



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Grenzen von Poesie und Unpoesie

Walzel, Oskar

Frankfurt am Main, 1937

2. J. G. Sulzer

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

(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 Sinneanregende. 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.