

Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Die Sprache als Kunst

Gerber, Gustav

Bromberg, 1871

A. Allgemeiner Theil

A. Allgemeiner Theil.

I. Das System der Künste.

1. Vom Wesen der Kunst.

Die Werke der Kunst bringen uns Freude, gleichsam eine Bejahung unserer Natur. Wir aber suchen die Freude, wie das Leben selbst, denn diese ist eben nichts anderes, als der Genuss des Lebens.

Was immer in uns liegt, stellen wir nach und nach, wie unser Leben sich entfaltet, heraus, übergeben es so der Verflechtung in das Getriebe der Welt, so weit sich dies uns erschliesst, und empfinden erst in dieser Wechselwirkung unser Leben, uns selbst. — Leben heisst thätig sein; allein aus der Bethätigung unseres Wesens quillt uns der Strom der Freude. Zwar kann es scheinen, als ergebe sich Freude auch ohne eigenes Thun, als flösse sie uns zu auch aus der blossen Hingebung an das, was ohne uns ist, was die Schöpfung in überströmender Fülle bietet. Aber wenn wir anders das dumpfe Wohlgefühl des gesättigten Thieres von der bewussten Freude des Menschen unterscheiden wollen, so ergiebt sich leicht, dass selbst unser ruhigstes Geniessen, anscheinend in reiner Passivität hingenommen, eines Entgegenkommens von unserer Seite und der Helligkeit des Bewusstseins bedarf, um zur menschlichen Freude zu werden, dass der Menscheng Geist, woher auch immer angeregt, doch sich Alles erst zu eigen macht, worin er sich versenkt, dass er alles Gegebene sich doch wieder erst nehmen muss, dass er das freilich ohne ihn Geschaffene für seine

Eigenart bestimmt, umgränzt, umwandelt, dass er nicht eher zur Freude kommt, bevor er nicht sich gesucht, nicht sich wiedergefunden hat in dem, was er nicht ist oder nicht zu sein schien. Hört er auf mit der Eigenthätigkeit beim Genusse, so hört auch sein Eigenleben auf; ihn durchfluthet dann der bewusstele Zug des Naturlebens, er träumt, er entschlummert. — Und so ist die Kunst eine Thätigkeit und bringt uns Freude, und, fügen wir hinzu, ihre Thätigkeit will eben nur Dieses: Freude hervorbringen, d. h. das Bewusstsein und den Genuss ihrer selbst.

Die Kunst unterscheidet sich hierdurch von den anderen Arten der Thätigkeit, welche die Freude als natürliche Folge unserer Selbstbethätigung zwar nicht ausschliessen, als Zweck aber ein Anderes, ihrem Thun an sich Fremdes setzen, ohne welches sie überhaupt nicht vorhanden sein würden. Im Gebiete der Kunst würde die Frage, welche Zwecke wir durch unsere Thätigkeit erreichen, welche Vortheile wir aus ihr ziehen, gar nicht entstehen können, in den anderen Gebieten menschlicher Praxis müsste ohne nützliche oder ehrende Erfolge die aufgewandte Thätigkeit und Arbeit für verloren gelten. Es ergibt sich hieraus die Stellung der Kunst als eine freie gegenüber denjenigen Gebieten unseres Thuns, in welchen wir durch Motive bedingt und bestimmt werden, welche, ausserhalb desselben entstanden, anregend, nöthigend, zwingend auf uns einwirken. Hier erfahren wir unsere Bedürftigkeit, welche uns veranlasst, nach aussen zu greifen, uns durch Aneignung weiteren Stoffes zu stärken, zu ergänzen; in der Kunst proklamiren wir uns als unabhängig, als auf uns selbst gestellt, und indem wir frei, unserer Art gemäss, gestalten und schaffen, dürfen wir uns dünken einer göttlichen Gabe zu walten und zu geniessen.

Wie verläuft denn die Praxis des Menschen? Er kommt aus dem System seiner Bedürfnisse im weiteren Sinne nie heraus. Seine Zwecke werden ihm im Weiterleben wieder zu Mitteln, und die Thätigkeit dieser Art hat darum ihre Erfüllung und Befriedigung immer in einem Anderen; die Freude begleitet zwar dieses Streben, folgt auch der Prosa auf ihrem arbeitsvollen Wege und lohnt redliche Mühe, aber mit Erreichung des Erfolges erlischt sie naturgemäss und erwacht dann nur wieder in und mit dem Triebe zur Fortsetzung der Thätigkeit.

Der Art ist nicht die Freude an den Werken der Kunst. In dieser mögen wir nicht einmal erinnert werden an die Mühe, die Sorgfalt des Künstlers; die Spuren der Arbeit und Anstrengung müssen im vollendeten Werke verwischt sein, unsere Freude ist volle Befriedigung; ausser ihr, der Freude an der Schönheit, wollte unser Schaffen nichts und wollen wir nichts von dem Geschaffenen. Die Thätigkeit bei Ausübung der Kunst ist also zwecklos, Arbeit, welche doch keine sein soll; sie macht ihre Werke nicht zu Mitteln für Weiteres, ist ohne Nutzen, ist deshalb Spiel, frei vom Dienst, frei von der Strenge des Lebens. Aristoteles (Rhet. 1, 9): „καλὸν μὲν οὖν ἐστίν, ὃ ἄν δι' αὐτὸ αἰρετὸν ὄν, ἐπαινετὸν ἤ.“ — Kant (Kritik der Urtheilskr. p. 16): „Schön ist, was ohne alles Interesse gefällt.“

Das Wort „Spiel“ ist vielfach auf die Kunst angewendet worden. Schiller (Ueber ästhetische Erzieh. Brief 15) sagt in solchem Bezuge: „Der Mensch ist nur da ganz Mensch, wo er spielt.“ „Mit dem Guten, mit dem Vollkommenen ist es dem Menschen nur ernst; aber mit der Schönheit spielt er“, und er nennt den Spieltrieb die Quelle der Kunst. Jean Paul (Levana § 47) sagt: „Das Spiel ist die erste Poesie des Menschen“. — Unter Spiel verstehen wir demnach kein sinnloses Thun, setzen es nicht gleichbedeutend mit dem blossen Scherz, mit nichtigem Spass. Selbst das Spiel der Kinder ist ernstlich gemeinte Thätigkeit. Ihnen dünkt die blosser Willkür des Spasses, welche sich etwa in ihr Spiel mischt, zu läppisch, sie wollen feste Ordnung, d. h. sie suchen Gestaltung durch Form, und sie sind eifrig, diese aufrecht zu erhalten. Je mehr die Menschen reifen, desto mehr Inhalt, Bedeutung, Werth wissen sie dieser Formirung zu geben, und das Werk des Spiels scheint als Kunstwerk endlich seine Dauer zu verdienen, damit es Viele in das Paradies der Unschuld zurück-schmeichele.

Wenn nun diejenige Thätigkeit, welche der Kunst eigen ist, sich durch ihr Selbstgenügen, durch die Abwesenheit eines jeden äusseren Zweckes von anderen unterscheidet, so erscheint sie verwandt dem Verhalten des Menschen zur Religion und zur Wissenschaft. Denn auch im Glauben, in der Andacht, in der wissenschaftlichen Forschung finden wir ein Selbstgenügen und erheben uns zu geistiger Freiheit, und was der religiöse Sinn zu Mythen

bildete, was philosophisches Schauen und Denken als Gott und Welt umfassendes System hinstellte, verträgt schwerlich eine scharfe Abgränzung von den Gebilden der Kunst. Aber gemeint als Kunst sind diese Hervorbringungen nicht; sie wollen ein Inneres, ein Glauben, eine Gesinnung, eine Erkenntniß, empfangen ihre Bedeutung und ihren Werth nur dadurch, dass sie Dieses offenbaren, eine Wahrheit verkündigen, und nicht das Hervorgebrachte ist das eigentliche Werk, sondern das, was es bedeutet. Der Kunst aber ist es wesentlich, dass ihr Schaffen ein bestimmtes Dasein gewinne, in welchem voll und ganz ihr Schaffen aufgeht, ein Dasein so, wie es eben gestaltet wurde, und welches so in sich abgeschlossen ruht. —

In der Kunst also spielen wir. Wann aber spielen wir doch? Wir spielen im Kindesalter, um einen Trieb zur Thätigkeit zu befriedigen, welcher mit Naturnothwendigkeit uns zwingt, und der daher, wenn ihm nicht gewillfahrt wird, als Reiz mit Unlust gefühlt, von dem zum Schweigen, Stillsitzen, Einschlafen verurtheilten Kinde als das empfunden wird, was er an sich ist, als Pein und Qual. Wir spielen später, um uns abzuspannen von Anstrengungen, um Unangenehmes zeitweilig zu beseitigen, um uns zu betäuben, zu vergessen; wir spielen wohl auch, um zu spielen, um der Heiterkeit, Gesundheit, Kraft einen Ausdruck zu gewähren, immer jedoch, um aus einem gedrückteren in einen freieren, gehobenen Zustand überzugehn.

Nun ist freilich, was wir im gewöhnlichen Leben sonst Spiele nennen, nur Ausübung und Anwendung künstlerischer Einfälle, wie sie in Bezug auf ihre Erfinder mit Recht zu bezeichnen sind, angeknüpft an anderweitige Interessen und so in die Praxis des zwecksetzenden Lebens gezogen, und wir werden die Anwendung des Namens desshalb so zu beschränken haben, dass er nur auf die Quelle deutet, aus welcher auch die Kunst ihren Ursprung nimmt, aber, was von dem Bedürfniss nach Spiel, von seiner Wirkung auf das Gemüth gesagt wurde, gilt — und zwar in höherem Grade — auch von dem Spiel in seiner Reinheit, von der Kunst. — Die Kunst tritt als der Sonntag ein in die Werktage des Lebens, sie erheitert, tröstet, erhebt; sie hält sich dabei fern von jeder Einmischung in unsere Sorgen, unsere Bedürfnisse, deren Befriedigung nur hungrig macht nach neuen Diensten. So

steht sie lächelnd, lässt sich nicht ein auf unsern Privatjammer, wehrt ab jede Unruhe und sagt zu uns: Kommet, spelet mit, und ihr werdet erhoben sein! —

Welche Tiefe des Schmerzes aber muss die Kunst in sich überwunden haben, um uns Solches von sich verheissen zu können! Denn wie sollte sie Freude bringen können für Jeden, wenn nicht der Schmerz jedes Herzens in ihr zu Grunde gegangen wäre? Woher denn überhaupt dieses Verlangen in uns nach Freude, dieser Bejahung unseres Wesens, wie wir sagten, wenn unser Leben nicht an sich selbst der Schmerz wäre, welcher seinen Trost, seine Heilung eben in seiner Entfaltung sucht? Ist nicht klar, dass der Schmerz es ist, welcher in tiefster Tiefe die Kunst hervorbrachte und hervorbringt? Welcher Schmerz aber?

Unser Leben ruht nicht in sich selbst geschlossen, es besteht nur durch die Wechselwirkung mit der Welt. Leicht empfunden wird anfangs diese unsere Bedingtheit, und leicht wird der Reiz befriedigt, welcher sie in uns anzeigt und uns in sie hinein zieht. Aber in dem Maasse, als wir uns weiter entwickeln, d. h. inniger verflechten mit dem Leben des Universums, drückt gewichtiger die Nöthigung, und die Befriedigung gelingt schwerer. Wir finden unser Wesen bedingt, beschränkt, verneint nach allen Seiten. Die Qual unserer Unvollkommenheit, die Marter des Zweifels, die Schauer der Endlichkeit ergreifen und lähmen uns. Und die Welt sieht uns so aus, wie wir selbst: *οὐδαμὲν γάρ, ὅτι πᾶσα ἡ κτίσις συστενάζει καὶ συνωδίνει ἄχρι τοῦ νῦν.* (Röm. Cp. VIII, 22.) Wir fühlen endlich und erkennen, dass überhaupt zwar unser Sollen ein unendliches ist, dass aber Befriedigung innerhalb jener Wechselwirkung nicht erreicht wird. Wir finden uns als räthselhafte Wesen, finden uns in einer Welt, deren Gesetzen wir zu folgen gezwungen sind, ohne dass doch, was sie uns gewährt, unser Wesen auszufüllen und zu vollenden im Stande ist, wir finden uns umschränkt von einem endlichen Dasein und begabt mit nicht endlichen Ansprüchen, denen wir gleichwohl nicht entsagen, weil wir fühlen, dass sie gerade unser eigenstes Wesen aussprechen. So ergreift uns allmächtig der Schmerz unserer Endlichkeit.

Wohl tröstet und beruhigt immer wieder das Streben nach dem Guten, es erfreuen und stärken die Erfolge gewissenhaften Handelns, und, indem wir uns vorhalten, dass Erfüllung unserer

Pflicht nach dem Maass unserer Kräfte als das allein uns Zustehende auch als allein vergönnte Beschwichtigung jenes Schmerzes zu betrachten sei, fügen wir uns mit Ergebung dem Schicksale alles Endlichen, aber dieses verständige Verzichten nimmt doch den Schmerz des Lebens nur hin, weil es muss, findet sich zwar mit ihm ab, aber überwindet ihn nicht. Es verweist uns dann die fromme Ahnung des Herzens, die freudige Hoffnung, welche auf dem Grunde des Glaubens erwächst, auf eine künftige Ergänzung unseres irdischen Lebens in einem jenseitigen, aber die Erfüllung wird doch erst im Jenseit erwartet, und wir kennen die Bedingungen nicht, unter welchen sie eintritt.

Wer aber trennt denn mit Recht dieses geahnte, von unserm Herzen geforderte Jenseit von dem Diesseit, wer setzt Scheidewände innerhalb der Schöpfung und zerreisst ihre Einheit? Ergreifen wir dieses Jenseit nicht schon, indem wir es fordern? Ragt es nicht überall hinein in die Kreise, welche unser Leben zieht, und wirkt es nicht auf sie? Wie denn sollte einst eine Brücke führen von dem Hier nach einem Dort — und dies Einst ist immer — wenn sie nicht schon immer hinüberbrächte das Dort in unser Hier? — Verläuft unser Leben als eine Zeit der Prüfung, der Vorbereitung auf ein Weiterleben, so müssen doch die Bedingungen, unter welchen dieses zukünftige Dasein sich entwickelt, in ihrem Grunde dieselben sein mit denen, welche unsere diesseitige Welt regeln und bestimmen. Und so ist es in der That; das Ziel unserer Sehnsucht ist dieser Welt nicht fremd, sondern erfüllt sie mit tausend Wonnen, und die Kunst ist es, welche dies fühlt, schaut und für uns aufweist in ihren Werken. Welt-sinn und Weltlust sind kein Frevel, denn diese Welt ist nicht un-göttlich, und Blindheit ist es, sie un-göttlich zu halten; das verkündigt die Kunst. — Sie nimmt keinen Theil an dem Ringen unseres Geistes, das Räthsel der Schöpfung zu begreifen, es beschäftigt sie nicht die endlos sich erneuernde Aufgabe, dem Sollen in uns Verwirklichung zu geben; sie erfasst vielmehr das Dasein als ein dem Menschen und den Anforderungen seiner Natur Homogenes, in ihr lösen sich auf die Disharmonien, durch welche die Bruchstücke der Erscheinungswelt uns beunruhigen und verwirren, sie findet und schafft überall Eurythmie und Symmetrie in dem Ruhenden, Harmonie der bewegenden Kräfte, Analogie der äusse-

ren Vorgänge mit dem innersten Weben und Wollen der Seele, Gerechtigkeit sieht sie in der Menschengeschichte, wo der trübe Blick der Prosa sich verzweifelnd abkehrt, sie sucht und findet den Gott in der Natur, und ihr einziger Lohn ist Dieses, dass sie ihn fand. Aus ihren Werken strahlt darum wieder jene Klarheit und Vollkommenheit, welche als der Schein des Geistes alles Irdische in Licht taucht. Freilich ist diese Freude am Göttlichen eben nur die Freude am Schein der Erscheinung, die Freude an der Schönheit — aber dieser Schein ist das einzige Licht, aus welchem uns die Wahrheit entgegenleuchtet, ohne uns zu blenden. Was endlich die Kunst erschafft und damit der Welt der Erscheinungen einreicht, verfällt dann zwar deren Bedingungen nicht weniger, wie jedes andere Dasein, und zeigt so seinen endlichen Ursprung, aber einmal doch ist die Feier des Ewigen in dem Werke verkörpert worden, soweit dem Menschen dieses Ewige zu fassen vergönnt ist, und wir, die wir jene Einheit mit dem Göttlichen fühlten und auszusprechen vermochten, sind versöhnt mit dem Dasein, welches sie in sich trägt. Man kann sagen, dass diese Versöhnung irdischer Art ist, dass die Tröstung durch die Kunst nichtig ist, hervorgebracht durch Täuschung — aber gehört denn das Leben der Erde, das Leben des Menschen nicht zum Alleben, zum Himmel — oder wie wir jenes unserer Sehnsucht vorschwebende Etwas nennen, welches aller Hoffnungen Erfüllung in sich trägt? Was auf Erden wahr ist — wahr in der ihm somit zukommenden Begränzung — kann nirgend unwahr sein, denn Jedes ist für Alles geschaffen.

Solger sagt in Bezug auf die endliche Natur des Kunstwerks (Erwin. Th. I p. 256 sq.): „Indem das Schöne mitten in dem Gewühl der anderen, erscheinenden Gegenstände durch die ihm inwohnende Herrlichkeit des göttlichen Wesens erhöht wird, kann es sich doch nicht aus jener irdischen Verkettung befreien, sondern versinkt vor Gott mit der ganzen übrigen Erscheinung in Nichtigkeit. Dieser herbe Widerspruch bewältigt jeden, auch unbewusst, mit einem nicht nur innigen, sondern allgewaltigen, nicht durch andere Güter heilbaren, sondern ewigen und unzerstreubaren Schmerze; denn nicht durch den Untergang des einzelnen Dinges wird er in uns erregt, ja nicht einmal bloss durch die Vergänglichkeit alles Irdischen, sondern durch die Nichtigkeit der Idee

selbst, die, mit ihrer Verkörperung, zugleich dem gemeinsamen Geschick alles Sterblichen unterworfen wurde, mit der aber jedesmal eine ganze gottbeseelte Welt dahinstirbt. Dies ist das wahrhaftige Loos des Schönen auf der Erde! Und dennoch ist in demselben, und muss in ihm sein jener vollständige Uebergang des Göttlichen und Irdischen in einander, so dass, indem das Sterbliche vertilgt wird, nicht bloss an dessen Stelle der höhere Zustand der Verewigung tritt, sondern eben durch den Untergang erst recht einleuchtet, wie dieses Sterbliche zugleich vollkommen Eins mit dem Ewigen ist. Dadurch entsteht die überschwengliche Seligkeit, die mit der Wehmuth, und durch sie, bei solchem Anblick, in unsere Seele strömt, und uns auf so wunderbare Weise den ganzen Maassstab gewöhnlicher Empfindung entrückt.“ —

Man findet den Boden für die gegebenen Andeutungen über das Wesen der Kunst bei Kant: Kritik der Urtheilskraft.

Dass die Kunst sei, ist ein rein menschliches Bedürfniss.

„Im Fleiss kann Dich die Biene meistern,
In der Geschicklichkeit ein Wurm dein Lehrer sein,
Dein Wissen theilest du mit vorgezogenen Geistern,
Die Kunst, o Mensch, hast du allein.“

(Schiller: Die Künstler.)

Was an den Kunstwerken Kunst ist, die Form also, ist Eigenthum und Abbild der Menschennatur, der Künstler selbst ist die Seele, das Leben, der Lebenszweck seines Werkes, er selbst nach seinen einzelnen Daseinsmomenten giebt in der Gestaltung des Stoffes sich selbst. Andererseits erfolgt die Verwirklichung der Kunst nur an einem bestimmten Stoffe, nur also im engsten Zusammenhange mit der Aussenwelt, denn auch die Poesie, welche am meisten Form, am wenigsten Stoff ist, arbeitet doch nur mit Vorstellungen, welche aus dem Zusammenhange des Menschen mit der Aussenwelt erwachsen. Dieser Stoff, welcher der Natur angehört, jene Form, in welcher sich unsere Seele abbildet, gehen in der Kunst so zu inniger Verbindung zusammen, dass schon hieraus die Analogie der menschlichen Seele mit den Bewegungen der Natur erhellt. Nur scheinbar ist der Stoff bloss ein Aussen, nur scheinbar ist die Menschenseele bloss ein Innen; beides, Natur und Seele ist in seinem innersten Wesen zugleich auch das andere. Demnach hätte die Untersuchung jene Analogie

zwischen der Seele als der kunsthervorbringenden und der Welt als der kunsterleidenden und kunstdarbietenden herauszustellen; dem Formtrieb in uns muss ein Gestaltungsbedürfniss ausser uns entsprechen, d. h. eine Gestaltungs-Andeutung, welche als Gestaltungs-Reiz wirkt. Nun tritt die Beziehung unserer Organisation zu jener der äusseren Welt auf doppelte Weise uns entgegen und wird uns fassbar: wir sehen und wir hören. Geruch, Geschmack, Gefühl wirken hierzu nur beiher, um die Auffassung zu individualisiren und zu vervollständigen. Das Gesicht zeigt uns im Raume die Form, den Umfang, die Gränzen, das Scheinen; das Gehör überliefert uns in der Zeit den Inhalt, die Tiefe, die Endlosigkeit, das Wesen. Hieraus ergibt sich die Entstehung der Künste in einer Doppelreihe. — Zerlegen und ordnen wir ferner jenes Zusammengehen des menschlichen Organismus mit den Bewegungen der Erscheinungswelt nach den Graden, in welchen diese Analogie hervortritt und uns zum Bewusstsein kommt, so unterscheiden wir zuerst als die Stufe, auf welcher sie am schwächsten bemerkt wird, die der unorganischen Welt, welcher der Mensch nur beikommt durch Messen und Zählen, die ihm am wenigsten deutlich erschlossen ist, der auch in ihm nur ein dunkles, wenn auch tiefes Wesen entspricht; auf dieser Stufe erbaut sich als Kunst des Gesichts die Architektur, als die des Gehörs die Musik. Näher entspricht der Seele und deutlicher das Leben der organischen Welt, denn sie zeigt ihm Gebilde, welche an sich schon als geistbewegt sich darstellen; auf dieser Stufe erzeugt sich als Kunst für das Gesicht die Plastik, für das Gehör die Sprachkunst. Wir schauen endlich in eine Welt des Geistes, für welche die Erscheinung nur Mittel der Darstellung, blosser Schein ist, welcher das Wesen der Dinge verklärend umfliesst, und es ergibt sich auf dieser dritten Stufe als Kunst für das Gesicht die Malerei, für das Gehör die Poesie. — Alles andere sind Mischkünste, welche sich an die eine oder andere dieser Kunstgruppen anlehnen. Wir werden sie weiterhin ausführlicher zu besprechen haben.

Die Grenzen der Kunst sind hiermit bezeichnet. Die Seele des Menschen kann schliesslich nichts Anderes, Höheres hervorbringen, als sich selbst; sie findet auch in der Erscheinungswelt nur das ihr Entsprechende und entnimmt aus derselben daher

wieder nur sich selbst in Gestalt eines Materiellen; sie beschäftigt sich also in der Kunst nur mit sich, wird sich gegenständlich, beschaut sich, wie sie sein muss, damit sie zur Befriedigung gelangen kann. So bestimmt und beschränkt in ihrem Wesen und nach ihrem Gehalte scheint freilich die Kunst ein leeres, wenn auch heiteres Gaukelspiel, welches der Mensch mit sich selbst spielt; sie erscheint dem Wahren und Guten gegenüber als nichtiger Schein, wenn wir die Abgränzung ihres Gebietes als Ausschliessung des Umfassenderen verstehen und betonen d. h. wenn wir das Nur-Menschliche ihres Inhalts um dieses Nur willen als das Nicht-Wesentliche, Nicht-Wahre, Nicht-Göttliche hinstellen. Zu solcher Entgegensetzung berechtigt uns jedoch nichts. Auch die Wahrheit ist nur eine menschliche und das Gute ist das Gute nur für uns; denn bestimmt, wie wir sind, durch die Eigenartigkeit unserer Organisation, sind wir auch nur nach deren Umfang und deren Bedingungen zur Theilnahme an dem Höchsten befähigt. Ueberall aber befinden wir uns in dem Umkreise desselben Seins, und so weit wir, den Andeutungen unserer Welt folgend, Ueberirdisches ahnen und darstellen, so weit eben ist es auch bei uns. Die Kunst umfasst darum das Göttliche für uns, weil sie das Menschliche in uns in seiner Reinheit ergreift.

2. Von der Betheiligung der Menschen an der Kunst.

Was wir über das Wesen der Kunst gesagt haben, ergab sich aus Betrachtungen über das Wesen der menschlichen Seele, und es ergibt sich hieraus von selbst, dass wir die Kunst für ein allen Menschen Gemeinsames erachten, dass wir dem Künstler also keine absonderliche Begabung zuschreiben, welche nur selten zu finden wäre und bloss einzelnen ausnahmsweise von der Natur Bevorzugten zukäme. Das Bedürfniss, aus welchem die Kunst erwächst, zeigt sich nicht vereinzelt bei Diesem und Jenem, vielmehr charakterisirt es den Menschen, und ebenso ist die Art, wie die Kunst es befriedigt, keine nur zufällig vorkommende, vielmehr die gattungsgemässe, allgemeine. In der That entspricht dem Satz: die Kunst ist für Alle — der andere: Alle sind Künstler, so dass es mit der Kunst sich verhält, wie mit dem Wahren und Guten: Alle üben sie aus und begründen ihr Bestehn für Alle. Schleier-

macher (Vorlesungen über Aesthetik ed. Lommatzsch p. 108 ff.) sagt: „Die ästhetische Thätigkeit ist eine allgemeine menschliche, kann sich aber in der Masse nur als Minimum im Traum und unklaren Vorstellungen entwickeln. In diesem gebundenen Zustande spricht sich aber die allgemeine Anlage im Wünsen und Sehnen aus, dass diese Thätigkeit frei werde. Der Geist hat das zweifache Bewusstsein, dass er in dieser Einzelheit ein Anderer ist, als der Andere, und dass er Eins mit dem Anderen, identisch mit ihm ist. Wo nun in irgend einer Richtung der Eine bloss zum Verlangen kommt von dem, was er so nicht verwirklichen kann, und der Andere die Thätigkeit selbst leistet, da eignet jener sich diese an und findet darin die Befriedigung seines Verlangens. Diese Befriedigung ist nichts Anderes, als die Erhebung des Gattungsbewusstseins über das Einzelne; es erregt sein Wohlgefallen, dass das, was in ihm ist und nicht zur Vollständigkeit gebracht werden kann, in einem Andern wirklich dazu gelangt ist.“ — P. Ackermann (Du principe de la poésie p. 2) sagt: „que le sentiment poétique n'est pas un privilège céleste, mais un don commun à l'humanité, comme toutes les autres facultés morales.“ Er beruft sich dabei auf Göthe bei Eckermann (Gespr. I. p. 324), und giebt als Grund: „l'être humain est tout entier en chaque homme.“

Nicht jede Form freilich, in welcher Kunst sich darstellt, berührt Jeden; wohl kaum werden alle Arten der Kunstwerke demselben Menschen-zugänglich sein und befreiend auf ihn wirken. Matt ferner, wie das Kunstbedürfniss, der Schmerz der Endlichkeit, bei Vielen sich regt, ist bei diesen dann auch der Genuss, die Befriedigung und Freude. Die Meisten werden, wie es auf allen Gebieten des geistigen Lebens bemerkt wird — denn auch unter den Denkern und Praktikern muss gewöhnlich „ein einziger Reicher viele Bettler in Nahrung setzen“, giebt es der „Könige“ nur wenig, der „Kärner“ in Menge — (Schiller: Kant und seine Ausleger) eher das Kunstwerk, welches geschaffen ist, (mit mehr oder weniger Abweichung) reproduciren, als sich selbst zum Schaffen begeistern, sich lieber erfreuen in überwiegend passivem Verhalten, als sich anspannen zu schöpferischer Thätigkeit. Reine Passivität giebt es übrigens hierbei natürlich nicht, und oberflächlich ist die Betrachtung, welche in dem Genuss der

Kunst eben nur das Geniessen, ein Vergnügen findet, die Bethätigung aber des künstlerischen Sinnes in demselben nicht als eine durchaus aktive erkennt. Was als Idee in der Phantasie des Künstlers dem Werke voranging und seine Ausführung leitete, lebt im sinnig eindringenden Genusse wieder auf, und es kehrt so aus dem Kunstwerk gewissermassen die Idee als Empfindung in die Menschenseele zurück. Richtig sagt deshalb George Sand (Der Teufelssumpf, übers. von Cornelius): „Der, welcher aus dem Gefühl für Poesie edle Genüsse schöpft, ist ein wahrer Poet, und wenn er auch sein Leben lang nicht einen einzigen Vers gedichtet hätte.“ — Was Aristoteles sagt (Rhet. 3, 7): „*συνομοιοπαθεῖ ἀεὶ ὁ ἀκούων τῷ παθητικῶς λέγοντι*“ und Horaz (A. P. 101): „*Ut ridentibus adrident: ita flentibus adsunt Humani vultus. Si vis me flere, dolendum est Primum ipsi tibi*“ cet. — gilt überraschend vom lebendigen Kunstwerk. Yxem (Ueber Göthe's Charakter p. 2) bemerkt: „Wenn ein jedes Kunstwerk, insofern die Phantasie und durch diese alle anderen Kräfte der Seele es hervorbringen, auch das Gepräge des Geistes an sich trägt, der es erzeugte, so wird der Beschauer des Kunstwerks, indem er sich durch dasselbe in eine andere — der Natur des menschlichen Geistes gemässe — Welt versetzt sieht, sich auch unwillkürlich eben jenem hervorbringenden Geiste verwandt oder doch nahe fühlen; — er wird bei wiederholter Betrachtung nicht nur die Thätigkeit desselben, seine Absichten, die Gesetze, nach denen er hervorbrachte, sondern auch in diesem allen wieder seine Persönlichkeit, seinen Charakter und, mit Einem Worte, ihn selbst zu erkennen bemüht sein.“ „Insofern freilich ein Kunstwerk nur das Resultat einer vorübergehenden Thätigkeit ist, wird aus demselben auch immer nur eine einzelne Bildungsstufe des Künstlers erkannt werden können.“ —

Wenn nun auch ferner eine einseitige Ausbildung vieler Menschen ebensowohl für als gegen die Kunst anzuerkennen sein wird, so ist doch ein Verhältniss zu ihr an sich in Jedem vorhanden und zeigt sich, natürlich in Gradunterschieden, wie jede Befähigung, entweder als Sinn, der überwiegend nur aufnimmt, oder als Talent, welches, gegebener Anregung folgend, wiedergibt und ein Schaffen gleichsam fortsetzt, oder als Genie, welches aus sich, in ursprünglicher Frische, das Kunstwerk hervorbringt. Dass aber die Kunst

vorzugsweise als Ergebniss einer besonderen Naturanlage angesehen wird, — „*poetam natura ipsa valere et mentis viribus excitari et quasi divino quodam spiritu inflari*“ (Cicero: P. Arch. 8) — erklärt sich einmal daraus, dass allerdings das Schöpferische gerade beim Kunstwerk am meisten hervortritt, so dass blosser Reproduktionen, zu welchen auch Fleiss bei geringer Anlage befähigt, weniger geachtet werden, dann aber daraus, dass in der Kunst das volle Gewicht auf die Form fällt, welche eben schlechterdings befriedigen muss. Wohlgemeintes, Nachgeahmtes, Halbvollendetes, Mittelmässiges kann bei allen anderen Bestrebungen immer noch als ein Achtbares erscheinen, in der Kunst aber ist es ohne Werth. Freilich ist auch im Gebiete der Kunst gar viel zu lernen, und der talentvollen Techniker giebt es genug, welche im Kreise genügsamer Zeitgenossen mit Ruhm von der Nachahmung der Genien oder genievoller Kunstepochen zehren; wahrer Schöpfergeist jedoch, die Originalität lässt sich in keiner Sphäre menschlicher Thätigkeit erlernen oder erarbeiten und bleibt deshalb der Vorzug einer kleinen Zahl. —

Zeigt es sich so, dass in höherem oder geringerem Grade die Kunst ein gemeinsamer Besitz aller Menschen ist, so folgt, dass überhaupt der Einzelne als solcher die Kunst nicht hervorzubringen vermag, wie ja selbst die Ausschmückung des Körpers bei Kulturvölkern ebensowohl, wie bei den Wilden nur als Mode d. h. durch Betheiligung Aller besteht und Form gewinnt. Darum genügte, wie die Geschichte zeigt, zur Blüthe irgend einer Kunst niemals das blosser Vorhandensein einzelner Talente; Zeit, Ort, Umstand d. h. der bestimmte Mensch, das bestimmte Volk, die Mitlebenden bedingen sie und geben ihr Richtung und Gesetz. Wahre Kunstbegeisterung entspringt aus dem Bewusstsein des Künstlers, für Alle zu arbeiten; ohne innige Beziehung zum Volksgeiste, ohne geschichtliche Berechtigung schafft kein Künstler, giebt es keine Kunst. —

Es darf endlich nicht übersehen werden, dass auch dort schon Freude an dem Können und Schaffen, an dem Schein und an dem Schönen vorhanden ist, der Eintritt in die Sphäre der Kunst also anzuerkennen, wo doch von den höchsten oder auch nur von reinen Kunstforderungen nicht die Rede sein kann. Auch an der Kunst haftet ja ein individuelles Moment — denn kein Mensch ist nur

Künstler und sonst nichts — und, absolut genommen, entspricht so keine Hervorbringung der Idee der Kunst vollkommen. Auch der Mensch ist nicht bloss in der Zeit vollkommener Reife des Körpers und des Geistes — wenn anders in seinem Leben dieser Punkt bestimmt angegeben werden kann — als wirklicher Mensch zu erachten, vielmehr stellt er diesen in dem Verlauf seines ganzen Lebens dar, so weit ihm dies nach den Schranken seiner Individualität vergönnt ist, nicht aber in einem einzelnen Daseinsmomente. So wird also eine unbefangene Betrachtung die Anfänge ästhetischer Entwicklung nicht deshalb mit Verachtung behandeln, weil bei ihnen nur ein Minimum ideellen Gehalts hervortritt und also auch eine Befriedigung sehr leichter Art stattfindet. Immerhin mag man diese mit dem Namen des sinnlichen Wohlgefallens von reineren Kunstgenüssen unterscheiden; dennoch wird, wer sich darauf versteht, als ein Mensch von Geschmack zweifellos in einem Bezuge zur Kunst und zum Schönen stehn. Der Sinn des Gefühls, Geruchs und Geschmacks lassen keine Art ästhetischen Genusses zu, als diese niedere, Auge und Ohr sind aber von ihr nicht ausgeschlossen. Ein Feuerwerk, ein Kaleidoscop, der Ton der Aeolsharfe, der Glocken schmeicheln in der That nur den Sinnen, eine wohllautende, weiche Stimme, gefällige Aussprache ist am Ende, abgesehen vom Inhalte des Gesprochenen, blosser Reiz, dennoch würde eine schwache Empfänglichkeit für dergleichen Anregungen des Auges oder Ohrs auch sicher auf geringen Sinn für die bildenden und musischen Künste überhaupt schliessen lassen.

Und wenn in diesem Falle die ästhetische Auffassung und die dieser entsprechende Kunst hinter dem Begriff der Sache zurückbleibt, so kann andererseits eine einseitige Ausbildung des begrifflichen Denkens oder des praktischen Strebens die Menschen dahin führen, dass sie überhaupt die Befriedigung des Geistes auf dem Wege der Kunst allein ablehnen, ohne doch die Verbindung mit ihr vollständig aufzugeben. Das Interesse am Schönen ist dann freilich kein reines mehr, man naht sich dem Objekt nicht mehr ohne einen bestimmten anderweitigen Zweck und trennt die Form von dem Wesen, aber auch dann ist die Beziehung zur Kunst noch anzuerkennen, und wer also nur etwa noch didaktische Poesie ernst genug für sich findet, Leopold Schefer's Laienbrevier, oder

Angelus Silesius Sprüche, der ist doch ohne Sinn für Poesie nicht zu denken.

Liefern uns für die Auffassung des Schönen in den Anfängen der Kunst im Allgemeinen die Ungebildeten Beispiele, so werden uns für das zuletzt geschilderte Verhältniss zur Kunst als Individuen Gelehrte, Männer der Wissenschaft einfallen, als Völker Römer und Chinesen, als Zeiten z. B. die der Meistersänger in Deutschland.

Zusammenfassend also sagen wir: die Kunst ist nur scheinbar dem Individuum angehörig, sie ist das Werk und der Besitz der Gattung, wie etwa die Religion, die Geschichte. Auch in der Geschichte sind es nicht die einzelnen sogenannten geschichtlichen Personen, welche diese machen, sondern die Völker sind es, welche durch Einzelne sich aussprechen. —

Wir weisen noch darauf hin, dass die Betheiligung in der Kunst in dem Maasse allgemeiner zu werden scheint, als diese geistiger wird. Es folgen so: Architektur, Plastik, Malerei, Musik, Sprachkunst, Dichtkunst d. h. Kunst im Gebiet des Gedankens. —

3. Vom Ursprung des Kunstwerkes.

Wir bezeichneten oben den Schmerz als den Stachel, welcher ursprünglich in der Menschenseele das Bedürfniss der Kunst erweckt. Es ist dies jetzt näher anzugeben.

Das Thier lebt in unmittelbarer Einheit mit der Natur, ist daher mit ihr weder zufrieden noch unzufrieden. Auch der Mensch ist Natur, aber er entwickelt sich zu einer Doppelstellung; er ist sie selbst, aber er ist auch sie selbst gegen sich selbst, denn er ist Dasein und er ist Ich. Sein Dasein verläuft nach dem Naturgesetz, sein Ich strebt nach Selbstbestimmung, d. h. nach Freiheit. Die Weltgeschichte zeigt, wie in diesem Ringen des Ich's mit der Natur das Menschengeschlecht sich entfaltet. Wir fühlen demnach, sobald wir anfangen uns zu fühlen, zugleich unsere Entzweiung, fühlen die Natur als uns fremd, gleichgültig, incongruent, und dieser Schmerz treibt zur Darstellung einer uns congruenten Natur, — (bruchstückweise, wie wir ja auch nur einzelne Daseinsmomente in uns selbst zu empfinden vermögen) — welche uns durch die Wirklichkeit des Kunstwerks die Möglichkeit un-

serer Congruenz mit der Natur erweist, welche unser Ideal als in den Bedingungen mit einbegriffen zeigt, unter welchen die Natur steht. Göthe spricht über diese Incongruenz der Natur gegen Sulzer (Gr. Ausg. Th. 26 p. 17), und sagt u. A. „Was wir von Natur sehen, ist Kraft, die Kraft verschlingt; nichts gegenwärtig, alles vorübergehend; tausend Keime zertreten, jeden Augenblick tausend geboren, gross und bedeutend, mannigfaltig ins Unendliche; schön und hässlich, gut und böse, Alles mit gleichem Rechte neben einander existirend. Und die Kunst ist gerade das Widerspiel; sie entspringt aus den Bemühungen des Individuums, sich gegen die zerstörende Kraft des Ganzen zu erhalten.“ —

In dem Gefühl der Incongruenz unseres durch Naturnothwendigkeit bestimmten Seins und der Freiheit des Ich liegt ebenso wohl der Keim des Stolzes auf unsere Menschenwürde, der zu Thaten treibt und die Natur sich zu unterwerfen strebt, wie das Leiden der Seele, welches sehnstchtig nach Mitgefühl, Ruhe, Versöhnung trachtet; jener Stolz betont das Ich, dieses Leiden bekennt unsern Zusammenhang mit der Natur, unsere Trennung von einer Mutter. Theoretisch bethätigt sich jener Stolz in der Philosophie, praktisch in der Ethik und Politik; theoretisch bethätigt sich dieses Leiden in der Religion, praktisch in der Kunst, und der Cultus der Religion wird daher leicht zur Kunst selbst.

Dieses Leiden ist also kein vorübergehendes, es ist mit dem Ich zugleich gegeben, dessen Wahlspruch Hobbes' Wort ist: „*ex eundem e statu naturae*“ — und steigert sich darum mit dem fortschreitenden Bewusstsein. Die Cultur, das Reich des Ich, wird zuletzt bedroht durch den Angstschrei des vereinsamten Herzens: *Retournons à la nature!* — „Wir sehen alsdann in der unvernünftigen Natur nur eine glücklichere Schwester, die in dem mütterlichen Hause zurückblieb, aus welchem wir im Uebermuth unserer Freiheit heraus in die Fremde stürmten: Mit schmerzlichem Verlangen sehnen wir uns dahin zurück, sobald wir angefangen, die Drangsale der Cultur zu erfahren, und hören im fernen Auslande der Kunst der Mutter rührende Stimme.“ (Schiller: Ueber naive und sent. Dichtung. Gr. Ausg. Th. 10 p. 295.) }

Es könnte im Hinblick auf jene Entgegensetzung, welche Schiller (Ueber naive und sentimentalische Dichtung.) zwischen naiver und sentimentalischer Dichtkunst macht, uns scheinen, als

hätte unsere Auffassung nur die letztere, d. h. also die moderne, im Auge, denn nach Schiller genießt in jener die glückliche Menschheit die Natur als eine Wirklichkeit, welche ist, und strebt nur in dieser nach einem Ideal, welches sein sollte. Schiller übersieht indess, dass eben in dem Reiz des Schaffens der Schmerz schon sich kund giebt und von ihm aus sich immer schärfer zuspitzt, aufsteigend von Nichtbefriedigung bis zur Qual, und der von ihm entwickelte, im Uebrigen wohl begründete, Unterschied zwischen antiker und moderner Kunst ist ein gradueller, kein absoluter. Auf Göthe z. B., dessen Schöpfungen Schiller selbst in der Abhandlung als naive bezeichnet, welcher sich das Bedrückende von der Seele herschrieb, würde die Unterscheidung nur sehr bedingt anzuwenden sein, und es dürfte genügen, jene naive Dichtkunst als eine solche zu denken, in welcher der Anstoss zur Kunstschöpfung überwiegend von der Natur ausgeht, die sentimentalische als diejenige, welche vom Subjekt aus beginnt. Ein Sein bringt es jedoch nie ohne Entsprechen des andern Faktors zum wirklichen Schaffen. — Es ist ferner selbstverständlich, dass, da die Kunst eben aus jenem Schmerze hervorgeht, sie (für jeden betreffenden Daseinsmoment) auch dessen Heilung ist, so dass er in ihr sich auflöst oder vielmehr zu Grunde geht. Die kunsterfüllte, kunstbegeisterte Seele weiss daher auch nichts mehr von ihrem Schmerz, wenn sie sich nicht besinnt, sondern sie freut sich jenes erhöhten Lebens als eines sich von selbst vorstellenden; freilich ist uns Menschen solches Leben nur zeitweilig vergönnt, und nur zeitweilig auch ist es berechtigt. —

Dass aber jener Schmerz der Gattung in uns, welcher seine Heilung in der Kunst findet, erst später in das Bewusstsein tritt, sowohl bei den Individuen als im Leben der Völker, hat darin seinen Grund, dass er feiner ist, weil geistiger Art. Er wird desshalb nicht gefühlt, oder tritt doch auf so lange zurück, bis der erste Tumult unseres Naturdaseins sich gelegt hat, bis das Individuum als solches sein sinnliches Bestehen der Aussenwelt gegenüber gesichert hat. So lange noch der Kampf um die Existenz selbst geführt wird, so lange noch das rohere Bedürfniss unmittelbar uns zur Unterwerfung unter die Natur zwingt, so lange also der Mensch sich noch nicht loszulösen vermag von ihr, nur ihre Stimme hört und beachten muss, so

lange also die Entzweigung nicht eingetreten ist und von dem Bewusstsein erfasst wurde, so lange bedarf er keiner Kunst und hat deshalb keine. In diesem Sinne gilt, was Schopenhauer sagt (Welt als Wille und Vorstellung Th. 2 p. 466): „Die Mutter der nützlichen Künste ist die Noth; die der schönen der Ueberfluss. Zum Vater haben jene den Verstand, diese das Genie, welches selbst eine Art Ueberfluss ist, nämlich der der Erkenntnisskraft über das zum Dienste des Willens erforderliche Maass.“ — Es verhält sich ebenso mit jeder anderen Bethätigung der Freiheit des Menschen; die äusseren Voraussetzungen für das Entstehen von Wissenschaft, Gesetz, Religion, Kunst sind im Ganzen und Grossen dieselben, und darum ist für sie das Weib, wesentlich die Naturseite des Geschlechts darstellend und festhaltend — es fehlt ihm eben die Entzweigung in ihrer Tiefe — weniger angeregt und befähigt. Wie sehr verschwinden übrigens, von hier aus angesehen, die Ungleichheiten im Schicksal der Menschen! Ohne Tiefe der Entzweigung kein Denker, kein Künstler; erst der zerreissende Seelenschmerz fasst die Wahrheit, fasst den Glauben und kennt sie; ohne Hölle kein Himmel der Seligkeit; schlafen die Sorgen des täglichen Brodes, so erwachen um so lebendiger die Kämpfe der Seele, wer ein Mittelmaass von selbst sich bewahrt, wen nie der Menschheit ganzer Jammer erfasst, weil seine Natur es ihm so verstatet, der ist doch auch in seinem Glücke immer nur mittelmässig.

- Damit die Seele sich ausspreche, muss sie sich mit einem Leibe bekleiden, einem Stoffe, und diesen entnimmt sie der Natur. Sie schafft sich so eine von ihr belebte, vermenschlichte Welt, welche ihre Gleichgültigkeit und Fremdheit abgelegt hat und mit ihr sympathisirt. Schon unser Weinen, Klagen, Aussprechen erleichtert uns, und doch ist es nur der menschliche Laut, welcher durch das Medium der Luft an uns anklingt und wie ein Zeichen des Mitgefühls der Natur uns unserer Einsamkeit entreisst. Göthe entlastete seine Seele, wie er sagt, indem er, „was ihn erfreute oder quälte, oder sonst beschäftigte, in ein Bild, ein Gedicht umwandelte“, d. h. indem er es dem Ich entriss und seiner Kunst-Welt übergab, und es ist hierbei in der That Dasselbe, ob die Seele, welche zur Darstellung sich gedrungen fühlt, ihre Anregung von freudigen oder von schmerzlichen Empfindungen em-

pfängt, denn auch die Freude schmerzt, wenn sie einsam bleibt, kein Echo findet im All. Andere Arten der Praxis, Heilmittel gegen Leiden anderer Art, Leiden nämlich des Individuums als solchen, gehen nicht direkt auf diese Befreiung des Ich; sie zerstreuen allerdings, lenken die Empfindung ab, aber nur mittelbar, sofern sie eben Thätigkeiten sind, denn unmittelbar verfolgen sie eben andere Zwecke; die Kunst aber will allein diese Darstellung des Seelenmoments, und ihr fügt sich der Stoff nicht nur, sondern er scheint diese Darstellung selber zu suchen und herauszufordern. Und jeder Stoff, welchen die Seele in dem Gefühl, mit dem Vertrauen ergreift, dass die Natur ihr sich conform verhalte, leistet, was er verspricht. Doppelt also erfolgt der Reiz zum Kunstwerk, er regt sich in der Seele des Menschen, sobald sie sich frei fühlt, er ruht gebunden und schweigend, aber nur harrend, dass ihm der menschliche Mund geliehen werde, um sich zu äussern, in der Materie und in den Metamorphosen der Natur. — Und hier ist es nun, wo das Genie, der schöpferische Mensch, die Interpretation übernehmen muss. Denn nicht jedes Auge sieht, nicht jedes Ohr hört, nicht jedem Sinne enthüllt sich von selbst, was die Natur freigebig dem Genius offenbart; nur den Sonntagskindern der Kunst ist es vergönnt, den Menscheng Geist sogleich auch wiederzufinden in dem bewusstlosen Regen und Weben der Schöpfung, den anderen giebt die Natur nur zufällig, bei einem Zusammentreffen vieler glücklicher Momente, — in der Seele sowohl, wie in der äusseren Welt, — das uns Entsprechende, unsere Natur Bejahende zu sehn, zu hören, zu fühlen. Die Kunst-Welt aber, zu welcher der Genius den Menschen den Eingang erschliesst, tilgt das Zufällige in dieser vermenschlichten Natur, und so ist sie uns wirklich die Welt geworden, welche die wirkliche nur ahnen lässt. An solche Welt glaubt der Mensch in der Religion wie in der Kunst; Gott wird in beiden Sphären zum Menschen, die Welt gilt nur als Mittel ihn zu offenbaren. —

Man kann sich also vorstellen, die Natur reize zur Nachahmung, und so entstehe die Kunst; man kann aber ebensowohl sagen, dass ein Kunsttrieb der Seele inwohne, welcher sie nöthige, zu schaffen; in der That ist es das Zusammentreffen beider Bewegungen, welches die Kunst hervorbringt. Natur und Mensch sind mit und für einander geschaffen, und darum trifft

das Sehnen im Menschen auf jene Andeutungen seiner Befriedigung in der Natur. Wollen wir hier vorgreifend nach dem Gesagten die Reihe der Künste ordnen, so scheint, als ob bei der Baukunst, Bildkunst, Malerei, welche wir oben (p. 9) als Künste des Gesichts bezeichneten, die Anregung vorwiegend von aussen erfolgt, bei den Künsten des Gehörs dagegen: Musik, Sprachkunst, Poesie vorwiegend von innen.

4. Von dem System der Künste.

Wenn, wie wir ausführten, der Mensch in der Kunst sich selbst darstellt und nur sich, so werden auch die verschiedenen Formen, in welche Kunst sich auseinanderlegt, durch psychologische Untersuchung sich ergeben. Andererseits stellt sich die Kunst in Wirklichkeit doch eben nur in diesen verschiedenen Formen dar — es giebt ja keine Kunst als solche — und da deren Verschiedenheit sichtlich auf dem Material beruht, welches die Seele ergreift, um sich ihm einzubilden, so würde ebensowohl aus einer Gruppierung des Materials eine brauchbare Uebersicht und Rubrizierung der Kunstformen zu gewinnen sein. Aber beide Einteilungen würden nur die eine der beiden Seiten berücksichtigen, um die es sich handelt, denn die menschliche Seele bewegt sich nicht unabhängig von den Reizen der Aussenwelt, und ebenso zeigt uns die Welt im Gebiete der Kunst ihren Stoff als einen solchen, wie er der Menschenseele conform ist. Es ist ja z. B. die architektonische Seele, wenn wir uns so ausdrücken wollen, keineswegs auch eine malerische oder musikalische oder dichterische, und die Verschiedenheit der Künste beruht also nicht nur auf dem Aussen oder dem Innen, sondern auf beiden vereinigt. Das Charakteristische, Unterscheidende der einzelnen Künste wird daher nur dann richtig verstanden werden, wenn es zwar im Menschen selbst aufgesucht wird, aber nicht in dem abstrakten, begrifflichen Menschen, sondern in dem wirklichen, welcher als Naturwesen und in der Wechselwirkung mit der Natur lebendig ist, die sowohl in ihm wie ausser ihm ihn trägt und umfasst. Nennen wir also jene endlose Menge von inneren und äusseren Faktoren, welche helfend und hindernd sein Naturdasein bedingen, das Sinnliche, Leibliche, und bezeichnen wir Jenes, was

dieser Vielheit gegenüber ihn als Individuum, als Einheit bewahrt, als sein Geistiges, die Seele; so wird in der Verschiedenheit der Beziehung der Seele (als der Einheit) auf das Leibliche (als der Vielheit) der Grund zu finden sein, warum die eine Seele, um in der Kunst zu einer ihr adäquaten Darstellung zu gelangen, ein solches, die andere ein anderes Material sich vorstellt und darum auch ein entsprechendes in der Aussenwelt sich erwählt. Wir deuten hier nur an, was wir allerdings meinen, dass, wenn von Künstlern hervorragenden Schaffungsvermögens die Rede ist, sich im Leiblichen und Geistigen, im Temperament, in der Auffassungsweise, im ganzen Charakter auch jene Unterschiede bemerkbar machen werden, welche sie zu den verschiedenen Kunstformen hinweisen. —

Die Seele als das Einigende und Zusammenhaltende im Leiblichen mag passend als das Herrschende diesem gegenüber bezeichnet werden, keineswegs aber versteht sie ihre Herrschaft in jedem Individuum in gleicher Art oder übt sie auf dieselbe Weise aus. Was Aristoteles (*de anima* 1, 3) gegen die Pythagorischen Vorstellungen von der Seelenwanderung bemerkt, dass nämlich nicht jede Seele in jeder Leiblichkeit wohnen könne, wie die Baukunst nicht in Flöten, findet auch hier seine Anwendung. Von diesen Verschiedenheiten zunächst abgesehn erkennt und fühlt sich allerdings das erwachte Bewusstsein des Menschen in jedem Individuum als das mit sich Identische im Wechsel des Sinnlichen, als beharrende Einheit dem Vielen gegenüber, und durchgängig wird daher die kunstübende Seele dem Materiale, welches sie zum Kunstwerk gestaltet, Einheit verleihen, denn nur so entspricht dieses ihrem Wesen. Einheit, dem Vielen gegenüber, macht sich, wo sie am schwächsten, lässigsten auftritt, als eine Ordnung, als äusserliche Gruppierung von Theilen in einem Ganzen geltend; straffer und strenger greift sie ein, wenn sie mit Herrschermacht die Theile völlig mit ihrem Willen und Wesen durchdringt, ihnen ihren Stempel aufdrückt und sich so zu ihnen verhält, wie das Leben zu den Gliedern eines Organismus; sie geht endlich auf den Grund dieser ihrer Macht zurück, wird innerlicher und geistiger, erkennt sich als den Werth, als die Bedeutung ihres Leibes, und neben ihr behält dann die Vielheit nur den Sinn, die Erscheinung der Seele zu sein. — Und so

stellt also die Seele, wenn sie sich in der Kunst eine Gestaltung giebt, die Einheit in ihrer Vielheit dar als eine mechanische, oder als eine organische, oder endlich als eine ideelle. — Geben wir das Nähere an. — Die Welt erscheint zunächst der Wahrnehmung als blosse Vielheit von Einzelheiten, deren zerstreutes und zerstreutes Gewirr ein ruhiges Erfassen hindert; wie auch in der Seele sich zuerst der bunte Wechsel von Anregungen der Einheit des Selbstbewusstseins entgegenstellt und das Verlangen nach Sammlung hervorruft. Um sich zurecht zu finden, versucht die Seele eine Ordnung in das Viele zu bringen, sie gruppirt es, macht es überschaulich, so dass es sich ihr darstellt als Theile eines Ganzen; sie meint in der Welt der Erscheinungen also geschlossene Gruppen entweder schon zu finden, oder sie schafft sie sich. Das Bewusstsein orientirt sich also entweder in einem ihm an sich äusserlichen Material, oder es formt dasselbe nach seinem Bedürfniss und macht es sich damit heimisch, wohnlich in der Welt. Es ist der Seele hierbei nur um eine Einheit lässiger Art zu thun, dem jenes Mannigfaltige, Viele sich leicht einfügt, und es entsteht so eine Ordnung gefälliger Art, welche dem Belieben noch Spielraum gönnt, die Selbstständigkeit der Theile nicht völlig aufheben mag. Als Vielheit dieser Art ist jene ganze Natur zu bezeichnen, welche wir die unorganische nennen. Das Zusammenliegen der einzelnen Gestalten, für unsere Empfindung ein Zusammenwirken, wird Anlass und Urbild für den künstlerischen Trieb, welcher aus der Grenzenlosigkeit ein für den Menschen Ueberschaubares nach uns zusagenden Verhältnissen zusammenordnet und das Störende beseitigt. Die Weiten begränzen sich zu Gärten; Höhen und Tiefen, Wölbungen, Grotten, Höhlen — immer eine Vereinigung des Stoffes zu Einer Wirkung — werden zu oberirdischen oder unterirdischen Bauten, bald mit stärkerer Anlehnung an das von der Natur Gebotene, bald mit phantasievoller Befreiung von derselben. Der Schmuck der unorganischen Natur, die freieren Bildungen der Pflanzenwelt, geben der Phantasie mit ihren Stämmen die Säulen, in ihrem Laub, ihrem Blütenmeer die Ornamentik. — Wir haben so das Gebiet der Architektur. —

Vischer bespricht (Aesthetik Bd. 3 p. 197) die dunkle Anregung der Phantasie durch die Natur der örtlichen Landschaft

und handelt p. 317 über Krystalle und Krystallsäulen als Vorbilder beim gothischen Bau.

Die Seele fühlt sich weiter als Einheit strengerer und innigerer Art ihrer Leiblichkeit gegenüber; ist sie doch deren Lebensprinzip, ohne welche das Viele zerfällt. Sie ordnet nicht nur, sie gliedert das Leibliche, sie durchdringt es, bewegt es nach ihrem Willen; sie hat die Macht, die Theile als solche aufzuheben und organisch zu verbinden. Eine Einheit dieser Art verwirklicht die Natur in ihren organischen Gestalten, am lichtvollsten, der Menschenseele am innigsten entsprechend, in der Menschengestalt selbst. Und wie, ästhetisch betrachtet, das organisch Lebendige das Bewusstsein hineinwirft in die weiten und öden Bezirke des Unorganischen, — gleichsam die Staffage der Weltlandschaft — so schliesst auch die Phantasie ihre Nachschöpfungen des Lebendigen gern an die deutungsbedürftigen, stummen Schöpfungen der Architektur und berechnet sie auf diese. Das Material, in welches die Seele auf dieser Stufe ihre Ideen einbildet, behält unter den Händen des Künstlers das Gepräge der Vielheit nicht, und es muss desshalb schon an sich fähig sein, die Einheit nicht mehr als blosses Nebeneinander der Massen erscheinen zu lassen, sondern als ein Ineinanderfluthen beseelter Glieder. Gleichmässigkeit und Zusammenhang des zu bearbeitenden Materials ist daher erforderlich und wird entweder aufgesucht, z. B. in Marmor, oder hervorgebracht, z. B. durch Erzguss. Der Stoff ist also nicht mehr eine zufällige Vielheit, welche äusserlich zusammengebracht und verbunden wird, sondern an sich schon eine Bestimmtheit und Begränzung. Die Kunst, welche dieser grösseren Spannung der Seele und dem lebendigeren Reiz der Natur folgend, in ihren Schöpfungen den Organismus als eine Beherrschung des Leiblichen durch beseelende Einheit, gereinigt von den Schlacken der Endlichkeit, darstellt, ist die Plastik. Bei ihr zeigt die Bildhauerkunst den Moment, die Tanzkunst — im weitesten Sinne — die Bewegung, beide aber gefallen durch jene Eurythmie der Gestaltung, welche bekundet, dass jede Spur irdischer Arbeit, des Existenzkampfes, getilgt ist.

Aber in tieferer Weise noch wird sich die Seele ihrer bewusst, indem sie erkennt, dass sie es ist, durch welche die Vielheit sich erst zum Eigenleben, zum Bewusstsein ihrer selbst erhebt. Damit weiss sie sich als deren eigentliche Bedeutung, weiss, dass das

Leibliche keine weitere Bestimmung hat, für sich nichts vermag, als dieses: sie erscheinen zu lassen, zu offenbaren. Und so ahnt sie sich als den eigentlichen Werth der Welt, welche in dunklen Ringen, aber doch der Ahnung zugänglich, der Deutung sich in Analogien erschliessend, zur Seele werden, Seele aussprechen, sich als Geist bekennen will. Wie die Seele im Menschen, so tritt in der Natur der Geist als das Wesen heraus, und es setzt sich damit die Vielheit zu blosser Erscheinung, zu einem Schein herab. Der Geist wird zum Licht, welches hervorbricht aus dem dunklen Körper und ihn mit farbigem Leben überstrahlt; das Einzelne in der unorganischen Welt schwindet, die Masse löst sich in Duft, die Seele der Landschaft macht sich der Menschenseele vernehmlich, indem sie dieser ihre Stimmung mittheilt, das Geheimniss ihrer Schönheit eröffnet. — Und so senkt sich der Blick des Künstlers auch in die Tiefe des organischen Lebens; nicht mehr haftet er an der Oberfläche, sondern er fühlt, was diese ausstrahlt; er dringt ein durch das Auge, welches ihm lächelt, klagt, die Seele in jeder ihrer Regungen offenbart. So bleibt von der Masse nur Umriss, Farbe, Schatten, die Art der Raumerfüllung — Alles, was eben hinreicht, den Schein des Körperlichen in allem Glanze, in aller Farbenpracht zu bewahren. — Es ist dies das Gebiet der Malerei, — welcher daher zur Auswahl für ihre Darstellungen das ganze Reich des Organischen wie des Unorganischen zu Gebote steht, d. h. alles Sichtbare, welches fähig ist, unserm Auge seine Seele zu offenbaren, die Weltseele als der unseren verwandt uns nahe zu bringen. Ihr Material aber ist nicht mehr Masse oder überhaupt ein Körperliches und ist nur eben insofern noch Material zu nennen, als die Kunst durch dasselbe noch den Schein der Erscheinungswelt festzuhalten vermag.

Während also die Seele in der Architektur als zusammenfassende, in der Sculptur als gliedernde, in der Malerei als wesentliche Einheit sich kund giebt, verhält sich die Natur auf diesen Stufen als Vielheit der Massen, als organisirte Masse, als Schein der Masse. —

Hiermit ist der Kreis der Künste, wie sie der Sinn des Sehens, der Sinn für die Materie im Raume, hervorbringt, geschlossen; die Seele selbst als das Wesen wird gefordert, es tritt die innere Natur vor das Bewusstsein. Während nun die äussere Welt

uns verinnerlicht und so für die Seele erfassbar wird durch das Licht, muss die innere Natur (der Welt wie des Menschen) damit sie unserm Bewusstsein erscheinen könne, sich veräusserlichen, und dies geschieht durch den Schall, welcher empfunden wird durch das Gehör, als den Sinn für die Materie in der Zeit. —

Es ist hierbei zu bemerken, dass die Auffassung des Gesichtssinnes als Sinn für die Materie im Raum und des Gehörs als Sinn für die Materie in der Zeit, minder abstrakt ausgedrückt, den Gesichtssinn als Sinn für die Farbe, den Gehörsinn als Sinn für die Bewegung des Räumlichen bezeichnen würde, denn weder Raum und Zeit noch Materie für sich sind Gegenstände für die Sinne; das Gehör ist insofern Sinn für die Zeit zu nennen, als im Schall das Räumliche verschwindet, sich selbst in seiner Bewegung aufhebt, und durch diese also, als durch seine Erzeugerin, wird er aus dem Raume in die Zeit hinübergenommen. —

Wenn die Seele sich als das Wesen der Erscheinung erkannt hat, ist sie damit zu sich selber gekommen. Als solche findet sie sich aber in der Aussenwelt nicht; nur im Menschen lebt und webt sie als sie selbst, und so wird weiter in der Kunst der Mensch selbst Anfangs- und Endpunkt, Anreiz zugleich und Material für den schöpferisch sich bethätigenden Trieb.

Das Wesen der Seele ist es, Bewegung zu sein in sich selbst, die Geistesbewegung, von welcher jede äusserlich erscheinende nur Wirkung ist und Abbild. So lange daher die Menschenseele nur noch dumpfes, zielloses Weben in sich selbst ist, sich nicht offenbart in irgend einem Körperlichen, bietet sie weder das für die Gestaltung durch die Kunst nothwendige Material, noch verleiht sie, wie die objektive Natur, dieser den nöthigen Anreiz. Doch aber schläft nur in ihr der Drang, sich selbst zu beschauen, sich kennen zu lernen, zu lieben, um ihrer eigenen Göttlichkeit sich zu erfreuen, und bald erwacht sie. Die Nerven erzittern und schwingen, das Leibliche wird, bezwungen vom Geiste, selber zu einem Unstofflichen, zu einer blossen Wirkung auf die Luftwellen, welche uns umfliessen; — es entsteht der Ton, welchen das Ohr erfasst, um von ihm auf das Innerliche, auf die Seele des Erhörenden zu schliessen.

Auf der Oberfläche nur weilt das Auge, ist von materiellen Schranken gehemmt, aber das Ohr vernimmt den Geist; als ein Nebeneinander erfasst das Auge die Welt, als ein Nacheinander erscheint sie dem Ohr; jenes haftet an der scheinbaren Festigkeit des Daseins, dieses ergreift es in seinem Werden, seiner Entfaltung, seinem Schwinden; darum kommt uns der tiefere Schmerz durch das Hören, darum die grössere Erhebung durch die Künste des Ohrs. —

Es stellt sich nun dieselbe Reihe der Künste dar in Bezug auf diese innerliche Natur, wie sie sich für die äusserliche Natur uns ergeben hatte: zuerst rhythmische Ordnung in der Vielheit der Seelenbewegungen und deren äusseren Abbildern, den Tönen; zweitens Darstellung der durch die Anregung der einzelnen Lebensmomente individualisirten und bestimmten Seelenbewegungen durch entsprechend gegliederte (artikulirte) Tonreihen; endlich Erfassen der Naturseele in ihrer völligen Entfaltung als derjenigen, welche, zum Selbstbewusstsein entwickelt, zugleich das erfassende Ich ist und das erfasste; Darstellung also des selbstbewussten Geistes, wie er Herrscher ist im ganzen Reiche des Beseelten, Maass und Zweck setzt. —

Würde es auf dieser Stufe darauf ankommen, die Entfaltung des Selbstbewusstseins im Gebiete des Geistes zu verfolgen, so wäre dies die Wissenschaft; aber von der Kunst wird dieses Selbst nur erfasst, wie es, die Blüthe der irdischen Schöpfung, diese am tiefsten und reinsten in sich widerspiegelt und sie als von jenem Geiste durchdrungen aufweist, dessen Verwandtschaft die Menschenseele ahnt, fühlt und glaubt. In dieser Form bedeutet die Seele nicht mehr das Individuelle; sie offenbart sich als der wesentliche, und deshalb Allen gemeinsame Geist der Gattung, wie er sich in der Menschengeschichte kund giebt. —

Es ist dies näher anzugeben.

Dass die bewegte Seele sich im Ton äussert, wird nicht erst bei dem Menschengeschlecht wahrgenommen. Thiere höherer Ordnung sind zur Tonhervorbringung befähigt; die Vögel, das Volk der Luft, zeigen sogar, gleichsam unterstützt von dem Elemente, welches sie trägt, ein Analogon der Kunst auf dieser ersten Stufe der zweiten Reihe, der Tonkunst, wie Ameisen, Bienen, Biber Analogon mit den Werken der Architektur, der ersten Kunst in der

Reihe der bildenden Künste, hervorbringen. Der Sinn der Zusammenordnung des Vielen geht diesen Geschöpfen also nicht durchaus ab, obwohl er als selbstbewusster nicht hervortritt. Man fiel auch darauf, die menschliche Baukunst oder Tonkunst aus einer Nachahmung dieser Biberarchitektur und Vogelmusik abzuleiten, aber menschlicher Ton entquillt eigenartig und mit gleicher Nothwendigkeit unserem Geschlechte und begleitet die Bewegungen der Seele in rein menschlicher Weise. Es braucht jedoch vielleicht die Vermuthung nicht völlig abgewiesen zu werden, dass bei Erfindung musikalischer Instrumente, also in Bezug auf die Technik, Beobachtung der Entstehung von Thierlauten nicht ganz ohne Einfluss blieb, obwohl für dergleichen sich überhaupt die ganze Natur, auch die unorganische, zur Benutzung darbot (wie zur testudo, zu den tibiis), die Technik selbst auch durchaus menschlichen Ursprung zeigt.

Was nun jene Seelenbewegungen betrifft, welche Anreiz und Grundlage für die Tonkunst bilden, so muss festgehalten werden, dass bei ihnen von selbstbewussten Akten geistiger Thätigkeit noch nicht die Rede ist. Die Seele selbst ist zwar zum Objekt dieser Kunst geworden, aber als Naturseele, nicht als die zum selbstbewussten Erfassen ihrer selbst fortgeschrittene. In ihr regt sich jener dunkle Schmerz der Creatur, jene Sehnsucht nach einer Heimath, das Bangen des Einsamen und das Bedürfniss nach Liebe, sie sucht die Freude des Zusammenklangs, die Ahnung des Sich-Findens, und sie findet in sich auch das Ueberströmen des Glückes, das Jauchzen der Erfüllung, das Gefühl erdentlasteter Seeligkeit. Der Ton aber folgt allen diesen Regungen; an sich schon ist er die Flucht des Irdischen von sich selbst, Lösung der Starrheit des Stoffes; er ringt sich empor aus der Schwere des Daseins und mit ihm zieht, nicht mehr in erzwungener Ruhe gebannt an die Masse, in leisen Wogen, wie das Blut Tropfen um Tropfen heiss und innig den Lebensathem begleitet, der Rhythmus, der Ordner des Zuges, Einheit legend in die Bewegung. Unmittelbarer, ergreifender schlägt keine Kunst an das Herz, keine stürmischer, ermattender, als die Tonkunst. Sie erscheint als die am meisten subjektive der Künste, aber die in ihr schlummernde Mathematik, die Zahl, welche ihre Gestaltungen beherrscht, zeigt, wie sie im tiefsten Grunde doch wurzelt in der Objektivität (Leibnitz, epist.

ad divers. I, 144: „musica est exercitium arithmeticae occultum ne-
scientis se numerare animi“. —); und da eben nur solche Tonver-
bindungen unserm Ohre Harmonie sind, welche nach gewissen ma-
thematisch bestimmten Verhältnissen erfolgen, legen die Harmonie-
gesetze der Musik ein unser Herz überzeugendes Zeugniß ab, wie
die Musik des Menschen, wenn auch uns nicht immer erkennbar
und so scheinbar gebunden, auch in den Bewegungen der grossen
Natur wiederklingt.

Es ist hier noch einer anderen Weise zu gedenken, in wel-
cher die Naturseele ihre Bewegungen, und zwar für den Sinn des
Auges, darzustellen vermag, nämlich durch die Gebärde. Diese
spricht bestimmter, genauer bezeichnend, als die Musik, wie denn
überhaupt der Sinn des Auges bestimmter auffasst und Bestimmte-
res also verlangt, als das Ohr (Quintilian XI, 87 nennt die
Gebärdensprache die „communis omnium hominum sermo“ der
Verschiedenheit der Volkssprachen gegenüber. cf. Petron ed.
Buech. p. 212: „manu puer loquaci“), aber sie ist auch ober-
flächlicher, als der Ton, und theilt eben ihrer Bestimmtheit
wegen nur die sich häufig wiederholenden, Allen bekannten Em-
pfindungen in stereotyper Form mit. Auf ihr beruht zum Theil
wieder die Tanzkunst, namentlich die pantomimische, eine
sichtbare Rhythmik, welche durch begleitende Musik zu innigerer
Wirkung gesteigert wird. — (cf. Tac. dial. c. 26: „histriones
diserte saltare dicuntur.“) —

Die Einheit des musikalischen Kunstwerks beruht auf der
Einheit der auszusprechenden Empfindung, welche sich namentlich
nach beiden Richtungen, zwischen denen das Naturleben sich auf
und ab bewegt, in einem grösseren Ganzen auszusprechen liebt,
nach denen des Schmerzes und der Freude. — Das reine Tönen
als solches kommt überwiegend der Instrumentalmusik zu, welche
es so zu einer farbigen und reichen, doch aber weniger tief grei-
fenden Entfaltung bringt; die Vokalmusik, welche der Mensch selbst
als edelstes Instrument hervorbringt, bildet nicht etwa den un-
mittelbaren Schrei der Empfindung zu musikalischem Tone fort,
sondern es gesellt sich bei ihr zum Tone das entsprechende Wort,
ohne doch in dieser Verbindung schon sein volles Wesen zur Wir-
kung zu bringen; vielmehr giebt es nur der Stimmung, dem Ge-

fühlsausdruck eine festere und charakterisirende Haltung, bleibt aber für die Gesamtwirkung von untergeordneter Bedeutung.

Aber allerdings drängt das menschliche Bewusstsein fort zu grösserer Bestimmtheit und Klarheit; die innige aber unklare und schwankende Bedeutung der musikalischen Tonbilder genügt diesem fortgeschrittenen Bewusstsein nicht, es verlangt seiner grösseren Helligkeit und Bestimmtheit gemäss eine entsprechende Gliederung seines Tonmaterials, wie sie erfolgt im Wort. Gerade so verdeutlicht und gliedert sich der Ausdruck der bildenden Kunst, wenn sie fortgeht von der Architektur zur Plastik. —

Das Kunstwerk der Musik folgt dem Auf- und Niederwogen der Empfindung, umschliesst diese zerfliessenden Wellen in Einem Becken und beschwichtigt das Leid der Seele, indem es sie untertaucht in die tönende Fluth, sie vergessen lässt, träumen und ahnen; das Kunstwerk der Sprache schreckt den Geist auf aus dem Traume, zwingt ihn, sich auf sich zu besinnen, sich bestimmter zusammenzufassen; es durchdringt ihr Material, den Ton, mit Bewusstsein, erfüllt ihn mit Verstand, erhebt ihn zum an sich schon bedeutenden Worte. Es ist jetzt nicht mehr die empfindende Naturseele, welche durch menschliches Material sich ausspricht, sondern der Mensch als Mensch sucht sich, als den selbstbewussten also; und an der Sprache, dem für diesen Geist charakteristischen Material, will er ihn erkennen, ihn sich nahe bringen, sich seiner erfreuen. — Freilich verliert, wie wir schon hier bemerken, der Ton, indem er in der Sprache zum Ausdruck eines bestimmten Bewusstseins sich artikulirt, in eben dem Maasse an der Fähigkeit, die minder bestimmten Bewegungen der Seele zu bezeichnen, und vielfach greift desshalb die Kunst der Sprache, um sich zur Darstellung dieser Empfindungen, Gefühle, zu befähigen, an dem gegliederten Worte nach dem Ton als solchem zurück, benutzt es, absehend von seiner Bedeutung, rein musikalisch und lässt, zur Steigerung der Wirkung, bestimmten Tonfall und Rhythmus hinzutreten. Eine besondere Helligkeit und Bestimmtheit muss jedenfalls diese Kunst auszeichnen, welche in der Sprache sich äussert, der festen Ausprägung des Gedankens; wir nennen sie die Sprachkunst. —

Das Material, in welchem die Sprachkunst arbeitet, ist aus dem Menschengestalt geschaffen und stellt ihn dar, freilich noch in

einem dem Bewusstsein an sich fremden Mittel, dem Ton, wie ihn unser Organismus erzeugt und gestaltet, so dass die Kunst von diesem abhängig bleibt und über seine Ausdrucksfähigkeit nicht hinausgeht. Es ist hiermit die Begränzung der Sprachkunst angegeben; sie stellt die sprechende Seele dar, d. h. die Seele, sofern sie nur in der Sprache erscheint. Es ist hierbei von der Sprache nicht in dem Sinne die Rede, wie sie, als mächtigstes Mittel menschlicher Entwicklung, aber doch nur als Mittel, Völker zusammenschliesst, die Fortschritte der Cultur bedingt, die Wissenschaft trägt, überhaupt jede menschliche Praxis begleitet und fördert, sondern von der Sprache, sofern sie Ausdruck der Seelenbewegungen ist; denn der Sprachkunst ist die Sprache nicht Mittel zur Darstellung irgend welchen Inhalts, welchen die Seele aufgenommen haben kann, sondern sie selbst, ihre Formation ist der alleinige Zweck der Darstellung, und der Gehalt, welchen sie in diesen Bildungen verkörpert, ist ebenso nichts anderes, als die Menschenseele in der bewussten Bestimmtheit, zu welcher sie in ihren einzelnen Lebensmomenten gelangt. Gerade so stellt die Plastik den Menschenleib hin. —

Da fühlt sich also die Seele in ihrer ruhig waltenden Harmonie, wenn sie in dem fließenden Wohlklang der Menschenrede sich wiegt, sie freut sich ihrer Gemeinschaft mit der Schöpfung, wenn sie der Klangsymbolik der Worte lauscht oder nachsinnt, oder wenn ihr die Bilderpracht der Darstellung die Ueberraschungen der Analogie zeigt, welche Jedes mit Allem verknüpft, sie erkennt den Sturm ihres Zornes, die Bitterkeit ihres Hasses, die Kraft ihrer Begeisterung in den Figurationen der Rede, sie sieht überhaupt die Vollkommenheit der Sprachkunst in der Genauigkeit und charakterisirenden Schönheit, mit welcher die Tonbilder der Sprache sie begleiten, so dass jede ihrer Bewegungen zu bestimmtem Ausdruck gelangt. Der musikalische Rhythmus ist in der Sprachkunst zwar noch vorhanden, aber abhängig von dem Wort und Satzton, d. h. von der Bedeutung. —

Die Sprachkunst verkörpert den einzelnen, bestimmten Moment des Seelenlebens; daher ist die ideale Wortwurzel ihr eigentlich ausreichender Sprachkörper, und ihre Darstellungen behalten ihre Einheit an diesem Worte, welches zu sagen ist, um den Seelenmoment abzubilden; ihr Umfang ist desshalb beschränkt auf

Sprachkörper, für welche diese Einheit noch ausreichend gefühlt wird, auf das sich zum Satze entfaltende Wort, endlich auf Satzkreise, welche gleichsam nur die Ausstrahlungen eines einzigen Satzes oder Wortes darstellen. Diesen relativ engen Umfang ihrer Werke hat die Sprachkunst mit der Sculptur gemein, und der Grund hierfür ist bei beiden Künsten derselbe; auch die Sculptur, so lange sie selbstständig ist, nicht blosses Ornament, stellt nur den bestimmten Daseinsmoment einer Person dar oder einer Gruppe, welche diesen Moment vollständig entwickelt. —

Wenn nun so die Bewegungen der Seele, ihre einzelnen Lebensmomente allein es sind, wie wir sagten, nicht also der von ihr aufgenommene Inhalt, welche von der Sprachkunst dargestellt werden, und zwar dargestellt nicht in dem Material jener zu festem Gepräge, gewissermassen zu einem Abschluss gelangten Sprache, durch welche die Mittheilungen der Menschen erfolgen und deren Verbindung unterhalten wird, so kann es scheinen, als bewege sich diese ganze Kunst in blossen Formen, sofern sie eben nur Seelenformationen in Wortformationen darstelle, und man wird fragen, ob denn die Seele könne anders dargestellt werden, als an jenem bestimmten Inhalt, welcher sie in den einzelnen Momenten erfüllt und eben den Anreiz zu ihren Bewegungen giebt; man wird auch fragen, ob Sprachkunst sich denn einer anderen Sprache bedienen könne, als dieser wirklichen, welche dem Menschengeschlechte alle jene Dienste leistet, um derentwillen wir hier von ihr absehn wollen. Hierauf lässt sich für jetzt nur im Allgemeinen Folgendes angeben. Allerdings ist es immer ein bestimmter, in das Bewusstsein eintretender Inhalt, durch welchen die Seele zu einer Bewegung veranlasst wird, und ebenso muss auch das darstellende Wort diesen Inhalt abbilden, ihn bedeuten, wenn es den Seelenmoment bestimmt wiedergeben will, aber wie an der Seele nicht der Inhalt als solcher, sondern die Art, wie er erfasst wird und wirkt, in Betracht kommt, so handelt es sich auch bei dem Wortbilde in der Sprachkunst nicht sowohl um den Inhalt, welchen es einschliesst, um das, was es bedeutet, als um die Art, wie es diese Bedeutung in dem artikulirten Tonbilde oder in einer Wortreihe zur Darstellung bringt. Unablässig verkehrt die Seele mit der Welt und zieht aus diesem Verkehr ihre Nahrung, aber in der Sprachkunst stellt sie lediglich die Einwirkungen

dieses Verkehrs nach aussen, und zeigt, obwohl an ihm und durch ihn, doch nur sich selbst in ihrer eigenthümlichen Thätigkeit; so auch entsteht die wirkliche Sprache nur aus der Verbindung der Menschen und lebt in dieser fort, aber in jedem Einzelnen behält sie doch ihre besondere Form, eigenartig je nach der Kraft, mit welcher das Individuum dieses gemeinsame Besitzthum ergreift und verwaltet. Demnach stellt die Sprachkunst nur die subjektive Seele in ihrem subjektiven Ausdruck dar. Wie übrigens eben aus diesen Einzelbestrebungen der Individuen die Sprache selbst, — als Kunst der Sprache — ihren Ursprung nimmt, und diesen auch als sogenannte fertige Sprache — in der Sprachkunst — niemals verläugnet, wird später zur Erörterung kommen.

Der selbstbewusste Geist des Menschen erkennt endlich in dem Verkehr in der Welt diese selbst, — die innere wie die äussere, so weit sie ihm zugänglich ist, als sein Eigenthum, assimiliert sie sich, unterjocht sie durch Gedanken und Handlungen, und es ist dann die Dichtkunst diejenige Kunst, durch welche er seine Kämpfe bei dieser Besitzergreifung sich zur Anschauung bringt und gestaltet. Das Dasein des objektiven Menschen, wie der selbstbewusste Geist es erfasst, tritt, durch die Einheit dieses Selbstbewusstseins gehalten und erhoben, in verklärter Gestalt vor die Seele. Der Schauplatz, auf welchem sich die Entwicklung des menschlichen Geistes zur Objektivität hin vollzieht, bietet die Geschichte im weitesten Sinne des Wortes; aus ihr lernt die Seele sich ebenso in ihrer Kraft und Freiheit kennen, wie in ihrer Schwäche und Gebundenheit. Sie überschaut aber nur dann ihre eigene Welt, erkennt nur dann die in ihr selbst gebietenden Mächte des Guten, Wahren und Schönen als die weltbeherrschenden und weltüberwindenden, wenn sie sich als individuelle aufgiebt und als gattungsgemässe erfasst, und so hat es die Poesie nicht mehr zu thun mit den Individuen als solchen, sondern sofern sie an sich die Gattung darstellen. Vortrefflich sagt daher Schiller (Ueber naive und sentimentalische Dichtkunst), dass „der Begriff der Poesie kein anderer sei, als der Menschheit ihren möglichst vollständigen Ausdruck zu geben.“ —

Das Material, in welchem die Poesie arbeitet, ist der Geist selbst, das vorstellende Bewusstsein, die schaffende Phantasie. Zwar giebt sich das poetische Kunstwerk, um in die Welt der

Erscheinung überzugehen, d. h. um selbst objectives Dasein zu gewinnen, einen der Sinnlichkeit angehörenden Körper in der Sprache, aber es ist diese dem Kunstwerk gegenüber nicht Material, sondern nur das Mittel, um zu erscheinen; die Sinnlichkeit ist in der Poesie, wie in der Malerei, der in der ersten Kunstreihe ihr entsprechenden Kunst, nur noch Schein; das Wort wird zum Zeichen, welches bedeutet, und es kommt, wenn Poesie in begrifflicher Strenge und Reinheit gefasst wird, im poetischen Kunstwerk auch nur diese seine Bedeutung, d. h. die Seele des Menschen, in Betracht. — Gleichgültig ist es deshalb auch an sich, ob das Werk der Poesie durch Wort oder durch Schrift, durch Auge oder Ohr mitgetheilt wird; nur im Geiste, in der Erinnerung, wird es besessen. —

Es kann gemeint werden, dass, wenn der Dichter auch zunächst seine bildende und gestaltende Kraft nicht auf das Wort richte, dieses doch als nothwendige Bedingung für das Zustandekommen jeder Geistesarbeit sich sofort einstelle und zugleich mit dem poetischen Kunstwerk formire, nachher auch zugleich, wie die poetische Composition selbst im Einzelnen noch revidirt und corrigirt wird, sprachkünstlerisch an diesen Stellen dem Ausdruck nachgeholfen werde, so dass überhaupt Seele und Wort in unlöslicher Verbindung ständen, die Sprachkunst also, wenn nicht als Zweck, doch aber als nothwendige Folge poetischen Schaffens zu betrachten sei. Das Genauere hierüber wird später angegeben werden, für jetzt mag die Bemerkung genügen, dass die Annahme, irgend ein Künstler — ausser eben der Sprachkünstler — arbeite in Worten, wenn er seine Werke entwerfe, unrichtig ist. Weder der Architekt, noch der Bildhauer, noch der Maler, und ebensowenig der Musiker und Dichter entwerfen in Worten. Es giebt sich gerade darin der Zug ihres besonderen Talentes zu erkennen, dass ihre Phantasie nur bestimmte, dem besonderen Materiale entsprechende Stoffe erfasst und sie deshalb auch unmittelbar mit diesem Materiale in Verbindung setzt. Und so mag denn der eine Dichter mehr in Bildern, ein anderer in Farbengluth, der dritte in musikalischer Stimmung, mancher vielleicht auch angeregt zu lebendiger Rhetorik seine Compositionen sich wählen und behandeln — immer ist doch nur der Gedanke sein Material und die von selbst dazu tretende Veranschaulichung hängt von individuellen Einflüssen

ab, ist zufälliger Art, unwesentlich und wechselnd. Die Künste, deren Werke durch das Ohr aufgefasst werden, Musik, Sprachkunst, Poesie bedürfen eines Mittels, um beliebig wiedererzeugt und genossen werden zu können, da sie ihrer Natur nach nur zeitlich existiren. Es giebt also Noten für Musik (und Tanz), Schrift für Sprachkunst und Poesie. Weiter sind Künstler erforderlich, reproducirende Virtuosen, welche nach solchen Andeutungen der Noten und der Schrift die Kunstwerke wieder in's Leben zu rufen verstehen: Musiker, Sänger, (Tänzer), Deklamatoren, Schauspieler. Bei den Improvisatoren fällt das Hauptgewicht der Leistung auf die glückliche, im Augenblick erfolgende Darstellung der einzelnen Momente, deren Aneinanderreihung nach bestimmten Gesichtspunkten, wie sie sich aus dem Thema ergeben, zuweilen als Werk der Poesie aufgefasst wird. Aber die Kunst des bewussten Geistes ist am wenigsten ohne die Besonnenheit zu denken, welche mit der Begeisterung zusammen erst das Kunstwerk hervorbringt, und der Improvisator kann deshalb nicht Dichter sein; dagegen fällt bei der Sprachkunst am leichtesten Conception und Darstellung zusammen, weil die Seelenbewegung sich naturgemäss sogleich im Worte verkörpert und blitzschnell zum treffenden Ausdruck gelangt. Demnach wird der Improvisator als der Virtuose der Sprachkunst aufzufassen sein. —

Das System der Künste ist also das folgende, welches sich in zwei einander entsprechenden Triaden ordnet:

1. Künste des Auges:

- a. Baukunst. b. Bildnerkunst. c. Malerei.
(Architektur.) (Plastik.)

2. Künste des Ohrs:

- a. Tonkunst. b. Sprachkunst. c. Dichtkunst.
(Musik.)

Der Mangel an Congruenz bei anderen Aufstellungen muss, wenn er auch nicht erwähnt wird, doch empfunden worden sein, da feinfühlende Aesthetiker den Parallelismus zwischen Baukunst und Tonkunst, dann zwischen Malerei und Dichtkunst wohl bemerkt haben, ihnen demnach die Kunst des Bildhauers ohne eine entsprechende Kunst für den Sinn des Gehörs blieb. —

So sagt Vischer (Köstlin) (Theil III, Abschn. 2, Heft 4, §. 766 der „Aesthetik“): „Im System der Künste steht die Musik

in einer Beziehung tiefer Verwandtschaft bei tiefem Unterschiede mit der Baukunst. Wie diese ist sie eine Kunst der reinen Verhältnisse, wesentlich messend, zählend; ebendaher fällt auch bei ihr Erfindung und Ausführung auseinander; in derselben Stellung wie die Architektur als vorbereitende Urform vor die bildende Kunst, tritt sie vor die Dichtkunst.“ Dieselbe Verwandtschaft hatte Fr. Schlegel angedeutet: die Baukunst sei eine gefrorne Musik, mit Bezug worauf Köstlin (l. c.) die Musik eine aufgethaute Baukunst nennt. Weiter heisst es (p. 839): „Die Musik steht als Vorhalle vor der Dichtkunst, wie die Baukunst vor den beiden anderen bildenden Künsten,“ und dann lesen wir (Th. III, Abschn. 2, Heft 5) p. 1172: „Im Allgemeinen hat das Wort des Simonides, die Dichtkunst sei eine redende Malerei, seine Wahrheit,“ was im Weiteren durchgeführt wird. Das Verhältniss der Künste zu einander wird dann so gefasst (p. 1168): „Es verhalte sich die Poesie zu allen bildenden Künsten und zu der Musik, wie die Malerei zur Plastik.“ Darin ist viel Unbestimmtheit, und wenn man einerseits sieht, es soll bestimmt die Baukunst als der Tonkunst, die Malerei als der Poesie entsprechend hingestellt sein, geräth man andererseits in Verwirrung, weil eben der Plastik das entsprechende Gegenbild in der zweiten Reihe der Künste fehlt, so dass sie darum einmal der Malerei beigesellt werden muss, ein ander Mal von ihr gesondert erscheint. — Festzuhalten ist, dass die Malerei in ihrer Reihe der Künste der Poesie entspricht; sie zeigt eine ähnliche Art der Vergeistigung ihres räumlichen Materials, wie denn Vischer (Bd. III, Abth. 1. p. 539) von ihr sagt, „dass sie in dem Sinne, in welchem bei der Sculptur von Nachbildung die Rede ist, eigentlich kein Material hat.“ — Was Simonides sah (Plutarch, de glor. Ath. ep. 3): *„τὴν μὲν ζωγραφίαν ποίησιν σιωπῶσαν — τὴν δὲ ποίησιν ζωγραφίαν λαλοῦσαν — οἱ μὲν χρώμασι καὶ σχήμασιν, οἱ δ' ὀνόμασι καὶ λέξεσι ταῦτά δηλοῦσιν — ὕλη καὶ τρόποις μιμήσεως διαφέρουσι, τέλος δ' ἀμφοτέροις ἐν ὑπόκειται“*, und Horaz (ep. ad Pis. 361 sq.): „ut pictura poesis“, wird durch pedantisches Missverstehen und Missbrauchen, gegen welches Lessing's Laokoon sich richtete, in seiner wesentlichen Richtigkeit nicht gestört. F. Thiersch (Allgemeine Aesthetik. Berlin 1846) hat eine ähnliche Gliederung der Künste, wie die unsrige, setzt jedoch statt der

Sprachkunst die Mimik. Er sagt (p. 98 sq.): „Die drei mit dem Organismus des Menschen verkehrenden Künste, welche das Schöne insofern darstellen, als es sich durch den Organismus des Menschen offenbart — Tonkunst, Poesie, Mimik — sind dadurch angewiesen, es als ein nie Ruhendes, sondern immer Webendes und Waltendes, als die Erscheinung des Lebens selbst zu entfalten. Ihr Erscheinen ist darum in der Zeit begriffen.“ — „Die drei andern, mit irdischen, vom menschlichen Organismus unabhängigen Stoffen verkehrenden Künste — Architektur, Plastik, Malerei — stellen das Schöne dar, nicht wie es sich in der Zeit entfaltet, sondern insofern es zu seiner Entfaltung gekommen ist, darum in einem Augenblicke, und sind genöthigt, alle Theile desselben bei und nebeneinander zu zeigen, den Gegenstand nicht als einen werdenden, sondern als einen gewordenen aufzufassen, wo das zu Behandelnde, zu Bildende sich in seiner grössten Bedeutsamkeit und reinsten Eigenthümlichkeit offenbart — doch werden beide Triaden der Kunst dadurch nicht getrennt; auf dem Gebiete der Kunst ist in den mannichfaltigsten Gestaltungen Einheit des Wesenhaften im Innern; und die eine Reihe zeigt nur in ihrer durch den Stoff gebotenen Gebundenheit, was die andere in ihrer durch den Stoff bedingten Flüssigkeit oder Aufeinanderfolge als ein Nacheinander jenem Beieinander gegenüberstellt.“ — Was nun jene Aufstellung der Mimik statt der Sprachkunst als einer selbstständigen Kunst im System der Künste betrifft, so ist sie nicht zu weit vom Richtigen entfernt, denn auch bei ihr handelt es sich um eine Sprache, — d. h. um eine bestimmtere Gestaltung des musikalischen Tons — freilich aber um die unvollkommnere und dem Sinn des Auges zufallende der Gebärde. Hierüber haben wir p. 28 sq. schon gesprochen. Aehnlich ist der Theorie von Thiersch jene, welche Westphal (*Metrik der griech. Dramat. u. Lyriker* cet. von Rossbach und R. Westphal. Th. II. Abth. 1) aus der Scholiensammlung zu der Grammatik des Dionysius Thrax mittheilt, die nach dem Urtheil des Herausgebers, der sie sich damit gewissermassen aneignet, „den meisten neueren Versuchen, die Künste zu classificiren, unbedingt vorzuziehen ist.“ — Lucius Tarrhaeus unterscheidet nämlich eine doppelte Trias der schönen Künste: 1) die der apotelestischen Künste: Architektur, Plastik, Malerei; 2) die der praktischen oder musischen

Künste: Musik, Orchestik, Poesie. Eine Kunst ist ein ἀποτελεστικόν, wenn sie der Künstler durch sein Schaffen dem Zuschauer ein für alle Male zur Anschauung bringt; πρακτικόν, wenn hierzu jedesmal die Vermittelung eines Anderen, also eines Sängers, Schauspielers, Rhapsoden cet. nöthig ist. — Es sind beide Triaden so getrennt als Künste der Ruhe und der Bewegung. Die erstere verlangt nämlich darum nur einmalige Schöpfung des Künstlers, weil die räumliche Existenz eben in Ruhe bleibt, die zweite aber bedarf einer nochmaligen Thätigkeit des darstellenden Künstlers, weil ihr Stoff (Ekmageion) vorübergehend ist, der Bewegung angehört. Für die Künste der Ruhe heisst die künstlerische Gliederung dann Symmetrie, für die musischen Künste Rhythmus. (Takt, Metrum.) — Anm. G. Teichmüller, „Aristoteles Philosophie der Kunst“ (Halle 1869) weist freilich nach, dass Westphal hierbei einigermaßen willkürlich mit der Ueberlieferung umgeht, da von den Alten die sogenannten schönen Künste von den anderen nicht getrennt werden, auch die Eintheilung der schönen in bildende und musische nicht antik ist, endlich die Unterscheidung der apotelesistischen von den praktischen nur dahin zu fassen ist, dass jene ein materielles Werk fertig hinstellen (z. B. die Schusterkunst und Baukunst), diese nichts Bleibendes hinterlassen (z. B. die Tanzkunst). (Die Ausführung bei Teichmüller l. c. p. 365 sq.)

Der Mangel bei dieser Eintheilung — wie sie Westphal aufstellt — ist, dass die Künste der Bewegung zwei verschiedene Arten der Bewegung unter derselben Rubrik enthalten. Musik und Poesie bewegen nichts Räumliches mehr, ihre Bewegung bedarf, um sich wirklich darzustellen, eines mehr gefügigen, feineren Stoffes, als der Körper des Menschen ist, und darum brauchen sie auch ein idealeres Organ zur Auffassung ihrer Kunstwerke, als das Gesicht; ihnen dient das Gehör. Es ist leicht zu fühlen, dass zwischen den Wirkungen der Musik und der Poesie die des Tanzes nicht in der Mitte steht, dass im Gegentheil der Tanz (eine Mischkunst, wie aus dem Obigen sich ergibt, von Plastik und Musik) hinter dem geistigen Gehalt, der Tiefe und Macht des musikalischen Ausdrucks zurücksteht. — Dennoch sind diejenigen, welche Mimik und Orchestik in dem System der Künste zwischen Musik und Poesie anbringen wollen, darin im Recht,

dass sie eine bei den anderen Klassifikationen an dieser Stelle hervortretende Lücke ausfüllen, und dass sie die bei allen Künsten der Bewegung eintretende Nothwendigkeit der jedesmaligen Erneuerung des Kunstwerks hervorheben. — Man kann sogar der Ansicht sein, dass die von uns gegebene Eintheilung nur Dasjenige giebt, was jene Theoretiker zu setzen beabsichtigten. Es wird nämlich von der auf die Tonkunst folgenden Kunst ein mehr bestimmter Ausdruck der Empfindung verlangt, als ihn die Musik rein für sich zu erreichen vermag. Die Musik selbst greift ja als Vokalmusik zum artikulirten Tone, um sich bestimmter auslassen zu können, oder sie spannt sich in den Rahmen einer durch das Wort umschriebenen bestimmten Situation — (mehr giebt ein Operntext nicht), um deutlicher und treffender zu sein. Nun giebt allerdings auch die Gebehrde, indem sie gleichsam den Körper artikulirt, jenem Verlangen nach, und sofern also auch Mimik und Orchestik eine Sprache sind — ihr Ausdruck muss „sprechend“ sein — beruht ihre Einordnung zwischen Musik und Poesie auf einem richtigen Gefühl. Aber die wahre Sprache ist eben nicht diese stumme des Körpers. — Es hindert im Uebrigen nichts, dass die Künste, wie wir sie in der Theorie trennten, in der Praxis doch vielfach Verbindungen eingehn. Werke der Plastik und Malerei werden zu Zierden in den Hallen der Architektur; die Werke der Sprachkunst dienen vielfältig der Poesie als Mittel der Darstellung; Entwürfe der Poesie (in der Oper), lyrische Gedichte werden Anlehnung für musikalische Compositionen; endlich können alle Künste zu einer Gesamtwirkung, Zuschauer und Hörer in eine erhöhte Lebensstimmung zu versetzen, sich vereinigen. —

Man wird ferner, auch abgesehen von mancher Kunstgattung, wie z. B. der Kunst der Schauspieler, der Holzschneidekunst, welche man abgeleitete Künste nennen könnte, da sie das Bestehen anderer Künste voraussetzen, nicht einmal behaupten können, dass die Zahl der möglichen Künste bestimmt angegeben werden könne. Der Name einer Kunst wird aus dem Material zu entnehmen sein, in welchem sie sich darstellt, und dieses Material ist unbegrenzter Vermehrung fähig; unsere Eintheilung beansprucht daher auch nur dies, die Hauptabtheilungen gegeben zu haben, und lässt die Ansicht von Thiersch (Allgemeine Aesthe-

tik p. 4) in ihrem Rechte: „Es giebt soviel Künste, als Gegenstände, an denen ein höheres Können sich zeigen kann.“ — Freilich würden wir Bedenken tragen, etwa mit Lommatzsch (Wissenschaft des Ideals. Berl. 1835) anzunehmen, dass „die Feuerwerkerkunst,“ „Schattenspiel,“ „Fechtkunst,“ „Seiltanz,“ „Reitanz,“ „Redekunst,“ jemals zu den Künsten zu rechnen sein würde. —

Lotze (Geschichte der Aesthetik in Deutschland. München 1868) sagt gut (p. 445): „So wie kleine Gemeinden und grosse Staaten von demselben Princip der Sittlichkeit und des Rechts durchdrungen sein sollen, gleichwohl aber jene wegen der Beschränktheit ihrer Aufgaben und ihrer Mittel niemals diesen zugerechnet werden können, so werden Gymnastik und Tanz, schöne Gartenkunst und Feuerwerkerei, Toilettenkunst und Mimik zwar immer Territorien nach amerikanischem Ausdruck sein, in welchen ästhetische Gesetze gelten, aber niemals werden sie Anspruch darauf erwerben, unter die Reihe der stimmfähigen Staaten aufgenommen zu werden.“ — Lotze spricht weiterhin (p. 458) von den systematischen Eintheilungen der Künste, wie sie Solger, Hegel, Vischer u. A. versucht haben, mit geringem Interesse. Er findet es „schwierig zu sagen, was denn eigentlich diese Versuche nützen, und wem?“ Er sagt (p. 459): es seien „im Leben und in der Wirklichkeit die Künste zwar zu mannigfaltigem Zusammenwirken bestimmt, aber nirgends dazu, sich in einer systematischen Reihenfolge zu gruppiren; in der Welt des Denkens aber und der Begriffe haben alle Gegenstände nicht nur eine systematische Ordnung, die unabänderlich feststände, sondern der Zusammenhang der Dinge ist so allseitig organisirt, dass man in jeder Richtung, in welcher man ihn durchkreuzt, eine besondere immer bedeutungsvolle Projektion seines Gefüges entdeckt. Keine der erwähnten Classifikationen hat nur Unrecht; jede hebt eine dieser gültigen Beziehungen, einen gewissen Durchschnitt der Sache nach einer der Spaltungsrichtungen hervor, die ihr natürlich sind; aber wunderlich ist der Eifer, mit dem jeder neue Versuch sich als den endgültigen und einzig wahren ansieht und die vorangegangenen als nüchterne und überwundene Standpunkte betrachtet.“ —

Gewiss hat man sich zu hüten, dass man bei Versuchen zu systematischer Eintheilung nicht in „wunderlichen Eifer“ falle, aber kaum war wohl Lotze's Erinnerung nöthig, dass die systematische Ordnung als solche nicht in Wirklichkeit auch bestehe; er müsste dann etwa auch warnen, dass man nicht nutzlos die Linien der Längen- und Breitengrade auf dem Erdboden sich aufsuche. Keineswegs sind die systematischen Eintheilungen alle gleich gut, gleich umfassend, gleich zweckmässig, und sie haben, wenn keinen anderen, sicherlich didaktischen Werth. —

Wir selbst, indem wir die Sprachkunst einem System der Künste einreihen, wissen uns zuversichtlicher, wenn unsere Klassifikation mit denen grosser Denker nicht im Widerspruch steht, vielmehr diese ergänzt und stützt. Damit besteht es wohl, dass wir uns die Worte Köstlin's („Aesthetik,“ Vorwort p. VI) aneignen: „die moderne Aesthetik bildet noch immer den Glanzpunkt der philosophischen Litteratur der Gegenwart und verdient es, ihn zu bilden; aber es fragt sich, wie lange sie es noch bleiben werde, wenn sie sich nicht entschliesst, überall nur aus dem lebendigen Quell der Wirklichkeit selber zu schöpfen, statt an fertige Schemen irgendwelcher Theorie sich zu binden, und die Sprache der Menschen statt der der Systeme zu reden.“ —

Die Einheit nicht nur der von uns aufgestellten, sondern überhaupt der möglichen Künste beruht zunächst auf ihrer gemeinsamen Wesenheit, in Bezug auf welche Bernhardi (Ueber den Ajax des Sophokles p. 6) sagt: „Die einzelnen Gattungen der Künste sind gleichsam einzelne Sprachen, oft nur Dialekte der Einen ungetheilten Kunst“; — sie zeigt sich aber auch in einer gewissen Durchdringung jeder Kunst durch die anderen, so dass die eigenthümliche Kraft einer jeden irgendwie auch in den andern zur Geltung kommt. — Es bedarf dieser Punkt noch einiger Erläuterungen im Einzelnen. Was man z. B. mit bildlichem Ausdruck Architektonik in den Künsten nennt, wie etwa eine gewisse symmetrische Gruppierung in den Reliefs der Plastik, in historischen oder landschaftlichen Gemälden, oder auch in der Vertheilung thematischer Durchführungen an einzelne Stimmen oder Instrumente in der Musik, ferner in der chiasmisch oder anaphorisch gegliederten, überhaupt eurhythmischen Satzgliederung im Gebiete der Sprachkunst, in contrastirenden oder entsprechenden Gruppen-

stellungen auf der Bühne, wie sie vom Regisseur im Einzelnen bestimmt werden, oder in den Chortänzen, wie sie der Balletmeister anordnet; — alles dies, wodurch die einzelnen Theile des Materials, abgesehen von ihrer letzten und nothwendigen Beziehung, gefällig, überschaulich, symmetrisch geordnet werden, ist in der That ein Stück Baukunst in dem Material anderer Künste.

Ebenso zeigt sich die Plastik vielfach wirksam bei den Werken der Architektur, gewissermassen sie krönend; sie beherrscht mannichfach auch den akademischen Stil in der Malerei, wird erkannt in einem gewissen ruhigen, sich wie organisch entfaltenden Ausdruck der Sprachkunst, ebenso in plastisch herausgehobenen Gestaltungen der Dichtkunst. —

In Bezug auf das Hervortreten des Malerischen innerhalb der anderen Kunstgattungen ist z. B. auf solche Säulenreihen der Architektur hinzuweisen, welche perspektivisch zurücktreten bis zu Pilastern, in der Plastik z. B. an malerische Gewandung, an lebendigere Reliefdarstellungen; in der Musik an die bekannten Tonmalereien; in der Sprachkunst an Klangnachahmungen; und was die Malerei in der Dichtkunst anbetrifft, so musste ja Lessing seinen Laokoon schreiben, so sehr überschätzte man zu seiner Zeit die Fähigkeit der Poesie, malerische Wirkungen hervorzubringen. Dass ferner Musik an den Werken der Architektur empfunden werden könne, darauf deuten z. B. die hellenischen Mythen von dem Mauerbau Thebens durch Amphion und Zethos, oder Troja's durch Apollo und Poseidon, welche also zur Mechanik der Massenbewegung die Harmonik in der Zusammensetzung hinzufügen; in der Sprachkunst ist die Wirkung vieler sogenannten Figuren eine überwiegend musikalische; in der Poesie stimmt die Lyrik namentlich der modernen Völker vielfach wie Musik; dahin wirken klangvolle Modulirungen desselben Gefühls, ein musikalisch freierer Takt, affektvolle Bewegung bei wenig reicher oder tiefer Gedankenentwicklung, Mangel klaren Heraustretens der Empfindung, welche träumerisch in sich webt. Schiller (Ueber naive und sentimental. Dichtkunst) unterscheidet eine plastische Poesie von einer musikalischen und bezeichnet z. B. Klopstock als musikalischen Dichter. — In einem Briefe an Göthe sagt er von sich, beim Dichten überkomme ihn zuerst eine gewisse musikalische Stimmung, was auch allgemeinere Geltung

hat. Denn so lange dem Dichter die Vorstellungen noch nicht zu klarer Formirung und Composition gekommen sind, sind sie für den Ausdruck durch die Sprache nicht reif und es bleibt bei einer „gewissen musikalischen Stimmung,“ geht es zur Festigkeit und Bestimmtheit fort, so stellt sich als Zeichen davon auch das bezeichnende Wort ein. Aber auch nachher verschwindet die Musik im poetischen Kunstwerk nicht, sondern tritt nur zurück; und wie die Architektur auch noch in den beiden anderen bildenden Künsten, in der Plastik und Malerei, als Symmetrie und Eurhythmie fortwirkt, so bleibt in den Künsten, welche mit dem Ton verknüpft sind, in der Sprachkunst und Poesie, der Rhythmus, und ruft denen der Tonkunst verwandte Wirkungen hervor. —

Das Wesen der Sprachkunst tritt hauptsächlich in einer Art der Darstellung hervor, welche man „sprechend“ nennt, womit das Wesen eines bis zur äussersten Bestimmtheit, Lebendigkeit, Helligkeit fortgeschrittenen Ausdrucks glücklich bezeichnet ist. So kann namentlich die Plastik und die Malerei in der Darstellung bestimmter Momente menschlicher Bewegung durch grosse Energie diese bis zum sprechenden Ausdruck veranschaulichen, so dass die Phantasie des Beschauers das angefangene Wort nothwendig ergänzt. —

Auch die Instrumentalmusik führt uns zuweilen bis zum sprachlichen Ausdruck, sei es, dass sie elegisch rührt, milde klagt, oder jubelt oder neckisch spielt und lacht; es tritt selbst als höchste Steigerung des musikalischen Ausdrucks Deklamation ein, als Recitativ angedeutet. In Beethoven's neunter Symphonie bricht zuletzt die Menschenstimme hervor, um zu sagen, was der Tonkunst an sich klar auszusprechen versagt ist. — Im Gebiete der Poesie macht sich die Sprachkunst geltend im emphatischen, prägnanten, antithetischen, ironischen Ausdruck, überhaupt in jeder mit besonderer Kraft den Moment herausstellenden Wendung. —

Was endlich die Wirkungen der Poesie innerhalb der anderen Kunstgattungen betrifft, so ist darauf hinzuweisen, dass diese geistigste der Künste schon in der Conception zu jedem Kunstwerk alle Gattungen in gleicher, obzwar mehr oder weniger bewussten Weise durchzieht. Es genügt hier, auf den Sprachgebrauch aufmerksam zu machen, welcher ein recht feines, ideales Hervortreten des Künstlerischen in den Kunstwerken jeder Gattung noch besonders als „poetisch“ bezeichnet. —

II. Von der Sprachkunst im Besonderen.

1. Die Aufstellung der Sprachkunst als einer besonderen Kunstgattung.

Wir haben in das System der Künste die Sprachkunst eingereiht und hiermit den sonst gewöhnlich aufgestellten Kunstgattungen eine neue hinzugefügt. Wir suchten dies zunächst im Vorhergehenden dadurch zu rechtfertigen, dass wir die Stellung näher bezeichneten, welche der Sprachkunst innerhalb des Systems zufällt. Wie also in der Reihe der bildenden Künste zwischen Architektur und Malerei die Plastik gewissermassen vermittelt, von den Karyatiden und Telamonen bis zur Reliefdarstellung, so vermittelt in der Reihe der Künste für das Gehör die Sprachkunst zwischen Musik und Poesie, beginnend von der euphonischen, der charakterisirenden, der bildlichen Gestaltung des Wortes bis zu jenen liedförmigen Produktionen, welche lediglich den einzelnen Moment individueller Bewegung, wie er z. B. vielfach im sogenannten Volksliede hervorbricht, darstellen, oder bis zu jenen mehr ernsten oder mehr spielenden Sprachkunstwerken, welche z. B. als Epigramme, Räthsel u. d. m. bisher eine unbestimmte und schwankende Einreihung unter die Dichtungsarten gefunden haben. Es ist fühlbar, dass zwischen der Kunst des Tons und der Kunst des Geistes die Kunst des vergeistigten Tones in der Mitte steht. —

Nun kann es allerdings auffallend erscheinen, dass eine Kunst, deren Werke am allgemeinsten verbreitet sind und am offensten vorliegen, bis jetzt noch von Niemand als solche erkannt und aufgestellt worden ist. Es erklärt sich dies indessen zur Genüge aus folgenden Umständen. Künste erfordern Künstler — und wo sind die bei der Sprachkunst? In keiner anderen Kunst verschwindet in der That die Person der Künstler ebenso: Namen der Schöpfer selbstständiger Sprachkunstwerke sind nur ausnahmsweise bekannt, und die Verfasser von Sprachornamenten gelten nicht als Künstler der Sprachkunst, weil sie anscheinend

Grösseres betreiben, worüber denn diese Qualität vergessen wird; die Künstler aber, welche die Sprache selbst als Kunst schufen, scheinen Alle zu sein, welche überhaupt sprechen. Was man endlich etwa Sprachkünstler auch schon bisher nennen konnte, war eben um desswillen wenig angesehen; es galt der Name gleichbedeutend etwa mit Wortemacher. — Wie die Künstler, so ist auch das Material dieser Kunst, die Sprache, ungemein flüchtiger Natur, so schnell verrauschend, dass für Betrachtung nicht Zeit bleibt, so fügsam der Behandlung, dass für sie der Name einer Kunst viel zu gewichtig erscheint. Und dieses Material, obwohl immer künstlerisch geformt, dient doch äusserst selten — wenigstens bewusst — dem künstlerischen Genusse, denn es tritt sogleich in den Dienst der verschiedenartigsten Zwecke und findet eine so mannigfaltige Verwendung, dass jede Sonderung, welche Sprache für sich selbst herausstellen will, sofern sie auch nur für sich selbst da sein soll, erst spät gelingt und als von der Wissenschaft gefordert erkannt wird. Es ist ferner die Zahl derjenigen Werke der Sprachkunst verhältnissmässig klein, welche selbstständig ein Ganzes bilden; man findet sie überwiegend nur als Ornamente am Sprachkörper, oder sie erscheinen auch als ganz natürliche Formen der Darstellung. Endlich ist auch zu berücksichtigen, dass die Aesthetik in dem Sinne eines Systems, in welchem wir sie jetzt verstehen, eine verhältnissmässig noch junge Wissenschaft ist (Kant, Kritik der Urtheilskr. p. 202 erinnert noch: „Man möge seinen Entwurf zu einer möglichen Eintheilung der schönen Künste nicht als beabsichtigte Theorie beurtheilen. Es sei nur einer von den mancherlei Versuchen, die man noch aufstellen kann und soll.“), und dass sie die selbstständigen Werke der Sprachkunst bisher, mit einiger Mühe freilich und schief genug, immerhin doch wenigstens untergebracht hatte bei der Dichtkunst. Es wird sich gleichwohl weiter unten ergeben, dass bedeutende Denker schon vielfach mit mehr oder weniger Deutlichkeit auf die Sprachkunst als eine von der Poesie zu sondernde Kunst hingewiesen haben. —

Die Sonderung der Künste lässt sich im Uebrigen innerhalb der beiden Triaden mit voller Strenge nicht durchführen, und es mag daran erinnert werden; dass der Werth der Systematik für die Sache selbst kein absoluter ist. Die Kunst so wenig wie das

Leben werden in allen ihren Bildungen von unseren logischen Rubrizierungen umfasst, wenn auch Jean Paul's Wort (Vorschule der Aesthetik p. 22) die Sache zu leicht abmacht: „Jede Klassifikation ist so lange wahr, als die neue Klasse fehlt“. Die Alten dehnten z. B. den Begriff der Musik sehr weit aus. Nach Hesychius (T. II p. 625) wurde durch das Wort Musik jede Kunst, nach Photius (Lexic. p. 277) selbst die Wahrsagerkunst, am gewöhnlichsten jedoch ausser der eigentlichen Tonkunst Poesie und Philosophie bezeichnet. Cicero (de orat. III, 44) sagt: „Musici erant quondam iidem, qui poetae“. Trennung von Musik und Poesie wird von Plato (de legg. p. 670 A; cf. de rep. lib. II u. III) als ἀμιουσία καὶ θαυματουργία verworfen. Auch nach Lessing sollten eigentlich Musik und Poesie zu Einer Kunst zusammenfließen. Er sagt (Bd. XI p. 178 ed. Lachm. - Maltz.): „Die Vereinigung willkürlicher, auf einander folgender hörbarer Zeichen, mit natürlichen, auf einander folgenden hörbaren Zeichen ist unstreitig unter allen möglichen die vollkommenste, besonders wenn noch dieses hinzukommt, dass beiderlei Zeichen nicht allein für einerlei Sinn sind, sondern auch von ebendenselben Organe zu gleicher Zeit gefasst und hervorgebracht werden können. Von dieser Art ist die Verbindung der Poesie und Musik, so dass die Natur selbst sie nicht sowohl zur Verbindung, als vielmehr zu einer und eben derselben Kunst bestimmt zu haben scheint. cet.“

Die Sonderung der Künste wird natürlich in dem Maasse schwieriger, als der Stoff, in welchem sie sich darstellen, feiner und geistiger ist. Namentlich stehen desshalb die Künste, welche den Ton als Material direkt oder indirekt gebrauchen, in vielfacher Verbindung und in mannigfaltigem Uebergange zu einander, und wenn z. B. Cameen, Intaglien noch unbestritten als Werke der Plastik gelten mögen, Kupferstiche und Holzschnitte der Malerei eingeordnet werden, so sind doch Melodram, Oper, Cantate schon schwerer unterzubringen, und Werke, wie z. B. Parabeln, Epigramme, Fabeln sind unter Poesie nicht ohne Willkür zu rubriciren, wenn man sie deren Hauptgattungen unterordnen will. —

Das Gebiet der Sprachkunst wird natürlich auf Unkosten anderer Kunstgebiete gewonnen werden müssen, denn wir erfinden nicht neue Kunstwerke, sondern stellen nur schon vorhandene unter neue Gesichtspunkte. Es wird sich dabei zeigen, dass durch

unsere Abgränzung den Nachbarkünsten eben nur Fremdartiges entzogen wird, und dass durch Aufstellung der Sprachkunst als einer besonderen Kunstgattung eine Klarheit innerhalb der Künste des Tons erreicht wird, welche mehr vermisst wurde, als man es sich gern eingestehen wollte. —

2. Prosa und Poesie; die Prosa der Sprachkunst.

Zu solcher Klarheit wird auch eine Auseinandersetzung nöthig sein über das Verhältniss der sogenannten Prosa zur Sprachkunst und zur Poesie. Der Sprachgebrauch ist hier nicht ohne Verwirrung geblieben, und man könnte, „Sprachkunst“ verwechselnd mit der sogenannten „poetischen Diktion“, zu der Annahme kommen, es bilde „Prosa“ den Gegensatz zur „Sprachkunst“. —

Prosa (oder eigentlich *prosa* d. h. *proversa*) *oratio* ist die Rede (*πεζὸς λόγος*, *oratio pedestris*), welche nicht im *versus* (*στροφή*) wiederkehrt, sondern immer vorwärts strebt, also ungebundene Rede im Gegensatz zu der durch *Metrum* gefesselten. So erklärte schon *Donatus* (*Ter. Eun.* II, 3, 14): „*Prorsum est porro versum, id est ante versum. Hinc et prorsa oratio, quam non inflexit cantilena*“. — Wenn also das Wort in diesem Sinne beibehalten werden soll, so bezeichnet es nichts als die freie, unabhängige Rede, im Gegensatz zu der von der Dichtkunst zu ihrem Dienste in bestimmte Maasse gebrachten. So drückt den Unterschied aus die Zusammenstellung bei *Ausonius* (*profess.* XXI, 14): „*prosa solebas et versu loqui*“, und danach ist z. B. auch die Recitation von Prosa und Vers zu unterscheiden, wie *Quintilian* I, 8, 2 sagt: „*sit lectio poetarum non quidem prosae similis, quia et carmen est et se poetae canere testantur*“. — So versteht denn auch *Molière* das Wort, wenn im „*le bourgeois gentilhomme*“ (II, 4) sein *maître de philosophie* explicirt: „*Tout ce qui n'est point prose, est vers; et tout ce qui n'est point vers, est prose*“. Nun fanden Neuere (vielleicht ist *Adelung*, über den *Deutschen Styl.* Bd. 2 p. 250 sq. der Anstifter), dass der Unterschied zwischen derjenigen Sprache, welche die Dichtkunst zu ihrer Darstellung wählt und der anderen, keineswegs bloss auf dem *Metrum*, und wie sie hinzusetzen, dem Reim allein beruhe, sondern etwa auf der „*Lebhaftigkeit*“, wie *Adelung* (p. 253) will, oder auf anderen Eigen-

schaften der Bildlichkeit cet. wie Neuere und Neueste sagen. Es wussten dies natürlich auch schon die Alten. cf. Quintilian 1, 5, 10 sq., der von den Barbarismen bei den Dichtern spricht, welche „poetico jure“ sich rechtfertigen, und bemerkt: „sed in prosa quoque est quaedam jam recepta immutatio“. Ganz deutlich sagt Aristoteles im ersten Cap. der Poetik, dass man im gewöhnlichen Leben Jeden einen Dichter nenne, der sich des Metrums bediene, selbst Naturforscher; Dichter seien jedoch nur die sich der nachahmenden Darstellung Bedienenden (τοὺς κατὰ μίμησιν ποιητάς). — Adelung ärgert sich so über die Ausdrücke „gebundene und ungebundene“ Rede, dass er sie gar nicht mehr gebrauchen will. —

Nun wollte aber Prosa nichts weiter sagen, als ungebundene Rede; es bezeichnete einen nur äusserlichen Unterschied, aber einen sicheren, und man konnte es dabei bewenden lassen. Jetzt ist der Begriff sehr schwankend geworden, denn man hat der poetischen Sprache viel zugeschrieben zum Unterschiede von der gewöhnlichen, was von gewissen Dichtungsgattungen, oder Dichtern oder dichtenden Völkern und Zeiten gelten mag keineswegs aber von allen; man hat auch zugleich der Prosa Vieles abgesprochen, was nicht jeder Darstellung in Prosa, z. B. Werken der Dichtkunst, der sogenannten Redekunst cet. abgesprochen werden kann. —

Dazu ist noch ein anderer Uebelstand eingetreten. In der Bemühung, die Prosa von der Sprache der Dichtkunst zu unterscheiden, gerieth man immer tiefer in Untersuchungen über das Wesen der Kunst, speciell der Poesie selbst, als aus welchem auch der Unterschied ihrer Sprache sich herleiten lassen müsse, und vergass schliesslich, dass man Prosa ja nicht von der Poesie zu unterscheiden habe — was ganz unnöthig ist, da Niemand eine Kunst selbst verwechseln wird mit irgend welchen Arten, wie sonst deren Material noch benutzt werden kann — sondern von dem sprachlichen Ausdruck der Poesie. So heisst es schon bei Adelung (l. c. p. 253): „Indessen ist doch gewiss, dass sowohl die poetische Harmonie, als die Dichtung zur Poesie nothwendig sind, nur dass in keiner von beiden, auch nicht in beiden zusammen genommen, das Wesen der Poesie und der Unterschied zwischen Poesie und Prosa gesetzt werden kann.“

Man sieht, wie die Frage, um die es sich handelt, nunmehr schief gestellt wird; aber in ästhetischen und sonstigen Werken ist diese Schiefheit jetzt allgemein, und der Begriff der Prosa wird so gefasst, dass man das Wort schon nicht mehr bloss als den Gegensatz zur Poesie bezeichnend anwendet, sondern zur Kunst überhaupt, wie wenn man z. B. von der Prosa des Lebens spricht, prosaischer Zeit *et.* Nun lässt sich gegen Veränderungen in der Bedeutung technischer Ausdrücke nicht viel thun, doch ist das Sachverhältniss vor Verdunkelung zu schützen.

Prosa bedeutet also erstens im engeren, ursprünglichen Sinne: die ungebundene Rede; im weiteren Sinne, metonymisch, bezeichnet es den Gegensatz zum Wesen der Kunst. So liest man bei Lessing (Bd. 11 p. 183 ed. Lachm. - Maltz.): „So gut die Sprache ihre Prosa hat (d. h. so gut im Gebiete der Künste, welche sich in der Sprache darstellen, eine Prosa als deren Gegensatz aufgestellt wird): so gut muss auch die Malerey dergleichen haben. Es giebt also poetische und prosaische Maler.“ (z. B. nach Lessing: Die Allegoristen.) In diesem Sinne stände also etwa neben dem Baukünstler als Prosaiker der Maurer, neben dem Bildhauer der Steinmetz, neben dem Maler der Anstreicher, neben dem Musiker der signalisirende, die Marschbewegung regelnde Hornist, Trommler, neben dem Dichter endlich der Prosaist — welcher aber nun nicht etwa ein Solcher ist, der sich der Prosa (im ersten Sinne) zur Darstellung bedient — oder wären etwa Boccaccio, George Sand, Dickens, Jean Paul nicht Dichter? — sondern vielleicht ein Geschichtschreiber, Mathematiker, Naturforscher, Kritiker *et.* Im Allgemeinen beruht die Prosa in der ersten Triade der Künste (des Auges), auf der Geometrie, die Prosa bei den Künsten des Ohrs auf dem Verstande, dem Begriff des Zweckes, der Logik. Wir haben uns aber enthalten, in dem Vorhergehenden diejenige Prosa (im weiteren, übertragenen Sinne) anzugeben, welche neben der Sprachkunst steht, weil Dies noch weiterer Erörterung bedarf.

Offenbar nämlich ist es ungenau, wenn man die gewöhnliche Rede z. B. die in der Umgangssprache übliche, ebenso als Prosa bezeichnet, wie z. B. die Prosa in den Werken des Tacitus oder Lessing's. Beide Arten der Darstellung sind „ungebundene Rede“, aber nicht beide stehen in demselben Range, und nicht

beide stehen in demselben Gegensatze zur dichterischen Sprache. Wer denkt überhaupt z. B. daran, dass irgend eine Mittheilung geschäftlicher Art in „gebundener Rede“ nicht erfolgen könne? — Wenn gesagt wird, die Sprache der Poesie sei älter, als die Prosa, meint man dann etwa, dass die aus dem Bedürfniss hervorgehende Mittheilung unter den Menschen zuerst in gebundener Rede stattgefunden habe? — Prosa ist vielmehr ein Ausdruck, welcher die auf einem gewissen Standpunkt der Völker sich erzeugende Entgegensetzung gegen die Sprache der Poesie bezeichnet; er gehört in die Geschichte der Literatur. So ist es gemeint, wenn Plinius hist. nat. VII, 56 erzählt: „*Prosam orationem condere Pherecydes Syrius instituit, Cyri regis aetate; historiam Cadmus Milesius*“. — oder V, 29: „*Cadmus primus prosam orationem condere instituit*“, oder Suidas v. *Ἑκαταῖος*: „*πρῶτος ἱστορίαν πεζῶς ἐξήνεγκε, συγγραφήν δὲ Φερεκύδης*“ und Strabo I, 18, der dies am deutlichsten ausspricht: „*ὁ πεζὸς λόγος, ὃν γε κατασκευασμένος, μίμημα τοῦ ποιητικοῦ ἐστὶ. πρῶτιστα γὰρ ἢ ποιητικῇ κατασκευά παραῆλθεν εἰς τὸ μέσον καὶ εὐδοκίμησεν. εἶτα ἐκείνην μιμούμενοι, λύσαντες τὸ μέτρον (τᾶλλα) δὲ φυλάξαντες τὰ ποιητικά, συνέγραψαν οἱ περὶ Κάδμιον καὶ Φερεκύδη καὶ Ἑκαταῖον.*“ — Zu dem *κατασκευασμένος* bemerkt Casaubonus: „*Non dicit, omnem orationem solutam esse poëtica posteriorem: sed artem oratoriam post poëticam esse natam. Eos autem, qui poëticam omni oratione soluta priorem esse putant, eleganter irridet Aristides in oratione de laudibus Serapis.*“ Es ist also die Prosa, wenn nicht eine Kunst, doch Sache einer Technik, und Molière's Maistre de philosophie ist also nicht völlig im Rechte: „*Tout ce qui n'est point prose, est vers; et tout ce qui n'est point vers, est prose*“, so dass auch de la prose wäre: „*Nicole apportez-moy mes pantoufles*“ cet. — Prosa nämlich würden wir dies nur in jenem weiteren Sinne nennen, in welchem es den Gegensatz zur Kunst überhaupt bezeichnet. Diese Kunst aber im Besonderen, welcher die gewöhnliche Rede der Bedürfnisse gegenübersteht, ist eben die Sprachkunst.

Die Prosa im Gegensatz zur sogenannten dichterischen Sprache ist kein zufällig, d. h. nach beliebigen, wechselnden Zwecken zusammengebrachtes und beliebig verwandtes Material, sie ist *κατασκευασμένος*, dient den verschiedenen Gattungen der Prosadar-

stellungen ebenso, wie die dichterische Sprache den verschiedenen Gattungen der Dichtkunst, so dass von einer allgemeinen Dichtersprache, welche gleich gut auf Epos, Lyrik, Drama; Idyll und Heldengedicht; Posse und Tragödie etc. passte, ebensowenig die Rede sein kann, wie von einer guten Prosa überhaupt, die nämlich gut wäre z. B. für den historischen Styl wie für den der Beredsamkeit oder der Wissenschaft u. d. m. — Die Sprache ist nicht das Material, in welchem die Poesie arbeitet, denn dies ist die menschliche Vorstellung selbst; sondern ist nur die Aussen-seite dieses Materials, nach welcher es auch ein hörbares ist, also der Erscheinungswelt sich einreihet. Und ebenso ist die prosaische Sprache nicht das Material, welches z. B. die Geschichte, die Beredsamkeit, die Wissenschaft bearbeitet, denn auch deren Arbeiten liegen im Gebiete des Geistes; sondern sie ist dienend, bedingt in ihrer Formirung, im Stil, durch den Inhalt, welchen sie zur Erscheinung bringen soll. Die dichterische Sprache ist nun allerdings stets die Darstellung des schönen Scheins einer Kunst, die prosaische ist meistens die Darstellung eines Begreifens, des Begriffs, aber es hindert nichts, dass auch die Poesie sich der prosaischen d. h. ungebundenen Rede zu ihrer Darstellung bediene, wie z. B. im Roman, im Idyll, dem Märchen etc. und es ist in der That ein weiterer fester Unterschied zwischen poetischer und prosaischer Darstellung nicht vorhanden, als der von den Alten angegebene zwischen gebundener und gelöster Rede, von welchem freilich richtig ist, dass er nicht das Wesen der Poesie trifft, was er aber gar nicht kann, und dass er nicht alle Darstellungs-weisen der Poesie umfasst, was er aber auch gar nicht sollte. Diejenige Behandlung der Sprache ist, auch bei der Dichtkunst, die beste, welche deren Eigenthümlichkeit am meisten Freiheit lässt, sie benutzt, aber nicht zwingt und unterdrückt, welche weder mit der *licentia poetica*, den Fesseln des Metrums, der Einengung durch den Reim Gewaltthätigkeiten gegen die Sprache entschuldigt, noch die Gebilde der Sprachkunst in Uebermaass verbraucht, um durch Schmuck, einer anderen Kunst entlehnt, zu ersetzen, was bei ihr selbst an geistigem Gehalt vermisst wird. —

Spricht man aber von Prosa in jenem weiteren Sinne, in welchem sie den Gegensatz zur Kunst überhaupt, also auch zur Poesie als einer solchen bezeichnet, so ist zu bedenken, dass mit

dieser zwar die ungebundene Rede — Prosa — verknüpft ist, weil die gebundene einfach zweckwidrig wäre, aber dass deshalb nicht umgekehrt die Poesie von dem Gebrauch der ungebundenen Rede ausgeschlossen wird. Man wirre also die Begriffe nicht durch einander. —

Nicht in der Sprache, dem gemeinsamen Vehikel der Darstellung für Kunst und Nicht-Kunst, ist der Unterschied zwischen Poesie und Prosa (in weiterer Bedeutung) zu suchen, sondern in der verschiedenen Weltanschauung. Bestimmter tritt dieser Unterschied erst hervor in der Literatur eines Volkes, als welche einerseits das Sein der Dinge wiederzugeben sich bemüht, soweit es als wirklich bestehend betrachtet wird: Prosa — andererseits auch das Sein, soweit es durch die Wirklichkeit nur zu einem Schein gebracht wird, also nur Symbol ist eines vorausgesetzten höheren Seins: Poesie. Literatur aber, Prosa wie Poesie, entsteht erst dann, wenn ein Volk zum Bewusstsein seiner selbst gelangt, eine Gedankenwelt sich erbaut; ihr Reichthum ist nur Gradmesser und Folge des sich ausbreitenden und vertiefenden Bewusstseins, hebt sich und sinkt mit diesem in Wechselwirkung, wie denn die Literatur z. B. steigt, wenn ein Volk durch grosse Thaten in höherem Grade selbstbewusst wird.

Was nun poetischer und prosaischer Ausdruck genannt wird, ist lediglich Folge jener Grundverschiedenheit in der Auffassung, denn das Sein, als letzte Wirklichkeit betrachtet, verlangt eigentliche, wirkliche, den Dingen nachgehende Darstellung; das Sein aber als blosser Schein wird nur dann angemessen dargestellt, wenn auch die Darstellung selbst als Schein wirkt, was aber durch allerlei Sprachkunstmittel, überhaupt durch Einzelnes nicht mit Sicherheit zu gewinnen ist, zum Theil freilich z. B. durch Vers, Reim, Bildsprache erreicht wird, aber auch der ungebundenen und einfachen Rede gelingen kann. Die Sprachkunst hat es mit diesem Gegensatz als solchem nicht zu thun, obwohl natürlich der Unterschied der Weltanschauung sich auch in ihr geltend macht, so dass sich die Sprache des Bedürfnisses und die der freien Darstellung, Darstellung um ihrer selbst willen, d. h. Kunst gegenüberstehn. Diese Sprache des Bedürfnisses, die Prosa der Sprachkunst, gehört aber gar nicht in die Literatur; sie wird, wenn nicht scharf, doch ge-

nügend, als Sprache des gewöhnlichen Lebens bezeichnet. Wie aber steht es mit den Werken der Sprachkunst? Wo findet man sie? Und wie verhält sich die Sprache der Sprachkunst zu der sogenannten Sprache der Poesie? —

Wir können an dieser Stelle hierauf nur im Allgemeinen antworten. Das der Sprachkunst eigenthümliche Gebiet wird deutlicher hervortreten, wenn wir in den folgenden Abschnitten es genauer gegen die Dichtkunst und Rhetorik abgränzen, wir bemerken hier nur dies, dass die Bildung der Sprache selbst als Kunst vor jeder Literatur liegt, und zwar begrifflich: durchaus, zeitlich: im Wesentlichen, dass diese also von dem Gegensatz der Poesie und Prosa (im engeren Sinne, wie im weiteren) nicht berührt wird, sie vielmehr durch ihre Hervorbringungen erst die Mittel liefert zur Ausbildung der verschiedenen Stilgattungen; dass ferner die Sprachkunst neben jenem Gegensatz sich hält und ihn für sich nicht beachtet. Wie weit aber die Sprachkunst ihre Werke zur Literatur stellt, wird sich später ergeben. — In wie fern nun dennoch die Werke der Sprachkunst auf die Darstellung der Poesie Einfluss haben, darüber bemerken wir an dieser Stelle nur das Folgende.

Die Werke der Sprachkunst sind theils der Art, dass sie selbstständig für sich fortleben, wie z. B. Epigramme, Parabeln, Räthsel, Gnomen u. a. theils sind sie geringeren Umfangs, weil sie den einzelnen Lebensmoment nur abbilden, aber nicht entfalten, und dann reihen sie sich von selbst — wie im Anfang der Sprachbildung die Wörter und Wortformationen — dem vorhandenen Sprachschatz ein und werden so ebenfalls zu Sprachmitteln, welche jedoch als Schmuck erscheinen, so lange sie noch als Figurationen der gewöhnlichen Rede gefühlt und erkannt werden. Diese Ornamente, welche unter dem Namen der Redefiguren bekannt sind, verfallen ferner sogleich, nachdem die Sprache sie in sich aufgenommen, dem Gesetz der Analogie, welches die Sprachbildung beherrscht, und bei ihrer flüchtigen Natur verlieren sie bald ihren bestimmten sprachlichen Ausdruck, in welchem sie der Sprachkünstler ursprünglich niederlegte, und werden zu blossen Formen, zu Schablonen, nach denen dann die weiteren Verzierungen ausgeführt werden. Dabei ist zu bemerken, dass die Sprache immer neu geschaffen wird, dass sie immer Sprechen ist, dass also in

diesem Flusse des Sprachlebens jeder neue Ornamentist ebenso wohl Original-Künstler sein kann, wie er, von seinem Sprachgefühl geleitet, vielleicht nur — und zwar meist unbewusst — Nachahmer ist. — Diese letzteren, dem gewöhnlichen Sprachgebrauch bereits anheimgefallenen Werke der Sprachkunst werden allerdings dann auch in den Dienst der Poesie treten, und, wie ja natürlich ein Werk der Kunst auch äusserlich den schönen Schein gern um sich breitet, etwa den kunstvoll geschnitzten Rahmen um das herrliche Bild, die Arabesken an den Wandflächen in Kunstbauten, so wird die Poesie auch mit Vorliebe sich dieser Ornamente der Rede bedienen; aber ebenso bedient sich derselben jede affectvolle, feierliche, gehobene, scherzende Rede, um sich eine Färbung zu geben, namentlich z. B. die der Beredsamkeit, und eine besondere dichterische Sprache wird also durch diese Benutzung der unselbständig gewordenen Werke der Sprachkunst nicht constituirt. Aristoteles (Rhet III, 1) spricht z. B. von einer dichterischen Sprache (*ποιητικὴ λέξις*), welche sich die Rhetorik ebenfalls angeeignet habe, womit eine Sprache bezeichnet wird, wie sie in Dichtungen vorzugsweise gebraucht wird, nicht aber der Poesie eine besondere, ihr eigenthümliche Sprache zugeschrieben ist. Es tritt ja z. B. auch bei gothischen Bauwerken der Bildhauer als Steinmetz vielfach an die Stelle des Maurers; sein Werk wird von dem Architekten als Theil des Mauerwerks mit Vorliebe — denn das Einzelne verstärkt bei Anwendung solcher Technik den Eindruck des Ganzen — zum Bau benutzt, darum aber giebt es doch kein plastisches, oder überhaupt künstlerisches Mauerwerk — denn von ähnlichen Ornamenten könnte jedes prosaische Ding, — ein Spiegel, ein Stuhl cet. Gebrauch machen —; und ebensowenig giebt es etwa eine Sprachkunst, welche im Besonderen „Sprache der Dichtkunst“ wäre. —

3. Poesie und Sprachkunst.

Wir kommen dazu, das Gebiet der Sprachkunst genauer zu bezeichnen und gränzen es zunächst gegen die Poesie ab. —

Poesie war von uns gefasst worden als die Kunst des Gedankens. Damit soll nicht nur gesagt sein, sie stelle irgendwie Gedanken dar, denn jede Kunst offenbart den Menscheng Geist, son-

dem dies, dass sie Gedanken darstelle im Gedanken als ihrem Material, oder, wie mit schärferer Bestimmung es genannt werden mag, Vorstellungen in der Vorstellung. Dem Dichter wird also die eigene Seele und das von dieser Aufgefasste zum Stoff der Behandlung. Demnach wird bei den Werken der Poesie der Gedanke in doppelter Weise sichtbar: als der formende, das Viele einigende, d. h. als die Idee, und als Stoff, welcher, als das Viele, dem Einigenden, der Form, sich unterwürfig zeigt. Homer also z. B. ist nicht bloss Dichter als der formgebende Künstler, sondern auch in Bezug auf den Stoff, welchen er ergreift. Nicht etwa den trojanischen Krieg stellt er in der Iliade dar, was immer nur Sache der Prosa, der Geschichte sein könnte, sondern er zeigt uns, wie seine Seele sich in diesen Krieg eingelebt hat, welche Bedeutung sein Sinn hineingelegt oder herausgeholt hat, wie sich ihm an diesem Stoffe die Natur des Menschen und menschlicher Verhältnisse enthüllt hat. Wegen dieser ihrer durchaus geistigen Natur nennt Aristoteles (Poet. c. 9.) die Poesie philosophischer als die Geschichte. Er sagt: Geschichtschreiber und Dichter unterscheiden sich nicht dadurch, dass die einen in gebundener, die anderen in ungebundener Rede sprechen (οὐ τῷ ἢ ἔμιμετρα λέγειν ἢ ἄμιμετρα διαφέρουσιν). Man könnte z. B. die Bücher Herodot's in's Versmaass bringen und sie wären um nichts weniger Geschichte mit Versmaass als ohne Versmaass. Aber dadurch unterscheiden sie sich, dass der eine erzählt, was geschehen ist, der andere, wie es hätte geschehen können (τῷ τὸν μὲν τὰ γενόμενα λέγειν, τὸν δὲ οἷα ἂν γένοιτο). Desswegen ist die Poesie auch philosophischer und vorzüglicher als die Geschichte, denn die Poesie stellt mehr das Allgemeine, die Geschichte das Einzelne dar (διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποίησις ἱστορίας ἐστίν. ἢ μὲν γὰρ ποίησις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἢ ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει).

Während nun die künstlerische Composition für die Ausprägung ihrer Ideen bei den Künsten des Auges eine Menge von verschiedenartigem Material zur Verfügung hat, die mannigfachsten Körper oder deren Schein, ist für die Darstellung des ideelleren, mehr geistigen Gehalts der Künste des Ohres eben nur der Ton vorhanden. In der Musik bleibt noch eine gewisse sinnliche Fülle, reiche Modulation, scharfe Rhythmik, namentlich Auswahl für die

Klangfärbung, denn dieselben Bewegungen der Seele können durch Vokal- oder Instrumentalmusik, durch Vereinigung beider, und innerhalb dieser Arten wieder durch Blase-, Schlag-, Streich-Instrumente u. s. w. verschiedenartig zum Ausdruck gebracht werden, für Sprachkunst und Dichtkunst bleibt aber eben nur die Sprache, welche jedoch nicht in demselben Sinn für beide das Mittel zur Darstellung ist. Bei der Poesie ist sie nur die zweite, nach aussen gekehrte Hälfte des Materials, der Stoff, in welchem sich das bestimmte Denken nothwendig kleidet, um vollständig zu sein und zu erscheinen, Plato (Soph. 263) drückt diese Nothwendigkeit, dass der Gedanke zum Worte werde, ja an sich schon selbst das Wort sei, naïv aus: „*διάνοια μὲν καὶ λόγος ταῦτόν. πλήν ὁ μὲν ἐντὸς τῆς ψυχῆς πρὸς αὐτὴν διάλογος ἄνευ φωνῆς γιγνόμενος τοῦτ' αὐτὸ ἡμῶν ἐκωνομασθεῖα διάνοια.*“ — wie Macaulay (Milton. Essays I, 21) sagt: „the business of poetry is with images and not with words. — The poet uses words indeed; but they are merely the instruments of his art, not its objects“ — bei der Sprachkunst dagegen ist die Sprache das ganze Material. Poesie also setzt eine fertige Sprache voraus, um sie nach Belieben verwenden zu können, Sprachkunst verlangt die Sprache als ihr Material nur der Möglichkeit nach; sie giebt dann dem bis zum Sprechen bestimmten Gedanken den vollkommensten Ausdruck in der Sprache, so dass nichts Ueberschüssiges an Geist noch zurückbleibt, während das Kunstwerk der Poesie von der Sprache nur zur Erscheinung gebracht wird, in seiner Tiefe aber mehr durch sie angedeutet als erschöpft wird. — E. Müller (Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten Bd. II p. 14) bezeichnet so im Wesentlichen richtig als Aristoteles Ansicht: „dass das eigenthümliche und wesentliche Darstellungsmittel der Poesie das Wort ist, und zwar das innerliche, nicht das gesprochene, welches freilich, um Andern wahrnehmbar zu werden, irgendwie sinnliche Gestalt gewinnen muss, wenn auch nur durch die Schrift (?), dessen Kraft aber doch keineswegs in dem, wodurch es sinnlich wahrnehmbar ist, beruht.“ und p. 11: „Nach Aristoteles ist das Gedicht da, im Wesentlichen fertig, noch ehe der Dichter seine Erfindung in Worte zu kleiden angefangen hat, die poetische Erfindung selbst ist ihm das Gedicht“ cet. —

Es fällt also bei der Dichtkunst das ganze Gewicht auf die Dichtung, Erdichtung, Verwandlung, Umschaffung der Erscheinungswelt, die Gedankenverschlingung, den Gedankenkampf; bei der Sprachkunst auf die Vollkommenheit der Darstellung eines Seelenmoments durch die Sprache; der Dichter erfindet Verwicklungen, Lösungen, Umstände, Lagen, giebt eine Weltanschauung; der Sprachkünstler erfindet Wörter, Satzformationen, Figurationen, Sprüche, giebt das Abbild eines Lebensmoments der Seele.

Der Dichter ist desshalb auch nicht ohne das Bewusstsein, dass Sprache für sich, ohne die beständig ergänzende und belebende Macht des Geistes, der Vorstellung, seinen Intentionen nicht entspricht, während der Sprachkünstler in der Darstellung seines Werkes durch den sprachlichen Ausdruck sich völlig genügt. Schiller z. B. erscheint die Sprache fast nur wie ein nothwendiges Uebel, ja wie ein Hinderniss für den vollständigen Ausdruck des poetischen Gedankens. Er citirt z. B. im Briefwechsel mit Körner 1, 55, eine (später weggelassene) Stelle aus dem Don Carlos:

„Schlimm, dass der Gedanke
Erst in der Worte todte Elemente
Zersplittern muss, die Seele sich im Schalle
Verkörpern muss, der Seele zu erscheinen.“

ebenso heisst es in dem Epigramm „Sprache“:

„Warum kann der lebendige Geist dem Geist nicht erscheinen?
Spricht die Seele, so spricht ach! schon die Seele nicht mehr.“
Dagegen zeichnet er das Genügen bei dem blossen Worte, wie es ein Sprachkünstler (besser: Sprachkunst-Nachahmer) empfindet, in dem Epigramm „Der Dilettant“:

„Weil ein Vers Dir gelingt in einer gebildeten Sprache,
Die für dich dichtet und denkt, glaubst du schon Dichter zu sein.“

Die Kunst des Sprachkünstlers will zuerst, ehe noch die Sprache eine Festsetzung gewonnen hat, die Schwierigkeit überwinden, die Bewegungen der Seele in einem andersgearteten Material, dem Ton, darzustellen, späterhin hat sie eine erstarrte, begrifflich, abstrakt, zum blossen Zeichen gewordene Sprache zum Aussprechen des Individuellen wieder zu beleben; die Poesie verlangt jedoch, dass die Sprache dem Gattungsbewusstsein genug thue, und die sinnliche Lebendigkeit, von wel-

cher bei der Poesie so oft die Rede ist, hebt in Bezug auf die Sprache nur die Einzelheiten der Darstellung; die Lebendigkeit des Ganzen also des Kunstwerks selbst beruht im Gedicht lediglich auf der Tiefe und Grösse des Gedankens. Heyse (System der Sprachwissenschaft ed. Steinthal p. 45) sagt: „Werke der Poesie und der reinen Wissenschaft setzen die durch die menschliche Gesellschaft bereits gebildete und bis auf einen gewissen Grad vollendete Sprache schon voraus als vorgefundenes Darstellungsmittel.“ „Der Dichter redet nicht die Sprache des einzelnen individuellen Menschen als eines solchen, und will auch nicht dem einzelnen Subjekt etwas sagen oder mittheilen. Die Sprache wird für ihn Darstellungsmittel der Idee, des allgemeinen Geistes.“ —

Wenn wir nun bei der Sprachkunst ein Zuerst und ein Späterhin unterscheiden, nach welchem ihre Aufgaben wechseln, so kann allerdings dabei an die erste Bildung der Sprache gedacht werden, und weiter an einen Culturzustand der gleichsam fertig gewordenen Sprache, aber zu bemerken ist, dass Sprache immer neu entsteht, dass ferner auch immer die in Gebrauch genommenen Sprachmittel einen Sprachschatz bilden, welcher den rein individuellen Ausdruck bindet, dass also beide Aufgaben, nämlich überhaupt: Sprachbildung und: Sprachbelebung, Umschaffung, Individualisirung beständig die Sprachkunst beschäftigen, dass also sich immer Beides durchdringt: die Bildung der Sprache als eine Kunst, und die künstlerische Behandlung der vorhandenen Sprache d. h. die Sprachkunst. —

Warum aber Poesie und Sprachkunst auseinander zu halten sind, wird ferner klar, wenn wir die verschiedene Begabung des Dichters und des Sprachkünstlers betrachten. Der Dichter lebt vor Allem in einer idealisirten Welt, oder sagen wir klarer: in einer von ihm den Bedingungen und Gesetzen seines Geistes entsprechend geschaffenen Welt. Die Gestalten des Epos wandeln auf einem idealen Boden, auch in der Lyrik erhebt sich das Gemüth in die Region der Freiheit, ganz erfüllt von dem poetischen Ideale ist der Aether, in welchem die Gestalten des Drama athmen. Auf die Interessen des Einzelnen als solchen, welche an der Wirklichkeit haften, geht der Dichter nicht ein; er fühlt sich eben jener Wirklichkeit enthoben, welche mit beständig wechseln-

den, zufälligen Reizen die Individuen beunruhigt, stachelt, beglückt. Es ist nichts Hyperbolisches in der Auffassung des Alterthums, wenn z. B. Ennius (nach Cicero pro Arch. 8, 15) die *poëtas sanctos* nennt, welche begnadigt seien: „*deorum aliquo dono atque munere*“, wenn Ovid (ars am. III, 403) sagt:

„*Quid petitur sacris nisi tantum fama poëtis?*“

Hoc votum nostri summa laboris habet.

Cura deum fuerant olim regumque poëtae

Praemiaque antiqui magna tulere chori.

Sanctaue majestas et erat venerabile nomen

Vatibus et largae saepe dabantur opes.“

Was wir die Begeisterung des Dichters nennen, war den Alten *μανία*, furor. Cicero (de divinat. 1, 34) berichtet: „*Negat enim sine furore Democritus quenquam poëtam magnum esse posse.*“ (cf. Cic. de orat. 2, 46 und Hor. ep. ad Pis. 295.) Plato sagt (Phaedr. p. 245): „*ὅς δ' ἄν ἄνευ μανίας Μουσῶν ἐπὶ ποιητικὰς θύρας ἀφίκεται, πεισθεὶς ὡς ἄρα ἐκ τέχνης ἰκανὸς ποιητῆς ἐσόμενος, ἀτελής αὐτός τε καὶ ἡ ποίησις ὑπὸ τῆς τῶν μαινομένων ἢ τοῦ σωφρονοῦντος ἤφανισθη.*“ cf. auch legg. 4, 719: „*παλαιὸς μύθος ὑπὸ τε αὐτῶν ἡμιῶν αἰεὶ λεγόμενός ἐστι καὶ τοῖς ἄλλοις πᾶσι ξυνδεδογμένους, ὅτι ποιητῆς, ὅπου ταν ἐν τῷ τρίποδι τῆς Μούσης καθίζηται, τότε οὐκ ἔμψρων ἐστί.*“ — Der Dichter, ein Homer, Aeschylus, Sophokles, Aristophanes, ein Dante, Ariost, ein Shakespeare, ein Göthe, Schiller — er bewegt immer eine Welt; sei es, dass sein helles Auge in der wirklichen Welt auch die poetische auffindet, wie Göthe sie schaute, sei es, dass er seine Feuerseele hineinleuchten lässt in die Welt des Daseins, so dass ihre Gestalten von diesem Lichte umstrahlt werden, er bewegt immer eine Welt. — Wer daher diese Kraft nicht fühlt und diese Lust, mit der gemeinen Wirklichkeit zu brechen, die Klugheit der Weltkinder von sich abzu thun, wem es zu phantastisch vorkommt oder zu kühn, in die selbstgeschaffene Welt sich zu flüchten und in ihr die wahre zu finden — der ist kein Dichter. So fühlt es z. B. Horatius (Serm. 1, 4, 39):

„*primum ego me illorum, dederim quibus esse poëtas, excerptam numero: neque enim concludere versum dixeris esse satis; neque si quis scribat uti nos*

sermoni propiora, putes hunc esse poëtam
ingenium cui sit, cui mens diviniior atque os
magna sonaturum, des nominis hujus honorem.“

In der Poesie kommt die Kunst zu ihrer Vollendung, und zwar dadurch, dass sie auf jedes fremde Material verzichtet, ihre sinnliche Erscheinung auf das geringste Maass beschränkt; es athmet der Dichter in dem berausenden Duft einer Zauberwelt, die seinem eigenen begeisterten Gemüthe entquillt. Die Künstler der übrigen Kunstgattungen idealisiren nur innerhalb bestimmter Sphären, und so erstreckt sich auch das Kunstwollen des Sprachkünstlers nur darauf, den unmittelbaren Ausdruck der Seelenbewegungen durch die Sprache zu einer idealisirten Darstellung zu bringen, dem gemeinen Affekt durch das geisterfüllte Wort ein erhöhtes Dasein zu verleihen. Er nimmt im Uebrigen die Bedingungen der objektiven Welt als gegeben und lässt sie für sich gelten, ihn kümmert keine κάθαρσις παθημάτων, keine Reinigung, Beruhigung der Gemüthsaffektionen, sondern einzig deren trefendste, edelste und schönste Darstellung in der Sprache. — Es interessirt den Sprachkünstler jeglicher Inhalt objektiver Art nur insofern, als dieser die Seele bewegt und anregt, sich darzustellen, sich mitzutheilen; während es dem Dichter gerade um diesen Inhalt zu thun ist, der seiner idealen Welt angehört und sie hervorbringt. — Die Seele des Menschen kann nach zwei Seiten als an sich unbestimmt bezeichnet werden; einmal, sofern sie von Natur unendlich bestimmbar ist, sodann, indem sie, sich entfaltend, endlos von Aussenreizen bestimmt wird; sie ist einmal nur die Empfindung von der Möglichkeit jeden Inhalts, sodann ist sie Auffassung eines Anderen; hier wie dort tritt sie in ihrer eigenen Eigenthümlichkeit nicht hervor. Die Musik ist es, welche jene empfindende Seele zum Tönen bringt: (Schiller: „Tonkunst“) „Aber die Seele spricht nur Polyhymnia aus.“ Die Poesie ist es, welche die gehaltvolle Seele, die zum freien Geist erhobene, zeigt, wie sie diesen Gehalt sich aneignet, sie erhält: „Aus Morgenduft gewebt und Sonnenklarheit, der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit.“ (Göthe: „Zueignung.“)

Wo aber die Seele sich selbst erfasst in ihrer Bestimmtheit, da spricht sie; die Sprache tritt eben nur ein,

wo ein bewusstes, helles Denken sich bestimmt hat; der artikulierte Ton ist Ausdruck eines artikulirten Denkens. Diese Hel-
 ligkeit des Bewusstseins charakterisirt darum auch den Sprach-
 künstler, und die Besonnenheit, welcher auch der begeisterte
 Künstler bei Hervorbringung seiner Werke bedarf, ist jenem vor-
 nehmlich eigen. Dabei berührt die Sprachkunst einerseits den
 Kreis musikalischer Empfindungen, und sie gränzt andererseits an
 die Gedankenentfaltung der Poesie. —

Fehlt es nun den Werken der Sprachkunst an einem objek-
 tiven Gehalt, bleiben sie in den Schranken des Individuellen, der
 Einzelheit, stellen sie nichts dar, als die wechselnden Affekte der
 Seele, ihr Weinen und Lachen, ihren Schmerz und ihre Lust, so
 mag man fragen, wo da die Hoheit, die Idealität einer Kunst noch
 vorhanden sei. Aber was spricht denn z. B. die Plastik aus in
 ihren Gestalten, was die Musik in ihren Tönen? Ist es etwas
 Anderes als die Formen unseres äusseren und inneren Lebens?
 Ist unsere Seele keine Lebensform des Universums? Ist sie der
 Darstellung weniger würdig durch Pracht und Reichthum, Zartheit
 und Kraft, Hoheit und Feinheit, als was der Pinsel des Malers
 aus der Welt der Erscheinungen wiedergiebt? Die Bewegungen
 der Seele entspringen aus ihrer Wechselwirkung mit der Welt, sie
 sind nur scheinbar bloss subjective, denn auch sie enthüllen das
 Wesen des Weltgeistes; sie auszusprechen giebt deshalb Genug-
 thung, Freude, Genuss und ist Sache der Kunst. —

Wir entwickelten, dass der Dichter als Material für seine
 Werke eine Vielheit von Gedanken behandle, für welche der Ein-
 heitspunkt in der Idee der Dichtung liege. Es lässt sich hieraus
 weiter schliessen, dass seine Werke auch äusserlich in ihrer Dar-
 stellung durch die Sprache einen gewissen grösseren Umfang
 beanspruchen müssen, denn Motivirung, Entfaltung, Verschlingung,
 Auflösung — dies Alles mit seinen Contrasten, Parallelen, auch
 wohl Episoden ist mehr oder weniger in jeder Dichtung enthalten
 und bedingt ein Werk von nicht zu engem Bau. Anders verhält
 es sich mit dem Werke des Sprachkünstlers, dem jene Lang-
 athmigkeit nicht eigen ist. Seine Werke entwickeln nicht ein
 Ringen von Gedanken, die Handlungen des Geistes, sondern
 zeichnen Bewegungen der Seele in demjenigen Momente, wo diese
 zu der nöthigen Klarheit gelangt sind, zu solcher Bestimmtheit

sich zugespitzt haben, dass sie zu Worte kommen können und müssen. Die Werke der Sprachkunst also, als den Moment ergreifend und ausdrückend, überschreiten auch in ihrer sprachlichen Darstellung den Umfang Eines Gedankens, Einer Seelenregung nicht, und es ist also im Allgemeinen die Form des Satzes, in welchem sie zur Erscheinung kommen, worunter der streng grammatische Satz freilich nicht allein zu verstehen ist. Auch der Kunstgenuss ist hiernach ein verschiedener bei Werken der Poesie, welche einen Wiederaufbau ihrer Gedankenconstruction verlangen, und bei denen der Sprachkunst, wo die Auffassung im Moment erfolgt, zu hell und zu bestimmt, um lange nachzuklingen, zu leicht fassbar, um dauernd zu beschäftigen. Man achte gleichwohl diese Werke des Moments nicht gering. Schiller mag uns hier vertreten („Gunst des Augenblicks“):

— — „der mächtigste von allen
Herrschern ist der Augenblick.

Von dem allerersten Werden
Der unendlichen Natur
Alles Göttliche auf Erden
Ist ein Lichtgedanke nur.

Langsam in dem Lauf der Horen
Füget sich der Stein zum Stein,
Schnell, wie es der Geist geboren,
Will das Werk empfunden sein.

Wie im hellen Sonnenblicke
Sich ein Farbenteppich webt,
Wie auf ihrer bunten Brücke
Iris durch den Himmel schwebt,

So ist jede schöne Gabe
Flüchtig wie des Blitzes Schein;
Schnell in ihrem düstern Grabe
Schliesst die Nacht sie wieder ein.“

Die Sprachkunst zeigt auch nach dieser Seite die ihrer Stellung in der zweiten Triade der Künste zukommende Analogie mit der Sculptur. Schelling („Ueber das Verh. der bild. Künste zu d. Natur“) sagt: „Die Plastik ist genöthigt, die Schönheit des Weltalls fast auf Einem Punkt zu zeigen“. (cf. Vischer, Aesthet. Bd. III. p. 359.) „Die Sculptur wählt zur Darstellung den „frucht-

baren Moment“. (Vischer: Aesth. III. p. 399.) Ebenso Lessing im Laokoon und Göthe, über welche man sehe: Gervinus, Gesch. der dtsh. Dichtung, IV. p. 323.

Erwägt man die über den Unterschied von Dichtkunst und Sprachkunst gegebenen Bestimmungen, so erhellt, dass ein Theil der Erzeugnisse, welche man namentlich der lyrischen Dichtungsgattung gewöhnlich zurechnet, von uns als der Sprachkunst angehörig betrachtet werden muss. Da im Späteren hierüber genauer verhandelt wird, beschränken wir uns auf einige Andeutungen, um unseren Standpunkt zu rechtfertigen.)

Was ist lyrische Dichtkunst? Wenn man etwa sagt, sie stelle die Subjectivität, die Empfindungen, das innerliche Leben des Menschen dar, hat man sich sogleich nach zweien Seiten hin zu verwalten. Denn weder ist jeder subjektive Einfall oder jede Regung der Empfindung oder jeder innerliche Vorgang, wenn er auch versificirt wird, ein Gedicht, noch wird man geneigt sein, eine gereimte Gesetzgebung für die Innenwelt, wie man sie als Aufgabe der sogenannten didaktischen Poesie betrachtet, überhaupt für Poesie zu erklären. Gelegenheitsdichtung, Reflexionspoesie, Tendenzpredigt in Versen — das sind z. B. Bezeichnungen von Poesieen, in welchen unsere geringe Bereitwilligkeit zur Anerkennung dieser Formen als der Dichtkunst angehörig sich ausspricht, ohne dass ihnen doch eine passendere Stellung angewiesen würde. Unsicherheiten dieser und weiterer Art sind bei strengeren Kunsttheoretikern Grund geworden, die Lyrik überhaupt, als der Epik und Dramatik nicht ebenbürtig, bei Seite zu schieben. Wir nennen Aristoteles, Lessing, Gervinus.

Aristoteles übergeht in seiner Poetik die Lyrik fast ganz. Im ersten und zweiten Kapitel, in welchem über die Dichtkunst an sich und über ihre Arten gehandelt werden soll (*περὶ ποιητικῆς αὐτῆς τε καὶ τῶν εἰδῶν αὐτῆς*), erwähnt er der Lyrik als der *διθυραμβικῶν ποιήσεις καὶ ἢ τῶν νόμων* und lässt dann weiter von ihr nichts hören. Wenn er im Eingange als Arten der *μιμησεις* auch „den grössten Theil des Flöten- und Citherspiels“ nennt (*τῆς ἀυλητικῆς ἢ πλείστη καὶ κιθαριστικῆς*), so ist darunter nur *ψαλὴ κιθάρισις* und *αὐλῆσις* zu verstehen, d. h. *μέλος ἀνευ λόγου*, aber kein Theil der Lyrik. Nun hängt es von den Vorstellungen, welche man sich von dem Zustande der uns über-

lieferten Poetik macht, ab, ob man das Uebergehen der Lyrik als Nichtachtung derselben auslegen will, aber jedenfalls soll doch hier im Eingange von der lyrischen Poesie gesprochen werden, und eben hier nennt Aristoteles einzelne Arten der Lyrik statt ihrer selbst. Den Dithyramben aber kam rein lyrischer Charakter gar nicht zu, sie waren lyrisch-episch-dramatisch. (cf. Gräfenhan, Comment. zu Arist. poet. p. 4: „perierat lyrica eorum natura.“) Die Nomen haben ebenfalls epischen Charakter gehabt. (cf. Gräfenhan l. c. p. 28.) Aehnlich führt auch Plato (de republ. 3 p. 394c.) statt der lyrischen Poesie, welche den Dichter selbst reden lasse („δι' ἀπαγγελίας αὐτοῦ τοῦ ποιητοῦ“) bloss die Art des Dithyrambus an: „εὖροις δ' ἂν αὐτὴν μάλιστα ποῦ ἐν διθυράμβοις.“ — Die Hymnen und Loblieder, welche sich im vierten Capitel der Poetik beiläufig erwähnt finden, werden gleichfalls als Handlung darstellend betrachtet. Man sieht also, dass dem Aristoteles die Dichtung wesentlich nur als Nachahmung von Handlungen und Situationen gegolten hat, dass er ein Aussprechen blosser Empfindungen als Dichtkunstwerk nicht anerkannte. (cf. Biese, Phil. d. Arist. Bd. II p. 677; 694 sq.) Deutlich schliesst er deshalb ψόγοι (Spottgedichte) aus dem Gebiet der wahren Poesie aus, welche in heiterem Muthwillen Fehler bestimmter Individuen rügten (Poet. 4, 5), wie er andererseits auch die Lehrgedichte als Gedichte nicht anerkennt. (Poet. c. 1.) —

Lessing's Ansicht ist aus seinem „Laocoon“ zu entnehmen; sie ist vollständig die des Aristoteles. „Handlungen“ sind nach ihm der eigentliche Gegenstand der Poesie, und Herder schrieb deshalb „nach der lyrischen Tonart seines Geistes“: „Er zitterte vor dem Blutbade, welches Lessing's Sätze unter alten und neuen Poeten anrichten müssen.“ (Herder's Werke, Litt. u. Kunst XIII., 209.) In der That hat freilich Lessing durch die Betonung der Handlung die Lyrik nicht überhaupt aus dem Gebiet der Poesie gewiesen, wie er denn in seiner Abhandlung über die Fabel (Th. V p. 419) sagt: „Giebt es aber doch wohl Kunstrichter, welche einen noch engeren, und zwar so materiellen Begriff mit dem Worte Handlung verbinden, dass sie nirgends Handlung sehen, als wo die Körper so thätig sind, dass sie eine gewisse Veränderung des Raumes erfordern.“ — „Es hat ihnen nie beifallen wollen, dass auch jeder innere Kampf von Leidenschaften, jede Folge von ver-

schiedenen Gedanken, wo eine die andere aufhebt, eine Handlung sei; vielleicht weil sie viel zu mechanisch denken und fühlen, als dass sie sich irgend einer Thätigkeit dabei bewusst wären.“ — Aber Lessing erkannte doch nur eine solche Lyrik an, welcher in diesem weiteren Sinne „Handlung“ zuzuschreiben wäre. Epos und Drama erschienen ihm jedenfalls als die vollendeteren Dichtungsarten, wie er denn höhere und niedere Gattungen der Poesie ausdrücklich unterscheidet. Erst eine Mannigfaltigkeit von Bildern, die zweckmässig zusammenstimmen, d. h. Handlung begründet auch das Wesen der Fabel nach Lessing, sonst wäre, wie er sagt, jedes Gleichniss, jedes Emblema eine Fabel. „Handlung“ erklärt er im Sinne der Aristotelischen $\pi\rho\alpha\acute{\alpha}\xi\iota\varsigma$, welche Thun und Leiden gleichmässig in sich schliesst. „Was die Fabel erzählt, muss eine Folge von Veränderungen sein. Eine Veränderung oder auch mehrere Veränderungen, die nur nebeneinander bestehen und nicht auf einander folgen, wollen zur Fabel nicht hinreichen;“ — „sie ist dann nur ein Bild, Emblem.“ — Es kann Zweifel bestehen darüber, ob Lessing Recht hat, wenn er die Forderungen, welche er an die Poesie stellt, hier gerade an die Fabel richtet (vide unten, wo die Fabel behandelt wird), aber die Richtigkeit der Forderungen selbst wird dadurch nicht angefochten. — Dem gegenüber hebt z. B. Göthe hervor, dass die bildende Kunst zu ihrer Darstellung gerade nur einen Moment zu wählen hat, und wir haben schon oben (p. 61 f.) der Analogie gedacht, welche auch hier zwischen Sculptur und Sprachkunst besteht; Lessing selbst weist (Laokoon Cp. III.) darauf hin, dass der bildende Künstler „nie mehr als einen einzigen Augenblick“ brauchen könne; er sagt, dass dieser einzige Augenblick „nicht fruchtbar genug gewählt werden kann“, nämlich fruchtbar in dem Sinne, dass er der Einbildungskraft freies Spiel lässt. — Cp. XVI. sagt er, „dieser Augenblick müsse der prägnanteste sein“, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird, „gleichsam also das Centrum einer Handlung“, „als Wirkung einer vorhergehenden und Ursache einer folgenden Erscheinung.“ — Auch von dieser Bemerkung kann die Theorie der Sprachkunst Gebrauch machen, denn wenn wir oben den Satz als den natürlichen Umfang eines Sprachganzen hinstellten, so wird klar, dass, wenn in Analogie mit der Sculptur,

der Sprachkünstler einen Seelenmoment zur Darstellung bringt, welcher prägnant, ein Centrum nothwendig vorausgehender und folgender Momente ist, die Sprachkunst auch zu einem Werke grösseren Umfangs gelangt — denn sie kann wegen der zeitlichen Natur des Tones nur nach einander darstellen — welches dann gleichsam die Entfaltung des Einen Momentes enthält. —

Gervinus beseitigt, wie Biese (die Philosophie des Aristoteles Bd. 2 p. 695) sagt, in seinen Grundzügen der Historik p. 56 die Lyrik als unwesentliche Dichtungsart und wirft sie mit der didaktischen Poesie zusammen. — In seiner „Geschichte der deutschen Dichtung“ Bd. IV., p. 323 sq. schliesst er sich den Ansichten des Aristoteles und Lessing's an und spöttelt über den Herder'schen Schrecken wegen des Dichter-Blutbades: „Was weiter, so bleibt eben die Zahl der ächten und wahren Dichter und Dichtungsarten übrig, unter denen uns wohl ist.“ — Wir führen noch die Stelle an aus Bd. I., p. 284 sq.: „Alle Lyrik lässt sich in die zwei grossen Hälften scheiden, nach denen sie entweder an die epische und dramatische Dichtung angelehnt oder auf sich selbst ruhend erscheint, falls man diesen letzten Ausdruck überhaupt von einer Dichtungsart brauchen kann, die, wo sie am meisten unabhängig ist, am innigsten sich mit der Musik verwebt, und in unverkünstelten Zeiten immer untrennbar von der Musik war“ — „eine dritte Gattung lehrhafter Verstandespoesie, Sprüche, Räthsel, Singgedichte u. dgl. m. konnte nur der Lyrik zugetheilt werden, weil man eine eigene Gattung lehrhaft-satirischer Dichtung nie klar abgeschieden hat.“ — Aehnlich, wie diese Männer, spricht sich Vischer, Aesthetik III., 2. Abth. §. 838 (p. 1172) über das Verhältniss der Lyrik zum Epos und Drama aus. Der vielbenutzte J. J. Eschenburg (Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Redekünste) nahm überhaupt keine weiteren Dichtgattungen an, als Epos und Drama. (Vide die fünfte von Pinder besorgte Ausgabe p. VIII.) — Jean Paul, der in seiner „Vorschule der Aesthetik“ (Werke, Th. 42 p. 145) auch einen Paragraph „über die Lyra“ giebt, sagt, in der ersten Auflage hätte er nichts davon gehabt. „Im frühern Auslassen der ganzen lyrischen Abtheilung hatt' ich einen alten, wenn auch nicht guten Vorgänger an Eschenburg, welcher gleichfalls nur alles in Drama und in Epos eintheilt, und in das letztere die ganze lyrische

Heerde, die Ode, die Elegie und noch Satiren, Allegorien und Sinngedichte einlagert“ cet. Indessen ist, was J. P. hierüber beibringt, auch von wenig Belang, und p. 148 zweifelt er doch noch, ob man nicht „die lyrischen Arten nur für abgerissene, für sich fortlebende Glieder der beiden poetischen Riesenleiber“ (Epos und Drama) erklären solle. —

Die von Gervinus als „der unabhängigere Theil der Lyrik, welche auf der Gegenwart ruht“ bezeichneten Dichtwerke, (l. c. p. 284.) ebenso diejenigen, welche er seiner dritten Gattung einordnet, sind im Wesentlichen der Sprachkunst zuzurechnen, wobei über jene ihrer Natur nach mit der Musik verbundenen Lieder das Folgende schon hier zu bemerken ist.

Es hat nämlich überhaupt eine wirkliche Dichtung bereits an ihrer sprachlichen Darstellung ihre Musik, soweit sie eine solche verträgt, und die Verbindung mit der Tonkunst kann ihr im Uebrigen in Bezug auf die Herausstellung ihres wesentlichen Gehalts nur zum Nachtheil gereichen. Man fühlt dies leicht, wenn man etwa ein Gedicht von bedeutenderem Gehalt, z. B. Schiller's Glocke mit der hinzugefügten Romberg'schen Musik anhört, die diese Einzelheiten allenfalls herauszuheben vermag, aber doch nur in fremder, den Gesamteindruck abschwächender Weise, den Gedankengehalt des Ganzen aber völlig unberührt lässt. Wie sollte auch die Musik in dem Gebiete objectiven Gedankengehalts, für welches ihr jedes Verständniss fehlt, in welchem sie also nichts zu suchen hat, nicht zudringlich erscheinen? Wenn man von tiefer, gedankenvoller Musik spricht, so ist dies doch in ganz anderem Sinne zu verstehn, als wenn dasselbe von einer Dichtung gesagt wird, denn die musikalischen Gedanken, wenn man sie so nennen will, bleiben immer in der Sphäre der Empfindung. Ganz wohl aber kann ein Lied, Abbild eines Lebensmoments der Seele, entspringend also aus einer subjectiven Stimmung, aus welcher es sich bis zur Bestimmtheit des sprachlichen Ausdrucks herausgearbeitet hat, in jede allgemeine Stimmung wieder untertauchen, und wenn diese etwa mit dem Grunde verglichen werden kann, aus welchem die helleren Farben eines Gemäldes aufleuchten, so werden dann die Worte des Liedes etwa als die Lichter erscheinen, welche der Künstler aufsetzt, um das Bedeutende bedeutend hervortreten zu lassen. In der That ist es in der Musik wie in der

Sprachkunst dieselbe Naturseite der Seele, welche zu ihrem Ausdruck kommt, und eine Verbindung der benachbarten Künste erscheint natürlich. —

Wenn ein Einwurf hiergegen aus dem Verhältniss entnommen werden sollte, welches bei den Griechen die Tonkunst zur Dichtung einnahm, so ist zu bemerken, dass dort die musikalische Hilfe eben nur diene, an Bedeutung etwa derjenigen in unseren Recitativen vergleichbar, welche lediglich Hebung der Deklamation bezweckt.

Fassen wir das über die Lyrik Gesagte zusammen, so haben wir sie überhaupt als das Gränzgebiet zwischen Sprachkunst und Dichtkunst zu bezeichnen. Was bisher zur Lyrik gerechnet wurde, ohne doch mehr zu geben, als Abbildung eines einzelnen Lebensmomentes der Seele, ziehen wir zur Sprachkunst. Diejenige Lyrik hingegen, welche eine Vielheit von Empfindungen und Gedanken behandelt und diese Mannigfaltigkeit zur Einheit eines Gedankens oder einer Empfindung abschliesst, halten wir für eine der Epik und Dramatik gleichberechtigte Dichtungsgattung. —

Bei dieser Sonderung unter den sogenannten lyrischen Gedichten haben wir uns, um ein Missverstehen abzuwehren, noch mit Wenigem über die sogenannte didaktische Dichtgattung auszusprechen.

Sofern nämlich das Wesen derjenigen Lyrik, welche wir auch ferner der Poesie einordnen, darin zu erblicken ist, dass sie die auf der Höhe der Gattung stehende Innenwelt des Menschen darlegt, so wird ihr damit eine Tendenz auf Hervorbringung einer Erkenntniss, Herausstellen einer Wahrheit zugeschrieben, und es ist eine nahe liegende Folgerung, es sei diese Lyrik als eine lehrhafte zu fassen, wie auch wohl Jean Paul es meinte, wenn er sie „den elektrischen Condensator der Philosophie“ nennt.

Nun hat die gesammte in Betracht kommende Kunstphilosophie der neueren Zeit den moralischen wie jeden anderen Nutzen von dem Wesen der Kunst durchaus fern zu halten gesucht und die didaktische Dichtgattung als zur Dichtkunst in strengerm Sinne nicht gehörig erachtet. Die Alten dachten nicht so, wie bekannt. Horat. A. P. 343 sagt: „Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci Lectorem delectando pariterque monendo“. — eben so v. 333:

„Aut prodesse volunt, aut delectare poëtae,
 Aut simul et jucunda et idonea dicere vitae“,
 wozu Schol. Cr. setzt: „prosunt Georgica“, auch rühmt er am
 Homer: (lib. I. ep. 2.)

„qui, quid sit pulchrum, quid utile, quid non
 planius ac melius Chrysippo ac Crantore dicit.“

Auch Boileau schärft, ihm folgend, ein (l'art poétique 8):

„Auteurs —
 qu'en savantes leçons votre muse fertile
 partout joigne au plaisant le solide et l'utile.“

Unsere eigene Meinung ist nach dem Gesagten nicht zweifelhaft: die Kunst verfolgt keine Zwecke, welche ausser ihr selbst lägen. Aber man muss sich hüten, ein Richtiges zu stark betonen, weil es einer verbreiteten Schiefheit entgegengehalten wird, und in diesen Fehler sind bei uns namentlich die Anhänger der romantischen Schule verfallen. Sie haben mit ihrer freieren Ansicht der Förderung der Kunst und der Kunsteinsicht gedient, sind aber in Theorie und Praxis durch Uebertreibung des an sich wahren Prinzips vielfach zu inhaltslosem Spiel gekommen, bei dem ein ironischer Scherz der einzige Ernst war. Schiller schrieb noch: „über die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet“ und doch spricht er sehr streng über die didaktische Poesie, namentlich die von Haller und Klopstock, „welche nicht eigentlich des Dichters Empfindungen, sondern seine Gedanken darüber mittheilt;“ — (In der Abhandl. über naive und sentimental. Dichtkunst.) — sie sei zur Poesie nicht zu rechnen, und „dasjenige didaktische Gedicht, worin der Gedanke selbst poetisch wäre und es auch bliebe, sei noch zu erwarten.“ — Und doch wird der Charakter gerade der Schiller'schen Lyrik im Wesentlichen als didaktisch bezeichnet werden müssen, aber „Ideal und Leben“ z. B. ist kein philosophisch-didaktisches Gedicht, sondern eben Schiller's Lyrik. In Bezug auf die von Stolberg angefochtenen „Götter Griechenlands“ schreibt Schiller an Körner: „Ich bin überzeugt, dass jedes Kunstwerk nur sich selbst, d. h. seiner eigenen Schönheitsregel Rechenschaft geben darf und keiner anderen Forderung unterworfen ist. Hingegen glaub' ich auch fest, dass es gerade auf diesem Wege auch alle übrigen Forderungen mittelbar befriedigen muss, weil sich jede Schönheit doch end-

lich in allgemeine Wahrheit auflösen lässt.“ — Auch Göthe scheint nicht immer gleich zu urtheilen. Er erklärt es einmal (Bd. 26 p. 146): „Ueber das Lehrgedicht“ — „für nicht zulässig, dass man zu den drei Dichtarten, der lyrischen, epischen und dramatischen, noch die didaktische hinzufüge,“ — „da diese didaktische oder schulmeisterliche Poesie ein Mittelgeschöpf sei und bleibe zwischen Poesie und Rhetorik;“ dann aber scheint er die Poesie überhaupt für didaktisch zu erklären, wenn er klagt: „dass das Publikum nicht begreifen lerne: dass der wahre Poet eigentlich doch nur als verkappter Bussprediger das Verderbliche der That, das Gefährliche der Gesinnung an den Folgen nachzuweisen trachtet.“ — Aehnlich sagt Hegel: (Aesthetik, Bd. I, p. 541 cf. p. 543) „dass die didaktische Poesie aus dem vollständigen Zerfallen der zur wahren Kunst gehörigen Momente hervorgehe,“ giebt aber (Bd. III, p. 509) zu, dass im Drama der bestimmte Zweck einer Belehrung zulässig sei, „sobald er nicht in selbstständiger Absichtlichkeit aus der dargestellten Handlung her austrete.“ — (Hegel hat sich ausführlich über diesen Punkt ausgelassen: Aesth. Bd. I, p. 64—73.) —

Es ist eine Ueberspannung des Begriffs der Kunst, wenn man jeden Zusammenhang ihrer Schöpfungen mit dem Getriebe des prosaischen Lebens aufheben will. Das vollendete Kunstwerk verfällt, wie jedes andere Objekt, dem Gebrauch der zwecksetzenden und zweckmässigen Thätigkeit der Menschen, ohne dass es doch durch diese Verwendung in seinem Wesen gestört oder geändert würde. Eine solche Verwendung kann selbst von dem Künstler vorher gewusst werden, und die Rücksicht auf dieselbe kann in vielen Beziehungen seinen Entwurf mitbestimmt haben, ohne das Werk in seinem Kunstwerth zu beeinträchtigen, wie wenn z. B. vom Musiker eine Messe geschrieben wird, oder ein Trauermarsch componirt, oder wenn der Maler ein Altarbild malt. So können auch die Werke der Sprachkunst allmählig in den Gebrauch der Sprache des Bedürfnisses übergehen, und die Beredsamkeit, die geschichtliche, wissenschaftliche Darstellung etc. kann sich ihrer bedienen.

In Bezug auf die didaktische Poesie wird man hiernach Folgendes festzuhalten haben. Es ist unrichtig, eine besondere didaktische Dichtgattung aufzustellen, denn aus dem Inhalt einer

Dichtung ist kein Eintheilungsprinzip zu entnehmen, und noch weniger aus dem Zweck, da Kunstwerke Zwecke nicht verfolgen. Vischer (Aesthetik, Bd. V, p. 1457) bezeichnet es deshalb richtig als „grobe logische Sünde, das Didaktische dem Epischen, Lyrischen, Dramatischen zu coordiniren.“ Andererseits wird die Poesie rechter Art die Lehre — so wenig sie diese als Zweck setzen und sich also in ihrer Gestaltung durch sie bestimmen lassen darf — als Folge ihrer Darstellung, und zwar als eine ihr wesentlich zukommende zu erkennen haben. Denn die Poesie hat es nicht mit der Darstellung des Individuellen als solchen zu thun, sondern mit den Idealen der Menschheit, soweit diese in den Individuen sich darzustellen vermögen. Diese Darstellung aber des Gattungsgemässen ist der Urquell für Alles, was im tiefsten Sinne Lehre zu nennen ist, ja sie ist das Gericht über jene Einzelvorschriften der Moral selbst. Es gehört das Werk der Dichtkunst dem Streite des Lebens, auf den Moral sich wesentlich bezieht, nicht mehr an; die Poesie hat diesen, wie gut sie ihn auch kennt, nur mittelbar zu beachten, denn sie hat ihn überwunden; ihre Stimme, aus der Ruhe einer beseligten Menschenbrust hervorgehend, tönt durch das Gewirr der Leidenschaften wie Glockenton aus der Höhe und kündigt den Frieden. — Gut sagt so Jakobs (Vermischte Schrift. Th. III, p. 34): „die wahre Weisheit eines Gedichts liegt in seinem Innersten, wie der Fruchtkern in dem tiefen Schoosse der Blume; und seine Sittlichkeit ist der Widerschein des Hohen und Göttlichen, das der Menschheit zum Grunde liegt.“ —

Das Didaktische in diesem Sinne, wenn schon jeder Dichtungsgattung eigen, tritt unmittelbar und direkt nur in der Lyrik hervor. Platen beklagt, von diesem Standpunkt aus, das „Loos des Lyrikers“:

„Es flötet oftmals tauberem Ohr der hohe
Lyrische Dichter —

Pindars Flug und die Kunst des Flaccus,
Aber dein schwerwiegendes Wort, Petrarka,
Prägt sich uns langsam in's Herz; der Menge
Bleibt's ein Geheimniß.

Jenen ward bloss geistiger Reiz,
Leichter Takt nicht, der den umschwärmten Putztisch ziert.

„Ewig bleibt ihr Name genannt und tönt im
Ohr der Menschheit; doch es gesellt sich ihnen
Selten freundschaftsvoll ein Gemüth und huldigt
Körnigem Tiefsinn.“ —

Aber Platen irrt doch, wenn er glaubt, dass: „Gerne zeigt Jedwedem bequem Homer sich,“ und dass: „leicht das Volk hinreissend erhöht des Drama's Schöpfer den Schauplatz.“ — Es ergeht gehaltvoller Poesie, wie überhaupt ächter Kunst, sei sie nun, welcher Gattung man will, beim Pöbel unweigerlich schlecht.

Man könnte nun nach dem Gesagten annehmen, als unterscheide sich die Sprachkunst von dieser höheren Lyrik der Poesie vornehmlich dadurch, dass sich aus ihr ein Lehrhaftes nicht ergebe oder entwickeln lasse, aber es wäre dies unrichtig. Warum soll nicht ein Lebensmoment der Seele erfüllt sein können von einer Erkenntniss, einer Beobachtung, einem Einfall, warum sollte Darstellung eines solchen Moments, solcher Seelenblicke und Seelenblitze ein sprachliches Kunstwerk nicht geben, bei welchem der Werth darauf ruht, dass es in dieser bestimmten Form seinen Ausdruck gefunden hat? —

Der Spruch, das Epigramm, Gnome, Sprüchwort cet. sind hier anzuführen und werden später genauer zur Betrachtung kommen. Für jetzt ist darüber zu bemerken, dass allerdings das Lehrhafte in diesen Sprachkunstwerken anderer Art ist, als die idealen Tendenzen, um welche es sich bei Werken der Poesie handelt; sie stellen alle auch in diesem Gebiete des Gedankens nur den Moment dar, ein Einzelnes, aber den „fruchtbaren Moment“ als Centrum, als Resultat von Einzelheiten; sie alle haben nicht den Gedanken als solchen zum Vorwurf, sondern seine glückliche Verkörperung, seine dankenswerthe Aufbewahrung in einer bestimmten, durch Kürze, Eigenheit, Wohlklang, Schönheit ansprechenden sprachlichen Form. —

Ueberhaupt haften die Werke der Sprachkunst ihrer Natur nach viel mehr an ihrem bestimmten Ausdruck in der Sprache, als die der Poesie, denn gerade die Eigenartigkeit, die individuelle Kraft der Darstellung macht sie zu Kunstwerken, und während also Werke der Poesie ganz wohl Uebersetzungen in fremde Sprachen vertragen, sobald nur der Geist der Dichtung bewahrt erscheint, erscheinen die Werke der Sprachkunst nicht leicht über-

tragbar in fremdem Idiome, müssen eher im fremden Idiome neu geschaffen werden.

Es ist schliesslich an dieser Stelle ausdrücklich auszusprechen, dass die Sprachkunst es ist, welche die Sprache nicht nur schafft und gestaltet, sondern auch beständig umschafft und fortbildet, und dass es ein Irrthum ist, welcher mit den oben besprochenen ungenauen Ansichten über das Verhältniss der Poesie zu ihrer sprachlichen Darstellung zusammenhängt, wenn man die Dichtkunst, die Beredsamkeit, überhaupt die Literatur der Völker als deren Sprachen angehörig erachtet, so dass die Sprache es vornehmlich wäre, welche durch die Literatur dargestellt würde, fortgebildet, gehoben, und auch verschlechtert, zu Grunde gerichtet. Das Vorhandensein einer Literatur beweist hohe Kultur, zeugt von Streben nach Durchdringung des objektiven Geistes, von begrifflicher Schärfe, es bedingt Fähigkeit der Sprache, dieser Kultur zum Ausdruck zu dienen, aber nirgend geht Literatur auf Produktion der Sprache als solche, überall verbraucht sie diese nur als Mittel. Und eben in dem Maasse, in welchem Sprache den Völkern zum blossen Zeichen wird, erlischt das Sprachgefühl, stirbt das Sprachbewusstsein ab, und mit der fortschreitenden Abstraktion beschleunigt sich der Verfall der Sprache als solcher.

Die Erschaffung einer Sprache ist gleichbedeutend mit der Entwicklung des Bewusstseins und hat die Völker lange beschäftigt, ehe sie in die Geschichte eintraten. Erst mit dieser beginnt auch eine Literatur, d. h. die Entwicklung des Volksgeistes giebt sich u. A. auch durch Ueberlieferung der Thaten, Lehren, Sagen, Forschungen einen Ausdruck, und diese Ueberlieferung erfolgt in der Sprache. Es handelt sich aber um diese selbst so wenig dabei, als bei der Plastik um den Marmor, bei der Architektur um Stein und Balken, obwohl, wie die übrigen Faktoren der geschichtlichen Entwicklung, auch die Literatur ihren Einfluss auf die Sprache übt, und zwar, weil sie gerade in ihr das Mittel zur Darstellung hat, in hervortretender und besonders nachweisbarer Weise. —

Schleicher („Die Deutsche Sprache,“ p. 35) sagt: „Sprachbildung und Geschichte sind sich ablösende Thätigkeiten des Menschen, zwei Offenbarungsweisen seines Wesens, die nie zugleich

stattfinden, sondern von denen stets die erstere der zweiten vorausgeht. Es lässt sich sogar objektiv nachweisen, dass Geschichte und Sprachentwicklung in umgekehrtem Verhältnisse zu einander stehen. Je reicher und gewaltiger die Geschichte, desto rascher der Sprachverfall; je ärmer, je langsamer und träger verlaufend jene, desto treuer erhält sich die Sprache.“ — Schleicher bezeichnet deshalb geradezu (l. c. p. 37) die historische Periode in dem Leben einer Sprache als „die Geschichte des Verfalles der sprachlichen Form.“

Wird dem Gesagten entgegengehalten, dass durch eine schriftliche Literatur unzweifelhaft eine feste Richtschnur für den Ausdruck der Sprechenden gegeben, die Sprache somit durch sie wenigstens conservirt werde, so ist zu bemerken, dass selbst diese anscheinend der Sprache zu Gute kommende Folge einer schriftlichen Nationalliteratur dem Leben der Sprache keineswegs unbedingt heilsam ist. Denn weil Literatur nur Eine Art ist, wie der Volksgeist sich darstellt, wird ihre Sprache auch nur Eigenthum einer bestimmten Volksschicht; es entsteht der Gegensatz einer bequem fortlebenden Volkssprache und einer stagnirenden Büchersprache und damit ein Bruch innerhalb der Sprache selbst. Die Geschichte der Kultursprachen zeigt dies hinlänglich.

Nun spricht Schleicher nur vom Verfall der sprachlichen Form; auch wird Niemand bestreiten, dass durch ihre Anstrengungen, den objektiven Geist zu bewältigen, die Literatur der Sprache zu grösserer Schärfe begrifflicher Bezeichnung verhilft und ihr überhaupt eine allseitige geistige Durchbildung verschafft, welche in dem syntaktischen Gebiete besonders hervortritt. Aber dieser Gewinn ist dennoch kein Gewinn für die Sprache als solche, sondern nur eine Steigerung ihrer Fähigkeit, zum Zeichen für objektiven Inhalt zu werden, Steigerung ihrer Brauchbarkeit für den Dienst. Schleicher ist indess im Irrthum, wenn er annimmt, dass in der historischen Zeit des Lebens der Sprache der Trieb zur Sprachbildung gar erlischt. Dieser Trieb bleibt so gewiss, wie der Mensch selbst, aber freilich ändert er auch die Formen, unter denen er erscheint, sobald der Mensch selbst eine Umwandlung erfährt. Wenn die Menschen in das hellere Bewusstsein des Kulturzustandes eintreten, wird auch ihr Sprachsinn ein mehr bewusster, ihre Sprachkunst eine mehr reflektirte; an Stelle der

ursprünglich schaffenden Kunst, welcher wir „die Sprache als Kunst“ verdanken, tritt überwiegend ein Umschaffen, blosser Figuration des vorhandenen Sprachschatzes ein, ein Theil dessen, was wir als Werke der „Sprachkunst“ bezeichnen. Beide Aeusserungen des Sprachkunsttriebes sind aber wesentlich derselben Art, gehören derselben Kunst an. Es ist dies eine Kunst, an welcher sich scheinbar Alle auch schöpferisch betheiligen oder doch betheiligen können, aber auch sie verlangt besondere Gaben für ihre wirklichen Künstler, deren Werke Anerkennung finden und Bestand haben. —

Wir haben so im Allgemeinen die Gesichtspunkte angegeben, nach welchen uns begrifflich eine Sonderung der Sprachkunst von der Poesie geboten erscheint. Was nun die Sonderung der bestimmten, einzelnen Werke beider Kunstgattungen betrifft, so wird später das Nähere angegehen werden. Hier finde nur die Bemerkung Platz, dass, sowie z. B. Plastik und Architektur zuerst vielfach vermischt auftreten, auch Sprachkunst und Poesie sich erst allmählig in bestimmter Weise von einander sondern. Sonderung ist eben der Gang der Cultur, und sowie desshalb ein Nichtgetrennt-sein von Dichtkunst und Sprachkunst Zeichen ist einer erst beginnenden Kultur, so ist das Eintreten einer Vermischung beider Kunstgattungen ein Zeichen von Hyperkultur, oder sagen wir lieber: vom Verfall der Kunst. — Göthe sagt: (Einleitung in die Propyläen) „Eines der vorzüglichsten Kennzeichen des Verfalles der Kunst ist die Vermischung der verschiedenen Arten derselben. — Die Künste selbst, sowie ihre Arten sind untereinander verwandt, sie haben eine gewisse Neigung sich zu vereinigen, ja sich in einander zu verlieren: aber eben darin besteht die Pflicht, das Verdienst, die Würde des ächten Künstlers, dass er das Kunstfach, in welchem er arbeitet, von andern abzusondern, jede Kunst und Kunstart auf sich selbst zu stellen und sie auf's möglichste zu isoliren wisse.“

4. Die Sprachkunst und die Redekunst.

Die selbstständigen Werke der Sprachkunst hat man der lyrischen, auch wohl der epischen Dichtgattung zugeschoben, die unselbstständigen, namentlich die sogenannten Redefiguren wurden

mehr noch in den Lehrbüchern der Rhetorik in dem Abschnitt über die *elocutio* behandelt, als in denen der *Poetik*; sie finden sich zuweilen auch in Grammatiken als Anhang untergebracht. Die mit solchem Schmuck, den sie der Sprachkunst verdankt, mehr oder minder reich ausgestattete Sprache der Beredsamkeit, namentlich der Griechischen und Römischen, gab vielfach auch Anlass, die sogenannte Redekunst zu den Künsten zu stellen. Wir führen hier nur Kant an, der (*Kritik der Urtheilskraft*, p. 203) sagt: „Die redenden Künste sind Beredsamkeit und Dichtkunst. Beredsamkeit ist die Kunst, ein Geschäft des Verstandes als ein freyes Spiel der Einbildungskraft zu betreiben: Dichtkunst ein freyes Spiel der Einbildungskraft als ein Geschäft des Verstandes auszuführen. Der Redner also kündigt ein Geschäft an und führt es so aus, als ob es bloss ein Spiel mit Ideen sei, um die Zuhörer zu unterhalten. Der Dichter kündigt blos ein unterhaltendes Spiel mit Ideen an, und es kommt doch so viel für den Verstand heraus, als ob er blos dessen Geschäft zu treiben die Absicht gehabt hätte.“

Man sieht sogleich, dass Kant, um die Beredsamkeit zu einer Kunst machen zu können, eben nichts Gutes aus ihr gemacht hat, und man erinnert sich an den Platonischen Sokrates in *Gorgias*, der sie eine Geschicklichkeit nennt, (*ἐμπειρία χάριτος τινος καὶ ἡδονῆς ἀπεργασίας*) und sie zusammen mit der Kochkunst (*ὄψοποικῆ*) und der Putzkunst und Sophistik, (*κοιμωτικῆ καὶ σοφιστικῆ*) der Schmeichelei (*κολακεία*) unterordnet. (Plat. *Gorg.* p. 463.) Kant selbst nennt ihr wirkliches Beginnen ein Geschäft des Verstandes, welches durch einen Aufputz zur Kunst werde; wir finden also gerade Dasjenige ihr zugeschrieben: das Setzen eines ihrer Form fremden Zweckes, welches sie aus dem Reiche der Künste entfernt. Da der Verstand ihre Operationen allerdings leitet und bestimmt, ist E. v. Lasaulx (*Philosophie der schönen Künste*. München 1860) gar dazu fortgegangen, die Redekunst als „Kunst der Prosa“ für die geistigste der Künste auszugeben. Dass sie im Uebrigen mit der Sprachkunst nichts gemein hat, ist klar. Kein Werk der Beredsamkeit hat darin seinen wesentlichen Zweck, das zu Sagende in die schönste Sprachform zu kleiden. Spricht man von einer „schönen Rede“, so meint man entweder eine zweckmässige, oder, wenn der Ausdruck genau

genommen werden soll, spricht man ironisch und bezeichnet blosses Wortgeklingel und täuschende Sophistik, weil sie eben durch den schönen Schein von einer ernsten Prüfung ihres Inhalts — um den allein es sich handelt — abzulenken sucht. Kant ist denn auch der Rhetorik, sofern er mit ihr „als der ars oratoria, der Kunst zu überreden, d. i. durch den schönen Schein zu hintergehen“, die Sprachkunst nothwendig verbunden hält, durchaus abgeneigt und lobt sich dagegen die Dichtkunst, „bei der alles ehrlich und aufrichtig zugehe.“ — Er sagt (l. c. p. 215), dass er „bei Lesung der besten Rede eines römischen Volks — oder jetzigen Parlaments — oder Kanzelredners jederzeit das unangenehme Gefühl der Missbilligung einer hinterlistigen Kunst gehabt habe.“

Wie richtig übrigens und begründet diese Empfindung Kant's namentlich in Bezug auf die griechische Rhetorik war, deren Streben immer blieb: τὸν ἥττω λόγον κρείττω ποιεῖν können wir z. B. aus den naiven Rathschlägen entnehmen, welche in der dem Aristoteles zugeschriebenen Rhetorik des Anaximenes den Rednern ertheilt werden, damit sie Ueberredung herbeizuführen vermögen. So heisst es im Cap. 7 (L. Spengel, rhet. Graec. Vol. I, p. 194), wo von den Mitteln gehandelt wird, eine Sache glaublich erscheinen zu lassen (πίστεις): wenn du nun die Anschuldigung ableugnest, so mache es so — musst du es zugestehen, so sage, dass ja meist dergleichen geschehe; geht auch das nicht, so schiebe es auf's Unglück cet. (1) ἄν μὲν οὖν ἕξαριος ἦς μὴ πεποιημέναι — cet. 2) ἄν δὲ ὁμολογεῖν ἀναγκάζῃ. 3) ἄν δὲ μὴ δυνατόν ἢ τοῦτο δεῖξαι, καταφρυκτέον — cet.) oder im Cp. 15 (l. c. p. 202), wo gezeigt wird, wie man ein Zeugniß erschleichen kann, (ἔστι δὲ καὶ κλέπτειν τὴν μαρτυρίαν τρόπον τοιῷδε) wenn aber die Gegner es so machen, wie wir ihre Niederträchtigkeit ans Licht bringen u. s. w. Spezieller noch gegen die Verwendung gerade der Sprachkunst in der Rede erklärt sich Locke (An Essay Concerning Human Understanding III, 10, 34): Figurative Speech also and Abuse of Language. Er sagt: „Da Witz und Seltsamkeiten (wit and fancy) eher in der Welt Platz finden, als trockene Wahrheit und wirkliches Wissen, so wird man figürliche Redeweise und Wortspielereien schwerlich als eine Unvollkommenheit oder einen Missbrauch der Sprache betrachten wollen. Ich gestehe, dass in Reden, durch welche wir mehr Vergnügen und Lust suchen

als Belehrung und Besserung, dergleichen erbogter Schmuck kaum als Fehler gelten kann. Aber wenn wir von den Dingen sprechen wollen, wie sie sind, müssen wir zugeben, dass die ganze Redekunst, mit Ausnahme der Ordnung und Klarheit, alle die künstliche und figürliche Anwendung der Wörter, welche die Beredsamkeit erfunden hat, zu nichts weiter dient, als unrichtige Vorstellungen zu erwecken, die Leidenschaften zu erregen, dadurch das Urtheil misszuleiten, und so in der That eine vollkommene Betrügerei ist. — Wenn er dann die Redekunst nur in Reden an das Volk zulässig hält, ihren Gebrauch in der Wissenschaft gänzlich verwirft, darüber klagt, dass die Menschen Professoren der Beredsamkeit anstellen, um zu lernen, wie sie sich gegenseitig betrügen, doch aber den Zauber der Rede so gross hält, dass es Verwegenheit sei, dagegen zu sprechen: „Eloquence, like the fair sex, has too prevailing beauties in it to suffer itself ever to be spoken against; and it is in vain to find fault with those arts of deceiving, wherein men find pleasure to be deceived“ — so ist zunächst zu bemerken, dass die Wissenschaft zwar das Bestreben haben wird, sich vor den Täuschungen bildlicher und figürlicher Worte zu hüten, dass sie aber kein anderes Mittel hat, sich auszusprechen, als eben diese Sprachbilder und Figuren, deren sie gern überhoben wäre, worüber später Näheres. Was übrigens die Verwendung der Werke der Sprachkunst in der Beredsamkeit betrifft, sofern sie als solche noch wirksam und erkennbar sind, so ist eben zu sagen, dass die Beredsamkeit keine Kunst ist, sondern ein Geschäft, welches, wie jedes andere, mit mehr oder weniger Strenge und Gewissenhaftigkeit getrieben wird und danach mehr oder weniger Anspruch auf Achtung hat. Soweit Erzeugnisse der Sprachkunst dazu benutzt werden, bedeutende einzelne Momente der Rede hervorzuheben, hat die Beurtheilung einen ähnlichen Fall vor sich, wie wenn dies bei der Darstellung von Werken der Dichtkunst geschieht, oder wie wenn z. B. Bauwerke, Geräte durch allerlei der Skulptur entlehnte Ausschmückung dem Geschmacke schmeicheln und ihn möglicherweise auf Kosten strenger, die Zweckmässigkeit besonders berücksichtigender Ausführung zu bestechen drohen. —

So behandelt denn auch die Lehre von der *elocutio* in der Rhetorik, oder in der Stilistik nicht etwa die Sprachkunst, son-

dern die Angemessenheit des Redeganzes und der einzelnen Ausdrücke zu dem Zweck, welcher durch eine Rede unter gewissen Umständen, unter bestimmter Umgebung, innerhalb gewisser Gränzen et. erreicht werden soll. Die Rhetorik ist daher auch wesentlich eine Lehre; sie und die Stilistik sind Produkte grammatisch historischer Kennerschaft, abstrahiren ihre Regeln von ihren Mustern, geben Anweisung zur Verfertigung von Werken der Redekunst und können also, wenn sie hierbei auch von den in der Sprache bereits eingebürgerten Werken der Sprachkunst handeln wollen, diese nur als dienende Glieder mit steter Beziehung auf die Gesamtwirkung berücksichtigen. Die Aesthetik aber, und so speziell die der Sprachkunst, stellt kein Regelwerk auf; sie kann nichts zur Nachahmung empfehlen, sondern nur zur Betrachtung, will nicht sowohl Belehrung bieten, als auf künstlerischen Genuss hinweisen. Sprechen schon an sich, um eben zu sprechen — welch' heiteres, lebensvolles Vergnügen! — „Wenn auch Niemand wäre, der uns sehe oder höre — wir sprechen, wir schreiben, gleichsam nur um Besitz von der Sache zu nehmen und uns unseres Genusses zu vergewissern,“ sagt Herder. (Anmerkungen über die Anthologie der Griechen. Th. 1. — Bd. 20, p. 121) und ferner (p. 122): „Sollte auch Niemand seine (des Schmerzerfüllten) Seufzer hören oder seine Klagen lesen; genug, sie zerrannen in Thränen, sie athmeten in Worte aus: dadurch erhellete und beruhigte sich die Seele.“ — Sagt doch auch unser Dichter (Göthe, Bd. 32, p. 229):

„Worte sind der Seele Bild —
 Nicht ein Bild; sie sind ein Schatten!
 Sagen herbe, deuten mild,
 Was wir haben, was wir hatten. —
 Was wir hatten, wo ist's hin?
 Und was ist's denn, was wir haben? —
 Nun, wir sprechen! Rasch im Flieh'n
 Haschen wir des Lebens Gaben.“ —

Franzosen und Weiber verstehen und würdigen diesen Genuss des Sprechens besser, bewegen sich in ihm glücklicher, als Deutsche und Männer, denn sie empfinden leichter, feiner, und sie haben die Neigung, das Empfundene sogleich frei und gefällig zu gestalten. M. de Staël sagt mit Recht über die französische Sprache:

„qu'elle n'est pas seulement comme ailleurs un moyen de communiquer ses idées, ses sentiments et ses affaires, mais un instrument dont on aime à jouer et qui ranime les esprits comme la musique chez quelques peuples et les liqueurs fortes chez quelques autres.“ —

Und so will die Aesthetik der Sprachkunst nur eben dies: die Werke ihrer Kunst verstehen und in ihrem begrifflichen Zusammenhang aufweisen. Hegel spricht dies allgemein von der Kunstphilosophie aus (Aesthetik, Bd. I, p. 25): „Es ist eine schiefe Ansicht, als ob es bei einem Feststellen des Schönen um das Leiten zu thun wäre. Die Philosophie der Kunst bemüht sich nicht um Vorschriften für die Künstler, sondern sie hat auszumachen, was das Schöne überhaupt ist, und wie es sich im Vorhandenen, in Kunstwerken gezeigt hat, ohne dergleichen Regeln geben zu wollen.“ — (cf. auch l. c. p. 35 sq.) —

5. Ueber die Anerkennung der Sprachkunst als einer besonderen Kunstgattung bei früheren Forschern.

Es ist nicht ohne Interesse, den Spuren der Anerkennung einer besonderen Sprachkunst nachzugehen, wie sie sich bei tieferen Forschern hier und da zu erkennen geben, doch werden wir uns dabei auf Mittheilung des Wichtigsten beschränken. Wir beginnen bei Aristoteles. Er bezeichnet die nachahmenden Künste, welche sich zu ihrer Darstellung der Sprache bedienen, mit dem gemeinsamen Namen: Wortdichtung, (*ἔποποιία*) ob sie nun in gebundener oder ungebundener Rede auftreten. (Poet. 1: ἡ δὲ ἔποποιία μόνον (*μιμνῆται*) τοῖς λόγοις, ψιλοῖς ἢ τοῖς μέτροις.) Er setzte also das Wesen der Dichtung nicht, wie die gewöhnliche Meinung, in das Metrum, (cf. cp. 1.) und sagt desshalb z. B. im Cap. 6 der Poetik, wo er die Darstellungsmittel der Tragödie bespricht, dass hier der ungebundenen Rede ebensoviel Bedeutung und Werth zukomme als der gebundenen. (Cp. VI: τέταρτον δὲ τῶν μὲν λόγων ἢ λέξεως. λέγω δὲ, ὥσπερ πρότερον εἴρηται, λέξιν εἶναι τὴν διὰ τῆς ὀνομασιᾶς ἐρμηνείαν, ὃ καὶ ἐπὶ τῶν ἐμμέτρων καὶ ἐπὶ τῶν λόγων ἔχει τὴν αὐτὴν δύναμιν.) — Aristoteles giebt sonach, wie wir schon oben (p. 47) erwähnten, der Sprache, als einem blossen Mittel äusserer Darstellung, die richtige Stellung

zur Poesie, deren Wesen die Handlung ist. Er nennt desshalb (cp. 6) die *σύνθεσις* oder *σύστασις τῶν πραγμάτων* die *ἀρχή* und *ψυχὴ* der Dichtkunst, und sagt (cp. 9) ganz deutlich, worauf es bei der Poesie ankommt und worauf nicht: *ὄηλον οὖν ἐκ τούτων, ὅτι τὸν ποιητὴν μᾶλλον τῶν μύθων εἶναι δεῖ ποιητὴν, ἢ τῶν μέτρων, ὅσῳ ποιητὴς κατὰ τὴν μίμησίν ἐστι, μιμεῖται δὲ τὰς πράξεις.* Darum kann auch nach ihm die gebundene Rede ganz wohl zur Darstellung prosaischer Stoffe gebraucht werden, wie denn Empedokles, der metrisch geschrieben, ein Physiologe sei, aber kein Dichter, (cp. 1) während z. B. die Mimen des Sophron und Xenarch, wiewohl geschrieben: *τοῖς λόγοις φιλοῖς*, Dichtungen seien. (Aehnlich sagt Plutarch *de audiendis poetis* ed. Hutt. T. VII, p. 62 von den philosophischen Lehrgedichten des Empedocles, Parmenides *et.* auch von den Gnomen des Theognis: *λόγοι εἰσι κεχρημένοι παρὰ ποιητικῆς, ὥσπερ ὄχημα, τὸν ὄγκον καὶ τὸ μέτρον, ἵνα τὸ πεζὸν διαφυγῶσιν.*)

Wo deshalb Aristoteles die Rede als solche betrachtet, weiss er nichts von einer eigenen poetischen Sprache, als ob die Poesie eine besondere Formirung derselben bedinge. Er erkennt die Nothwendigkeit kühner, zusammengesetzter Wortbildungen bei den Dithyramben, den Darstellungen der Affekte, an (Rhet. III, 3), aber Bilder und geschmückter Ausdruck bringen ihm keineswegs die Poesie hervor, vielmehr darf der Dichter sie nur sparsam verwenden, weil sie sonst von der Hauptsache abziehen, und Charaktere wie Gedanken verdecken. (Poet. c. 24, cf. auch Rhet. III, 3.) Er lehnt darum überhaupt die Behandlung der Redeformen (der *σχήματα τῆς λέξεως*) in der Poetik ab (cp. 19), mit Recht abweichend von den modernen Verfassern von Poetiken und Aufstellern einer „dichterischen Sprache“, da für die Dichtkunst deren Kenntniss oder Nichtkenntniss ziemlich gleichgültig sei. Die Schauspielerkunst müsse von ihnen wissen, sagt er, oder vielmehr eine andere und höhere Kunst als diese. (*τὰ σχήματα τῆς λέξεως, ἃ ἐστὶν εἰδέναι τῆς ὑποκριτικῆς καὶ τοῦ τὴν τοιαύτην ἔχοντος ἀρχιτεκτονικῆν.*) Als Beispiele solcher Redeformen führt er dann Figuren an des Gebots, der Bitte, Drohung, Frage *et.* — Nun ist klar, dass Aristoteles unter der architektonischen Wissenschaft an dieser Stelle keine andere versteht, als die Theorie der Sprache als Sprache. Die Rhetorik, unter welche sonst gewöhnlich die Figu-

renlehre gebracht wird, meint er nicht, denn er weist ihr gerade im Gegensatz hierzu zu Anfang desselben Capitels die Behandlung der Gedanken zu (*περὶ διανοίας*). Ein kleiner Schritt fehlte nur bis dahin, dass von ihm diese Wissenschaft auch als ein Wissen von einer Kunst erfasst wurde, und diesen Schritt hatte er halb zurückgelegt, als er (*Poet. Cp. 22*) über ungewöhnliche Worte, Figuren, Metaphern und deren Anwendung redend, sagte, es sei nichts Geringes (*μέγα μὲν*), dergleichen passend anzuwenden, das bei Weitem Bedeutendste aber (*πολύ δὲ μέγιστον*) sei es, das Metaphorische zu behandeln, denn dies entspringe allein aus glücklicher Naturanlage (*εὐφυΐας δὲ σημεῖόν ἐστι*), weil es auf bildlichem Anschau beruhe. — Da hatte Aristoteles doch eine Kunst, welche durch Sprache sich darstellt, ohne doch Poesie zu sein oder der Rhetorik anzugehören.

Noch auf einen andern Punkt haben wir zurückzuweisen. Was wir nämlich oben (p. 32) als wesentlichen Unterschied der Sprachkunst von der Poesie in Bezug auf ihren Gehalt bezeichneten, dass jene die individuelle Seele in ihren einzelnen Lebensmomenten zum Ausdruck bringe, die unmittelbare Bewegung der Naturseele, diese von dem selbstbewussten, mit der objektiven Welt vermittelten allgemeinen Geist der Gattung getragen werde, gerade Dies trennt auch nach Aristoteles die wahrhafte Poesie von anderen Hervorbringungen, welche er nur eben nicht bestimmt einer andern Kunst — unserer Sprachkunst — einzuordnen weiss. Er schliesst deshalb die individuellen Spottgedichte von der Poesie aus, (vide oben p. 63) und betont den allgemeinen, philosophischen Charakter dieser letzteren (vide oben p. 54). Hiermit hängt zusammen, dass er auch die Improvisationen, sofern sie eben nur den Erregungen des Moments Ausdruck geben, von der Poesie trennt (vide oben p. 34). Er betrachtet die Leistungen jener Verfertiger von Spottgedichten und von Improvisationen gleichsam als Vorstufen zur Ausbildung der Poesie. Aus den individuell gehaltenen Spottliedern, sagt er *Cp. 4*, ging der die Dummheit allgemein verspottende epische Margites hervor, und *Cp. 5*: es sei in Athen zuerst Krates von individuellem Spottliede zu allgemein gehaltenen Dichtungen fortgeschritten; (*Κράτης πρῶτος ἤρξεν ἀφέμεινος τῆς λαμβανῆς ἰδέας καθόλου ποιῆν λόγους καὶ μύθους*) ebenso habe man sich bei der Neigung und natürlichen

Freude, welche die Menschen für Nachahmung, Harmonie und Rhythmus empfänden, zuerst in glücklichen Improvisationen geübt, aus diesen aber, aneinander gereihten Sprachkunstwerken, dann zur Poesie erhoben. (cp. 4: κατὰ φύσιν δὲ ὄντος ἡμῶν τοῦ μιμεῖσθαι καὶ τῆς ἀρμονίας καὶ τοῦ ὄυθμοῦ — ἐξ ἀρχῆς οἱ πεφυκότες πρὸς αὐτὰ μάλιστα, κατὰ μικρὸν προάγοντες ἐγέννησαν τὴν ποίησιν ἐκ τῶν αὐτοσχεδιασμάτων.) Es sei so Tragödie, wie Komödie aus Improvisationen hervorgegangen, jene aus dem Dithyrambus, diese aus den Phallicis. In ähnlicher Weise wie hier in der Geschichte der Literatur zeigt denn auch die Entwicklung der einzelnen Menschen ein Aufsteigen von Sprachkunst zur Fähigkeit dichterischer Composition. (cp. 6: οἱ ἐγγειροῦντες ποιεῖν πρότερον δύνανται τῇ λέξει καὶ τοῖς ᾄθεσιν ἀκριβοῦν ἢ τὰ πράγματα συνίστασθαι, οἷον καὶ οἱ πρῶτοι ποιηταὶ σχεδὸν ἅπαντες.) Wir bezeichneten oben (p. 34) die Improvisatoren als die Virtuosen der Sprachkunst, befinden uns also mit Aristoteles im Einverständniss, sofern wir sie von den Dichtern unterscheiden, bemerken jedoch, dass Improvisationen nicht nur als dem Grade nach noch nicht Dichtungen und als Anfänge der Dichtkunst zu fassen sind, sondern als der Art nach von dieser verschiedene Kunstwerke. Volkslieder, welche etwa durch Improvisation entstehen, gehören eben dann der Sprachkunst an, und die Improvisatoren sind auch in Zeiten der Cultur möglich, sofern sie in eminenter Weise den vorhandenen Sprachschatz zur Beherrschung des Moments zu verwenden wissen, wobei denn die poetische Idee des Ganzen ihnen nur der übernommene Rahmen ist, in welchen sie ihre Productionen einpassen. Cicero, wo er den Improvisator Archias rühmt (p. Arch. 8), hebt richtig dessen Wort-Kunst hervor: „quotiens ego hunc vidi, cum literam scripsisset nullam, magnum numerum optimorum versuum de iis ipsis rebus, quae tum agerentur, dicere ex tempore! quotiens revocatum eandem rem dicere commutatis verbis atque sententiis! — Es versteht sich natürlich von selbst, dass in demselben Individuum bis auf einen gewissen Grad die Talente zur Improvisation und zur Poesie vereinigt sein können, und sicherlich sind jene Anfänge der Dichtkunst, welche Aristoteles als Improvisationen bezeichnet, von Personen solcher Begabung ausgegangen, aber Kunstwerke reiner

Art entstehen nur, wenn der Poet nicht als solcher auch Sprachkünstler sein will und umgekehrt. —

So hat z. B. unser Schiller sich in seinen späteren Werken immer freier gemacht von dem übermächtigen Andrange des Moments und ist ein um so grösserer Dichter geworden, je mehr er als Sprachkünstler zurückzutreten wusste. Interessant ist es zu sehn, was dabei herauskommt, wenn ein Mann consequent und vollständig Sprachkunst mit Poesie verwechselt, und es mag uns, damit wir hiervon ein Beispiel geben, eine kurze Abschweifung gestattet sein.

Aristoteles sagt, dass die Rede dadurch sich veredele, wenn man sich fremdartiger Bezeichnungen bediene, seltener, umschreibender, metaphorischer (Rhet. 3, 2: τὸ γὰρ ἐξαλλάξαι ποιῆσαι φαίνεσθαι [λέξιν] σεμνότεραν), wenn man aber Alles und Jedes so ausspreche, würde die Rede räthselhaft und kauderwelsch. Jenen ersteren Theil der Ansicht des Aristoteles (am deutlichsten in der Poetik cp. 22: σεμνὴ δὲ καὶ ἐξαλλάττουσα [λέξις] τὸ ἰδιωτικὸν ἢ τοῖς ξενικοῖς κεχρημένῃ. ξενικὸν δὲ λέγω γλωτταν καὶ μεταφορὰν καὶ ἐπέκτασιν καὶ πᾶν τὸ παρὰ τὸ κύριον. ἀλλ' αἱ τὶς ἅμα ἅπαντα τὰ τοιαῦτα ποιήσῃ, ἢ ἀνιγμὰ ἔσται, ἢ βαρβαρισμός. ausgesprochen), eignete sich an Ferdinand Wachter. („Die höhere Dichtersprache, vornehmlich des Witzes, erneuert und erweitert von Eywind Skaldaspillir dem Wiedergeborenen“ mit dem Heldengedicht: die sechs Nebenbuhler auf der Dorfkirmse. Ein komisch-tragisches Heldenlied in 27 Gesängen. Nebst Vorhalle: I. Die Dichtersprache, II. Zweck und Wirkung des ächten Heldenliedes, III. Einheit und Abfassung der Iliade. Leipz. Brockhaus 1854.) Er nennt als Quellen für die Belehrung über die Dichtersprache die Skaldenlieder der Heimskringla, griechische Orakelsprüche u. dgl. m. und sagt: „Die wahre Dichtersprache braucht den prosaischen Ausdruck gar nicht, sondern bedient sich bloss dichterischer Bezeichnungen.“ Es ist, wie Wachter meint, Aufmerksamkeit auf den Inhalt als solchen der Poesie fremd; die Skaldenlieder, auch wohl die Gesänge Pindars gäben das Richtige, hingegen seien Göthe's Dichtungen „in dürftiger Dichtersprache verfasst.“

So giebt denn der Mann ein Beispiel, wie es wird, wenn Jemand mit theoretisch befestigtem Bewusstsein und praktischer

Tollheit Sprachkunst mit Poesie verwechselt. Er macht also Vorschläge zur Güte, um die Sprache, d. h. nach ihm: die Dichtkunst zu heben. Das Volk liebe dichterische Bezeichnungen z. B. Gänsewein statt Wasser; der Dichter möge nun für Gans den edleren Schwan setzen, dann umschreibe er Wein und Schwan und sage also statt Wasser: „der von der weissen Zierde des Urdharbrunnens genossene Rebensaft.“ So ist ein Strumpfwirker auf poetisch: „Der Wirker der Hüllen der Füsse“, und sehr schön kann gesagt werden: „Gäbe mir einer den Schallschlag, die von dem Ohr und der Wange genoss'ne, nicht süssliche Feige“ etc. —

Damit man sehe, wie sich Dies im Zusammenhange ausnimmt, möge eine Stelle aus der Wachter'schen Dichtung folgen:

„Als ich einst in den herbstlichen Ferien Lehrau's Au liess,
Und nach der Stadt, die erfreu'nd an der Leutra und Saale
Vermählung

Ganz paradiesisch gelegen, mich trug, und dem Hain, das der
alte

Am Landgrafen geborne Philister als Hahn aus dem Mund
schickt,

Welchem ein Lichten vorangeht, dessen Erwähnen den Söhnen
Des nach dem Lichten sich sehrenden Ziels des den kinnlichen
Backen

Boldwin's schwingenden Tödters des Leun, auf dem Wandern
ein Heimweh

Weckt, wie den Tellschussgläubigen Sehleid jene Musik schafft,
Die Kuhreigen genannt, als ich nach der Quelle der Wonne
Wallhaul's ging, liess ich mir die würzigen Pflaumen der
kalk'gen

Hügel des Saalthals trefflich die speisende Röhre hinunter
Gleiten. — Ein Mädchen verbot, die Last der Belaubten zu
mindern“

u. s. w.

Wir sahen oben schon, wie Lessing die Lyrik im Verhältniss zum Wesen der Poesie betrachtet. Man erinnert sich hierbei an jene Stellen in den Literaturbriefen, in welchen er zwischen dem Sprachkünstler und dem Dichter unterscheidet. Es galt den Oden des Herrn Cramer: „Herr Cramer ist der vortrefflichste

Versifikateur — dass aber sein poetisches Genie, wenn man ihm überhaupt noch ein poetisches Genie zugestehen kann, sehr einförmig ist, das haben wir oft beide bedauert. Wer eine oder zwei von seinen sogenannten Oden gelesen hat, der hat sie ziemlich alle gelesen. In allen findet sich viel poetische Sprache und die beneidenswertigste Leichtigkeit zu reimen, aber auch allen mangelt der schöne verdeckte Plan, der auch die kleinste Ode des Pindar und Horaz zu einem so sonderbaren Ganzen macht. Sein Feuer ist, wenn ich so reden darf, ein kaltes Feuer, das, mit einer Menge Zeichen der Ausrufung und Frage, bloß in die Augen leuchtet.“ Was Lessing hierbei unter „poetischer Sprache“ versteht, deutet er an, indem er weiterhin vor dem Gebrauch „edelster Worte“ warnt, durch welche „die Helden (des Drama) in Deklamatores verwandelt werden“ und statt ihrer die Wahl der „nachdrücklichsten“ empfiehlt. (Es bezieht sich dies auf Klopstock's Abhandlung: „Von der Sprache der Poesie.“ — Zuerst im „Nordischen Aufseher“, wie Lessing citirt; in den sämtlichen Werken Bd. 10, p. 202 sq.) Es heisst also Lessing's Urtheil für uns: Herr Cramer, seiner Natur nach ein unverächtlicher Sprachkünstler, wird dadurch nicht zum Dichter, dass er eine Reihe sprachlicher Kunstwerke nach bloss prosaischen, logisch-rhetorischen Gesichtspunkten zusammenstellt. Weiter aber ist zu bemerken, dass Dichter dieser Art, welche zwei Künste vermischen, eben darum auch nicht für wahrhafte Sprachkünstler zu halten sind, denn sie können nicht, was sie wollen, und sie wollen nicht, wozu sie vielleicht befähigt sein würden. Solchen Zwitterkünstlern gilt das Horazische (ad Pis. 372):

— „mediocribus esse poetis

Non homines, non dii, non concessere columnae.“ —

Der Sprachkünstler, sobald er mit selbstständigen Werken auftritt, darf diese nicht in Formen bringen wollen, welche der Poesie angehören. Rückert hat in unserer Zeit z. B. hierin das Richtige getroffen, die Spruch- und Liedform angewendet, wie wir dies später noch besprechen werden.

Lessing theilte Herrn Basedow, der sich über jenes Urtheil ereiferte, mit, dass man ein „vortrefflichster Versifikateur“ — wie auch z. B. Pope es war — nicht wäre, ohne ein Mann von vielem Witze, von vielem Verstande, von vielem Geschmacke zu sein;

„ja, dass ein solcher Mann jedenfalls auch ein Genie habe.“ Es wird dabei Diderot citirt: „Quelle différence entre le Versificateur et le Poete! Cependant ne croyez pas que je meprise le premier: sont talent est rare“ und eine Stelle aus einem „feinsten Kunstrichter der Engländer“ (dem Verfasser des *Essay on the Writing and Genius of Pope*): Wahre Dichter seien so selten, „that no country in the succession of many ages has produced above three or four persons that deserve the title. The man of rhymes may be easily found; but the genuine poet, of a lively plastic imagination, the true Maker of*) Creator, is so uncommon a prodigy, that“ — cet. (Vide Lessing: Briefe, die neueste Literatur betreffend, Brief 51 und 103.)

Boileau übrigens, den Diderot in der oben citirten Stelle als versificateur bezeichnet hatte, wird in den „Questions sur l'Encyclopédie“ (u. Artikel: Art poétique) gegen diese Bezeichnung in Schutz genommen: „Il faut rendre justice à Boileau. S'il n'avait été qu'un versificateur, il serait à peine connu. — cet.“ Er selbst warnt (in seiner *l'art poétique*, I, 9):

„N'allez pas sur des vers sans fruit vous consumer,
Ni prendre pour génie un amour de rimer“ cet.

Hatte doch auch sein Vorbild Horaz (ep. ad Pis. 319 sq.) schon gegen die Wortklingelei bemerkt:

„Interdum speciosa locis, morataque recte
Fabula nullius veneris sine pondere et arte
Valdius oblectat populum meliusque moratur

Quam versus inopes rerum, nugaeque canorae.“

Auch ein deutscher Kritiker vor Lessing, Christian Wernicke, der sich über „das Wörterspiel“ der Schäfer an der Pegnitz lustig macht, hatte unterschieden zwischen Worte und — Versemachern und Dichtern. Er sagt: (wie Koberstein, *Grundr. der Gesch. der dtsh. National-Literat.* Bd. 1. p. 657 anführt) „Wir sind unstreitig bessere Reimer und bessere Versmacher, als Franzosen, Italiäner und Engländer; wer aber unter uns, der diese ausländische Poeten gelesen und deren Sprache nicht nur überhin versteht, darf sich unterstehen zu sagen, dass wir bis itzo durchgehends so gute Poeten als sie sind?“ —

*) Lessing hat of; ist vielleicht or zu lesen? Gr. Ausg. Bd. 6, 216.

In sinniger Weise bespricht Herder Zeiten des Uebergangs von Musik zur Poesie; in denen eben Sprechkunst und Sprachkunst vorzugsweise herrschend waren: (Werke, Th. I, p. 154: „Von den Lebensaltern einer Sprache.“) „Lange Zeit war bei den Alten singen und sprechen (αὐδοῦν, αἰεθεῖν und das nachgebildete Wort canere) einerlei. Orakel sangen, und die Stimmen, die der Gott sang, hiessen Aussprüche (φατᾶ); die Gesetze sangen, und hiessen Lieder (νομμοί); die Weissager, die Dichter sangen, und was sie sangen, hiessen Reden (ἔπεια) cet.“ „Man sprach im gemeinen Leben (und ein anderes gab es noch nicht) die Worte in höherem Ton, dass man nicht bloss lange und kurze Accente, sondern auch hohe und niedere Sylben deutlicher hören liess. Der Rhythmus der Sprache war heller, und in solchen rhythmischen Falltönen fiel natürlich die Sprache auseinander“ (p. 137) cet. „Und dies jugendliche Sprachalter war bloss das poetische. Man sang im gemeinen Leben, und der Dichter erhöhte nur seine Accente in einem für das Ohr gewählten Rhythmus. Die Sprache war sinnlich und reich an kühnen Bildern: sie war noch ein Ausdruck der Leidenschaft, sie war noch in den Verbindungen ungefesselt: der Periode fiel auseinander, wie er wollte — Seht, das ist die poetische Sprache!“ —

Wir sagen: seht, das ist eine Schilderung der Sprache als Kunst der Sprache! und bemerken noch Folgendes über die vermeinte Fortentwicklung und Ausbildung der Sprache durch die Poesie. Es ist nämlich nach dem von uns früher Gesagten nicht richtig, einen unmittelbaren Einfluss der Poesie auf die Sprache anzunehmen. Eine Kunst freilich ist es — und in dem allgemeinen Sinne, nach welchem wir in jeder Kunst Poesie erblicken, mag man sie ungenau Poesie nennen, wie wenn Göthe (Bd. 26 p. 157) „Poesie und leidenschaftliche Rede die einzigen Quellen“ nennt, aus denen Reinigung, Bereicherung, lebendiges Wachsthum der Sprache hervorgehe. Freilich war im Entstehen der Sprache der Dichter auch der Sprachkünstler, und erst die eine Weltanschauung ausdrückende Sprache gestattete freie Entfaltung des poetischen Gedankens —, welche in der Bildung und Weiterbildung der Sprache sichtbar wird, aber es ist dies lediglich Sprachkunst, nicht Dichtkunst. Dass Dichter auch Sprachkünstler sein können und umgekehrt, versteht sich von selbst, wie ja auch

der Bildhauer zeichnen kann, und z. B. ein Buonarotti die höchste Bedeutung in der Architektur, Skulptur, Malerei zugleich erreichte — aber die kunstvolle Behandlung der Sprache ist sicher nicht das Werk des Dichters als solchen. Wie Lessing, unterscheiden auch Göthe und Schiller in dieser Beziehung gar wohl. Göthe erinnert z. B. „für junge Dichter“: (Bd. 26 p. 316) „Die deutsche Sprache ist auf einen so hohen Grad der Ausbildung gelangt, dass es einem Jeden gegeben ist, sowohl in Prosa als in Rhythmen und Reimen (Göthe vermeidet sichtlich den Ausdruck: in Poesie) sich dem Gegenstande wie der Empfindung gemäss, nach seinem Vermögen glücklich auszudrücken.“ „Betrachtet man solche Erzeugnisse genau, so wird Alles, was im Innern vorgeht, Alles, was sich auf die Person bezieht, mehr oder weniger gelungen sein“ cet. So schildert man Sprachkunst, welche geneigt ist, sich für Poesie zu halten; und was sagt Schiller Anderes zum „Dilettanten“?

„Weil ein Vers dir gelingt in einer gebildeten Sprache, Die für dich dichtet und denkt, glaubst du schon Dichter zu sein.“ (cf. hierzu Göthe Bd. 25 p. 333: „Schaden des Dilettantismus in der lyrischen Poesie.“)

Wichtig ist für die neuere Theorie der Kunst die Ansicht Hegels. —

Hegel (in seiner Aesthetik; Vorlesungen ed. Hotho) stellt eine Sprachkunst im System der Künste nicht auf, aber dennoch sondert er solche Kunst von der Poesie und giebt auch ihre Gliederung im Wesentlichen richtig an. — Die Idee des Schönen entwickelt sich nach Hegel in drei Hauptformen der Kunst: als symbolische, klassische und romantische, (Bd. I, p. 388 sq.) und zwar „sucht die symbolische Kunst jene vollendete Einheit der inneren Bedeutung und äusseren Gestalt, welche die klassische in der Darstellung der substantiellen Individualität für die sinnliche Anschauung findet, und die romantische in ihrer hervorragenden Geistigkeit überschreitet“ (p. 390). Es bezeichnen die Namen dieser Kunstformen wesentlich geschichtliche Entwicklungsstufen: die orientalische, antike, mittelalterliche Kunst, denen gegenüber das moderne Ideal, wie Gottschall (Poetik p. 107) will, als die plastische und romantische Seite vereinigend aufgefasst werden mag. —

Nun ist klar, dass die Sprachkunst hauptsächlich der symbolischen Kunstform Hegels zugerechnet werden muss, wie sie denn auch vorzugsweise im Orient zu üppiger, die Poesie überwuchernder, Entfaltung gelangt ist. Denn Sprache ist Symbol des Gedankens, ist sein menschlich konventionelles Zeichen. Hegel sagt darüber (p. 392 sq.): „Das Symbol ist zunächst ein Zeichen. Bei der blossen Bezeichnung aber ist der Zusammenhang, den die Bedeutung und deren Ausdruck mit einander haben, nur eine ganz willkürliche Verknüpfung. Dieser Ausdruck, dieses sinnliche Ding oder Bild stellt dann so wenig sich selber vor, dass es vielmehr einen ihm fremden Inhalt, mit dem es in gar keiner eigenthümlichen Gemeinschaft zu stehen braucht, vor die Vorstellung bringt. So sind in den Sprachen z. B. die Töne Zeichen von irgend einer Vorstellung, Empfindung u. s. w. Der überwiegende Theil der Töne einer Sprache ist aber mit den Vorstellungen, die dadurch ausgedrückt werden, auf eine dem Gehalte nach zufällige Weise verknüpft, wenn sich auch durch eine geschichtliche Entwicklung zeigen liesse, dass der ursprüngliche Zusammenhang von anderer Beschaffenheit war, und die Verschiedenheit der Sprachen besteht vornehmlich darin, dass dieselbe Vorstellung durch ein verschiedenes Tönen ausgedrückt ist.“ —

Nach Hegel ist nun ferner die symbolische Kunst „gleichsam nur als Vorkunst zu betrachten, welche hauptsächlich dem Morgenlande angehörte“ (p. 391). (Der Ausdruck „Vorkunst“ wird p. 406 der „eigentlichen Kunst“ entgegengesetzt.) Die unsichere Bezeichnung einer Vorkunst, die dies doch nur „gleichsam“ sein soll, zeigt die Verlegenheit, in welcher sich Hegel bei der Rubrizierung befand; im Verhältniss zur Poesie war hier eben die Sprachkunst anzuerkennen. —

Wir deuten auch noch die weitere Ausführung bei Hegel an, weil sie fast den gesammten von uns später zu entwickelnden Stoff der Sprachkunst berührt. Hegel selbst bemerkt (p. 491) ausdrücklich, „dass die verschiedenen Formen, welche in diesem ganzen Kreise ihre Stellung finden, fast durchgängig nur der Kunst der Rede angehören,“ — nimmt aber freilich sofort wieder diese „Kunst der Rede“ als die „Poesie“.

Nachdem Hegel (p. 392) die Symbole unterschieden hat 1) in willkürliche Zeichen z. B. Töne einer Sprache, Farben cet. für

Vorstellungen, und 2) in solche, welche in Beziehung stehen, z. B. Löwe als Symbol für Stärke, Fuchs für List *et.* zeigt er, (p. 395) dass sie nothwendig zweideutig sind, weil sie sowohl im eigentlichen wie im uneigentlichen Sinne genommen werden können, wie z. B. die Wörter: begreifen, schliessen *et.* Diese Zweideutigkeit hört erst dann auf, wenn die Beziehung von Bild und Bedeutung ausdrücklich gesetzt wird in einer Vergleichung. — Wird nun diese subjektive Seite der Einsicht in die Beziehung des Symbols oder Zeichens zu seiner Bedeutung noch nicht als solche geltend gemacht, so giebt dies die Darstellungen der Fabel, Parabel, des Apologs (p. 416), des Sprüchworts und der Metamorphosen (p. 490); wenn aber die Bedeutung als solche klar hervortritt und das Symbol überragt, so giebt dies die Allegorie, die Metapher, das Gleichniss, (p. 416) das Räthsel und das Bild (p. 490). Wenn endlich sich die Kunstform rein äusserlich zur Bedeutung stellt, wodurch diese selbst als blosser Prosa sich ausscheidet, so giebt dies das Lehrgedicht und die beschreibende Poesie (p. 416), von welchen Dichtformen (p. 490) auch gesagt wird, dass sie nur „anhangsweise“ erwähnt würden, weil sie „wahrhafte Kunstwerke“ nicht seien. —

Jene symbolische Kunstformen sind also (p. 488) „untergeordneter Gattung“, wenn sie sich als ein Ganzes darstellen; im Uebrigen kommen sie bei ächten Produkten der klassischen und romantischen Kunst „als Schmuck und Beiwerk“ vor. Man „befindet sich deshalb in Verlegenheit und hat viel Mühe, wenn man diese Dichtungsarten in bestimmte Hauptarten einzurangiren unternimmt;“ (p. 491) sie sind nur „ein blosses Suchen der Kunst“ (p. 492) haben nur „zu den allgemeinen Formen der Kunst ein Verhältniss, und ihr spezifischer Charakter lässt sich nur aus diesem Verhältniss, nicht aber aus dem Begriff der eigentlichen Gattungen der Dichtkunst, als der epischen, lyrischen und dramatischen erklären.“ —

Freilich nicht. Merkwürdig aber ist es doch, dass eine Menge unzweifelhafter Kunstwerke, darunter z. B. die Fabel, welcher ein Lessing so viel Aufmerksamkeit widmete, die Spruchdichtung, welche Nationen so lange und so eindringlich bewegt — wenn auch nicht mit dem Posaunenschall dramatischer Pracht — „un-

tergeordnet“ sein sollen und einem schwer begreiflichen „allgemeinen“ Kunstverhältniss angehören, weil sie in die Rubriken nicht passen wollen, welche die Theoretiker gemacht haben. Gelten denn die Kunstwerke nur, wenn das System es erlaubt, oder muss nicht umgekehrt die Theorie aus den wirklich vorhandenen Kunstwerken abgeleitet werden? —

Dass aber die Werke der Sprachkunst sich in die Rubriken der Poesie nicht einfügen lassen, ist eine Folge davon, dass Hegel den Begriff der Poesie höchst scharf und bestimmt gefasst hat; denn hieraus musste sich ergeben, dass jene Erzeugnisse der Sprachkunst ihr nicht angehören. Hegel nennt die Poesie „die allgemeine Kunst, deren eigentliches Material die Phantasie selber ist.“ (Aesth. Th. III, p. 231.) „Ihre Sprache beruhe weder auf der Wahl der einzelnen Wörter, noch auf der Art ihrer Zusammensetzung zu Sätzen und ausgebildeten Perioden, noch auf dem Wohlklang, Rhythmus, Reim u. s. f., sondern auf der Art und Weise der Vorstellung.“ — Er betont dies besonders (Aesth. III, p. 274): „Die äusserliche Weise, in welcher ein Inhalt kunstgemäss erscheint, das kann, wir müssen immer wieder darauf zurückkommen, für den poetischen Ausdruck nur die Vorstellung selber sein.“ —

Hegel schildert ferner, und es lässt sich nicht besser sagen, das erste Hervortreten der Sprachkunst. Er entwickelt nämlich, dass Sprechen, um zu sprechen, Poesie giebt; und er hat Recht, wenn er Poesie in dem weiteren Sinne fasst, in welchem man es für Kunst überhaupt gebraucht, wie er selbst (III, p. 237) sagt: „Die Natur des Poetischen fällt im Allgemeinen mit dem Begriff des Kunstschönen und Kunstwerks überhaupt zusammen.“ — Hätte er aber, nach seinen eigenen Prinzipien, nicht sagen müssen: Sprechen, um zu sprechen, giebt eine Kunst der Sprache? — Die Worte selbst sind (Aesth. III, p. 239 sq.): „Die Poesie hat begonnen, als der Mensch es unternahm, sich auszusprechen; das Gesprochene ist ihr nur desswegen da, um ausgesprochen zu sein. Wenn der Mensch selbst mitten innerhalb der praktischen Thätigkeit und Noth einmal zur theoretischen Sammlung übergeht und sich mittheilt, so tritt sogleich ein gebildeter Ausdruck, ein Anklang an das Poetische ein. Hievon liefert, um nur eins zu erwähnen, das durch Herodot uns erhaltene Distichon ein Beispiel,

welches den Tod der zu Thermopylae gefallenen Griechen berichtet. Der Inhalt ist ganz einfach gelassen; die trockene Nachricht, mit dreihundert Myriaden hätten hier die Schlacht viertausend Peloponnesier gekämpft; das Interesse ist aber, eine Inschrift zu fertigen, die That für die Mitwelt und Nachwelt, rein dieses Sagens wegen, auszusprechen, und so wird der Ausdruck poetisch d. h. er will sich als ein ποιητικὸν erweisen, das den Inhalt in seiner Einfachheit lässt, das Aussprechen jedoch absichtlich bildet. Das Wort, das die Vorstellungen fasst, ist von so hoher Würde, dass es sich von sonstiger Redeweise zu unterscheiden sucht und zu einem Distichon macht.“

Nun kommt es gewiss nicht darauf an, dass jene Inschrift sich gerade zu einem Distichon machte; die metrische Form ist ihr nicht wesentlich, und auch die ungebundene Rede würde genügt haben, obwohl sie sicher auch nach rhythmischer Schönheit gestrebt hätte, aber, und das ist es, worauf es ankommt, sie suchte sich „rein dieses Sagens wegen“ auszusprechen und darum „von sonstiger Redeweise zu unterscheiden;“ sie änderte nicht die Vorstellung, sondern den Ausdruck, sie war also kein Werk der Dichtung, sondern der Sprachkunst. — Dass aber dies sich so verhalte, giebt Hegel indirekt zu, indem er solche Darstellung des blossen Moments, ohne weitere Entwicklung, von der Poesie ausschliesst und doch der Kunst zurechnet. Es ist nicht ohne Interesse, zu sehen, wie er sich wendet und dreht, das Falsche abzuwehren, zum bestimmten Erfassen des Richtigen aber nicht durchdringt. Th. III, p. 248 sagt er: „Es giebt einen Inhalt gediegener Art, der ein in sich geschlossenes Ganzes bildet, doch ohne weitere Entwicklung und Bewegung schon in einem Satze vollendet und fertig ist. Von solchem Gehalt lässt sich eigentlich nicht sagen, ob er zur Poesie oder zur Prosa zu rechnen sei. Das grosse Wort des alten Testaments z. B. „Gott sprach, es werde Licht und es ward Licht,“ ist in seiner Gediegenheit und schlagenden Fassung für sich die höchste Poesie so gut als Prosa. Ebenso die Gebote: Ich bin der Herr, der Gott, du sollst keine anderen Götter haben neben mir; oder: du sollst Vater und Mutter ehren. Auch die goldenen Sprüche des Pythagoras, die Sprüche und Weisheit Salomonis u. s. f. gehören hierher. Es sind dies gehaltvolle Sätze, die gleichsam noch vor dem Unterschiede des

Prosaischen und Poetischen liegen. Ein poetisches Kunstwerk aber ist dergleichen selbst in grösseren Zusammenstellungen kaum zu nennen, denn die Abgeschlossenheit und Rundung haben wir in der Poesie zugleich als Entwicklung, Gliederung und deshalb als eine Einheit zu nehmen, welche wesentlich aus sich zu einer wirklichen Besonderung ihrer unterschiedenen Seiten und Theile herausgeht.“ —

Nicht minder vergeblich bemüht sich Hegel, wo er vom sprachlichen Ausdruck der Poesie handelt, (Th. III, p. 282 sq.) eine besondere poetische Sprache, welche er anerkennt, abzugränzen: „Es lässt sich die Grenzlinie, an welcher die Poesie aufhört und das Prosaische beginnt, nur schwer ziehen und ist überhaupt mit fester Genauigkeit im Allgemeinen nicht anzugeben.“ — Man denkt bei dem Begriff des sprachlichen Ausdrucks der Poesie gewöhnlich nur an die Sprache der Oden, des Heldengedichts, der Tragödie; hielte man sich gegenwärtig, dass ebensowohl die Sprache der Satire, der Komödie, des Märchens, der Novelle zum „sprachlichen Ausdruck der Poesie“ gehört, so würde man leicht die Ansicht gewinnen, dass überhaupt das poetische Kunstwerk nur in demselben Sinne eine besondere Sprache verlangt, in welchem z. B. der Kanzelredner, der Philosoph, der Feuilletonist sich einer eigenen Sprache zu bedienen hat. — Sehr gut bespricht Hegel (Th. III, p. 287) auch die Ueberwucherung dichterischer Produktionen mit Gebilden der Sprachkunst, wodurch rhetorische Poesie (bei Lateinern, Franzosen, auch Herder, Schiller) oder Ueberladen mit Bildern (bei Spaniern und Italiänern, besonders Persern und Arabern) und witziges Spielen der Diktion entstehe. —

Wir erwähnen ferner Trahdorff. (Aesth. oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst. Berl. 1827.) Trahdorff spricht z. B. (Th. II, p. 94) von einer „Kunst des Wortklanges,“ welche zusammen mit der Musik als „das Bewegen des Zeitlichen zum Ewigen“ zu fassen sei, wie sich Mimik und Tanzkunst als „das Bewegen des Räumlichen zum Ewigen“ darstellen. Er bestimmt sie näher p. 115: sie sei „das Sprechen als schöne Kunst,“ welches er nennt: „ein Inbegriff von Bildern in Bildern und von Bildern über Bildern.“ — Er sagt: (p. 116) „Wohl hat man bereits erkannt, dass es eine solche Kunst geben müsse, wie dies der Eifer der Aesthetiker beweist gegen diejenigen, welche schöne Verse schon für schöne Ge-

dichte halten; man hat also die Verskunst dadurch als eine besondere von der Poesie verschiedene anerkannt, indem man ein- sah, dass ein Gedicht in schlechten Versen doch sehr poetisch sein könne, so wie hingegen die schönsten Verse sehr unpoetisch.“ — „Der Mangel an Selbstständigkeit der Kunst des Wortklanges (sagt er p. 94) hat sie als eigenthümliche Kunst versteckt,“ ihr Einfluss erscheine (p. 98) z. B. an den Klinggedichten, Sonetten, Trioletten u. s. w., welche indess zur lyrischen Poesie zu rechnen seien. Trahdorff bemerkt weiter, (p. 117) dass diese Kunst sich zeigen könne „in der Prosa so gut wie in der Verskunst,“ „dass sie trotz scheinbarer und wirklicher Abhängigkeit von anderen Künsten, dennoch ihr eigenes Leben habe, und ein Glied sei in der Reihe der schönen Künste und ein nothwendiges Organ in dem Organismus der Kunst überhaupt, dass sie also auch für sich zu beachten und nicht zu zersplittern und bei anderen Künsten unterzustecken sei.“ Durch Feststellung solcher Kunst des Wortklanges wird, wie Trahdorff sieht, (p. 118) mancher Unklarheit über die Sprache der Prosa in ihrem Verhältnis zur Verskunst begegnet, man begreift durch sie „ein Leben des Schönsprechens, und dass ein Improvisatore, wenn auch nicht gerade als Dichter, doch als Meister in der Kunst des Wortklanges werde gelten können.“ Auch die „Deklamation“ weist er in die Sphäre dieser Kunst, und als ihr entsprechend bezeichnet er (p. 118) „die Tanzkunst,“ „denn so wie diese hindeute auf eine Veredelung des menschlichen Bewegens, so jene auf eine Veredelung des Sprechens“ cet. — Die weitere Ausführung bei Trahdorff hält sich theils zu sehr im Allgemeinen, theils verfehlt sie auch zu sehr das Totalgebiet der Sprachkunst, da diese ihr mit der Verskunst fast zusammenfällt. — Die Unterscheidung der Poesie von der Sprachkunst, wie sie Hegel aufstellt, findet sich mehr oder weniger deutlich auch bei den neueren Aesthetikern, ohne dass jedoch es zur Aufstellung einer besonderen Kunstgattung gekommen wäre. Der Wirrwarr in diesem Gebiete ist deshalb bis heute geblieben.

Thiersch (Allgemeine Aesthetik. Berl. 1846), dessen Gliederung der Künste wir schon oben (p. 35 sq.) erwähnten, spricht (p. 141) von „gewissen Tongebilden“ in der Sprache, welche der Dichter „als Werkstücke für die Gestaltung seiner Schöpfungen“

brauchen könne. Er sagt: „Es hat sich in den Worten gleichsam ein Vorrath von Formen und in der Rede ein Instrument gebildet, dessen Tasten der Geist berührt, und auf dem er die Melodien seiner Gedanken spielt.“ — „Es hat sich gleichsam (?) gebildet!“ Wer ist der Es? —

Bei Kahlert (System der Aesthetik. Leipzig 1846) heisst es (p. 255): „Das dichterische Ideal ist, wie wir sehen, allerdings Bild, aber ein weit höheres, als Metapher und Gleichniss. Die Metapher hat ihr Verhältniss zur Vorstellung, das Gleichniss zum Phantasiegebilde, welches von dem seine Umrisse überwachenden Begriffe gezügelt wird. Das Ideal, die Erscheinung der Idee, ist bildliche Aeussereung der Vernunft.“ P. 251 warnt Kahlert vor Verwechslung „einer Vorrathskammer tropischer Ausdrücke“ mit der Poesie. Er meint (p. 256), „dass ein Sprachkünstler als Dichter höchstens Allegoriker sei,“ wobei denn die Frage bleibt, ob er denn als Sprachkünstler selber nichts ist? —

Solger (Vorlesungen über Aesthetik, herausgegeben v. Heyse) erkennt, (p. 259) dass für die Poesie die Sprache nicht in demselben Sinne Material ist, als man von einem Material der übrigen Künste spricht; er fasst sie als die Kunst der reinen, das Mannigfaltige aus sich erzeugenden Idee, als die universelle Kunst und stellt ihr die anderen, an sinnliche Darstellung gebundenen Künste gegenüber. Er sagt, nachdem er die „Haupteintheilung in Poesie und Kunst“ aufgestellt, „die Poesie ist die universelle Kunst; sie ist die sich selbst modificirende und bestimmende Idee.“ „Die Poesie und die darin lebendige Idee muss selbst eine Wirklichkeit annehmen, die aber nur als Wirklichkeit der thätigen Idee, nicht des Objectes erscheint.“ „Die Wirklichkeit nun, welche die Idee sich giebt, ist die Sprache, welche mithin nicht äusseres Mittel oder Organ der Poesie ist, sondern die Existenz und Thätigkeit der Poesie selbst, insofern diese Thätigkeit ganz Wirklichkeit werden muss.“ — (Genauerer in diesem Sinne: Solger, Erwin, Th. II, p. 73, 76, 81.) —

Nicht klarer ist sich hierüber Carrière, (den Danzel, Lessing II, p. 46A citirt), wenn er sagt: „dass das Material, in welchem der Dichter arbeitet, eigentlich (!) doch die Phantasie des Hörers oder Lesers ist.“ Mit solchem: „eigentlich“ ist in der Wissenschaft eben Ernst zu machen. —

Vischer, der die Sprache richtig als „blosses Vehikel“ für die Poesie bezeichnet, als für welche nur „die Phantasie“ selbst das Material sei; (Aesthetik, Th. III, 2. § 836, p. 1163) der ferner (§ 838) die Poesie als die „Totalität der anderen Künste“ fasst, und „den Standpunkt der bildenden Künste auch in dieser wiederkehren“ sieht, war, wie Hegel, nahe daran, eine Sprachkunst als selbstständige Kunst zu erkennen. Bestimmt genug heisst es: (l. c. p. 9) Das Material der Poesie sei die Phantasie der Zuhörer, „Sprache sei nur das Werkzeug, womit in diesem Material gearbeitet wird,“ aber, wie Hegel, lässt er dann (§ 850, p. 1215) „die Dichtkunst „es sein,“ welche schöpferisch und sprachbildend“ wirke. Das Material der Sprache in seinen Einzelheiten zu betrachten weist er dann „der Rhetorik“ zu, nicht ohne deren „wesentliche Formen“ auch für die Poetik geeignet zu finden. Dass die Sache hiermit in genügender Weise sich nicht erledige, deutet er p. 1219 an, wo er sagt: „Genaue Analyse“ cet. der „poetischen Sprache würde für die Poetik von tiefem Interesse sein. Man habe dieselbe bisher nur von der Voraussetzung aus, dass das Ganze prosaisch sei, untersucht; man dachte an keine tiefere Ableitung cet.“ „So habe von jeher die trübste logische Verwirrung, die dürtigste äussere Aufreihung in diesen Erörterungen geherrscht. Es wäre aber eine gründlichere Untersuchung und Berichtigung nicht sowohl Aufgabe der Aesthetik, als vielmehr einer getrennten Poetik. Jene habe dazu keinen Raum übrig.“ — Schlägt man dann eine neuere Poetik auf, z. B. die von Gottschall, (Breslau 1858) so findet man statt der gründlichen Untersuchung etwa die Bemerkung (p. 149): „Es bedürfe wirklich diese Lehre einer gründlichen Reform, zu der leider die Grenzen, die diesem Werke vorgezeichnet seien, nicht den genügenden Raum gewährten.“

Manche neuere Aesthetiker endlich, wie Zeising (Aesthetische Forschungen, p. 470) helfen sich freilich glatt über diese Schwierigkeiten fort, indem sie kurzweg: „die Sprache das Darstellungsmittel für die Poesie nennen, welche für den Dichter dieselbe Bedeutung habe, wie die übrigen Stoffe für die übrigen Künstler.“ —

Aehnlich, und den Sprachkünstler charakterisirend, der sich für einen Dichter hält, sind Rückert's Worte: (Ausgew. Ged.,

p. 289) die Poesie ist ihm: „des Worts demüthge Dienerin,“ so dass er erklärt:

„Des Wortes Kraft durch Worte zu entfalten,
Dies hohe Amt ist vor der Welt das meine.“

6. Die Gliederung der Sprachkunst.

Wir gehn dazu über, den Inhalt der Sprachkunst im Einzelnen zu bezeichnen und zu klassificiren. Er zerlegt sich uns in drei deutlich auseinandertretende Gruppen, welche ohne Zwang eine Parallele mit den Gattungen der Sculptur, der, wie wir sahen, der Sprachkunst entsprechenden bildenden Kunst zulassen. Man erinnert sich hierbei, dass Demokrit (wie Olympiodor zu Platons Philebus p. 242 anführt) die Namen als ἀγάλματα φωνήεντα bezeichnete, ebenso (nach Proclus zu Plat. Kratyl. p. 6) Pythagoras. (vide: Lersch, die Sprachphilosophie der Alten I, 26 und III, 19.)

Fassen wir nämlich die Kunst des Bildhauers allgemein als solche, durch welche eine kontinuierliche Masse Form empfängt, so werden wir behauene Grenzsteine, Denksteine, mancherlei Formirung von Backsteinen, Säulen und Pilasterbildungen, selbst, wie in Indien, in Thiergestalten, Postamente u. d. m. als Bildhauerwerke, wenn auch niedrigsten Ranges, gelten lassen; ebenso z. B. jene bergartig aus Erde aufgeworfenen Reliefs in Nordamerika, welche Vischer (Th. III, p. 269) „gebaute Plastik, plastisches Bauen“ nennt, ferner die Obelisken: steinerne Sonnenstrahlen, die Steinpfeiler des Nordens, (cf. Kugler, Kunstgesch., p. 10) die Idole von den Sandwichinseln, die „Bildersteine“ in Nordasien, (cf. Springer, Kunstgesch., p. 12) den indischen Dagop, reihenweise Aufstellung von Sphinxen, Widdern cet., Memnonen in Aegypten, Elephanten cet. in Indien: symbolische Bauwerke. Dass dergleichen schliesslich der verhältnissmässig leichten Technik eines Steinmetz zur Ausführung überlassen werden könnte, thut nichts zur Sache. Vischer (Aesth. Th. III, p. 89) bespricht, wie vielfältig der Künstler erst durch das Handwerk hindurchgeht, wie z. B. Peter Vischer, bei den Griechen der δημιουργός, χειρῶναξ, wie denn τέχνη ebensowohl Kunst wie Handwerk ist. Findet doch Aehnliches auch bei der Dichtkunst statt, sofern

Uebung in der Behandlung der Sprache bis zu ihr hinanreicht. Solche Werke nun, ob zwar an sich selbstständig gedacht, vielleicht auch zufällig, wenn z. B. der Cultus sich einmischt, selbstständig erhalten, lehnen sich gewöhnlich an etwas Architektonisches an, sei es Bau oder Garten, verschwinden auch wohl unbeachtet in der Mannigfaltigkeit als einzelne Theile, obwohl sie in sich gegliederte Ganze sind.

Wird dann zweitens die Bildhauerkunst nach Gehalt und Technik bedeutender, so sichert sie ihren Werken von selbst eine eigenthümliche und selbstständige Bedeutung, und zwar in dem Maasse, als sie das individuell Menschliche, z. B. in Büsten, Medaillons, zur Erscheinung bringt. Diese Eigenstellung wird dadurch nicht beeinträchtigt, dass es, wie im Wesen der Malerei, so in der Natur der Sculptur liegt, sich, z. B. als Relieffdarstellung in Giebfeldern, eine architektonische Beziehung oder Umgebung zu wünschen und sich so an die Werke einer räumlich umfassenderen Kunstgattung anzulehnen. In diese zweite Abtheilung gehören also z. B. Statuen, Gruppen, Reliefs cet. (cf. Vischer, Aesth., Th. III, p. 461). — Es ist endlich drittens die Sculptur im Stande, eine freie Verbindung mit anderen bildenden Künsten einzugehn, etwa so, wie die Malerei sich zur Unterstützung von Sculpturwerken herbeilässt. Sie giebt namentlich der Architektur die Mittel, ihre Strebungen klarer auszusprechen, ihre Wirkungen zu steigern, harmonisch zu machen, zuzuspitzen, ihr Erscheinen reicher und würdiger hervortreten zu lassen. Dabei ist sie nicht darauf beschränkt, sich nothwendig wieder mit Kunstwerken zu verbinden, sondern auch Dinge, welche an sich der Prosa des Lebens dienen, werden ihr als Hintergrund, von dem ihr Schmuck sich frisch und klar abhebt, willkommen sein, ja sie wird dergleichen prosaische Werke selbst erfinden oder darstellen, um sie entweder durch ihr Ornament in eine gefällige Beziehung zum ästhetischen Gefühl zu setzen, oder um durch sie für ihre kleinen Kunstwerke passende Träger zu erhalten. Hierher gehören z. B. die geflügelten assyrischen Pallastwächter, ägyptischen Sphinxen, in Bezug auf welche Springer (Kunstgesch., p. 16) von einer „architektonischen Sculptur“ spricht, ebenso die umgekehrten Reliefs: *έντυπον*, *έγγλυφον*, intaglio für Siegelringe, auch Pasten, Gemmen, *έκτυπον*, *ανάγλυφον* als Schmuck am

Körper, an Bechern, Leuchtern cet. — Es tritt hier zu der Kunstthätigkeit des Bildners noch die Reflexion, um verständige und sinnige Beziehungen zu ermitteln, so dass die Wirkung des Ganzen wesentlich (wie etwa bei der Bethheiligung der Malerei in Schmückung der Gewänder) auf feinen und gebildeten Geschmack berechnet ist. Man denke etwa an Benvenuto Cellini's Thätigkeit. — Vischer (Aesthetik, Th. III, p. 331) bezeichnet diese ganze Kunst als „untergeordnete Tektonik,“ sagt aber: „Niemand rühme sich des Kunstsinns, der sich nicht auch für diese untergeordneten Zweige, wodurch diese Kunst sich konkret mit dem Leben verschlingt, lebendig interessirt.“ Er verlangt von den Ornamenten, dass sie sich „organisch in einer den Zweck selbst klar symbolisirenden Weise“ mit dem Geräth vereinigen z. B. Thierfüsse an Tischen, Panthertatzen am Weintisch, Widderkopf am Sturmbock cet. —

Es ist, wie wir in Bezug auf unsere Parallelisirung der Sculptur mit der Sprachkunst noch schliesslich bemerken, auch nicht zufällig, dass ein besonders hervorragendes Werk der Sprachkunst, das Epigramm, mit Einzelwerken der Plastik vielfach in Verbindung trat. In der griechischen Anthologie z. B. sind namentlich Bildsäulen, in ihrem charakterisirenden Momente aufgefasst, Gegenstände eines Ausspruchs, durch welchen diesem Momente gleichsam das Wort geliehen wird; ebenso die natürlichen Menschengestalten in plastischer Situation. Dergleichen sind z. B. Myrons Kuh, Jupiters Bildsäule von Phidias, die badende Venus, das Bild der Geliebten, die Venus des Praxiteles. Herder, („Blumen aus der Anthologie“, Bd. 20 p. 124 der ges. Werke) sagt fein: „Es ist ein und derselbe Sinn, der diese Kunstwerke und ihre Exposition in Worten hervorbrachte“ und bildet eine besondere Abtheilung seiner Epigramme (p. 149) aus „jenen schildernden, welche die Griechen auf ihre Kunstwerke machten.“ — Alle jene Kunstwerke der Sculptur endlich, die der Architektur oder dem Schmucke dienenden wie die selbstständigen, wie die Kunstwerke aller Gattungen überhaupt, verfallen, sobald sie als fertig der Welt der Erscheinungen übergeben worden sind, gehen ihrer Verwitterung, Abnutzung, ihrem Untergange unaufhaltsam entgegen. Der Akt ihrer Schöpfung ist auch die Blüthe ihres Daseins, dann unterliegen sie dem Loose alles Endlichen.

Und auch hierin theilt die Kunst der Sprache das Geschick ihrer Schwestern, denn die Geschichte der Sprachen zeigt ausnahmslos nur den allmählichen lautlichen Verfall, die Abnutzung, das Absterben ihrer Kunstwerke. —

Als den oben geschilderten drei Gattungen der Sculptur entsprechend können drei Formen unterschieden werden, unter denen die Werke der Sprachkunst erscheinen. Sie sind nämlich zuerst innerhalb der Sprache selbst zu erkennen, obwohl sie als Werke der Kunst dort nicht mehr hervortreten. Hatten wir für die entsprechenden Formen der Sculptur die Bezeichnung „gebaute Plastik, plastisches Bauen“ uns angeeignet, so mag für jetzt der zu wenig umfassende Ausdruck: musikalische Sprache, sprechende Musik andeuten, welche Stelle innerhalb der Sprachkunst wir bezeichnen wollen. Wir geben dieser ersten Abtheilung den Titel: Die Sprache als Kunst.

Den selbstständigen Werken der Sculptur entsprechen dann zweitens die selbstständigen Werke der Sprachkunst, und die zweite Abtheilung handelt so von der: Sprachkunst in ihrer Selbstständigkeit.

Endlich entspricht den Sculpturen, welche der Künstler mit grösserer oder geringerer Absichtlichkeit und Reflexion als Schmuck verwendet — „der untergeordneten Tektonik“ — die dritte Abtheilung der Sprachkunst, welche wir, da sie deren unselbstständige Werke in sich begreift, unter dem Titel: Die (Werke der) Sprachkunst im Dienste der Sprache behandeln wollen.

Man sieht schon an dieser Stelle leicht, dass in der Sculptur wie in der Sprachkunst die Unselbstständigkeit der Werke der ersten und dritten Abtheilung gemeinsam ist, und dass also diese Abtheilungen in so fern zusammenfallen. Der Unterschied zwischen ihnen ist, dass in der ersten Abtheilung die noch nicht vollzogene Sonderung von Bauen und Bilden, von Singen und Sagen zur Betrachtung kommt, in der dritten aber eine hergestellte Verbindung von Bauen und Bilden, Sprachkunst und Sprache; dort ist die Vereinigung eine unmittelbare, naive, hier eine vermittelte, reflektirte. In der ersten Abtheilung ist deshalb die Kunst aus einer bisherigen Verkennung hervorzuziehn, ist zu zeigen: die Sprache als Kunst; in der dritten haben wir es mit einem bewussten Schaffen zu thun, welches deshalb auch schon

immer als ein künstlerisches bemerkt worden ist, und der Titel: Sprachkunst im Dienste der Sprache drückt dies aus. —

Wir fügen dieser allgemeinen Angabe über unsere Eintheilung der Sprachkunst einige Erläuterungen hinzu und handeln zuerst von der

I. Sprache als Kunst.

Dass Sprache Kunst ist und in welchem Sinne sie so zu nennen ist, werden wir im ersten Abschnitte des besonderen Theiles ausführlich darthun. Welcher Gattung menschlicher Thätigkeit man sie zuzurechnen habe, ist bisher nicht genügend untersucht und beantwortet worden. Die Ansichten, welche die Wissenschaft hierüber entwickelt hat und für jetzt festhält, lassen sich aus Heyse (System der Sprachwissenschaft, ed. Steinthal. Berl. 54) in genügendem Maasse entnehmen, und wir wollen deshalb diese vorläufige Besprechung an seine Darstellung anschliessen. Heyse führt aus (p. 25), dass die Sprache „ihrer Substanz nach nicht dem praktischen, sondern dem theoretischen Geiste angehöre,“ sie sei (p. 27) „die Aeusserungsform des denkenden Geistes oder der Intelligenz des Menschen,“ „nothwendig für das menschliche Individuum als solches,“ (p. 38 sq.) „für die menschliche Gesellschaft“ (p. 41) und für Werke der Kunst und Wissenschaft, welche dem Individuellen entrückt seien und dem allgemeinen Geiste angehörten (p. 45). Sie sei also (p. 60) „ein dienendes Organ des Geistes,“ aber (p. 62) „nicht der physische Organismus des Menschen, noch auch der subjektive Geist ist das schaffende Prinzip der Sprache; sondern die Erzeugung der Sprache geschieht mit Nothwendigkeit, ohne besonnene Absicht und klares Bewusstsein, aus innerem Instinkte des Geistes.“ — Weiter bespricht dann Heyse (p. 36 sq.) das Verhältniss der Sprache zur Kunst: beide seien Aeusserungsformen des theoretischen Geistes, beide seien kein Handeln und gingen nicht auf einen ausser ihnen liegenden Zweck, beide seien nicht blosse Nachbildung der äusseren Objecte, sondern stellten einen geistigen Inhalt dar und zwar für einen der idealen Sinne: Gesicht, Gehör. Dennoch sei die Sprache nicht Kunst, und der Unterschied sei folgender: „Die Sprache entwickelt den Gedanken in logischer Form für den Verstand. — Die Kunst stellt ihn in sinnlicher Form dar für die

Anschauung, die Phantasie. — In der Sprache ist da sinnliches Element, der Laut, objektiv betrachtet, blosses Mittel der Aeusserung. Es kommt hier alles auf den geistigen Inhalt an. Für die Kunst ist das sinnliche Element der wesentliche Stoff, in welchem sie bildet, nicht bloss Darstellungsmittel, sondern integrierender Theil des Kunstwerkes.“ —

Ist dies nun richtig? —

Mag, was von der Kunst gesagt wird, gelten; dem, worin die Sprache ihr entgegengesetzt wird, kann man nicht beistimmen. Es heisst: „Die Sprache entwickelt den Gedanken in logischer Form für den Verstand.“ Da würde zunächst der Ausdruck: „entwickelt den Gedanken“ zu meiden sein, auch wenn man unter Gedanken überhaupt die Bewegungen, Lebensakte der Seele verstehen will, denn die Sprache als solche entwickelt nicht schon: sie stellt nur heraus, stellt dar; dass sie ferner „in logischer Form“ darstelle, würde genauer heissen müssen: in bestimmt artikulirten Zeichen der Vorstellungen und der Beziehungen derselben zu einander; dass endlich sie allein „für den Verstand“ darstelle, kann nichts Anderes bedeuten, als dass sie für ein Verstehen, für das Verständniss darstelle. —

Heyse selbst bemerkt (p. 67) richtig gegen Becker (Organism. der Sprache): Dieser „construire die Sprache nach abstrakt-logischen Kategorien.“ Dagegen sei zu sagen: „Der Laut ist schon da, ehe der Begriff da ist, als Ausdruck des animalischen Seelenlebens, der Empfindung. Der Begriff erschafft den Laut nicht: er gestaltet ihn nur um, und macht ihn zu seinem Organe, (wozu wir setzen: so weit dies möglich ist). Das ursprünglich Gestaltende aber ist in der Sprache überhaupt nicht der logische Begriff, sondern der vernünftige Geist überhaupt, der durch verschiedene untergeordnete Entwicklungsstufen oder Formen sich erst allmählich zum logischen Begriffe hinaufarbeitet“ cet. P. 68 heisst es noch: „Bei Becker fängt die Sprache mit dem abstrakten logischen Begriffe an, statt mit ihm aufzuhören; denn mit dem Erreichen dieses Standpunktes erreicht zugleich die ursprüngliche Sprachschöpfung ihr Ende; die organische Identität des Geistigen und Sinnlichen ist aufgelöst, indem der Geist zur Herrschaft gelangt, und der Laut zum blossen Zeichen des Begriffes herabsinkt.“ —

Hat sich nun wohl Heyse bei seiner Entgegensetzung von Sprache und Kunst nicht der von ihm getadelten Becker'schen Vorstellung zu nahe gestellt? — Wir glauben, dass unsere Verbesserung schon hier als solche erkennbar ist, sagen also: Die Sprache stellt die Lebensakte der Seele in bestimmt artikulirten Zeichen der Vorstellungen und deren Beziehungen zu einander für das Verständniss dar, und fragen nun, indem wir das von der Kunst Gesagte vergleichen, stellen sich diese bestimmt artikulirten Zeichen etwa nicht dar: „in sinnlicher Form“? — Man denke doch nur an Dasjenige, was in der Musik und gar in der Dichtkunst: „sinnliche Form“ zu nennen wäre! — Und wir fragen dann: ist das Verständniss durch die Sprache nicht ein Verstehen auf Anregung dessen, was Heyse Anschauung, Phantasie nennt, und umgekehrt: wird in der Kunst durch Anschauung und Phantasie etwas Anderes bewirkt, als eben das Verständniss des Kunstwerks? — Wollte man zweifeln, ob das Verständniss, zu welchem die Sprache führt, durch „Anschauung und Phantasie“ vermittelt werde, so erinnere man sich — bis zur genaueren Erörterung dieses Punktes — zunächst nur an den ursprünglich symbolischen Charakter der Sprache, daran, dass die Zeichen, deren sich die Sprache bedient, zwar in der fertigen Sprache als willkürlich erscheinen, in der That aber nicht minder Bilder sind, als z. B. die Tonbilder der Musik, die Vorstellungsbilder der Poesie, Bilder freilich nicht der äusseren Welt, sondern der Bewegungen und Lebensakte unseres Innern. Mit dem von Heyse selbst (p. 37) Gesagten: „Die Sprache ist keineswegs der reine, farblose Ausdruck des abstrakt-logischen Gedankens; sie hat innerlich und äusserlich sehr viel sinnlich-anschauliche, phantastische Elemente,“ lässt sich zwar schon berichtigen, was wir hier von ihm besprechen, aber diese Anschaulichkeit, Sinnlichkeit, Phantastik ist vielmehr, wie sich später zeigen wird, die Natur der Sprache, nicht ein zufälliges Element in ihr, von dem sich eben nur „sehr viel“ findet. —

Wenn nun Heyse weiter sagt: „das sinnliche Element der Sprache, der Laut, sei blosses Mittel der Aeusserung, es komme hier alles auf den geistigen Inhalt an“, so mag er sich selbst entgegen (p. 35): „der Laut steht zum Geistigen nicht im Verhältniss des Mittels zum Zweck, sondern ist das natürliche Organ

des denkenden Geistes.“ — Dass das Lautbild im Gebrauch nach und nach zum blossen Mittel wird — oder sagen wir besser: zu werden scheint -- kann sein Wesen nicht ändern; zu sagen, dass alles auf den geistigen Inhalt ankommt, heisst behaupten, dass nichts auf die Lautform, auf die phonetische Seite der Sprache ankomme. Ist das so? — Heyse sagt (p. 66): „Wir dürfen nie vergessen, dass der Geist durchaus der wesentliche Inhalt und die herrschende Macht, der Lautstoff nur dienendes Element ist. Die physiologischen Gesetze und Erscheinungen in der Sprache sind nur Symbole psychischer Verhältnisse und haben nur als der sinnliche Ausdruck geistiger Bestimmungen Werth und Bedeutung cet. „Diese Lautformen also sind nur Symbole psychischer Verhältnisse“? Und dienen denn Symbole? Sind sie nicht vielmehr so „integrirende Theile der Sprache, wie es Heyse (vide oben) nur immer vom sinnlichen Element des Kunstwerks im Verhältniss zu diesem selbst verlangen kann; sind sie nicht „der wesentliche Stoff“ der Sprache?

Wir prüfen auch noch die übrigen Punkte, in welchen nach Heyse Sprache von der Kunst sich unterscheidet.

Heyse sagt (p. 36): „Die Sprache kommt jedem vernünftigen Menschen als solchem zu; die Kunstdarstellung hingegen setzt eine besondere Begabtheit des individuellen Geistes voraus. Auch das Verständniss des Kunstwerks ist nicht jedem gegeben, wie das Verständniss seiner Sprache“. — Es sind dies die gewöhnlichen Vorstellungen von der Sache, aber sie sind unrichtig, wie wir ausführlich oben (p. 10—15) in Bezug auf die Kunst nachgewiesen haben. Was aber die allgemeine Befähigung „jedes vernünftigen Menschen“ für die Sprache betrifft, so ist zu bedenken, dass über sie nicht leicht zu urtheilen ist, da wir ja die Sprache nicht mehr machen, sondern erlernen, dass aber bei der uranfänglichen Sprachschöpfung sich die Begabteren wahrscheinlich gerade so vor den übrigen ausgezeichnet haben, wie in der Kunst die Genies und die Talente vor den Nachtretern und bloss Aufnehmenden; dass ferner „jeder vernünftige Mensch“ allerdings spricht, weil die Vernünftigkeit (worüber später Weiteres) vor Allem von der Sprachentwicklung bedingt ist, dass aber manche Völker in der That wenig Vernünftigkeit und so auch nur unvollkommene Sprache aufweisen; dass endlich noch heute innerhalb der bestehenden

Sprachen mindestens ein ebenso grosser Unterschied zwischen dürftig und gewaltig Sprechenden, zwischen kärglicher und überreicher Verwendung des Wortschatzes, zwischen bloss Nachsprechenden und die Sprache Umschaffenden besteht, wie nur irgend — die einzelnen Kunstgattungen als Eine Kunst zusammengefasst — zwischen den ächten Künstlern und Solchen, welche der Kunst fern stehn. — Wie aber mit dem Sprechen, so verhält es sich, wie leicht zu sehen, auch mit dem Verständniss der Sprache. —

Heyse trennt ferner die Kunst von der Sprache in Beziehung auf ihren Stoff. Er sagt: „Der Sprachstoff sind die Worte und Wortformen, nicht der rein sinnliche, materielle Laut nach seinen physikalischen Unterschieden und Verhältnissen.“ „Er ist schon an und für sich ein Geistiges, Bedeutsames; die einzelnen Wörter und Wortformen sind auch in ihrer Vereinzelnung Zeichen von Vorstellungen und logischen Beziehungen. Der Stoff des Kunstwerkes hingegen ist an sich ein rein Natürliches, Geistloses. Dieser ist an sich todt; der Sprachstoff ist nur scheinbar ruhend“ — et. —

Hiernach soll also ein schon für sich Geistiges, Bedeutsames nicht Stoff eines Kunstwerks sein können, nur ein an sich Todtes. Es ist wohl zu sehen, wie Heyse zu solcher Aufstellung kommt. Will man nämlich im Begriff die einigende Idee des Kunstwerks gegenüberstellen dem Material, durch welches sie sich aussprechen soll, so erscheint natürlich in diesem Verhältniss die Idee als das Bestimmende, Thätige, der Stoff als das Bestimmte, Leidende, so dass also auch ein an sich Lebendes, Geisterfülltes, wenn es als Material zur Verwendung kommt, sein Eigenleben soweit aufgeben muss, als die beherrschende Einheit es fordert — aber folgt denn daraus, dass nun auch für sich der Stoff kein Leben haben darf? — Duldet Gartenbaukunst nur Vertrocknetes? Formirt nicht die Tanzkunst z. B. einen an sich schon lebendigen Körper? Hält Heyse den Ton der menschlichen Stimme, welchen die Vokalmusik verwendet, für an sich geistlos, nicht bedeutsam, todt? Nennt er ihn nicht (p. 34) selbst: „die ideellste Lebensäusserung des animalischen Seelenlebens“? Und nun die Dichtkunst mit ihren Nebenkünsten, z. B. der des Schauspielers, arbeitend in todtm Stoff!

Endlich sagt Heyse (p. 37): „Die Sprache ist nur ein Stoff, ein Vorrath einzelner Begriffszeichen, wie sie etwa in Wörterbuch

und Grammatik vorliegen. Diese Theile stehen zwar in lebendiger Beziehung zu einander, aber nur der Möglichkeit, noch nicht der Wirklichkeit nach. Ein wirklicher Zusammenhang wird erst hergestellt in einem Rede-Ganzen, einem Sprach- oder Schriftwerk.“ Weiterhin wird dann noch erklärt, „die Poesie sei die redende Kunst“, „das Dichtwerk zugleich Sprach- und Kunstwerk“. —

Dass, um mit dem Letzten anzufangen, es ein Irrthum ist, wenn man ein Dichtwerk für ein Sprachwerk ansieht, haben wir zur Genüge besprochen. Nun vermisst Heyse an der Sprache, damit sie ein Sprachwerk sein könne, die Totalität, ohne welche doch ein Kunstwerk nicht bestehe, sie biete nur Theile, kein Ganzes. Aber was sagte denn Heyse kurz zuvor? — „Der Sprachstoff ist schon an und für sich ein Geistiges, Bedeutsames, die einzelnen Wörter und Wortformen sind auch in ihrer Vereinzelung Zeichen von Vorstellungen“ cet. Nun soll das Alles doch „nur der Möglichkeit nach, nicht in Wirklichkeit“ so sein? Die wirkliche Sprache aber wäre „der Vorrath an Begriffszeichen in Wörterbuch und Grammatik“? — Gewiss nicht. — Vielmehr bietet die wirkliche Sprache nur Ganzes, die Auflösung der Sprache in an sich sinnlose Einzelheiten ist lediglich theoretische Abstraktion. Man nimmt mit hinlänglicher Sicherheit an, dass alle Wörter sich auf Wurzeln zurückführen lassen. Was ist denn nun als der Inhalt dieser Wurzeln zu denken? Heyse giebt hierüber Auskunft: (p. 134 sq.) „Da die Wurzel den reinen Inhalt der Vorstellung ohne alle formelle (logisch-grammatische) Begrenzung darstellt, so kann sie nicht Ausdruck der einzelnen bestimmten Vorstellung als solcher sein (wie sie das Wort bezeichnet); sondern sie muss vielmehr der noch ungesonderten, den blossen Stoff des Wahrgenommenen enthaltenden Anschauung in ihrer Totalität entsprechen. Die Nothwendigkeit dieser Bedeutung der Wurzel wird aber vollkommen einleuchtend, sobald wir sie als Form der Mittheilung eines geistigen Inhaltes auffassen. Als solche kann sie unmöglich Zeichen einer einzelnen Vorstellung sein, sondern muss einen reicheren Inhalt haben, indem sie einen ganzen Gedanken vertritt. Das Bezeichnen einzelner Vorstellungen (Dinge, Thätigkeit, Eigenschaften u. s. w.) durch Laute ist ein blosses Nennen.“ „Wie jeder Akt des denkenden Geistes seinem subjektiven Inhalte nach ein ganzer Gedanken ist: so muss nothwendig auch jede

Sprachäusserung der Absicht des Sprechenden nach ein ganzer Satz sein, „wie auch jetzt das erste Wort des Kindes ein ganzer Satz ist. (Becker, Organism. S. 19.)“ cet. — Dies ist richtig, und dies ist auch festzuhalten für alle spätere Entwicklung der Sprache, denn was die Wurzel zu Stande brachte: Verständniss, das wollte auch bis jetzt die Sprache, und sie erreicht ihre Absicht nicht weniger, sondern besser, bestimmter. Immer denkt also die lebendige Sprache, der wirklich Sprechende ein Ganzes, nie ist die wirkliche Sprache blosser Vorrath von Wörtern, nie meint sie ihre einzelnen Bestandtheile. Dass unsere Theorie solches Ganze zerlegen, vereinzeln kann, dass unsere Grammatiken und Wörterbücher dieses Vereinzelte wissenschaftlich behandeln, ist hierbei völlig gleichgültig; es könnte sonst auch wohl weiter behauptet werden, dass die Wörter selbst nur der Möglichkeit nach vorhanden seien, in Wirklichkeit vielmehr die Sylben und einzelnen Laute. Die Sache stellt sich also gerade umgekehrt: in der Wirklichkeit bezieht die Sprache immer nur ihre Wörter auf einander, die Wörter in ihrer Einzelheit sind Abstraktionen, Sprache nur der Möglichkeit nach. — (Man vergleiche hierüber noch W. v. Humboldt „Ueber die Verschiedenheit des menschl. Sprachbaues.“ Ges. Werke Bd. 6. p. 42.)

Heyse sagt (p. 37): „unter allen Künsten steht die Musik der Sprache am nächsten,“ und stellt damit selbst gewissermassen die Sprache in die Reihe der Künste. In der That ist das Hervorbrechen der Sprache, wie Heyse richtig (p. 42 sq.) erörtert, nicht „aus einem äusserlichen Bedürfnisse“ herzuleiten, sondern es ist „das Bedürfniss des denkenden Geistes an sich, sich zu äussern,“ (p. 44) die Sprache also ist sich selbst Zweck. Ebenso frei und zugleich mit derselben innerlichen Nothwendigkeit, wie der musikalische Laut, entsprang die Wurzel dem menschlichen Organismus; ähnlich wie dieser im Gebiete der empfindenden Seele, der Naturseele, war auch dieser als Ausdruck der sich selbst bestimmenden, bewussten Seelenakte zunächst noch unbestimmt, sicherlich vom musikalischen Tone nicht zu weit entfernt und verschieden, aber ihn trieb allerdings ein anderes Bedürfniss hervor, als dasjenige, welchem der musikalische Ton genügte, das Bedürfniss bestimmter Abbildung einer bestimmteren, helleren Seelenthätigkeit, und so entfaltete er sich zur Sprache, welche

nicht weniger Kunst forderte, nicht weniger Kunstgenuss gewährte, als die Musik, welche aber über deren Wirkungen nach der Seite des Geistes hinausging. — Wir bezeichnen also im Allgemeinen als Inhalt unserer ersten Abtheilung die Betrachtung über das Wort und über die Wortformen, welche von andern Gesichtspunkten auch Gegenstand lexikalischer und grammatischer Behandlung sind. Wenn das Wörterbuch den Sprachstoff, d. h. den materiellen Inhalt der Wörter feststellt, die Grammatik das Formelle der Sprache, also die Sprachformen und die Beziehungen, gemäss welcher diese eintreten, das Werden also der Wörter zu Worten erörtert, geht unsere Untersuchung auf das Schaffen und Entstehen des Stoffes und der Form als einer Einheit, durch welche ein bestimmter Seelenmoment zur Darstellung kommt. Wenn die Musik ihre Empfindungen kund giebt durch Tonbilder, offenbart sich die Kunst der Sprache durch Lautbilder, d. h. durch Töne, welche an sich Bedeutung haben, gedeutet werden. Wir haben zu beachten, dass das Wort Bild selbst ein Bild ist, wenn es Tonbild bedeuten soll, denn der Ton an sich, das Hörbare ist nicht fähig, ein Simultanes darzustellen, wie es das sichtbare Bild vermag. Der Ton erfolgt successiv, ist nur ein wiederholtes Erschüttern, aber in unserer Auffassung wirkt er nach Art eines Bildes, und man kann in lauter Bildern sagen: das Gehör schaut ein Zeitbild an.

Betrachten wir die einzelnen Wörter einer als abgeschlossen erscheinenden Sprache, so treten sie uns freilich nicht als Kunstwerke, als Bilder entgegen; sie sind eben als Baustecke hineingearbeitet in den Bau der Sprache, thun einzeln ihren Dienst und erscheinen uns lediglich als Zeichen für Jenes, was sie bedeuten. Aber doch auch in den Fügungen der Sprache kommt es vor, dass wir an ihre künstlerische Natur erinnert werden, wie wenn ein Wort emphatisch steht, und so das erloschene Sprachbewusstsein neu belebt wird, wenn Wortspiele unsere Aufmerksamkeit reizen, oder Räthsel, oder, wenn Reimklänge wirken u. d. m. Man kann zur Veranschaulichung dieses Verhaltens der Wörter in der fertigen Sprache die bekannte Vergleichung der Wörter mit Münzen benutzen, welche schon Quintilian hat: (lib. I, 6, 3.) „utendumque plane sermone ut nummo, cui publica forma est.“ (cf. Fortunat, art. rhet. III, 3.) Vide auch Plutarch

(de Pyth. orac. 24) „ἀμοιβῆ γὰρ ἔοικε νομισμάτος ἢ τοῦ λόγου χρεῖα, καὶ δόκιμον μὲν αὐτοῦ τὸ σύνηδες ἔστι καὶ γνώριμον, ἄλλην ἐν ἄλλοις χρόνοις ἰσχὺν λαμβάνοντος.“ — Zweifellos nämlich weist die Münze an sich ein Kunstwerk auf, aber kaum ist sie geschaffen, so bewirkt die Allgemeingültigkeit ihres Stoffes allgemeine Benutzung, und sie wird konventionelles Zeichen für Mittheilung und Umtausch von Werthen. Wenn dann nicht ausbleiben kann, dass das Gepräge — das Bild und die Charakterisirung — sich nach und nach abnutzt und verwischt, wodurch dann das Künstlerische zurückgeschoben, endlich vergessen wird, so hindert doch andererseits nichts, dass jedes Stück einmal von einem Künstlerauge betrachtet werde, am ehesten wohl, wenn die Gepräge verschiedener Stücke verglichen werden, oder wenn neu-geprägte in Umlauf kommen. Es dienen aber auch kostbare Stücke Liebhabern zum Schmuck, und endlich bethätigt sich an Münzsammlungen zwar überwiegend ein historisches Interesse, doch geht neben diesem auch ein künstlerisches, und die Freude an der Münzsammlung ist nicht bloss auf den Besitz eines wissenschaftlichen Hilfsmittels gegründet. Die Werke der Kunst also, welche wir in der ersten Abtheilung zu betrachten haben, begegnen uns in der ausgebildeten Sprache nur noch als Zeichen, aber diesen Zeichen und ihren verschiedenartigen Combinationen fehlt nirgend ästhetische Beziehung, und es wird unsere Aufgabe sein, diese herauszustellen. —

Unsere zweite Abhandlung behandelt weiter:

II. Sprachkunst in ihrer Selbstständigkeit.

Wenn schon, wie wir ausführten, es die Darstellung des bestimmten Seelen-Moments ist, welche die Werke der Sprachkunst charakterisirt, so ist damit doch nicht gesagt, dass solche Darstellung stets in den Grenzen des einzelnen Wortes oder des grammatischen Satzes ihre vollständige Form gewinne. Es können mehrere Worte, mehrere Sätze sein, welche diesen Einen Moment ausdrücken, ohne dass durch diese quantitative Zunahme aus dem Sprachkunstwerk ein Werk der Poesie wird, denn es liegt die Einheit des Seelenmoments in ihm selbst, im Gedanken, nicht in den Worten als solchen, seinem Material. So ist auch die Sculptur, welche ebenso den Moment darstellt, nicht auf Dar-

stellung Einer Figur beschränkt; der plastische Künstler kann Gruppen bilden und berührt damit keineswegs das Gebiet der Malerei. —

Es kann nicht behauptet werden, dass die Seele in Einem Moment auch nur Eine Vorstellung zu fassen im Stande sei. Lotze (Mikrokosmos, Bd. I, p. 232) sagt: „Obgleich es sehr schwierig sein würde, durch unmittelbare Beobachtung zu entscheiden, ob mehrere Vorstellungen zugleich im Bewusstsein vorkommen können, und ob nicht vielmehr überall uns nur die Raschheit der Abwechselung mit diesem Scheine täuscht, so nöthigt uns doch die Thatsache, dass wir überhaupt Vergleiche anstellen können, zu der Annahme einer möglichen Gleichzeitigkeit. Denn wer vergleicht, geht nicht bloss von dem Vorstellen des einen der verglichenen Glieder zu dem Vorstellen des andern über; um den Vergleich zu vollziehen, muss er nothwendig in einem untheilbaren Bewusstsein beide, und zugleich die Form seines Ueberganges zwischen beiden zusammenfassen. Wenn wir eine Vergleichung mittheilen wollen, sind wir durch die Natur der Sprache genöthigt, die Namen beider verglichener Glieder und die Bezeichnung der Beziehung zwischen ihnen zeitlich auf einander folgen zu lassen, und dies verursacht uns wohl die Täuschung, als fände in der Vorstellung, die wir mittheilen wollen, das gleiche Nacheinander statt; aber zugleich rechnen wir doch darauf, dass in dem Bewusstsein des Andern unsere Aussage nicht drei getrennte Vorstellungen, sondern die eine Vorstellung einer Beziehung zwischen zwei andern veranlassen wird. Obgleich wir endlich, gewöhnt an den Gebrauch der Sprache, auch unseren verschwiegenen Gedankengang in die Form einer innerlichen Rede bringen, so ist doch offenbar auch hier die Reihenfolge, in welcher zeitlich die Worte für unsere Vorstellungen sich verknüpfen, nur eine Nachzeichnung der Beziehungen, die wir zwischen ihren Inhalten früher vorstellten, und diese Gewohnheit des innerlichen Sprechens verzögert eigentlich den Gedankenlauf, indem sie das ursprünglich Gleichzeitige in eine Reihe auflöst. — Bürgen uns nun diese Thaten des beziehenden Wissens für die Gleichzeitigkeit einer Mehrheit von Vorstellungen, so scheinen sie zugleich die Bedingungen des Stattfindens derselben zu lehren. Nur für unverbundenes Viele hat das Bewusstsein keinen Raum; es ist

nicht zu eng für eine Mannigfaltigkeit, deren Glieder wir durch Beziehungen getheilt, geordnet und verbunden denken." Lotze führt dies dann weiter durch, an den Auffassungen musikalischer Vielheiten, architektonischer Mannigfaltigkeit u. a. m. —

Bei der flüssigen Natur, der Feinheit des Stoffes, welcher der Sprachkunst dient und der Poesie, sind freilich scharfe Grenzen in jedem einzelnen Falle schwer zu ziehen. Es wird bei manchen Werken nicht zu entscheiden sein, ob der Eine Moment nur sich entfaltet hat, sein Licht weiter ausstrahlt, oder ob mehrere Vorstellungen aus leiserem Conflict, welcher sie mehr nur auf einander bezogen erscheinen lässt, als in einander verflochten anzuerkennen sind. —

Aber dieser Mangel absoluter Festigkeit haftet allen Klassifikationen an; sie können nur ordnen, den überströmenden Reichtum des Lebens umfassen sie nicht. — Immerhin wird für die Unterscheidung ausreichen, wie wir schon erörtert haben, dass es sich bei den Werken der Sprachkunst nicht um den Gedankeninhalt handelt, um die Fülle und Tiefe der Erfindung, wie bei der Poesie. Diese holt ihre Stoffe aus dem Gebiete des inneren und äusseren Menschenlebens, steht deshalb in Bezug zur Philosophie, Moral, zur Religion, Pädagogik, reinigt, lehrt, versöhnt, der Sprachkunst aber fehlt dies Alles, denn sie erfasst des Menschen Inneres nur von der Naturseite, stellt nur in so weit dar, als der Seelenmoment Sprache werden kann und soll. In der Poesie schliesst die künstlerische Einheit den Conflict von Vorstellungen und Gedanken ab, deren jeder eine Sphäre erfüllt, in der Sprachkunst bringt die Einheit des Kunstwerks ein Vieles zusammen, welches für sich unselbstständig sein würde und nur durch seine Beziehung auf das Eine Halt bekommt. Es bleibt darum ein Werk der Poesie im Wesentlichen dasselbe, ob es nun z. B. in griechischer oder in deutscher Sprache zum Ausdruck komme, das Kunstwerk der Sprachkunst dagegen, z. B. das Wortspiel, Räthsel, Epigramm u. a., ist meist nur in einer bestimmten Sprache möglich, annähernd richtige Uebersetzung aber in eine andere Sprache würde wieder einen Sprachkünstler erfordern. Ja, die geistige Natur des Stoffes, in welchem der Sprachkünstler arbeitet, ergreift nicht selten diesen selbst und bedingt sein Schaffen, wie man denn z. B. bei gewissen Witzreden, namentlich bei

den sogenannten Wortwitzen, welche sich zuweilen (wie bei Shakespeare) weit fortspinnen lassen, gar wohl fühlt, wie nicht sowohl ein bewusster Gedanke, sondern eine durch das Wort angeregte Wörter-Association das Weitergehen veranlasst. Ueberhaupt erhält Dasjenige, was in der Sprachkunst gesagt wird, seinen Werth und seine Bedeutung nur dadurch, wie es gesagt wird, während wir mit Göthe vom Dichter vor Allem verlangen, dass er uns etwas Tüchtiges, Gehaltvolles zu sagen habe, indem wir annehmen, es werde dann auch an den rechten Worten nicht fehlen. —

Es bleibt uns noch die dritte Abtheilung:

III. Die Sprachkunst im Dienste der Sprache.

Die Werke dieser Abtheilung sind im Allgemeinen als Schmuck der Rede aufzufassen, d. h. also als unselbstständige Kunstmittel. Wie schon erörtert wurde, wird ihnen um des Umstandes willen, dass sie gewissermassen in Abhängigkeit von anderen Darstellungen durch Sprache treten, ihr Charakter als Hervorbringungen der Kunst nicht zu bestreiten sein. Solger (Vorlesungen über Aesthetik ed. Heyse p. 103) sagt: „Der Schmuck hat einen edlen Ursprung. Was in der Sittlichkeit die Sitte und der Anstand, das ist im Schönen der Schmuck; beide die Aeusserung der ihnen zu Grunde liegenden Ideen in der Erscheinung des gemeinen wirklichen Lebens“; wobei zu bemerken ist, dass nicht bloss das gemeine wirkliche Leben sich des Schmuckes bedient, sondern dass ebensowohl die Hervorbringungen der Kunst ihn benutzen.

Wenn in der ersten Abtheilung die Sprachkunst, wie sie in der Sprache selbst niedergelegt ist, uns als Erzeugniss eines Kunsttriebes und unmittelbarer Eingebung erscheint, der Sprachkünstler als naiv schaffend und das Geschaffene sogleich auch verwendend; wenn ferner die Werke, welche wir der zweiten Abtheilung zuwiesen, eine bewusst-künstlerische Verarbeitung des Materials voraussetzen, so haben wir es in dieser dritten Abtheilung mit Werken zu thun, deren Wirkung in Bezug auf ein ihnen an sich Fremdes berechnet und abgewogen wird. Nicht bloss also die Art ihrer Verwendung, sondern ihre eigene Gestaltung erfolgt nach Zwecken und wird durch Reflexionen bestimmt. Wo

nun bei Hervorbringung von Werken eine Absicht sich betheilig hat, tritt deren Verständniss unschwer ein, denn die Reflexion wird von der Reflexion verstanden, weil sie dieselbe naturgemäss anregt, und darum ist denn dieser Theil der Sprachkunst schon früh als solche erkannt und vielfach und eifrig behandelt worden. Bei der Aufstellung dieser Lehre von den Figuren der Rede schwankte man freilich, ob man sie der Rhetorik oder der Poetik zuzuordnen habe. —

Die Verwendung dieser der Reflexion angehörigen Sprachkunstwerke findet in jeder Gattung von Darstellungen durch die Rede statt; auch ist es vielleicht mehr angemessen, die Sprachkunst als mitwirkend bei der Musik anzunehmen, als die Poesie, so dass z. B. man die Operntexte betrachten kann als verständig und zweckmässig entworfene Gerüste, welche die Skizze eines Ganzen geben, geeignet, einzelne Momente aneinander zu reihen, so dass sie durch die Situation Stimmung erhalten und bestimmteres Verständniss der Musik vermitteln. Es ist wenigstens nicht zweifellos, ob man den Operntext zu den poetischen Werken rechnen könne. Hegel (Aesthetik, Bd. 3. pag. 201) nennt es zwar „ein schädliches Vorurtheil, zu meinen, die Beschaffenheit des Textes sei für die Composition eine gleichgültige Sache“, aber er findet doch „für die Musik nur eine gewisse mittlere Art von Poesie passend, welche wir Deutsche kaum mehr als Poesie gelten lassen“, „eine Poesie, im Lyrischen wahr, höchst einfach, mit wenigen Worten die Situation und Empfindung andeutend; im Dramatischen ohne allzu verzweigte Verwicklung klar und lebendig, das Einzelne nicht ausarbeitend, überhaupt mehr bemüht, Umrisse zu geben, als dichterisch vollständig ausgeprägte Werke.“ — Demnach steht er nicht so fern von der gewöhnlichen Ansicht, wie sie z. B. Westphal ausspricht: („Harmonik und Melopöie der Griechen.“ p. 17) „Bei uns ist die Musik eine freie selbstständige Kunst geworden; sie tritt zwar noch häufig genug in Begleitung der Poesie auf, aber die Poesie ist dann, von wenigen Ausnahmen abgesehen, stets das untergeordnete Element. Der poetische Text unserer Oper ist fast überall ohne Kunstwerth und kann auf den Namen einer wirklichen Poesie keinen Anspruch machen.“ —

7. Andeutungen über die Geschichte der Sprachkunst.

Die Gebilde der Sprachkunst sind flüchtiger Natur. Was Schiller im Prolog zum „Wallenstein“ von dem Schauspieler sagt, gilt fast in gleicher Weise vom Sprachkünstler. Auch dieser bedarf zur Würdigung seiner Werke als von Werken der Kunst eines auserlesnen Kreises,

„Der, rührbar jedem Zauberschlag der Kunst,
Mit leisbeweglichem Gefühl den Geist

In seiner flüchtigsten Erscheinung hascht.

Denn schnell und spurlos geht des Mimen Kunst,

Die wunderbare, an dem Sinn vorüber,

Wenn das Gebild des Meissels, der Gesang

Des Dichters nach Jahrtausenden noch leben.

Hier stirbt der Zauber mit dem Künstler ab,

Und wie der Klang verhället in dem Ohr,

Verrauscht des Augenblicks geschwinde Schöpfung cet.“

Sprache ist kein fester Besitz, ist vielmehr eine immer erneuerte Eroberung, Sprache ist nur Sprechen. Und so tauchen namentlich die Werke der Sprachkunst, welcher wir unserer ersten und dritten Abtheilung: „Sprache als Kunst“ und „die selbstständigen Werke der Sprachkunst“ zuordneten, in Strömen unter, welche sie mit sich führen, den verschiedenartigsten Einflüssen aussetzen und so unserer Beachtung entführen. Die Geschichte dieser Sprachkunstwerke ergibt sich daher aus der Geschichte der Sprache selbst, nächst dem aus der Kenntniß der Literatur. Nur die Werke der zweiten Abtheilung, welche in ihrer reicheren Entfaltung es zu selbstständigen Gestaltungen gebracht haben, besitzen auch eine Geschichte, obwohl auch bei ihnen, wie bei den Volksliedern, die Namen der Verfasser sich uns meistens entziehen. —

Indem wir Genaueres den Einleitungen zu den einzelnen Abtheilungen vorbehalten, bemerken wir vorläufig nur Folgendes.

Sprachkunst tritt zugleich hervor mit der Sprache selbst, oder vielmehr das Hervortreten der Sprache ist schon ein Akt der Sprachkunst. In mannichfacher Weise gehen Aeusserungen des menschlichen Geistes — auch durch Töne — dem ersten geglie-

derthen Sprachganzen voraus: das erste Wort, oder sagen wir genauer: die erste Wurzel ist aber Erzeugniß der Kunst.

Was zunächst im Wege steht, dies anzuerkennen, ist der Umstand, dass wir in den Worten der fertigen Sprache nur einzelne Glieder der Rede zu erblicken gewohnt sind, dass wir also in ihnen ebensowohl die Totalität, Abgeschlossenheit nicht finden, wie die Freiheit der Erscheinung, ohne welche wir uns ein Kunstwerk nicht denken können. Beides ist schon oben besprochen worden. Es sind erstens die einzelnen Wörter für sich nicht das Wort in unserem Sinne. Das Wurzelwort bedeutete nothwendig einen solchen Umfang des Sinnes, wie ihn in der fertigen Sprache uns der grammatische Satz zeigt, denn von Anfang an konnte man, wenn man sprach, nur von einem Moment des Seelenlebens ein Bild geben wollen, d. h. einen Sinn ausdrücken. Dieser Sinn, die Bedeutung, konnte, weil an den zeitlich erscheinenden Laut gebunden, auch in der Wurzel nur successiv zur Entfaltung kommen, und so geschah im Wesentlichen nichts Neues, als zu immer bestimmterer Hervorkehrung des Sinnes die Wurzeln zu Wörtern auseinandertraten, welche ebensowohl die Bedeutung tragen, als — und dies ist das Zeichen, dass sie als einzelne für sich nichts sind — die Beziehung auf einander kund geben. Der Laut des Wortes ist einmal Träger eines Bildes, welches die Wurzel darstellt; er zeigt ferner Formationen an sich, Flexionen, Figurationen, welche als Hervorbringungen einer künstlerischen Technik zu bezeichnen sind. -- Soviel an dieser Stelle über die Totalität und Abgeschlossenheit der Sprachkunstwerke, welche die Sprache selbst bilden. —

Die Schöpfungen dieser Art gehören durchaus einer vorhistorischen Zeit an (cf. p. 52 sq.) und die Untersuchung über den Ursprung der Sprache beschäftigt sich mit ihnen. Aber auch, wenn die Sprache sich gebildet hat, wenn ein grammatischer Bau sich festgestellt hat, zeigt und verwirklicht sich der angeborene Trieb zur Sprachkunst. Das Lautbild erfährt beständige Umbildungen, obwohl der Laut selbst erstarrt ist, und die Beziehungen werden mannichfach figurirt. Der Sprachkörper, dessen ursprüngliche Bedeutung dem Bewusstsein allmählich schwindet, erscheint dann als blosser Stoff für die neuen Formationen, welche, weil sie auf dem Grunde schon vorhandener Bedeutungen und Be-

ziehungen — auf dem Grunde des fertigen Sprachkörpers — sich erheben und gegen diesen sich abzugränzen und deutlich oder bedeutend zu machen haben, der Reflexion ihr Entstehen verdanken, oder doch von reflectirendem Bewusstsein begleitet werden. Die Lehre von den Tropen und Figuren, unter welcher Bezeichnung die Untersuchung über diese Bildungen gewöhnlich zusammengefasst wird, entnimmt ihre Belege vorzugsweise der Literatur, und es gehören also diese Sprachkunstwerke der historischen Zeit an. —

Auch der Einwand, dass diese Sprachwerke, sowohl die der vorhistorischen Zeit als der historischen, nur im Dienste der Rede, sei es der gewöhnlichen Mittheilung, sei es von Werken der Poesie, Rhetorik et. gefunden werden, nimmt ihnen den künstlerischen Charakter nicht. Wir haben auch hiervon bereits gehandelt und fügen nur noch einige Bemerkungen hinzu. —

Wenn gewöhnlich angenommen wird, dass, was wir Mittheilung nennen, unter den Menschen sogleich von Anfang durch die Sprache erfolgte, so dass man sich vorstellt, Sprache sei eben nur hervorgebracht worden um dieses Zweckes der Mittheilung wegen, so muss man sich vor der Annahme hüten, als sei das äussere Bedürfniss, in dessen Dienste die Mittheilung sich der fertigen Sprache als des bequemsten Mittels heute bedient, auch der Trieb gewesen, welcher sie ursprünglich hervorrief. Dazu steht das Bedürfniss zu niedrig, dazu ist die Natur der Sprache zu edel. Dem Zweck einer Verständigung unter Geschöpfen derselben Gattung genügt eine Hervorbringung affectvoller Laute, wie sie z. B. Hunde, Hühner hervorbringen; es genügt für die Naturbedürfnisse eine grössere oder geringere Menge von Naturlauten, und auch Menschen, welche im Besitz der fertigen Sprache sind, greifen nicht selten, aus Bequemlichkeit oder in der Heftigkeit des Affects, auf solche Naturlaute zurück, um ihren Willen kund zu thun, und sind sicher verstanden zu werden. Denkt man an den überlegenen Organismus des Menschen, so sieht man leicht, wie er, wenn es nur auf dieses äussere Bedürfniss bei ihm angekommen wäre, eine höchst mannichfaltige Sammlung solcher Laute würde gebildet haben. Was aber haben diese mit den Lautbildern der Sprache, mit dem symbolischen Ausdruck der Seelenmomente zu thun?

Dennoch ist richtig, dass das Hervorbringen von Lauten und Hören, dass Sprechen und Verstehen sich bedingen, und in diesem Sinne allerdings ist auch das Sprachkunstwerk Mittheilung, aber eben nicht anders, wie jedes Werk der Kunst überhaupt.

Einmal im Besitz der Sprache entzieht sich der Mensch hauptsächlich durch sie der rohen Gewalt äusserer und innerer Natur; „er spricht sich aus“, „er lässt mit sich reden“, und er wendet den edleren Lautstoff jetzt an, wo auch ein niederer ausgereicht haben würde. Das Geflecht der Zwecke ergreift so allmählich die Kunstwerke der Sprache, zerstört durch den übergreifenden Sinn des Redeganzes die Bilderpracht der einzelnen Wörter und zwingt sie zu seinem Dienst, in welchem sie als blosser Zeichen verwandt werden. Nur der forschende Geist der Wissenschaft, der feine Sinn des Sprachkünstlers erinnert sich ihrer ursprünglichen Symbolik. Auch als der erste Stein behauen wurde und regelmässig geformt, war an sich ein Kunstwerk geliefert worden; es kam auf seine Bestimmung an, ob er etwa — bei hervorragender Grösse — als Gedenkstein in seiner Form auch seine einzige Existenzberechtigung finden sollte, oder ob er, zusammengefügt mit anderen, zur Erbauung einer Wohnung, Brücke u. d. m. dienen sollte. — Und, wie die Sprachkunst, geht z. B. auch die Baukunst von vorn herein mit dem Bedürfniss Hand in Hand, so dass vielfach es nur von unserer Betrachtung abhängt, ob wir einen Kunstbau oder einen Bedürfnissbau erkennen wollen. —

Es bleibt uns noch übrig, im Allgemeinen zu bezeichnen, in welchen Perioden der Völkergeschichte vorzugsweise die selbstständigen Werke der Sprachkunst entstehen. —

Dass nicht jede Kunst zu jeder Zeit und an jedem Orte auftreten, sich entwickeln, blühen kann, ist, wenn man die Erdvölker überhaupt in Betracht zieht, sogleich einleuchtend; der Satz gilt aber auch für die Kulturvölker im Besonderen.

So sagt man mit Recht, es sei die Plastik namentlich bei den Griechen zu besonderer Vollkommenheit gediehen und zwar der Art, dass die Schönheit, welche dieses Volk überhaupt in der Kunst verwirklichte, vorzugsweise den Charakter der Plastik ausprägte, z. B. also in seiner Poesie. Malerei dagegen, die geistigste unter den Künsten der ersten Triade, erschien bei weitem nicht

in derjenigen Höhe und Selbstständigkeit, welche ihr nachmals christliche Innerlichkeit und modernes Geistesleben verliehen haben; sie ging nicht um Vieles über das Dekorative im Dienste der Plastik und Architektur hinaus. Noch weniger gelangte bei ihnen die Musik zu einer Stellung, wie sie ihr im Leben der christlichen Völker geworden ist; sie war ebenfalls nur Dekoration für eine andere Kunst, für die Poesie; sie verlebendigte das Wort zum Recitativ, unterstützte die phonetische und symbolische Wirkung der Sprache durch eine Melodie und ein diskretes Mittönen einfacher Instrumente, aber zu einer Selbstständigkeit hat sie es nicht gebracht. So ist es denn auch erklärlich, dass nachher unter den christlichen Völkern die Plastik völlig zurücktrat und erst dann wieder aufgenommen wurde, als man überhaupt zur Erkenntniss des antiken Geistes sich zurückwandte. —

Auch die selbstständigen Werke der Sprachkunst haben eine Stätte, welche ihnen eigenthümlich zugehört, wie die Plastik den Griechen, so dass man sagen kann, es trage, was hier an Kunst überhaupt producirt wurde, wesentlich den Charakter der Sprachkunst. Diese Stätte ist der Orient, namentlich Arabien, Palästina, Syrien, auch Persien. Mangel an Objectivität der Betrachtung und der Lebensinteressen hinderte hier die Entwickelung zur Dichtkunst; lebhaftes, reizbares, ein für Momente im höchsten Grade entflammtes Seelenleben drängte zu Werken der Sprachkunst. —

Wir geben die vortreffliche Schilderung, welche Renan („Histoire des langues sémitiques“) von dem Geist der semitischen Hauptvölker, Hebräer und Araber, entwirft. Er sagt dort (p. 5): „Les Sémites ne comprirent point en Dieu la variété, la pluralité, le sexe“. (cf. p. 9: „ils n'ont jamais compris la multiplicité dans l'univers.“) „La conscience sémitique est claire, mais peu étendue; elle comprend merveilleusement l'unité, elle ne sait pas atteindre la multiplicité. Le monothéisme en résume et en explique tous les caractères.“

Renan begreift daher die Art ihrer Kunst (p. 9): „La conception de la multiplicité dans l'univers, c'est le polythéisme chez les peuples enfants; c'est la science chez les peuples arrivés à l'âge mûr. Voilà pourquoi la sagesse sémitique n'a jamais dépassé le proverbe et la parabole, à peu près comme si la philosophie grecque eût pris son point d'arrêt aux maximes des sept

sages de la Grèce. (Besser wäre hier dem proverbe und der parabole die Dichtkunst gegenübergestellt worden; von Wissenschaft im strengeren Sinne war überhaupt nicht die Rede.) Le livre de Job et le Kohéleth, qui nous représentent le plus haut degré de la philosophie sémitique, ne font que retourner les problèmes sous toutes les formes, sans jamais avancer d'un pas vers la réponse; la dialectique, l'esprit serré et pressant de Socrate y font complètement défaut“ cet. Und weiter (p. 10): „La poésie des peuples sémitiques se distingue par les mêmes caractères. La variété y manque absolument. Les thèmes de la poésie sont, chez les Sémites, peu nombreux et bien vite épuisés. Cette race n'a connu, à vrai dire, que deux sortes de poésie: la poésie parabolique, le maschal hébreu, dont les livres attribués à Salomon sont le type le plus parfait, et la poésie subjective, lyrique, comme nous dirions, représentée par le psaume hébreu et la Kasida arabe, formes courtes, ne dépassant jamais une centaine de vers, exprimant un sentiment personnel, un état de l'âme, et dont l'auteur est lui-même le héros. (Renan bemerkt hierzu: „La poésie des Moallakat est, sans contredit, la plus subjective de toutes les poésies, les poèmes de cette sorte n'ayant aucun sujet déterminé et étant l'expression de la personnalité du poète, si bien qu'on ne peut les désigner que par le nom même de leur auteur: la Moallaka d'Autara cet. . . .) Ce caractère éminemment subjectif de la poésie arabe et de la poésie hébraïque tient lui-même à un autre trait essentiel de l'esprit sémitique, je veux dire à l'absence complète d'imagination créatrice, et, par conséquent, de fiction. Le poète sémitique ne se résigne jamais à prendre au sérieux un sujet étranger à lui-même. Ainsi, nulle trace de poésie narrative ou dramatique, aucune de ces grandes compositions où le poète doit s'effacer: la fiction des Sémites ne s'élève jamais au-dessus de l'apologue; le conte leur est venu de l'Inde et ne s'est développé parmi eux que bien tard. En général, le sentiment des nuances manque profondément aux peuples sémitiques. Leur conception est entière, absolue, embrassant très-peu de chose, mais l'embrassant très-fortement.“ Und p. 12: „Le monothéisme et l'absence de mythologie expliquent cet autre caractère fondamental des littératures sémitiques, qu'elles n'ont pas d'épopée. La grande épopée sort toujours d'une mythologie; elle

n'est possible qu'avec la lutte des éléments divins, et dans l'hypothèse où le monde est envisagé comme un vaste champ de bataille où les dieux et les hommes se livrent de perpétuels combats. Mais que faire pour l'épopée de ce Jéhovah solitaire, qui est Celui qui est? cet." — p. 356 spricht Renan von den „innumbrables petits discours en vers qu'on trouve dans les recueils d'histoire et de poésie anté-islamiques. Tel est, en effet, le genre le plus ancien de la poésie arabe: une poésie toute personnelle, exprimant en quelques vers une situation de l'auteur, et se rattachant à un récit. C'est la forme primitive de la poésie sémitique, forme qu'on trouve dans les plus anciens monuments de l'histoire hébraïque, et presque dès les premiers jours du monde, dans la chanson de Lémek (Gen. IV. 23 - 24). Un ancien auteur arabe cité par Soyouthie, dans le curieux ouvrage intitulé Mouzhir, l'a très-bien remarqué: Les anciens Arabes, dit-il, n'avaient d'autre poésie que les vers isolés que chacun prononçait à l'occasion." — p. 131 bezeichnet Renan den Charakter der prophetischen Darstellung: „Sous la dynastie de Jéhu une grande révolution s'opère dans l'esprit du prophétisme. A l'ancien prophète, homme d'action, faisant et déposant les rois au nom d'une inspiration supérieure, succède le prophète écrivain, ne cherchant sa force que dans la beauté de sa parole. La littérature hébraïque, limitée jusqu'à au récit historique, au cantique et à la parabole, s'enrichit ainsi d'un genre nouveau, intermédiaire entre la prose et la poésie, et auquel nul autre peuple n'a rien à comparer." —

Der Mangel eigentlicher Dichtkunst bei den Semiten beruht so auf demselben Grunde, wie der Mangel an bildenden Künsten, an einer Wissenschaft, wie der Mangel einer organisirten Gesellschaft, eines Staates, eines entwickelten Systems von Rechten und Pflichten, kurz eines objektiv sich darlegenden Volksgeistes. Der Poesie der Semiten musste es an Inhalt fehlen. —

Wie auch die Natur der Sprache mit solcher Art der literarischen Darstellung übereinstimmte, zeigt Renan: „L'esprit de chaque peuple et sa langue sont dans la plus étroite connexité." — „La langue étant le module nécessaire des opérations intellectuelles d'un peuple, des idiomes peignant tous les objets par leur qualités sensibles, presque dénués de syntaxe, sans construc-

tion savante, privés de ces conjonctions variées qui établissent entre les membres de la pensée des relations si délicates, devaient être éminemment propres aux énergiques déclamations des Voyants et à la peinture de fugitives impressions, mais devaient se refuser à toute spéculation purement philosophique cet.“ (De l'origine du langage p. 190. cf. fast dieselben Worte in der hist. des lang. sem. p. 18. —).

Wie man sieht, hinderte im Orient die üppige Blüthe der Sprachkunst eine selbstständige Entfaltung der Poesie, und so finden wir auch bei den Culturvölkern des Abendlandes, dass, wie nahe auch Sprachkunst und Poesie an einander gränzen, doch ein bedeutender Aufschwung der einen Kunst regelmässig von einem Sinken der anderen begleitet ist. Es liegt dies in der Natur der Sache, und kann in ähnlicher Weise im Gebiete der bildenden Künste an der Geschichte der Plastik und Malerei beobachtet werden. Sprachkunst hat allein mit dem individuellen Seelenleben zu thun; dieses regt sich immer und sucht seine künstlerische Gestaltung; nur dann tritt es zurück, wird übertönt, findet geringe Beachtung, wenn mächtigere, objective Interessen in das Bewusstsein eintreten und uns begeistern. Darum sind z. B. diejenigen Zeiten, welche man prosaisch zu nennen pflegt, der Sprachkunst günstig, denn solche prosaische Zeiten sind mit ihrer Welt — mit dieser Welt — zufrieden und hinlänglich durch sie ausgefüllt, wollen von den idealen Gestalten aus einer anderen Welt nichts wissen und verlangen darum nicht nach dem Dichter.

Es verhält sich ähnlich mit den Zeiten einer beginnenden Kultur, welche zu objectiver Weltanschauung noch nicht gelangt sind. Es mögen dann wohl Anregungen zu künstlerischen Gestaltungen durch das Wort in Menge vorhanden sein, aber es fehlt den Menschen dieser Zeiten jene aus dem Reichthum klarerer Welterfassung stammende Besonnenheit, welche sich frei macht vom subjectiven Affect und dadurch erst ein freies Spiel der Phantasie ermöglicht. Auch im Leben ausgezeichneter Individuen ist dies zu bemerken. Sprachkunst beginnt, die reifere Weltanschauung führt zur Poesie, das prosaische Alter neigt wieder zu beschaulicher Darstellung des einzelnen Seelenmoments. So kann man von der Geschichte der selbstständig auftretenden Sprachkunst im

Allgemeinen dies aussprechen, dass ihre Blüthe mit jener der Dichtkunst alternire. —

Auch ist in Bezug hierauf noch Folgendes zu bemerken, was die Geschichte aller Gattungen der Sprachkunst betrifft. — Sprachkunst als Kunst der Sprache geht nothwendig dem Gebrauch vorher, welchen das Leben in der gewöhnlichen Mittheilung von der Sprache macht; eine lange Einwirkung auf die Entwicklung der Sprache durch fortgesetzte Ausbildung der Sprachkunst ist ferner vorauszusetzen, ehe Poesie entstehen konnte, ehe eine technisch ausgebildete Prosa möglich wurde. Eine Menge von Ausdrucksmitteln für jeden Moment der Seele musste in der Sprache niedergelegt worden sein, ehe sie für die Zwecke der Literatur ein brauchbarer Diener sein konnte. — Mit dem Hervortreten jener Scheidung in gebundene Rede und literarische Darstellung in Prosa hört die naive Freude an der Sprachkunst, welche jenen Gegensatz so nicht kennt, zwar nicht auf, tritt aber zurück vor dem Gedankengehalt von Poesie und Wissenschaft. Hat aber Poesie einen Gipfelpunkt erreicht, in den Zeiten, welche man klassisch zu nennen pflegt, so tritt regelmässig eine Periode der Erschlaffung ein, und sofort erscheint dann wieder die Menge der Sprachkünstler, welche, in solchen Zeiten der Kultur von längerem Athem als die naiven Vorgänger, die Gedanken-Eroberungen der Dichter als Sprachstücke in den allgemeinen Sprachschatz eintragen, und es beginnen dann die Zeiten, in welchen über „Vermischung des prosaischen und poetischen Stils“ geklagt wird. Es endet so Sprachkunst, wie sie begann, als Indifferenz von Prosa und Poesie, nur, dass sie den Weg von der Naivetät bis zur Reflexion durchlaufen hat, und es ist nicht zu übersehen, dass auch durch diese reflektirte Sprachkunst der Sprache ein Gewinn an Scheidung, Schärfe, Feinheit erwächst. —

Wir schliessen hier mit diesen allgemeinen Andeutungen ab, bei welchen es nur um die Aufstellung einiger leitenden Gesichtspunkte zu thun war. —
