



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Grenzen von Poesie und Unpoesie

Walzel, Oskar

Frankfurt am Main, 1937

III. Vorgeschichte der Ausdrucks- und Zeichenlehre

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

III. Vorgeschichte der Ausdrucks- und Zeichenlehre

1. Franzosen: Henri Bremond

Der Kampf für echte und gegen falsche Poesie, den die Hamann und Herder führten, wird gern als Abrechnung mit französischer Dichtung und mit französischer Lehre vom Dichten gefaßt. Wirklich spielen beide die Urpoesie gegen die Franzosen aus. Machte nicht schon Lessing es ebenso, wenn er Shakespeare gegen Voltaire aufbot? Noch in der deutschen Romantik klingt das nach, wo immer sie auf echte Poesie zu sprechen kommt. Meint Schiller es anders, wenn er 1800 in dem Gedicht „An Goethe“ der klassischen Tragödie der Franzosen hohen Wert zuerkennt und dennoch gegen „des falschen Anstands prunkende Gebärden“ eifert, die auf solcher Höhe herrschen? Es ist immer wieder, als sollte nachgewiesen werden, daß die Franzosen von Poesie nichts verstünden, den Kern des Echtpoetischen nicht erfaßt hätten. Gegen sie beruft man sich auf England. Erbe ist das aus den Kämpfen zwischen Gottsched und der Schweiz. Aber die Schweizer selbst beriefen sich nicht nur auf Engländer; einer ihrer liebsten Gewährsmänner ist der Franzose Du Bos.

Erinnert sei an das Verzeichnis der Anreger Hamanns und seiner Wertung der ältesten Sprache des menschlichen Geschlechts, das von Unger (I, 246) vorgelegt wird. Neben Engländern erscheinen da Montaigne, Goguet, Diderot.

Nur vor ganz kurzer Zeit wurde erwiesen, daß schon 1742 der französische Jesuit Ducerceau in seinen „Reflexions sur la Poésie française“ über Poesie und Nichtpoesie Anschauungen vorgebracht hat, die der deutschen Romantik hochwillkommen hätten sein müssen, die in manchem Hamann und Herder überholen. Aber was wußte die Zeit von Ducerceau? Nicht einmal die Literaturangaben der zweiten Auflage von Sulzers „Theorie der schönen Künste“ scheinen den Jesuiten zu kennen. Ducerceau vermag von Dichtern zu reden, deren Poesie nach Prosa riecht. Ist die Romantik weiter gekommen? Sie tut gelegentlich, als kenne der Franzose nur einen Begriff Poesie, der sich mit Versdichtung deckt. Man weist auf die französische Begriffsbestimmung hin, um darzutun, wie wenig der Franzose von Poesie versteht. Zuzugeben ist, daß Einengung des Begriffs der Poesie auf Verse dem Franzosen geläufig ist. Liebt es doch der Franzose, scharf zu sondern und dem Verstand dabei ganz Eindeutiges zu bieten.

Adam Müller erklärt in der Zeitschrift „Phöbus“ von 1808 (Heft 3, S. 15 f.; die Stelle ging über in das Buch „Von der Idee der Schönheit“ von 1809): „Die Akademiker sind schnell bei der Hand und mit den wenigen Worten, la poésie est l'art de faire des ouvrages en vers, steht das Gespann vor dem Wagen: Es gibt nur eine Poesie, und das ist die Poesie der Verse.“ Müller stellt neueste romantische Begriffsbestimmung daneben. Er fügt an: „Die ersten geben uns den Begriff der

Poesie in seiner engsten und ängstlichsten Gebundenheit, die andern in der schrankenlosesten Freiheit.“ Wie immer übt Müller auch diesmal vermittelnde Kritik und entscheidet sich für eine Verknüpfung der Gegensätze. (Vgl. „Romanisches“ S. 202.)

Müller legt es hier wie sonst nicht auf philologische Genauigkeit an. Der „Dictionnaire de l'Académie française“ bringt zwar wirklich noch immer als Begriffsbestimmung der Poesie den Satz: „L'art de faire des ouvrages en vers.“ Aber schon die Ausgabe von 1798 (sie kann Müller vorgelegen haben) scheidet nicht nur „poésie familière“ von „haute poésie“; sie weiß auch, daß ein Werk in ungebundener Rede etwas besitzen kann „du caractère et de l'élévation poétiques“. Ferner daß es in seinen Gedanken und in seinem Stil Poesie bieten könne. „Platon, Isaïe, sont pleins de la plus haute poésie.“

In neuerer Zeit geht der „Dictionnaire de l'Académie“ noch weiter. Die Ausgabe von 1878 hat erfaßt, daß „poésie“ zuweilen auch bedeute „ce qu'il y a d'élévé, de touchant dans une œuvre d'art, dans le caractère ou la beauté d'une personne, dans les productions de la nature“. Nicht länger also steht da in Frage, ob und wie weit das Wort „poésie“ auch für Werke in ungebundener Rede gelten könne. Vielmehr geht es weiter zu einem Begriff „poésie“, der überhaupt nicht an ein Werk der Wortkunst gebunden ist. Weder Hamann noch Herder zieht das an den oben untersuchten Stellen in Betracht. Und auch Goethe geht in der Erörterung des Dilettantismus nicht auf diese Bedeutung des Worts ein. Wohl aber sonst.

Litré übernimmt das alles, sowohl die alte allerengste Begriffsbestimmung wie die Erweiterungen. Er bringt zwei wichtige Belege (Ausgabe von 1863 2, 1182, erste Spalte). Frau von Sévigné schreibt am 19. Januar 1691 an du Plessis von „qualités qui caractérisent les bons vers“ und findet sie wieder in einem Brief von du Plessis. Sie fügt hinzu, du Plessis wisse besser als sie selbst, „que le style figuré est une poésie“. Diderot aber kennt im „Salon“ von 1767 (Œuvres 14, 220) schon den Menschen, der aus seinem Leben Poesie macht: „Tous ces rares et divins insensés font de la poésie dans leur vie; de là leur malheur.“ Das nimmt Goethes „Tasso“ und „Lehrjahre“ vorweg. Es entspricht dem Wesen Diderots, Poesie des Lebens nur beim „insensé“ vorauszusetzen.

Litré bucht noch aus Guizots „Histoire de la civilisation en France“ (Vorlesung 8) die Wendung „la poésie instinctive de l'esprit humain.“ Wieder handelt es sich um einen Begriff Poesie, der ausdrücklich über die Grenzen eines Dichterswerks hinausgeht.

Henri Bremonds Akademierede von 1925 über reine Poesie weckte einen „Sturm von Entrüstung, Zustimmung, Schmähung und Begeisterung in allen Teilen des französischen Sprachgebietes“. So meldet der Verdeutschter des Buchs von Bremond „Mystik und Poesie“ (Verlag Herder 1929 S. 7). Tatsächlich zieht Bremond nur die notwendige Folge aus Einsichten, die sich längst auch den Franzosen ergeben hatten. Vertreten doch ihre bevorzugten Gewährsmänner Aristoteles und Horaz die Ansicht, daß der Vers nicht unbedingt Merkmal der Poesie sei. Wenn die alte Begriffsbestimmung nicht ausreicht und wenn der Begriff Poesie sich nicht mit Dichtung in Versen deckt, dann gibt es folgerichtig nicht nur Poesie neben der Versdichtung, dann kann auch nicht alles, was in Verse

umgesetzt ist, für Poesie gelten. Bremond will in der Akademierede zunächst nur nachweisen, daß viel Versdichtung nicht Poesie ist, und er sagt Feingefühltes über das, was ihm für das Wesen reiner Poesie gilt. Er weiß, daß nicht das Begriffliche einer Dichtung sie zum Rang reiner Poesie erheben kann. Und da hier etwas Überbegriffliches zu erfassen ist, hütet er sich wohl, mit schlichten und klaren Begriffen zu bezeichnen, was er als Poesie fühlt.

Bremond ist sich bewußt, daß er nicht Unerhörtes kündigt. Er greift zurück bis zu dem Jesuiten Rapin vom Ausgang des 17. Jahrhunderts und führt dessen Worte an, es gebe in der Poesie noch gewisse Dinge, die man weder in Worte kleiden noch erklären kann. Es gebe aber keinerlei Anleitungen, diese geheimnisvolle Anmut, diesen unfaßbaren Reiz und alle die verborgenen Schönheiten der Poesie zu erklären, die zu Herzen gehn.

Bremond selbst erkennt den eigentlich poetischen Charakter einer Dichtung in dem umwandelnden und einsmachenden Wirken einer geheimnisvollen Realität, die wir reine Poesie nennen.

Kühn, aber richtig sagt Bremond, es sei nicht nötig, von einer ganzen Dichtung Kenntnis zu nehmen, wenn sie als reine Poesie gewertet werden soll. Selbst wenn sie kurz ist. Drei oder vier Verse, auf die man beim zufälligen Aufschlagen einer Seite stößt, genügen. „Das ist sogar der Grund, weshalb einem die ununterbrochene Lesung solcher Dichter — unter den größten Dante z. B. — schwer fällt.“

Hier sei nicht eine Zergliederung von Bremonds Buch versucht. An sich wäre sie gewiß etwas Verdienstliches. Durch einen Zufall liegen mir die Besprechungen vor, die sich mit der Verdeutschung beschäftigen. Ihre Zahl ist nicht gering; aber tatsächlich fördern nur zwei. Günther Müller bot einen knappen, sachkundigen Überblick; er sagt Entscheidendes, indem er das Buch in größere Zusammenhänge einordnet; er bezeichnet das Wertvolle der Leistung und zeigt zugleich, wo die Rechnung nicht ganz rein aufgeht. Eine ausführliche Inhaltsangabe wurde von O. Knapp geboten. (Müllers Besprechung steht in der Deutschen Literaturzeitung vom 7. Juni 1930 Sp. 1069ff., Knapps Bericht in der Schöneren Zukunft vom 27. Juli 1930 S. 1029ff.)

Bremond berichtet zunächst die Geschichte der Begriffsbestimmung von Poesie seit Platon. Er stützt sich auf Schriften über diese Geschichte. Er nutzt am wenigsten deutsche Forschung, ist in nichtdeutscher weit besser zu Hause. So sagt er manches, ohne zu ahnen, daß wir seine Ansicht längst gewonnen, vielleicht auch schon überholt haben. (Vgl. Bremonds Anmerkung S. 235 und den Zusatz des Verdeutschers.)

Auf diesem Weg glückt ihm die Wiederentdeckung Ducerceaus (S. 70ff.). Allein er rühmt auch Spätere, die tatsächlich nach den Deutschen des ausgehenden 18. Jahrhunderts und nach der Romantik nichts Neues zu sagen hatten. So etwa (S. 81ff.) Charles Magnin, den Freund Sainte-Beuves, und dessen Artikel über Edgar Quinets „Ahasverus“ in der „Revue des deux Mondes“ vom 1. Dezember 1833. Magnin scheidet Verstand und Phantasie als zwei Werkzeuge der Erkenntnis. Die Phantasie erfasse Beziehungen, die zu fein sind, als daß sie ander-

weit wahrgenommen werden könnten. Die deutsche Ästhetik wußte das längst. Auch Matthew Arnold (S. 87 ff.) und der Oxforder Professor Bradley (S. 89 ff.) wiederholen nur alte deutsche Einsichten.

Der Abschnitt VII von Bremonds Buch gelangt zu dem sicherlich wertvollen Ergebnis (S. 99 f.): „Die Worte der gewöhnlichen Sprache haben nur eine Funktion zu erfüllen; nur eine Kraft anzuwenden: im Geiste des Hörers die verstandesmäßigen Vorstellungen entstehen zu lassen, die diesen Worten entsprechen. Die Worte der Poesie haben eine zweifache Funktion, eine zweifache Kraft. Der Dichter, der sich gezwungen sieht, sie zu benutzen, nimmt sie, wie sie sind, und erwartet von ihnen den Dienst, den ein Wort leisten kann: diese oder jene Vorstellung hervorzurufen. In demselben Augenblicke aber, wo er sie in dieser Weise gebraucht, prägt der Dichter, grade weil er Dichter ist und unter den bekannten besonderen Voraussetzungen, diesen selben Worten eine Kraft ein, die ihnen an sich nicht zugehört und die keinerlei Übereinkunft ihnen zuweisen könnte. Eine Kraft, die wir magisch nennen, teils um sie von der natürlichen Kraft der Worte zu unterscheiden, teils um das seltsame Vermögen zu symbolisieren, das der Dichter ihnen überträgt . . .“

Soll ausdrücklich versichert werden, daß Deutsche das schon im 18. Jahrhundert erkannten? Doch ist uns Bremond als Bestätiger unseres Forschens sehr willkommen. Gern nehmen wir den Ausdruck hin, den er für seine Einsichten gefunden hat. Mit Claudels Parabel stellt er Animus und Anima zueinander in Gegensatz, Vernunft und Poesie. Animus hat die Worte geschaffen und sie bis ins Mark mit Sinn und Vernunft erfüllt. Will Anima sprechen, so ist sie gezwungen, sich des Animus Wörterbuch auszuleihen. Aber ohne das Wesen der Worte anzutasten, teilt Anima ihnen ihre eigenen Schwingungen mit, haucht ihnen ihr eigenes Leben ein.

Bremond aber wagt sich weit hinaus über solche Erfüllung des Unterschiedes begrifflicher Sprache und kunstvollen Ausdrucks des Worts. Er will den Seelenvorgang ergründen, aus dem reine Dichtung stammt, und zugleich den Seelenzustand, den sie weckt. Bewußt schaltet er Zergliederung des Kunstwerks aus, bewußt vertraut er sich der Psychologie an. So wird ihm die Ekstase, aus der das Kunstwerk kommt, und die Ekstase, die es wachruft, zum Maßstab. Reine Poesie kennzeichnet sich durch ihre Fähigkeit, die Ekstase des Dichters auf den Lesenden zu übertragen. Wir begnügen uns jetzt gern, von dem Erlebnis des Dichters zu sprechen, das durch sein Werk dem Leser nacherlebbar, ihm zum eigenen Erlebnis wird.

Das eigentlich Neue, das von Bremond in diesem Zusammenhang vertreten wird, ist die Vergleichung und Gleichsetzung von Dichter und Mystiker. Im psychologischen Grundriß des eigenen Erlebnisses treffen sie nach Bremond überein. Bremond, der ausgezeichnete Kenner der Mystik, weiß sehr wohl, daß die Mystiker diesen Grundriß eindringlicher beschrieben haben als die Dichter. Und so darf Bremond die Ansicht vertreten, der Mystiker müsse uns den Dichter verständlich machen

(S. 110). Die mystische wie die poetische Inspiration vereinfacht, sammelt; sie führt aus der Zerstreuung des Oberflächen-Ichs in die friedliche Einfalt des Tiefen-Ichs. Eine Fülle von Belegen erweist bei Bremond, daß in verwandter, wenn auch nicht völlig gleicher Weise der Vorgang der Inspiration beim Mystiker wie beim Dichter sich durchsetzt.

Abermals hätte Bremond bei Deutschen viel für seine Zwecke gefunden. Gerade deutsche Dichter sagen Wertvolles über den Zustand des Unbewußtseins, der das Kunstwerk schafft. Selbst die Verknüpfung des religiösen mit dem künstlerischen Vorgang ist schon längst bei Deutschen zu finden. Oben war zu berichten, wie Rudolf Unger die ästhetische Leidenschaftslehre Hamanns auf die Affektenlehre der Pietisten zurückleitet. Wir erkennen immer besser, welche Rolle in der Geschichte unserer deutschen Dichtung die Säkularisation geistlichen Besitzes spielt. Ein guter Teil der deutschen Klassik erweist sich als Folge solcher Säkularisation. Auch Bremond überträgt ins Weltliche, was sich religiöser Selbstbesinnung ergeben hatte. Zuzugeben ist, daß er nicht mit Hamann und mit den Pietisten den Ton auf die Stärke des Affekts legt, sondern mit der Mystik dem stillen „Beschauen“ seinen Wert zuerkennt. Allein er bringt Licht in den Vorgang des Dichtens, indem er sich von Mystikern helfen läßt, die den religiösen Erlebnisvorgang an sich beobachteten und nach solcher Beobachtung ihn kennzeichneten.

Offen bleibt freilich die Frage, ob Bremonds psychologische Darlegung fähig ist, den Unterschied von Poesie und Nichtpoesie im Einzelfall merklich zu machen. Soll ich wieder einmal sagen, daß nur das Kunstwerk selbst entscheiden kann, daß wir ins Ungewisse geraten, wenn wir beim Dichter anfragen und uns von ihm belehren lassen wollen, ob sein Werk aus Inspiration oder aus bewußter Verstandestätigkeit stammt? Soll wieder einmal aufgedeckt werden, daß der Dichter nachträglich selbst nicht weiß und nicht wissen kann, wieweit — mit Bremond zu reden — Animus oder Anima ihn geleitet hat? Wesentlich greifbarer sind die Unterschiede des Wortausdrucks, der von der Anima kommt, von dem des Animus. Darum ging neuere Forschung in Deutschland ihnen nach. Sie meint, über Bremond hinauszukommen, weil sie nicht nur wie er sich dem Gefühl überläßt, wenn sie vor dem Kunstwerk steht. Das soll durchaus nicht heißen, daß wir zu dem Rationalismus zurückkehren wollen, dessen Gegner ja Bremond ist. Gerade weil wir in Wesentlichem mit ihm zusammentreffen, betone ich, was uns von ihm trennt.

2. J. G. Sulzer

Wie weit deutsche Einsicht in das Wesen der Dichtkunst um 1770 vorgedrungen war, läßt sich am sichersten aus Johann Georg Sulzers „Allgemeiner Theorie der schönen Künste“ (1771–74) errechnen. Eine „neue vermehrte zweite Auflage“ erschien 1792–94; sie wird im folgenden benutzt. Sulzers Werk ist wertvoller, als es den Frankfurter „Gelehrten

Anzeigen“ von 1772 erschien. Es bezeichnet ein Höchstmaß der Einsicht, die sich vor Hamann und Herder ergeben hatte. Der Ausdruck dieser Einsicht ist nicht immer glücklich. Aber was Sulzer bietet, reicht vielfach an Hamann und Herder heran. Ja noch beste Gewinne Herders nutzen Mittel, die schon bei Sulzer bestehen.

Hier sei möglichst kurz Sulzer gewürdigt. Ausführlicheres soll anderswo vorgelegt werden. Unnötig wäre es, Sulzer retten zu wollen. Das hat schon Heinrich von Steins „Entstehung der neueren Ästhetik“ (Stuttgart 1886) besorgt. Jetzt besitzen wir überdies Anna Tumarkins inhaltsreiche Arbeit „Der Ästhetiker Johann Georg Sulzer“ (Frauenfeld-Leipzig 1933).

Selbstverständlich weiß Sulzer, daß gebundene Rede nicht den Dichter macht; er beruft sich auf Aristoteles und auf Horaz. Voraussetzung des Dichtens sei „eine ungewöhnlich starke Fühlbarkeit der Seele“ mit „einer außerordentlichen Lebhaftigkeit der Einbildungskraft“. Um aber das Gefühl vor Verwirrung zu bewahren, bedarf es noch scharfen Verstandes, gesunder Beurteilungskraft, der Stärke des Geistes. Der Artikel „Dichter“ (I, 608–614), der dies vorträgt, weist zugleich die „Undichter“ ab, die mit unsittlichen Gesängen beschwerlich fallen. Den echten Dichter von einem angenehmen Zeitvertreiber zu scheiden, bringt Sulzer aus Shaftesburys „Advice to an Author“ die wichtige Stelle, die im wahren Dichter einen andern Schöpfer, einen wahren Prometheus unter Jupiter erblickt. (Vgl. mein „Prometheussymbol von Shaftesbury zu Goethe“ S. 13f.)

Der Artikel „Dichtkunst. Poesie“ (I, 619–629) gedenkt der Dichtung „noch nicht gesitteter“ Völker, der Spuren „solcher unförmlichen Gesänge“ in der mosaischen Geschichte, der Barden der alten Deutschen und Ossians. Der Dichtung des deutschen Mittelalters wird nachgerühmt, sie sei nicht Zeitvertreib von wenigen empfindsamen Menschen, sondern „ein aus den Sitten der Zeit entstandenes und auf dieselben wieder zurückwirkendes Geschäft“ gewesen.

Solche Wirkung entscheidet für Sulzer. Die Ästhetik deutscher Hochklassik und früher deutscher Romantik kann den Anschein wecken, ihr sei der Zusammenhang von Kunst mit Gesellschaftsleben Nebensache. Umgekehrt kann Sulzer, vom Blickpunkt der klassisch-frühromantischen Kunstlehre gesehen, als einseitiger Anwalt der Sittlichkeit gefaßt werden. H. von Stein (S. 301) zeigte, daß Sulzer die sittliche Aufgabe der Kunst in großem Sinn faßt. Auch Anna Tumarkin (S. 120ff.) würdigt die Kraft ästhetischer Erziehung, die er der Kunst zubilligt; sie warnt davor, seinen Ausdruck „Nutzbarkeit“ der Kunst kleinlich zu werten. Die Frankfurter „Gelehrten Anzeigen“ erblickten in Sulzers Werk mit Unrecht nur trübsinnigen Eifer. A. Tumarkin erinnert daran (S. 138), wie gar nicht engherzig Sulzer über große Leidenschaft urteilt, ohne Rücksicht auf den sittlichen Wert der Sache, auf die sie zielt.

Sulzer weiß schon, daß die Natur den Dichter groß macht, ehe die Kunst dem Genie sich als Gehilfin anbietet. Hamann und Herder meinten

Gleiches, wenn sie von der „Muttersprache des menschlichen Geschlechts“ kündeten. Herder untersuchte in diesem Sinn den Stil früher Dichtung. Er kommt über Sulzer hinaus, aber auf dem Wege, den schon Sulzer beschritt. Sulzer stützt sich da auf Du Bos. Die Artikel „Gedicht“ und „Poetisch; poetische Sprache“ beziehen sich auf die entscheidende Stelle von Du Bos' „Réflexions critiques sur la poésie et la peinture“ (Sektion 33, Ausgabe von 1770 I, 298ff.). Hier erfuhr Sulzer, was den „wahren“ Dichter macht. Bremond könnte in diesen Sätzen manches finden, was auch er vertritt. Vico berührt sich nahe mit ihnen. Croce, der (S. 187f.) Du Bos' Streben billigt, dem Gefühl bei der Betrachtung von Kunst Raum zu schaffen, scheint nicht bemerkt zu haben, wieviel Vico mit Du Bos teilt.

Du Bos sieht in der „poésie du style“ den Unterschied von Dichtung und Prosa. Der Dichter bedarf göttlichen Feuers, nicht um zu reimen, sondern um Bilder zu finden, die das bezeichnen, was er sagen will, „des expressions propres à leur donner l'être“. Ausdrücklich spricht Du Bos dem mittelmäßigen Dichter solche Fähigkeit ab. Er könne einen gutgeordneten Plan entwerfen und seinen Gestalten passende Charaktere geben; aber seine Bilder bleiben kalt, weil sie ihren Gegenstand nicht genau bezeichnen, seine Figuren werden lächerlich, weil sie für den Gegenstand nicht taugen.

Sulzer überträgt „l'être“ mit „fühlbarem Wesen“. Das zielt noch nicht mit Herder auf das Seinshaltige, sondern auf das Sinnanregende. Doch Hamann und Herder beziehen auch dies Zweite ein. Ja, wenn Du Bos sich auf antike Stilistik beruft, so wirkt sie sich auch bei Herder aus, sogar in der Wertung der Urpoesie. Tatsächlich legt Sulzer, ganz wie Herder, ein Wort für Inversionen ein.

Die Wendung „fühlbares Wesen“ erscheint schon 1740 bei Breitinger. Der Dichter soll seinen Worten dies Wesen schenken. Gleichnisse erwirken es; dann überhaupt alle Mittel, die den innern Gesichtssinn anregen. Falsch wäre, wegen solcher Ansichten die Bodmer und Breitinger zu Anwälten einer Dichtung zu stempeln, die leisten will, was nur von Malerei zu leisten ist. Sie wollen vielmehr das eigentlich Künstlerische der Wortkunst herausheben. Es liegt nicht im Sinn der Worte, nicht im Begrifflichen, sondern in Wirkungen der Worte auf das Gefühl, die über den Begriffsinhalt der Worte hinausreichen. Wenn Malerei und Musik ganz auf das Wort verzichten, enthüllt sich deutlicher, wie weit Kunst dergleichen Gefühlswirkung erreichen kann. So wird die Gefühlswirkung der Dichtkunst faßlicher, sobald erkannt ist, was von ihr ebenso geleistet werden kann wie von Malerei und von Musik.

Sulzer folgt seinen Schweizer Landsleuten, indem er Poesie und Malerei zusammenhält; er hat über Poesie und Musik mehr zu sagen als sie. Anna Tumarkin erörtert das eindringlich. Auch von dieser Seite beschreitet er Wege Herders.

Sulzer indes bleibt an anderer Stelle weit hinter Hamann und Herder zurück, und zwar in der Wertung eines Begriffs, der vor anderen ihn zum Gesinnungsgenossen der beiden zu machen scheint, der Begeisterung. Sie spielt bei ihm eine wesentliche Rolle. Zuweilen klingt es, als ob Hamann spräche. Allein in Wirklichkeit verharret Sulzer, wo Batteux und sein Verdeutscher Ramler gestanden hatten: Begeisterung ist den beiden nichts als künstlich erhitzte Einbildungskraft, als „une imagination échauffée artificiellement“. Sulzer beruft sich auf Solon, der in einer Art Raserei eine Elegie vorgetragen und dabei seinen Mitbürgern heilsame und sehr wichtige Beschlüsse beizubringen gewußt habe. Doch diese Raserei sei schauspielerhaft gemimt gewesen.

Sulzer ist zuweilen vorsichtiger, wenn er von Begeisterung zu reden hat. Aber letzten Endes packt ihn Angst, echtere Begeisterung könne dem Dichter beeinträchtigen, was ihm unentbehrlich sein müsse: scharfen Verstand, gesunde Beurteilungskraft, Stärke des Geistes, richtiges Urteil. Hamann und Herder räumten dem Irrationalen besseres Recht im Bereich des Dichtens ein. Goethe und Schiller vertreten noch auf ihren Höhen den starken Anteil des Unbewußten an der Leistung des Dichters. Doch Goethe vor allem nimmt dem „furor poeticus“ mehr und mehr die entscheidende Rolle, die er in der Kunstlehre gespielt hatte (vgl. Euphorion 33, 83ff.; besonders S. 96). So wurde er zu einem Fürsprecher zuchtvoller Ataraxie des Dichters. Sulzer hatte solche Ataraxie gleichfalls im Sinn gehabt.

Du Bos' Worte über die „poésie du style“ machen die Ausdrucksfähigkeit des Dichters zum Maßstab. Ob ein Dichter echt oder ob er nicht echt ist, wird entschieden nach der Fähigkeit oder nach der Unfähigkeit, auszudrücken, was ausgedrückt werden soll.

Sulzer übernimmt das und führt es weiter. Der Begriff „Ausdruck“ wird von ihm ausführlich erörtert. Er scheidet richtig zwischen einem Ausdruck, der nur wörtliche Bezeichnung bedeutet und als Ersatz für „Wort“ auftritt; und einem Ausdruck, der durch äußerliche Zeichen Vorstellungen im Gemüt erregt. Der zweite Begriff kommt allein in Betracht, wenn die Frage nach dem Wesen des „Ausdrucks“ im Bereich des Ästhetischen ergründet wird, wenn es gilt, Ausdrucksästhetik zu vertreten. Über Wortwahl erhebt sich die Betrachtung dann sofort. Denn einzubeziehen sind Möglichkeiten des Ausdrucks, die überhaupt nicht mit dem Wort arbeiten, sondern mit der Gebärde oder mit dem Ton oder mit der Farbe. Alldem ist Sulzer nachgegangen. Neuere Ausdrucksästhetik ist ihm verpflichtet.

Anna Tumarkin bleibt bei solcher Einsicht nicht stehen. Schon ihre Abhandlung „Die Überwindung der Mimesislehre in der Kunsttheorie“ (in der „Festgabe, Samuel Singer überreicht“, Tübingen 1930) nennt Sulzer den eigentlichen Überwinder der Lehre von der Naturnachahmung. Die Arbeit über Sulzer treibt das weiter; sie sagt von den deutschen Romantikern, sie hätten aus Sulzers „Theorie“ das begriffliche Rüstzeug geholt, nicht Nachahmung der Natur, sondern das Ausdrucksprinzip

zum einzigen Grundsatz der Kunst zu machen. Goethe sei noch bedingter Vertreter der Naturnachahmung, sogar in dem Aufsatz über „Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil“.

Gerade dieser Aufsatz überholt mit der Bestimmung des Begriffs „Stil“ Ansichten Sulzers. Die „Theorie“ übernimmt (2, 671) ohne Bedenken eine verwandte Dreiteilung, die von Mengs verfochten wurde. Goethe hat Besseres zu sagen; nur bei Goethe erscheint als höchste Art des Kunstschaffens, nicht nach der Natur, sondern wie die Natur zu gestalten; er nennt sie Stil. Eine der wertvollsten Leistungen der Organismusästhetik liegt vor. A. Tumarkin opfert sie auf, überzeugt, daß Goethe noch nicht wie Sulzer im Ausdruck den Grundsatz der Kunst erblickt.

Sie weiß, daß schon vor Sulzer James Harris, Daniel Webb, Young und Lowth eingesehen haben, was im Gegensatz zum bloßen Nachahmen der Natur der künstlerische Ausdruck bedeutet. Sie erwähnt nicht, daß auf deutschem Boden Johann Adolf Schlegel als erster den Begriff „Ausdruck“ verwertet. (Du Bos erscheint in diesem Zusammenhang nicht bei ihr.)

Erst in der zweiten Auflage von Schlegels „Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz“ (1759 S. 367), in Zusätzen zu seiner Verdeutschung des Batteux, heißt Poesie „Ausdruck“ des Schönen und des Guten durch die Sprache. In der ersten war noch von „Vorstellung“ gesprochen worden. Schlegel bringt in der zweiten die Gründe der Änderung vor. Einer dieser Gründe ist, daß „Vorstellung“ immer noch im Sinn der Naturnachahmung genommen werden könnte.

Schlegel ist wie sein Bruder Johann Elias grundsätzlicher Gegner der Illusionsästhetik. Die Brüder Wilhelm und Friedrich Schlegel verbleiben in der Überlieferung ihrer Familie, wenn sie mit Goethe und mit Schiller Nachahmung der Natur bekämpfen (vgl. „Romantisches“ S. 68f.). Sie hatten nicht nötig, von Sulzer zu lernen, was sie bei ihrem Vater finden konnten.

Sie gestalteten die Organismusästhetik aus und mußten schon darum Ausdrucksästhetik treiben, mußten weiterführen, was von Plotin vorgebracht worden war. Wenn Plotin von einem „endon eidos“ spricht, das sich in der äußern Erscheinung durchsetzt, so ist ja — wie in aller Ausdrucksästhetik — die Beziehung eines Innen zu einem Außen festgesetzt, die das Außen zum Ausdruck des Innen macht. So meint es auch Shaftesbury, wenn er von „inward form“ spricht. Solche Ausdrucksästhetik indes gewinnt im 18. Jahrhundert noch einen besonders beliebten Blickpunkt. Sie entwickelt die Lehre von den Zeichen. Sulzer steht dieser Lehre recht fern, soviel er auch über Ausdruck vorbringt.

Sulzer beschränkt sich von vornherein nicht auf Dichtkunst, wenn er „Ausdruck“ (1, 256ff.) untersucht. Neben den Ausdruck in der Sprache stellt er Ausdruck in den zeichnenden Künsten, in der Schauspielkunst, in der Musik. Da alle Künste gewisse Vorstellungen und Empfindungen wecken wollen, so bestehe die ganze Arbeit des Künstlers in glücklicher Erfindung und im guten Ausdruck dieser Vorstellungen. Was bei Du Bos von Dichtung gesagt wird, kommt hier allen Künsten zu gut.

Ein besonderer Artikel „Lebendiger Ausdruck“ (3, 160 ff.) scheidet richtig zwischen strengbegrifflichem Ausdruck und einem Ausdruck, der durch sein Tönen auf das Gefühl wirken will. Der Klang des Worts, also etwas, das sich der Musik nähert, gibt den Gedanken ein fühlbares Wesen. Diesmal ist Sulzer bereit, dem Irrationalen Raum zu lassen; nicht nur die Wirkung des Klingens auf das Gefühl, auch die gefühlsmäßigen, nicht verstandesmäßig vorbereiteten Gestaltungen solchen Klingens gibt er zu. Ähnlich hält es der Artikel „Ton“ (4, 537 ff.).

Noch besser zeigt sich ihm der Gegensatz einer Wirkung auf den Verstand und einer Wirkung auf das Gefühl, wenn er in dem Artikel „Ausdruck“ zu den andern Künsten weiterschreitet. Sulzer hebt hervor, daß im Gegensatz zu Dichtkunst die Malerei bloß durch Farbe und durch Licht jede Empfindung der Seele rege machen kann. Sogar „Sitten“ drücke sie mit ihren eigenen Mitteln aus; gemeint ist der Charakter der Menschen. Doch unvermerkt gleitet Sulzer hier wieder ins Rationale, noch mehr in dem Abschnitt über Ausdruck in der Schauspielkunst; empfiehlt er doch dem Schauspieler, die Werke der besten Dichter ohne Unterlaß zu lesen und jeder Szene so lange nachzuhängen, bis die Phantasie sie ihm auf das lebhafteste vormalt. Herzlich wenig hat er mit der richtigen Einsicht anzufangen, daß der Tanz nicht in Nachahmung der Natur wurzeln könne. Wenn dann mit Recht Ausdruck als vornehmstes, ja als einziges Verdienst eines vollkommenen Tonstücks bezeichnet wird, so mündet es abermals in ein Betonen der Notwendigkeit allergenauester Überlegung und äußersten Fleißes. Immer wieder läuft es hinaus auf das künstlich entzündete Feuer der Einbildungskraft. Die Ansätze zur Anerkennung des Irrationalen in der Kunst weichen Anweisungen für den Schulgebrauch des Verstandes.

Sulzer untersucht nicht ruhigen und unvoreingenommenen Blicks die Unterschiede, die zwischen den Künsten wegen der Gegensätze ihrer Darstellungsmittel bestehen. Vorschnell bestimmt er, auf welchem Weg der Vertreter einer einzelnen Kunst den Aufgaben gerecht werden kann, die sich ihm wegen der Besonderheit seiner Kunst ergeben. Dabei gerät er in eine Verwirrung seines Hauptgrundsatzes. Weil er es versäumt, die Ausdrucksmittel der einzelnen Künste genau zu umgrenzen, weckt er den Anschein, der rechte Ausdruck ergebe sich am besten, wenn der Künstler, zunächst der Musiker, sich eine Handlung vorstelle, die gleiches Gefühl birgt wie das von ihm geplante Werk. Eine schaubare Vorstellung soll ihm vorschweben. Heißt das nicht wieder, Naturnachahmung empfehlen?

Ausdrucksästhetik hat vielmehr zu zeigen, was von einer Kunst ausgedrückt werden kann und wie es auszudrücken ist. Die Zeichenlehre hatte im 18. Jahrhundert schon Beträchtliches in der Lösung dieser Aufgabe geleistet. Sie sollte demnächst — vor allem durch Herder — noch wesentlich weiterentwickelt werden. Sulzer berührt sie nur aus der Ferne. Beihin gebraucht er das Wort „Zeichen“.

„Bezeichnung“ ist das Wesen des „Ausdrucks“. Ein „Zeichen“, ein „sema“, ein „signum“, ein „signe“ dient dazu, andern die Vorstellungen zu vermitteln, die — zunächst namenlos — in Menschen vorhanden sind. Das greift weit über das Feld der Künste hinaus. Schon das Wort ist ein solches Zeichen, dann die Umsetzung des Worts in ein Schriftbild. Letzten Endes ist auch das Wort nur Sinnbild. Doch am Wortausdruck scheidet sich am schnellsten, was man „eentlichen“ und „uneentlichen“ Ausdruck zu nennen pflegt. Gemeint ist damit, daß der uneentliche Ausdruck der sinnbildliche ist, während der eentliche sich unmittelbarer dem Verstand begreiflich macht. (Verwiesen sei auf Obengesagtes; der sinnbildliche Ausdruck kann in höherm Sinn eigentlicher Ausdruck sein als der begriffliche.)

Für die Zeichenlehre gilt zunächst, daß nur die Wortkunst mit dem sogenannten „eentlichen“ Ausdruck arbeitet. Alle anderen Künste bedienen sich des „uneentlichen“, arbeiten nur mit Sinnbildern, sind nur symbolisch. Natürlich bloß, soweit sie in ihrer unvermischten Reinheit sich betätigen. Musik, die sich mit Worten verbindet, Tanz, der zum gesungenen Wort greift, verzichtet auf die unverkümmerte Reinheit der Zeichen. Schon der Maler oder der Bildhauer, der seinem Werk einen Namen gibt, nimmt das Wort zu Hilfe; nicht nur der primitive bildende Künstler, der in sein Werk Wortfolgen aufnimmt, etwa gar Sätze, die als von den dargestellten Menschen gesprochen gelten sollen.

Die Zeichenlehre des Jahrhunderts erwägt auch diese Tatsachen. Sie erwägt indes zunächst die Unterschiede, die sich zwischen den Künsten wegen ihrer besonderen Zeichen ergeben. Sie kommt am weitesten, wenn sie erforscht, was ausgedrückt werden kann, wenn eine Kunst des Worts enträt.

In dem Brief über die Taubstummen geht Diderot von der Erkenntnis aus, daß jede Kunst ihre eigenen Zeichen hat. „Chaque art d'imitation a son hiéroglyphe.“ (Das nutzt noch immer die Sprache der Nachahmungslehre.) Diderot arbeitet mit Sinnespsychologie. Er macht Künstlerisches begreiflich, indem er es neben das Leben stellt. Auch der Taubstumme verfügt nicht über alle Zeichen, weil er nur mit dem Gesichtssinn arbeiten kann. So sagt ihm nur sein Sehen etwas. Diderot berichtet einen erschütternden Vorfall, der auf solcher Verengung der Sinneswahrnehmung beruht.

Diderot weiß indes auch, daß selbst Wortkunst zuweilen nur auf das Auge wirken will. Die schlafwandelnde Lady Macbeth läßt, ehe sie ein Wort äußert, eine Hand über die andere gleiten, unmerklich reibend, behutsam, unaufhörlich. Diderot bemerkt, wie hier ein künstlerisches Zeichen eine Unmenge von Gedanken und Gefühlen wachruft, mit einem einzigen Schlag.

Die Begriffe Zeichen, Chiffren, Hieroglyphen sind dem 18. Jahrhundert so wertvoll und so geläufig, daß sie sicherlich auf einen Wesenszug des Zeitalters deuten. Im „Geistesleben“ (S. 268ff., 311) streifte ich den Gegenstand. Ich verwies auf das Kapitel „Chiffreschrift“ von Eduard Sprangers Werk „Wilhelm von Humboldt und die Humanitätsidee“

(Berlin 1909 S. 153 ff.). Das Wörterbuch der Grimm hat inzwischen das Wort „Zeichen“ erreicht, weiß aber so gut wie nichts über die Bedeutung des Worts zu sagen, die hier besteht. Spranger weist nach, daß Shaftesbury für die Lehre von den Zeichen dem Jahrhundert die Wege bahnt. Sinnliches ist für Shaftesbury nur Spiegelung der Beschaffenheit des Geistigen. Der Körper weist auf die Seele. Das Äußere spiegelt ein Innerliches. Auch das Weltall ist Offenbarung seines Schöpfers. Wir lesen in der Welt die Gottheit „in Charakteren“.

Spranger leitet diese Ansicht Shaftesburys auf Platon zurück. Shaftesbury hätte ihm recht gegeben. Er ahnte nicht, um wieviel mehr er Plotin verpflichtet war als dem Lehrer Plotins, Platon. Gewiß stimmt Shaftesburys Denken auch mit Platon überein; es übernimmt indes das Wesentliche, das von Plotin hinzugetan wurde, zunächst die Überzeugung, daß die äußere Erscheinung nicht nur Spiegelung einer „Idee“, nicht nur ein Schatten dieser Idee ist, sondern daß in der äußern Erscheinung sich Geistiges auswirkt, daß es den Wert der Erscheinung bedingt, ob sie dies Geistige mehr oder minder ausdrückt.

Shaftesbury scheut so wenig wie Plotin, zwischen dem Innerlichen und dem Äußern einen Zusammenhang von Ursache und Wirkung anzunehmen. Mit Plotin ist er überzeugt, alles Endliche habe seine Ursache; es gebe kein Ursachloses (Enneaden 3, 11). Die Skeptiker hatten weniger Zutrauen zur Geltung des Kausalbegriffs. Sie gestanden nur zu, daß Ursache und Wirkung sich gegenseitig voraussetzen. Im 18. Jahrhundert macht sich solche vorsichtige Haltung schon vor Hume bemerklich. Chr. Wolff umschreibt „Zeichen“ 1712 in den „Vernünftigen Gedanken“ (§ 292): „Ein Ding, daraus ich entweder die Gegenwart oder die Ankunft eines andern Dinges erkennen kann, das ist, daraus ich erkenne, daß es wirklich an einem Orte vorhanden ist, oder daselbst gewesen, oder auch daselbst etwas entstehen werde.“ Er scheidet (§ 293) natürliche und willkürliche Zeichen. „Wenn alle zwei Dinge beständig miteinander zugleich sind, oder eines beständig auf das andere erfolgt, so ist allezeit eines ein Zeichen des andern.“ Solche Zeichen sind natürlich. Willkürlich wird das Zeichen, wenn wir nach Gefallen zwei Dinge miteinander an einen Ort bringen, die sonst für sich nicht würden zusammengekommen sein, und das eine zum Zeichen des andern machen.

Natürliche und künstliche Zeichen — sie sollten in der Kunstlehre bald eine Rolle spielen — stellt nicht Wolff als erster zueinander in Gegensatz. Schon die Scholastik kennt „signa naturalia“ und „ad placitum instituta“. Nur hingewiesen sei auf Begriffsgegensätze des Thomas von Aquino: *Signum corporale, visibile, sensibile* und *signum spirituale, intellectuale*. Oder *signum expressum* und *signum interpretativum*. (Belege bei Ludwig Schütz, *Thomas-Lexikon*, 2. Auflage, Paderborn 1895 S. 750.) Ich aber kann hier nicht noch weiter in die Vorgeschichte des Zeichenbegriffs eindringen. Schon diese raschen Andeutungen bezeugen, daß die Zeichenlehre vor dem 18. Jahrhundert eine beträchtliche Entwicklung durchmacht.

3. Herders Zeichenlehre

Du Bos erwähnt den Gegensatz der „signes naturels“ und der „signes artificiels, arbitraires, institués“ in der Sektion 40 des ersten Bands seiner „Réflexions“ bei Gelegenheit der Macht über die Menschen, die der Poesie und der Malerei eigen ist, und zum Nachweis, daß die Malerei stärkere Macht ausübt. Er beruft sich auf des Horaz „Segnius irritant animos . . .“ Er fügt hinzu, die Malerei gebrauche nicht so sehr Zeichen, als daß sie vielmehr die Natur selbst vor unsere Augen stellt. Die Sektion 41 entwickelt dann, wie das Lesen der künstlichen Zeichen der aufgezeichneten Sprache (der Schriftbilder) weniger Vergnügen weckt als das Anhören vorgetragener Verse. Schriftzeichen seien „signes arbitraires“ der tönenden Worte, die ihrerseits „signes arbitraires“ unserer „idées“ seien. Sie sind also noch in höherem Maß künstlich.

Mendelssohn scheidet in der Abhandlung von 1758 „Über die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften“ (Philosophische Schriften 1777, 2, 118f.) „natürliche“ und „künstliche“ Zeichen. „Wer . . . eine Gemütsbewegung durch die ihr zukommenden Töne, Gebärden und Bewegungen ausdrückt, der bedient sich der natürlichen Zeichen.“ Willkürlich sind die artikulierten Töne aller Sprachen, die Buchstaben, die hieroglyphischen Zeichen der Alten und einige allegorische Bilder, die man mit Recht zu den Hieroglyphen zählen könne.

Harris' „Discourse of music, painting and poetry“ (1744; verdeutscht 1756) nimmt den Gegensatz der natürlichen und künstlichen Zeichen auf, gelangt indes wesentlich weiter, schon durch den Begriffsgegensatz des „ergon“ und der „energeia“, der von Aristoteles stammt. Lessings „Laokoon“ erreicht an dieser Stelle Harris nicht. Erst Herder gelingt das; und er nutzt Harris, um Einwände gegen Lessing zu erheben.

Harris gilt vielen als der Gewährsmann des „Laokoon“; ist er es wirklich, so wäre seine eigentliche Leistung im „Laokoon“ nicht verwertet. Was im „Laokoon“ sich mit Harris berührt, steht schon in Shaftesburys Aufsatz „A notice of the historical draught or tablature of the judgment of Hercules“. Gideon Spicker (Die Philosophie des Grafen von Shaftesbury, Freiburg i. B. 1872 S. 207ff.) erweist das besser, als ich es hier tun könnte, soll nicht ein weiter Abweg sich auftun.

A. Tumarkins Aufsatz „Die Überwindung der Mimesislehre“ (S. 49ff.) sieht mit Recht in Harris einen der ersten und wichtigsten Überwinder der Nachahmungslehre (wirklich ist dieser Neffe Shaftesburys ein Vorbereiter der Organismusästhetik). Dichtung gewinnt bei Harris eine Sonderstellung, indem ihr zugebilligt wird, sie könne auch zum Gegenstand haben, was sich der Nachahmung durch natürliche Mittel entzieht. Das Wort kann alle unsere Vorstellungen bezeichnen. Zwar sei Poesie als Lautmalerei Nachahmung im eigentlichen Sinn des Worts. Doch ihre wahre Größe (genuine force) liege in der symbolischen Darstellung von „Ideen“, von Vorstellungen.

Harris geht weiter zu einer Scheidung von Poesie und Musik. Wesen der Musik sei nicht das Wecken von Vorstellungen, sondern das Erregen von Gefühlen (affections). Nur dank einer natürlichen Sympathie rufen die von der Musik unmittelbar erregten Gefühle entsprechende Vorstellungen wach. Dadurch werde Musik zu einem mächtigen Verbündeten der Poesie.

A. Tumarkin zeigt noch, wie Daniel Webb in den „Observations on the correspondence between poetry and music“ 1762 die Anschauung Harris' weiterführt. Er rechnet der Musik als Vorzug an, daß sie unmittelbar das Gefühl ausdrückt. Sie wird als reinere Ausdruckskunst von ihm eingeschätzt. Sie ist als ursprünglichere Form der Kunst unmittelbarer, durch bewußte Absichten nicht verfälschter Ausdruck des Lebens.

Nicht im „Laokoon“, sondern in Herders „Erstem Wäldchen“ (1769) setzt sich die Ansicht Harris' durch. Freilich in einer Darlegung, die mit Willen nicht Lang- und Wohlerwogenes schlicht entfaltet, sondern den sprunghaften Weg werdender Einfälle auch in der Mitteilung beschreitet. Im Stück 16 beginnt Herder den Unterschied zwischen Poesie und andern Künsten zu erörtern. Aber erst im Stück 19 bezieht er sich auf Harris. Ehe Herder den Ausdruck „Energie“ bringt, spricht er in gleichem Sinn von „Kraft“. Doch auch „Energie“ erscheint, ehe Harris genannt ist. Noch anderes, das für Harris wichtig ist, macht sich früh geltend.

Ich führe hier die entscheidenden Stellen an, ohne mich auf andere zu beziehen, etwa auf Bruno Markwardts etwas umständliche Erörterungen in der Arbeit „Herders kritische Wälder“ (Leipzig 1925). Sie stimmen wesentlich mit Hayms einsichtsvollen Sätzen überein. Hier aber sei nicht einfach auf Haym verwiesen, sondern der Wortlaut der bezeichnendsten Äußerungen Herders festgehalten.

St. 16: „Bei keinem Zeichen [der Poesie] muß das Zeichen selbst, sondern der Sinn des Zeichens empfunden werden; die Seele muß nicht das Vehikulum der Kraft, die Worte, sondern die Kraft selbst, den Sinn, empfinden. Erste Art der anschauenden Erkenntnis. Sie bringt aber auch jeden Gegenstand gleichsam sittlich vor die Seele, d. i. sie nimmt so viel Merkmale zusammen, um mit einmal den Eindruck zu machen, der Phantasie ihn vor Augen zu führen, sie mit dem Anblicke zu täuschen: zweite Art der anschauenden Erkenntnis, und das Wesen der Poesie. Jene Art kann jeder lebhaften Rede, die nicht Wortklauberei oder Philosophie ist: diese Art der Poesie allein zukommen und macht ihr Wesen, das sinnlich Vollkommene in der Rede. Man kann also sagen, daß das erste Wesentliche der Poesie wirklich eine Art von Malerei, sinnliche Vorstellung sei (Suphan 3, 137f.).“

(Suphan setzt für „gleichsam sittlich“ des Urtexts „gleichsam sichtlich“. Ist das nötig? „Sittlich“ im Sinn von „geistig“ und im Gegensatz zu „sinnlich“ ist dem 18. Jahrhundert geläufig. Belege für solche „über das Gebiet des rein moralischen hinausgreifende“ Bedeutung im Deutschen Wörterbuch 10, 1, 1268 unter 2. Läge indes wirklich ein Druckfehler vor, so wäre für „sittlich“ besser „sinnlich“ einzusetzen.)

Geschieden wird nun Rede als natürlicher Ausdruck z. B. der Leidenschaften und Bewegungen (dies sei „der Rand der Poesie“) von Rede, die „durch die Schnelligkeit, durch das Gehen und Kommen ihrer Vorstellungen, auf die Seele wirkt“. Im zweiten Fall ist sie „einer Abwechslung, und gleichsam Melodie der Vorstellung, und eines Ganzen fähig“, „dessen Teile sich nach und nach äußern, dessen Vollkommenheit also energisiert“. „Dies macht sie zu einer Musik der Seele, wie sie die Griechen nannten; und diese zweite Sukzession hat Hr. Lessing nie berührt.“

Im Sinn also der Worte liege ganz und gar die Kraft der Poesie, nicht — wie Lessing meint — in der Folge der Töne und Worte.

Das Wesentliche ist gewonnen. Am Ende des Stücks 18 wird es, nachdem Herder sich inzwischen mit Lessings Äußerungen über Homers Schildern auseinandergesetzt hat, in die Sätze zusammengefaßt: „Ich lerne von Homer, daß die Wirkung der Poesie nie aufs Ohr, durch Töne, nicht aufs Gedächtnis, wie lange ich einen Zug aus der Sukzession behalte, sondern auf meine Phantasie wirke; von hieraus also, sonst nirgendsher, berechnet werden müsse. So stelle ich sie gegen die Malerei, und beklage, daß Hr. L. diesen Mittelpunkt der Poesie ‚Wirkung auf unsre Seele, Energie‘, nicht zum Augenmerke genommen (3, 157).“

St. 19 nimmt das Gewonnene auf, den Unterschied von Malerei und Poesie zu bezeichnen: Dort Wirkung durch Farben und Figuren fürs Auge; hier durch den Sinn der Worte auf die „untern Seelenkräfte“, vorzüglich auf die Phantasie. Ein Anschauen also auch hier, da „die Handlung der Phantasie immer ein Anschauen genannt werden mag“; Poesie also eine Malerin für die Phantasie.

Nun erst bringt Herder den Gegensatz des „Werks“ in der Malerei zum Energischen der Dichtung. Der Maler wirkt durch Gestalten für das Ganze eines einzigen Anblicks, der Dichter durch die geistige Kraft der Worte während der Sukzession. Und jetzt gedenkt er endlich des „scharfsinnigen Engländers“ Harris. Erwähnt wird, daß der Gegensatz Werk und Energie von Aristoteles stammt. „Der Mittelpunkt des Lessingschen Werkes, in welchen alle Strahlen fallen, ist also schon von Aristoteles angegeben.“

Am Schluß des Stücks 19 stellt Herder ausdrücklich die drei Künste Dichtung, Malerei, Musik nebeneinander; Lessing rücke die Tonkunst zu nahe an die Dichtung heran; nicht nur durch Töne, sondern durch bedeutende Worte wirke die Poesie.

Ich hob nur das für meine Zwecke Wichtige heraus. Trotzdem war mancher Satz Herders zu bringen, in dem er sich merklich der Sprache Baumgartens bedient. Was indes er hier eigentlich leistet, was über Lessing hinausführt, hat mit Baumgarten wenig zu tun. Herder weist nach, daß Lessing das Wesen der Wortkunst nicht berücksichtigt, die Fähigkeit, durch das Wort auf die Phantasie zu wirken. Dichtung gerät bei Lessing in die Gefahr, nur als Musik, nur von der Seite des Klangs gesehen zu

werden. Herder trennt da besser, ohne freilich so weit zu gelangen wie Harris. Allein er kommt der andern Einseitigkeit nahe, das Tönende der Wortkunst zu wenig zu berücksichtigen.

Lessing teilte der Malerei Figuren und Farben, der Dichtung artikulierte Töne zu. Für seine Zwecke mochte das genügen. Doch wenn er Poesie nur zu hören, nicht den Sinn des Gehörten zu berücksichtigen scheint, so gerät Herder in die andere Gefahr, Dichtung nur als Mitteilung eines Sinns und nicht auch als Wirkung auf den Gehörssinn zu fassen. Allein es liegt nur am Ausdruck. Oder soll man Lessing zumuten, daß ihm Dichtung nur Musik der Worte war, und Herder, daß er kein Ohr für das Musikalische der Dichtung hatte? Wurzel solch mißdeutbaren Ausdrucks ist da wie dort — bei Herder noch mehr als bei Lessing — die Absicht, über das Malerische der Dichtung Entscheidendes zu sagen. Sie steht derart im Vordergrund, bestimmt derart alles, daß die schlichte Feststellung, Poesie sei mit Musik verwandt und scheide sich von Musik dennoch, nicht sich durchsetzt. Poesie wirkt auf das Ohr wie Musik. Aber das Wort, das Mittel der Wortkunst, leistet noch weiter mehr, leistet, was von Musik nicht geleistet werden kann. Es weckt — mit Harris zu reden — nicht nur Gefühle, es weckt innere Bilder und hat Gedanken mitzuteilen.

Schon Lessing sagt nicht alles, was er zu sagen hätte, weil er den Blick nur auf das Eine richtet, auf die Unfähigkeit der Sprache, innere Anschauungsbilder wachzurufen, die mit Seheindrücken wetteifern könnten. Das Wort kann nur unsern Vorrat an Vorstellungen nutzen; Vorstellungen reichen nie an unmittelbare Sinneneindrücke heran. (In neuerer Zeit legte Th. A. Meyer wieder das Schwergewicht auf diese Tatsache.) Herder aber darf gegen Lessing einwenden, daß Dichtung doch immerhin Vorstellungen weckt, also dem innern Auge etwas zu sehen gibt, mag das, was da gesehen wird, auch nicht an die Schärfe der Seheindrücke des Auges heranreichen. Aber schon da steht viel zwischen den Zeilen und muß von einem Deuter Herders hinzugetan werden. Herder begnügt sich wesentlich, mit Baumgarten vom „sinnlich Vollkommenen in der Rede“ zu sprechen und überläßt dem Leser, diesen Schulbegriff zu Ende zu denken. Er zergliedert nicht, was alles durch das Wort im Menschen wachgerufen wird. Noch weniger hatte Lessing das geleistet. Ihm war die Frage unwichtiger gewesen. Herder stand unmittelbar vor ihr, weil er Lessing berichtigen wollte. Er begnügte sich mit bildhaften Wendungen: Melodie der Vorstellung, Musik der Seele. Das ist recht unzureichende Erhellung der Dichtkunst durch Musik.

Karg ist daher das Ergebnis, soweit die Frage zu beantworten war, was denn von Poesie ausgedrückt wird. Den Inhalt des Ausdrucks schränkt Herder, immer wie gebannt hinblickend auf die innern Sehbilder, die von Dichtkunst geboten werden, unbedenklich auf das Geschaute ein, auf das „Plastische“ der Poesie, wie das seit Schiller heißt. Was sonst noch ausgedrückt werden kann, scheint für Herder vorläufig nicht vorhanden zu sein.

Schon der Aufsatz über Ossian erweist, daß Herder dem Inhalt des Ausdrucks von Dichtkunst in weiterem Umfang gerecht werden konnte. Hier gelangt auch das Tönen des Worts zu feinfühligster Erfassung. Im Hintergrund steht ältere Einsicht (oben S. 51f.): Poesie als Ausdruck des Lebens, als Umsetzung der Welt in Worte, also die metaphysische Bedeutung der Wortkunst. Dichterwort als Zeichen im Sinn einer Symbolik, die das Leben unmittelbar ausdrückt als die Sprache des Denkers.

Einen entschiedenen Schritt weiter tat schon vorher das vierte „Kritische Wäldchen“, das von Herder selbst nicht veröffentlicht worden ist. Wie später die „Kalligone“, will es eine vollständige Ästhetik entwerfen; es erörtert die Frage des Schönen nach allen Seiten. Günther Jacoby (Herders und Kants Ästhetik, Leipzig 1907 S. 75ff.) möchte Hayms Urteil, das sich für dieses Wäldchen und gegen die „Kalligone“ entscheidet, zugunsten des späten Werks bestreiten oder mindestens abschwächen. Er bezeichnet als Leistung des vierten „Wäldchens“ eine Analyse der einzelnen, für die Ästhetik in Betracht kommenden Sinnesgebiete. Sensualistisch folgerichtig führt Herder die Anregungen durch, die er von der Forschung des Jahrhunderts empfangen hatte. Bildhauerei ist ihm Kunst des Gefühls (das wurde bald in Herders „Plastik“ noch näher beleuchtet), Malerei Kunst des Gesichts, Musik Kunst des Gehörs. Andere Künste wie Tanzkunst und Dichtung können nur von den drei Hauptkünsten entlehnen. Eine späte Enkelin der drei „wahren Kinder des ersten Schönen in der Natur“, eine „dunkle Kopie so vieler Kopien“ ist die Dichtkunst. Sie ist Phantasiekunst, nicht Sinnenkunst. „Wie Phantasie nichts ohne Sinne, so weiß die Poesie nichts ohne die schönen Künste.“ Herder zeigt, wie und was Dichtkunst von jeder der Künste lernen kann. Schon ist der Blick nicht nur auf den Zusammenhang von Poesie und Malerei gerichtet. Schülerin der Baukunst ist Poesie in allem, wo es auf Verhältnis ankommt. Neues aber sagt Herder besonders über das Verhältnis von Poesie und Musik. Und zwar mit vollem Bewußtsein, daß er endlich die alte Formel „stumme Malerei und Skulptur“ überhole. Poesie sei sogar etwas ganz anderes; „sie ist Rede, sie ist Musik der Seele“. Schwerlich hatte Herder, als er diese Begriffsbestimmung im ersten „Wäldchen“ vorlegte, schon alles vor Augen, was er jetzt zu ihrer Erläuterung bringt. „Folge der Gedanken, der Bilder, der Worte, der Töne ist das Wesen ihres Ausdrucks; hierin ist sie der Musik ähnlich. Nicht bloß, daß ich in einem Wort Bild und Ton und also eine gewisse Harmonie höre, die wie ein Akkord ineinanderfällt, und das Wesen der Prosodie ausmacht. In der Wortfolge selbst vornehmlich folgt und würkt eine Melodie von Vorstellungen und Tönen: mit jedem Wort und Tone würkt die Energie tiefer in die Seele, und alles würkt auf das Ganze. Ode und Idylle, Fabel und Rede der Leidenschaft sind eine Melodie von Gedanken, wo jeder Ton rührt, indem er geschieht und einem andern Platz macht, und sich durch die süße Spur, durch den schönen Nachklang, den

er nachläßt, sich in einen andern auflöst und verliert. Eben aus der Kette also solcher Auflösungen und Verfließungen, die uns den Eindruck immer zweckmäßiger in die Seele hineinbeben, entsteht die Wirkung der Musik, und durch die Sprache das Ganze der Ode, der Idylle, der Fabel, des Drama, der Epopee, wo jedes einzelne Moment an sich nichts, und der Effekt des Ganzen alles ist. Hienach wird eine Theorie der Dichtkunst in der Folge und Kraft ihrer Vorstellungen zum Ganzen möglich (Suphan 4, 166).“

Schwierigste Fragen der Kunst zu beantworten, taugt voll hinströmende Rede am wenigsten. Herder fühlt, daß er ahnungsvoll in den Kern der Frage eindringt. Er wahrt auch in seinen Worten die Haltung eines Sehers, der Ungesagtes zu künden hat. Schwer ist, zu entscheiden, ob er wirklich bis ins letzte vorstößt. Diesmal kann es scheinen, als wolle er Dichtung ganz zur Musik machen und dadurch das Wesen der Dichtung beengen. Haym muß solchen Eindruck gewonnen haben; sonst hielte er Herder nicht vor, daß er Poesie nicht als „Kunst der Sprache“ zu begreifen suche, im Gegensatz zu den andern Künsten, den Künsten der Sinne. Gewiß scheint Herder über dem Musikalischen der Wortkunst ihre andern Merkmale zu vergessen. Aber daß sie — im Gegensatz zur Musik — sich in der Sprache eines Mittels bedient, Begriffe zu kennzeichnen, war doch für Herder selbstverständlich. Und nicht weniger selbstverständlich, daß die Sprache Vorstellungen, also auch Sehvorstellungen wachruft. Fraglich kann allerdings bleiben, ob Herder — anders als Harris — der Musik nicht zubilligte, sie wecke Vorstellungen ganz wie Dichtung. Um so schwerer fällt ins Gewicht, daß musikalisches und dichterisches Kunstwerk nun als Ganzes erscheinen, dessen Ganzheit nicht durch das Begriffliche des Gedankeninhalts, sondern durch die (bewegliche, nicht ruhende) Kunstgestalt bedingt ist. Das Bezeichnende musikalischer und dichterischer Form ist sichtbarer gemacht als in den ältern Äußerungen Herders. Die Tatsache, daß Dichtkunst wie Musik ein Nacheinander vorführt, als Nacheinander erlebt werden muß, ist beträchtlich überholt. Unverkennbar kündigt sich an, daß nur das Zusammenfassen der einzelnen Augenblicke dieses Nacheinanders, das Erleben also eines Kunstwerks der Dichtung und der Musik als einer einheitlichen Ganzheit, den Sinn dieses Kunstwerks enthüllt. Herder nimmt auf und vertieft, was schon vor zwei Jahrtausenden der größte Musiktheoretiker des Altertums vorgebracht hatte. Aristoxenos hatte gleiche Erfassung des Musikwerks im Auge, als er neben dem „aisthanesthai to gignomenon“ noch das „mnemoneuein to gegonos“ forderte. Nicht nur das gerade Erklingende wahrzunehmen, auch das Erklungene in der Erinnerung festzuhalten, verlangt er. Verwandtes gilt natürlich auch für Dichtung. (Näheres in „Gehalt und Gestalt“ S. 278.)

Sicherlich war Erfassung von Dichtung dem Gebot der Gesamtschau schon seit langem gerecht geworden, gerechter als Erfassung von Musikkunstwerken. Ein Ganzes bot sich ja gleich im Inhalt, dann auch im Gedanken, der von dem

Dichtwerk vertreten wird. Musik hat so schlichte Handhaben nicht. Ihre Töne deuten Inhalt und Gedanken nur sinnbildlich an. Herder aber machte klar, daß auch das Wortkunstwerk nicht bloß Inhalt und Gedanken durch Begriffsworte verdeutlichte, sondern durch die sinnbildliche Kraft der Wortfolge sein Eigentliches leiste. Die kunstvolle Gestalt der Dichtung kündigt das Wesen des Gedankengehalts. Das ist „Sprache der Kunst“ im Bereich der Dichtung.

Wechselseitige Erhellung von Dichtung durch Musik und von Musik durch Dichtung eröffnet solche Einblicke. Sie läßt erkennen, was an der Dichtung Kunst ist. Im Dienst dieser Aufgabe rückt Herder Musik und Dichtkunst diesmal so nahe zusammen, daß er — wie mindestens Haym annimmt — die Sprache der Wortkunst neben der Musik der Wortkunst zu wenig berücksichtigt. Die oben angeführte Stelle der dritten Fragmentensammlung läuft nicht gleiche Gefahr. Aber sie bleibt im wesentlichen weit zurück hinter dem vierten „Wäldchen“, auch wo sie von Lenkung und Bindung der Wörter spricht. Ihr Gedankeninhalt ist im vierten „Wäldchen“ der Hintergrund; er geht aber auf in einen höhern und reichern Gedankeninhalt. (Vgl. jetzt Gerhard Kuntzel, J. G. Herder zwischen Riga und Bückeburg, Frankfurt a. M. 1936 S. 17f.)

Die Frage ist möglich, ob Herder jemals über diese Erkenntnisse seiner Frühzeit hinausgekommen ist. Zu entscheiden wäre, ob Herder später zu glücklicher und treffender Formung die Gedanken gelangt, die sich in seinen frühen Äußerungen andeuten. Ob also der Deuter seiner Sätze immer noch aus Eigenem etwas hinzutun muß, um Herder zu Hilfe zu kommen.

Des Verhältnisses der Poesie zu andern Künsten, vor allem zur Musik, gedenkt das Göttergespräch „Ob Malerei oder Tonkunst eine größere Wirkung gewähre?“ in den „Zerstreuten Blättern“ von 1785. Nicht im ernsten Ton der Wissenschaft, sondern liebenswürdig scherzhaft. Nun ordnet Herder wirklich aus überlegener Höhe, was er einst nur seherhaft undeutlich voneinander geschieden hat. Ja Herder vertritt jetzt, was schon von Harris gefunden war und was bisher bei Herder sich nicht durchgesetzt hatte: Die Musik nennt sich in diesem Gespräch eine Schöpferin, die nie nachahme. Sie rufe Töne hervor, wie die Seele Gedanken hervorruft. So dringen diese Töne wie die Zaubersprache aus einer andern Welt zur Seele, daß diese, ergriffen vom Strom des Gesangs, sich selbst vergißt, sich selbst verliert. Das klingt, als stamme es von Wackenroder. Allein Herder weiß jetzt schon auszusprechen, was bei Wackenroder fehlt. Die Poesie erinnert in ihrer Antwort auf die Worte der Musik an den Bund, in dem einst beide Künste sich dauernd zusammenfanden, ehe sie einzeln ihren Weg zu begehen anfangen. Damals unterstützte Poesie die Töne der Musik, diente Musik der Poesie, ihren Gesang zu beleben. Poesie klärte die Sprache der Musik auf und verstärkte sie mit der Macht aller Empfindungen und Situationen der Seele. So treffend hatte auch das vierte „Wäldchen“ nicht ausgesprochen, was nur Poesie, nicht aber Musik leisten kann.

In der „Kalligone“ nimmt der Abschnitt „Von Musik“ (Absatz 13) das auf: „Gedanken zu bezeichnen ist uns die Rede gegeben; Empfin-

dungen stammelt sie nur, und drückt in ihnen mehr aus durch das was sie nicht, als was sie saget (22, 185).“ Indem Herder jetzt die Grenze der Musik zieht, kehrt er sich zugleich gegen ein Dichten, das nur wie Musik wirken will. (Hat Herder die „musikalische“ Lyrik Tiecks, zunächst des „Sternbald“, im Sinn?) Worte, die übereinander stürzen und stolpern, die jedem Bogenstrich nachhaschen, jedem Lufthauch nachsause, seien, zumal bei langsam sprechenden Völkern, ein der Sprache und Musik unziemendes Geplauder.

Schon der Abschnitt „Poesie menschlicher Empfindung“ eifert (22, 151) gegen ein Tönen der Poesie, das widersinnig das Band zwischen Akustischem und Wortsinn flieht, es in ein schwirrendes Getön eitler Fäden auflöst; dann lahmt und lügt der Gesang, spielt und heuchelt die Empfindung.

Klarer als einst überblickt Herder jetzt Verwandtschaft und Unterschied von Musik und Poesie, genauer kann er sagen, was an der Poesie auch Musik, was anders als Musik in ihr ist. Das Tönen des Dichterworts und die Bedeutung dieses Tönens für die Dichtung sind jetzt nicht nur erfaßt, auch treffsicher gekennzeichnet. Das wirkt sich noch aus, wenn am Ende der „Kalligone“ (22, 326) das Schöne als Symbol betrachtet wird. Fein und scharf trennt Herder akustisches und optisches Symbol. Klang, Gang, Rhythmus der Töne bedeuten nicht nur etwas, sie sind Schwingungen des Mediums wie auch unserer Empfindungen. Herder legt den Finger auf Entscheidendes: Wir vergessen gern, daß wir uns symbolisch ausdrücken, wenn wir reden. So übersieht auch, wer eine Dichtung in sich aufnimmt, gern, daß schon ihr Sprachausdruck Symbolik ist.