein, nicht aus der Laune einzelner poesiebegabten Menschen. Erste Sprache seien stumme Gebärden oder körperliche Dinge gewesen, die zu dem Gedanken, den sie ausdrücken wollten, in einer natürlichen Beziehung standen. Solcher Figurensprache reiht Vico nicht nur die Hieroglyphen an, auch die Embleme, die Abzeichen der Ritter, Schilde also und Wappen, die „Hieroglyphen des Mittelalters“.

Schon diese paar Belege bezeugen, wie auf Schritt und Tritt Hamann und Herder mit Vico zusammentreffen. Noch andere Begriffe und Begriffsgesegensätze, die schon oben auftauchten, sind bei ihm zu finden; etwa die Auswertung des Allgemeinen und des Einzelnen für Dichtung. Das Wesentliche indes bleibt, daß Vico wie und vor Hamann und Herder die Kopernikustat leistet, nicht von der Erde aus die Sonne, sondern von der Sonne aus die Erde sich vorzustellen. Er sieht und wertet *Urpoesie* nicht vom Standpunkt der Gegenwart, sondern vom Standpunkt des Menschen der Urzeit. Er nutzt nicht späte Vorstellungsweise, sondern fühlt sich in ganz frühe ein. Geschichtliche Erfüllung nimmt damit ihren Anfang, bei ihm wie bei den beiden Deutschen. Sie muß freilich ihre Mittel auch aus dem Vorstellungsschatz der Gegenwart holen. So wird ihr wichtig, was in der Gegenwart immer noch mit Urzeitlichem verwandt ist. Etwas von der Art ältester Kunst ist noch vorhanden; es ist nur vergessen, es wird übersehen, weil man ausschließlich vom Blickpunkt der späten Zeiten zu sehen sich gewöhnt hat. Es wird — das ist nur folgerichtig — unterschätzt. Sobald der neue Blickpunkt gewonnen ist, kann es wieder zu seinem Recht kommen, läßt sich zeigen, daß der alte Brauch nicht nur in der Frühzeit sein gutes Recht hatte, auch immer noch hat. Nicht nur Homer hat Besseres zu bieten als äußerlich aufgehefteten Bildschmuck. Auch der echte Dichter der Gegenwart soll auf solches „zierliche Taufen“ verzichten, soll mit seiner Metaphorik die Welt zu deuten streben, besser zu deuten als der Vertreter der Wissenschaft. Eines Tags wurde dann nicht nur der Poesie, auch aller Kunst zugebilligt, daß sie das wahre Organon der Welterkenntnis sei.

Die Münchener Dissertation Otto von Gemmingens „Vico, Hamann und Herder“ (1918) stellt mit guter Sachkenntnis zahlreiche Berührungen der drei Denker zusammen. Sie verweilt länger auf anderen Gebieten als auf dem des Ästhetischen; sie schöpft auch die Äußerungen der drei über Sprache nicht ganz aus. Aber sie bleibt ein dankenswerter Versuch, endlich diese Gedankengemeinschaft im Zusammenhang zu überschauen. Über den unmittelbaren Einfluß Vicos auf die beiden Deutschen spricht sie ziemlich vorsichtig: Bei Hamann sei er nicht festzustellen; doch Herder habe durch Vico wohl mancherlei Bereicherungen erfahren. J. G. Robertson meinte in seinen „Studies in the Genesis of Romantic Theory in the Eighteenth Century“ (Cambridge 1923 S. 289 Anm. 1), Gemmingen sei „unnecessarily cautious in drawing inferences“. Robertson selbst zweifelt

nicht, daß etwa Herders „Ideen“ ohne Kenntnis Vicos undenkbar seien. Ausdrücklich wendet er sich gegen die Ansicht, das Gemeinsame beider hätte in der Luft gelegen. Dennoch mahnen die vorliegenden Zeugnisse sogar zu noch mehr Vorsicht, als Gemmingen walten läßt.

Hamann nennt Vico erst in einem Schreiben an Herder vom 22. Dezember 1777. Er hatte sich Vicos Hauptwerk aus Florenz kommen lassen, weil er in ihm die Quelle der „science nouvelle“ der Physiokraten vermutete. „Es scheint aber mehr Philologie enthalten zu sein und hat keine Gemeinschaft mit jenen.“ Seltsam; Hamann suchte in Vico anderes und scheint darüber nicht gesehen zu haben, wie nahe ihn das Werk Vicos anging. Der Brief verrät obendrein, daß Hamann nur die Einleitung gelesen hat.

Noch viel später, erst in den „Briefen zur Beförderung der Humanität“ (Nr. 115), erwähnt und rühmt Herder den Italiener, verrät aber nicht, wie nahe er schon in jungen Tagen ihm gekommen ist. Wie unbekannt Vico den ersten neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts war, ergibt sich aus den ungemein inhaltsreichen Literaturangaben der zweiten Auflage von Sulzers „Allgemeiner Theorie der schönen Künste“; soviel ich sehe, nennen sie Vico nicht.

In Neapel machte Filangieri, der „treffliche Mann“, Goethe mit Vicos Hauptwerk bekannt. Die „Italienische Reise“ berichtet am 5. März 1787 von dem „alten Schriftsteller“, „an dessen unergründlicher Tiefe sich diese neuern italienischen Gesetzfreunde höchlich erquicken und erbauen“. „Sie ziehen ihn dem Montesquieu vor.“ Goethe gelangt indes nur zu „einem flüchtigen Überblick des Buches“. Ihm will scheinen, „hier seien sibyllinische Vorahnungen des Guten und Rechten, das einst kommen soll oder sollte, gegründet auf ernste Betrachtungen des Überlieferten und des Lebens“. Das klingt nicht, als hätte Goethe rechten Einblick gewonnen. Es erweist, daß Goethe auch später sich kaum um Vico gekümmert und Vicos Wesen ergründet hat. Überraschen aber muß, daß Goethe trotzdem den Namen Hamanns hier mit dem Vicos verbindet: „Es ist gar schön, wenn ein Volk solch einen Ältervater besitzt; den Deutschen wird einst Hamann ein ähnlicher Kodex werden.“ Doch dieser Satz läßt die Frage offen, ob Goethe auch nur ahnte, wo die für Goethe selbst besonders wichtige Berührung der beiden lag. Ist sein Werk nicht die schönste Verwirklichung der Gedanken Hamanns und Herders von echter Dichtung geworden?

Neuere deutsche wissenschaftliche Forschung hat sich um die Gedankenverwandtschaft Vicos, Hamanns und Herders wenig gekümmert. Das lag wohl auch daran, daß ein Einfluß mit bestem Willen nicht nachzuweisen war. Leicht übersieht man ja, wie wichtig geistige Zusammenhänge sind, auch wo von Beeinflussung nicht die Rede sein kann. Begnügte sich schon vor Jahrzehnten ein sehr gewissenhaftes und ausführliches Werk über Hamann mit flüchtiger Erwähnung Vicos, so kann jetzt eine Darstellung der Grundlagen klassisch-romantischer deutscher Literatur zwar lange bei Herder verweilen, Vico indes gar nicht nennen.

Die Weiterentwicklung der Gedanken, die ebenso bei Vico wie bei Herder anzutreffen sind, erstreckt sich tief in die Ästhetik des deutschen philosophischen Idealismus hinein. Manchen mag es überraschen, daß sogar Kant auf solchem Wege sich erblicken läßt, wie Kant sich mit den Anschauungen abfindet, die dem Dichter ein hohes Maß nichtbegrifflicher Weltdeutung zuschreiben.

Längst gilt Kants Lehre vom Genie als ein Zugeständnis, das er dem Irrationalismus des Zeitalters, also auch Hamanns und Herders, macht. Das Genie schreibt der Kunst die Regel vor. Nicht viel anders hatten die Stürmer und Dränger sich ausgedrückt, wenn sie gegen Regeln des Kunstschaffens eiferten. Sie setzten den Kampf Giordano Brunos gegen die Regelmacher fort (vgl. „Vom Geistesleben“ S. 75 ff.). Das 96. Stück der „Hamburgischen Dramaturgie“ bekämpft das, sagt aber doch auch, das Genie habe die „Probe aller Regeln“ in sich.

Die „Kritik der Urteilskraft“ führt in § 49 einen neuen Begriff ein, das Wesen des Genies besser zu kennzeichnen: die ästhetische Idee.

Vernunftidee ist nach Kant ein Begriff, dem keine Anschauung (Vorstellung der Einbildungskraft) adäquat sein kann; ästhetische Idee ist die Vorstellung der Einbildungskraft, der kein Begriff (kein bestimmter Gedanke) adäquat sein kann, die durch keine Sprache völlig erreicht und verständlich zu machen ist. Aber die ästhetische Idee veranlaßt, viel zu denken. Das Wort „Idee“ darf gebraucht werden, weil etwas über die Erfahrungsgrenze Hinausliegendes erstrebt wird; weil dadurch solche Vorstellungen sich einer Darstellung der Vernunftbegriffe (der intellektuellen Ideen) nähern, was ihnen den Anschein einer objektiven Realität gibt; endlich weil ihnen — als inneren Anschauungen — kein Begriff völlig adäquat sein kann.

Als Belege der ästhetischen Idee erscheinen das Reich der Seligen, das Höllenreich, die Ewigkeit, die Schöpfung. Aber auch der Tod, der Neid, alle Laster, die Liebe, der Ruhm. Dort wagt der Dichter, Vernunftideen von unsichtbaren Wesen zu versinnlichen; hier gibt es zwar Beispiele in der Erfahrung, aber der Dichter macht, hinaus über die Schranken der Erfahrung, dank seiner Einbildungskraft solche Vorstellungen in einer Vollständigkeit sinnlich, für die sich in der Natur kein Beispiel findet.

Allein auch dem bloßen Talent ist das erreichbar. Schöpferisch wird die Einbildungskraft erst, wenn einem Begriff eine Vorstellung unterlegt ist, die für sich allein so viel zu denken veranlaßt, als sich niemals in einem bestimmten Begriff zusammenfassen läßt; dann wird der Begriff selbst auf unbegrenzte Art ästhetisch erweitert. Nun wird das Vermögen intellektueller Ideen (die Vernunft) angeregt, nun wird bei Veranlassung einer Vorstellung mehr gedacht, als in ihr aufgefaßt und deutlich gemacht werden kann.

Als Belege erscheinen die ästhetischen Attribute eines Gegenstandes wie der Adler Jupiters mit dem Blitz in den Klauen oder Junos Pfau. Sie stellen nicht wie die logischen Attribute dar, was in unseren Begriffen von der Erhabenheit und Majestät der Schöpfung liegt, sondern etwas anderes, was der Einbildungskraft Anlaß gibt, sich über eine Menge von verwandten Vorstellungen zu verbreiten, die mehr denken lassen, als man in einem durch Worte bestimmten Begriff ausdrücken kann. Als

Wesen der ästhetischen Idee ergibt sich mithin ihre Fähigkeit, das Gemüt zu beleben, indem sie ihm die Aussicht in ein unabsehliches Feld verwandter Vorstellungen eröffnet.

Über die Kraft echter Symbole ist hier Entscheidendes gesagt. Der Einwand trifft nicht zu, daß Kant im Kleinlichen versinkt, sobald er im Bereich des Ästhetischen von Gedankenentwicklung zu Beispielen übergeht. Jupiters Adler und Junos Pfau mögen immerhin enttäuschen. Kant aber hat Überzeugenderes vorzutragen. Er führt Vergleichen an, nicht nur einen Vergleich einer Vernunftidee mit einem Naturvorgang, auch das Umgekehrte. Er beruft sich auf den Vers: „Die Sonne quoll hervor, wie Ruh aus Tugend quillt.“ („Die Sonne quoll hervor, wie Ruh' aus Güte quillt“ heißt es in J. Ph. L. Withofs „Academischen Gedichten“, 1782f. 1, 70.)

Dort wird — so faßt es Kant — eine Vernunftidee belebt, indem die Einbildungskraft ein Attribut beigesellt, das eine Menge von Empfindungen und Nebenvorstellungen rege macht, für die sich kein Ausdruck findet. Hier wird eine Sinnesvorstellung durch die Idee eines Übersinnlichen belebt, aber nur indem das Ästhetische, das dem Bewußtsein des Übersinnlichen subjektiv anhängig ist, hierzu gebraucht wird. Ausdrücklich gedenkt auch im zweiten Fall Kant der Menge erhabener und beruhigender Gefühle und der grenzenlosen Aussicht in eine frohe Zukunft, die durch den Vergleich geweckt werden und die kein Ausdruck, der einem bestimmten Begriffe angemessen ist, völlig erreichen könne:

„Mit einem Worte, die ästhetische Idee ist eine, einem gegebenen Begriffe beigesellte Vorstellung der Einbildungskraft, welche mit einer solchen Mannigfaltigkeit von Teilvorstellungen in dem freien Gebrauche derselben verbunden ist, daß für sie kein Ausdruck, der einen bestimmten Begriff bezeichnet, gefunden werden kann, die also zu einem Begriffe viel Unnennbares hinzudenken läßt, dessen Gefühl die Erkenntnisvermögen belebt und mit der Sprache als bloßem Buchstaben Geist verbindet.“

Genie besteht im eigentlichsten Sinn für Kant „in dem glücklichen Verhältnisse, welches keine Wissenschaft lehren und kein Fleiß erlernen kann, zu einem gegebenen Begriffe Ideen aufzufinden, und andererseits zu diesen den Ausdruck zu treffen, durch den die dadurch bewirkte subjektive Gemütsstimmung als Begleitung eines Begriffs anderen mitgeteilt werden kann“.

Kant nennt solche Fähigkeit „Geist“. Der Geist kann das schnell vorübergehende Spiel der Einbildungskraft auffassen und in einen Begriff vereinigen. Dieser Begriff ist original und eröffnet eine neue Regel, die aus keinen vorhergehenden Prinzipien oder Beispielen hat gefolgert werden können. (So erweist sich das Genie.) Er drückt das Unnennbare in dem Gemütszustand bei einer gewissen Vorstellung aus und macht es allgemein mitteilbar. Solcher Ausdruck besteht in Sprache, Malerei oder Plastik.

Mit außerordentlicher Klarheit erweist Kant das Recht einer Bildlichkeit, die mehr leisten will als ein bloßes Ausschmücken. Grundlegende Voraussetzung ist für ihn die Tatsache, daß Dichtung, daß Kunst überhaupt ausdrücken kann, was durch die Sprache der Begriffe nicht ausdrückbar ist.

Diese Ausdrucksfähigkeit gilt ihm für den wahren Wesenszug des Genies. Sprache der Kunst — wie das bald heißen sollte — ist mithin Sondereigentum des Genies. Genie nennt er in seiner Sprache (§ 57 Anm. 1) das Vermögen ästhetischer Ideen. Ja ihm ist (§ 51) Schönheit überhaupt, also Natur- wie Kunstschönheit, Ausdruck ästhetischer Ideen. Er scheidet die Künste nach der Art des Ausdrucks, dessen sich die Menschen bedienen, um sich einander so vollkommen wie möglich nicht bloß nach ihren Begriffen, auch nach ihren Empfindungen mitzuteilen.

Auch Wackenroder und sein romantisches Gefolge hatten der Kunst nichts Besseres nachzusagen, als daß sie sich einer Sprache bedient, die leisten kann, was der Sprache der logischen Begriffe nicht erreichbar ist. Sprache der Kunst wird dergestalt zu einem Mittel, die Welt besser zu erfassen als der Philosoph, vielmehr als die Vertreter der Wissenschaft. Auf solchem Wege ergab sich die Behauptung, das Kunstwerk sei Organon der Philosophie. Das kann füglich nichts anderes heißen, als daß Kunstwerk Erkenntnis schafft.

Kant lehnt das ausdrücklich ab (§ 57 Anm. 1): „Eine ästhetische Idee kann keine Erkenntnis werden, weil sie eine Anschauung (der Einbildungskraft) ist, der niemals ein Begriff adäquat gefunden werden kann.“ Man übersehe nicht, daß Kant — auch an dieser Stelle — ebenso der Vernunftidee das Recht abspricht, Erkenntnis zu werden; enthalte sie doch einen Begriff vom Übersinnlichen, dem nie eine Anschauung angemessen gegeben werden könne. Sei die ästhetische Idee eine inexponible Vorstellung der Einbildungskraft, so sei die Vernunftidee ein indemonstrabler Begriff der Vernunft. Erkenntnisse könnten sich nur ergeben, wenn der einem Verstandesbegriff entsprechende Gegenstand in reiner oder empirischer Anschauung gegeben werden kann. Einem Vernunftbegriff (vom übersinnlichen Substrat aller Erscheinungen oder von der transzendentalen Freiheit) entspricht in der Erfahrung nichts der Qualität nach; oder es erreicht kein Erfahrungsprodukt den Grad, den die Vernunftidee zur Regel macht.

Die Einbildungskraft erreicht mit ihren Anschauungen nie den Begriff einer Vernunftidee; der Verstand erreicht umgekehrt durch seine Begriffe nie die ganze innere Anschauung der Einbildungskraft, die sich mit der Vorstellung der ästhetischen Idee verbindet. Vorstellungen der Einbildungskraft auf Begriffe bringen heißt exponieren; so nennt Kant die ästhetische Idee eine inexponible Vorstellung. Ebenso kann er die Vernunftbegriffe indemonstrabel nennen, weil nur Verstandesbegriffe sich demonstrieren lassen.

Schon diese Andeutungen verraten, warum nach Kant das, was er selbst ästhetische Idee nennt, in den Dienst der Erkenntnis nicht gestellt werden konnte. Kants Logik wurde schon von Fichtes Wissenschaftslehre ausgeschaltet. So war auch für Schelling wie für die deutschen frühen Romantiker Erkenntnis etwas anderes als für Kant. So konnten sie, wenn sie einstimmig mit Kant von dem sprachen, was nur in der Kunst und nicht von der Wissenschaft geleistet zu werden vermag, unbedenklich dies Mehr in den Dienst der Erkenntnis stellen.

Kant berührt sich bis ins einzelne in seinen Sätzen über die ästhetische Idee mit Herder, natürlich auch mit Hamann und selbst mit Vico. Nur eines bleibt bei Kant ganz ausgeschaltet: die Muttersprache des menschlichen Geschlechts. Kaum dürfte als Gegenbeweis gelten, wenn er den Adler Jupiters oder den Pfau Junos anführt. Schier ließe sich sagen, daß Kant nicht zugeben will, älteste Natur- oder Weltdeutung sei mit ästhetischen Ideen geleistet worden. Sicherlich wollte solche Deutung Erkenntnis schaffen.

Um so mehr bedeuten für Gedankenverwandtschaft Kants mit Herder, aber auch mit Wackenroder der § 53 der „Kritik der Urteilskraft“ und dessen Ausführungen über Musik. Kant nennt die Modulation eine allgemeine, jedem Menschen verständliche Sprache der Empfindungen. Die Tonkunst übe solche Sprache der Affekte aus und teile nach dem Gesetz der Assoziation „die damit natürlicher Weise verbundenen ästhetischen Ideen“ allgemein mit. Die Form der Zusammenfassung dieser Empfindungen (Harmonie und Melodie) diene statt der Sprache dazu, die ästhetische Idee eines zusammenhängenden Ganzen einer unnennbaren Gedankenfülle einem gewissen Thema gemäß auszudrücken. Das Mathematische der Musik, begründet auf das Verhältnis der Zahl der „Luftbehebungen“, bedinge dabei allein das Wohlgefallen und sei Voraussetzung des Geschmacksurteils.