



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Grenzen von Poesie und Unpoesie

Walzel, Oskar

Frankfurt am Main, 1937

3. Herders Zeichenlehre

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

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 unmittelbarer 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.