

## Schöne Kunst als „Kunst zu leben“. Zum ästhetischen Denken des späten Herder

Tanehisa OTABE

Im Mai 1800 – also dreieinhalb Jahre vor seinem Tod – veröffentlichte Herder die *Kalligone*. Diese als Kritik des ersten Teils von Kants *Kritik der Urteilskraft* (*KU*), also der „Kritik der ästhetischen Urteilskraft“, konzipierte Schrift gehört mit der im April des Vorjahres erschienenen *Metakritik zur Kritik der reinen Vernunft* zu den Hauptwerken Herders aus seinen späteren Jahren, die grundlegende Kritik an der kritischen Philosophie seines ehemaligen Lehrers<sup>1</sup> zu üben versuchten. Jedoch wurden die beiden Schriften in der bisherigen Herder-Forschung nicht ausreichend gewürdigt, und insbesondere über die *Kalligone* gibt es nur wenige Arbeiten.<sup>2</sup>

Dieser Zustand ergab sich offenbar aus zwei Gründen. Der erste ist ein geschichtlicher. Die Jahre zwischen 1790 und 1800, also dem Erscheinungsjahr der *KU* und dem der *Kalligone*, waren aus der Sicht der modernen Ästhetik ein bedeutendes Jahrzehnt, in dem viele wichtigen Schriften erschienen, die den Grundstein für die spätere Entwicklung der Ästhetik bildeten: „Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen“ (1795) von Schiller, wo dieser auf Grund des Begriffs „Spiel“ die Idee des ästhetischen Menschen formuliert (Schiller, V, 616), die Fragmente und Abhandlungen Friedrich Schlegels, vor allem das „Gespräch über die Poesie“ von 1800, das als Manifest der Frühromantik anzusehen ist, und Schellings *System des transzendentalen Idealismus* (1800), das die ästhetische Anschauung bzw. die Kunst für „das einzige wahre und ewige Organon zugleich und Dokument der Philosophie“ erklärt (Schelling, III, 627). Dabei ist den genannten Autoren gemein, dass sie Kants kritische Philosophie zunächst akzeptierten, dann aber als Mittel ihrer Überwindung die Ästhetik oder das Ästhetische in den Vordergrund stellten. Im Vergleich zu diesen Abhandlungen könnte Herders *Kalligone*, die Kants kritische Philosophie von vornherein ablehnt, angesichts der Entwicklung der modernen Ästhetik überholt scheinen. Der andere Grund ist der *Kalligone* immanent. Sie setzt sich wie andere wichtige Werke Herders (z. B. *Kritische Wälder*

<sup>1</sup> Herder studierte ab August 1762 etwa zwei Jahre lang an der Universität Königsberg bei Kant. Siehe hierzu Johann Gottfried Herder, *Werke in zehn Bänden*, hrsg. von Günter Arnold, Martin Bollacher, Jürgen Brummack u. a., Frankfurt a. M. 1985-2000, hier Bd. VIII, S. 1067-70.

<sup>2</sup> Zu den wenigen Schriften, die sich mit der *Kalligone* ausführlich befassen, zählen Günter Jacoby, *Herders und Kants Ästhetik*, Leipzig 1907, und Friedrich Ostermann, *Die Idee des Schöpferischen in Herders Kalligone*, Bern/München 1968. Jedoch ist das Interesse an der *Kalligone* in den letzten Jahren gewachsen. Z. B. fasst Paul Guyer, ein renommierter Kant-Forscher, im Aufsatz „Free Play and True Well-Being. Herder's Critique of Kant's Aesthetics“ (*JAAC* 65/4 [2007], 353-368), die grundsätzlichen Argumente in der *Kalligone* zusammen, um sie der *KU* vergleichend gegenüberzustellen. Bemerkenswert ist außerdem, dass Herders *Kalligone* neuerdings auch in der Musikwissenschaft Interesse erregt. Mark Evan Bonds etwa vertritt den Standpunkt, dass die *Kalligone* einen entscheidenden Schritt zur „Metaphysik der Instrumentalmusik“ tat. Diese These, die übrigens auf Hugo Goldschmidts *Musikästhetik im 18. Jahrhundert und ihre Beziehungen zu seinem Kunstschaffen* (Zürich 1915, S. 186) zurückgeht, steht der Aussage von Carl Dahlhaus aus dem Jahr 1972 entgegen, dass die „Metaphysik der Instrumentalmusik ... Herder ... noch durchaus fremd war“ (Carl Dahlhaus, *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber 1988, S. 95). Siehe Mark Evan Bonds, „Idealism and the Aesthetics of Instrumental Music at the Turn of the Nineteenth Century“, in: *Journal of the American Musicological Society*, Bd. 50, Nr. 2/3 (1997), S. 387-420, hier S. 409.

aus seinen jungen Jahren) kritisch mit einem gegebenen Text auseinander, so dass ihr innerer Aufbau weitgehend von der Struktur der besprochenen Schrift abhängt, und gerade deshalb ist es nicht einfach, der *Kalligone* Herders eigene Ansichten systematisch zu entnehmen. Herder selbst hatte die Absicht, in einer zweiten Ausgabe „aus der Kalligone Alles fein weg[zutun], was nicht zu ihr gehört“ (Brief an Gleim, Weimar, 13.6.1800), also die Kritik an Kants Ästhetik, konnte sie jedoch nicht umsetzen.<sup>3</sup>

Herders Kritik an Kants *KU* in der *Kalligone* umfasst mehrere Aspekte, wobei von besonderer Bedeutung ist, dass Herder – wie später ausführlich zu erläutern sein wird – sowohl die strenge Trennung zwischen dem „Angenehmen“, dem „Schönen“ und dem „Guten“ als auch die Gegenüberstellung von „Natur“ und „Kunst“ ablehnt. Diese Unterscheidung liegt der *KU* zugrunde und weist auf Kants dualistische Sichtweise hin. Herders Standpunkt hingegen, der häufig als „Monismus“<sup>4</sup> bezeichnet wird, lässt solche dualistischen Gegensätze nicht zu. Allerdings bedeutet dies nicht, dass Herder durch die Ablehnung jener Unterscheidungen alles gleichsetzen würde. Vielmehr besteht Herders Leistung m. E. darin, sie anders als Kant – nämlich gemäß seiner monistischen Sichtweise – umzuartikulieren bzw. umzugliedern. Herders ästhetisches Denken in der *Kalligone* logisch zu rekonstruieren sei die Aufgabe der folgenden Abhandlung.<sup>5</sup>

## 1. Ästhetik als Sinnenlehre

In der *KU* teilt Kant das Gefühl der Lust in drei Arten ein, nämlich 1) die passive und private Lust, die von gegebenen Sinnesempfindungen („Materie“ der Farben und Klänge usw.) abhängt, 2) die allgemeingültige Lust, die zwar eine gegebene Vorstellung voraussetzt, aber, durch deren „Form“ veranlasst, aus dem „freien Spiel der Erkenntnisvermögen“ entsteht, und 3) die allgemeingültige Lust, die das Beurteilen der Vollkommenheit eines Gegenstandes auf Grund seines „Begriffs“ begleitet, und unterscheidet auf diese Weise 1) das Angenehme, 2) das Schöne und 3) das Gute (Kant, V, 205-209, 217). Das „Schöne“ hat also einerseits mit dem „Angenehmen“ gemein, dass kein „Begriff“ vorausgesetzt wird, aber andererseits mit dem „Guten“, dass die Lust daran nicht privat, sondern allgemeingültig ist. Kants Argumentation beruht auf seinem Dualismus.

Ihr hält Herder Folgendes entgegen: „Dass mit den Worten, ‚angenehm, schön und gut‘, in der Sprache verschiedene Begriffe bezeichnet werden, daran zweifelt niemand. ... Dass aber, da unsre Natur in allen ihren Begriffen und Gefühlen Eine Natur ist, die denkt und begreift, die empfindet, will und begehrt, diese verwandten Begriffe auch aneinandergrenzen müssen, und wie sie grenzen? wie sie zu scheiden oder zu verbinden sein? das ist die Frage. Bloße Gegensätze lösen das Rätsel nicht auf; noch weniger willkürlich gesetzte Wortschranken“ (Herder, FA VIII, 672 f. Anm.). So reduziert Herder die drei Begriffe zunächst monistisch auf „Eine Natur“ des Menschen und versucht

<sup>3</sup> Siehe Hans Adler, „Herders Ästhetik als Rationalitätstyp“, in: *Johann Gottfried Herder. Geschichte und Kultur*, hrsg. von Martin Bollacher, Würzburg 1994, S. 131-139, hier S. 131.

<sup>4</sup> Siehe Hugh Barr Nisbet, *Herder and the Philosophy and History of Science*, Cambridge 1970, S. 4, 109.

<sup>5</sup> Einige der im Folgenden in Bezug auf die *Kalligone* diskutierten Punkte behandelte bereits der junge Herder, worauf hier aber nicht eingegangen wird. In der vorliegenden Untersuchung steht das Gesamtbild des durch die *KU* ausgelösten ästhetischen Denkens des späten Herder im Fokus.

anschließend, sie auf seine eigene Art neu zu artikulieren. Im Folgenden soll geklärt werden, inwiefern Herders Kritik an Kants Unterscheidung auf seinem Konzept der Ästhetik als Sinnenlehre beruht.

### 1.1 Das Angenehme oder „was unser Sinn gern annimmt“

Herders Definition des „Angenehmen“ lautet: „*Angenehm* ist, was unser Sinn gern *annimmt*, was ihm *genehm*, d. i. angemessen ist, was er im Empfangen *genehmigt*“ (664). Im Vergleich zur Kant'schen Definition: „*Angenehm* ist das, was *den Sinnen in der Empfindung gefällt*“ (Kant, V, 205), zeichnet sich Herders Definition durch die Einsicht aus, dass das Adjektiv „angenehm“ und das Verbum „annehmen“ dieselbe Herkunft haben, was von Herders scharfem Sprachsinn zeugt. Unter dem Ausdruck „gern annehmen“ versteht Herder Folgendes: „was ... es [d. i. das Gefühl meines *Daseins*] erhält, fördert, erweitert, kurz, was mit ihm *harmonisch* ist, das nimmt jeder meiner Sinne gern an, eignet es sich zu und findet es angenehm“ (667). Der Ausdruck „gern annehmen“ bezeichnet, dass ich mir das, was „mein Dasein“ „erweitert, kräftigt [und] stärkt“, aneigne bzw. zueigne und dadurch mein Dasein im Sinne von „Wohlsein,<sup>6</sup> Heil, Gesundheit“ aufs Neue wahrnehme (667-68).

Warum aber interessiert sich Herder vor allem für das „Angenehme“? Dafür gibt es m. E. zwei Gründe. Erstens ist das „Wohlsein“ etwas, das nicht nur der Mensch, sondern auch die Natur allerorts anstrebt. Dass der Mensch das Angenehme sucht, beruht auf der Ordnung der Natur. Zweitens macht das Sichaneignen ein Fundament des menschlichen Daseins aus. Der Mensch eignet sich nicht nur das Angenehme an, sondern auch das Schöne (689, 712). Der „Begriff“ ist auch „das, was ich mir von ihm [d. i. einem Gegenstand] *erkennend* aneigne“ (732).

An dieser Stelle muss man klarstellen, was „Begriff“ bei Herder bedeutet. Im § 6 der *KU* geht Kant von der These aus, dass von „Begriffen ... es keinen Übergang zum Gefühle der Lust oder Unlust“ gibt, und behauptet, dass der Bestimmungsgrund des Geschmacksurteils „kein Begriff, sondern Gefühl“ ist (weshalb das „Schöne“ und das „Angenehme“ vom „Guten“ getrennt werden) (Kant, V, 211). Dem widerspricht Herder: Den Begriff und das Gefühl „teilen“ wir „nur durch Abstraktion“, wir sind „uns des innigsten Überganges jeden Augenblick bewusst. ... Der Schwärmer selbst senkte sich nie so tief in den dunklen Grund seiner Seele, dass er ohn' alle Begriffe zu empfinden, geschweige zu *urteilen* glaubte“ (Herder, VIII, 733). Mit einer für ihn typischen Redewendung bringt Herder zum Ausdruck, dass an den Wirkungen unserer Seele nicht nur auf den höheren Ebenen wie Verstand und Wille, sondern auch auf ihren tiefsten bzw. sinnlichsten Ebenen immer der Begriff beteiligt ist.<sup>7</sup> Für Herder ist der Begriff ein Gerüst, durch das der Mensch als sinnlich-intellektuelles Wesen mittels der Sinne, der Vorstellungskraft, des Verstandes und des Willens mit dem Gegenstand eine Beziehung eingeht bzw. eine Ordnung bildet.

<sup>6</sup> Der Begriff Wohlsein gehörte damals nicht zu den Termini der Philosophie, obwohl Herder bei der Verwendung dieses Wortes an den griechischen Begriff *eudaimonia* (Glück) denkt (668).

<sup>7</sup> Siehe hierzu Hans Adler, „Fundus Animae - der Grund der Seele. Zur Gnoseologie des Dunklen in der Aufklärung“, in: *DVjs*, 62/2 (1988), 197-220 und meinen Aufsatz, „Der Grund der Seele. Über Entstehung und Verlauf eines ästhetischen Diskurses im 18. Jahrhundert“, in: *Proceedings des XXII. Deutschen Kongresses für Philosophie „Welt der Gründe“*, Hamburg 2012, S. 763-774.

Der „Grund der Seele“ ist also keineswegs ein Chaos, das sich dem Begriff entzieht, er ist durch die Beteiligung des „Begriffs“ bereits auf menschliche Weise (als eine Art Gestalt) geordnet. In diesem Konzept Herders kann man mit Recht eine Kritik am kantischen Dualismus sehen, wonach erst die Form einer gegebenen Materie Ordnung verleiht. Herder zufolge bleibt Materie (in Form von Empfindung) ein „*begriffsloser Tartarus*“, solange man wie Kant dualistisch denkt. So aber kann der Mensch keine Hoffnung haben, „zum Licht Eines Begriffs zu gelangen“ (734). Gegen Kants dualistisches Postulat argumentiert Herder, die Materie sei an sich schon geformt, der Materie selbst wohne folglich die Form inne. Diese These setzt voraus, dass der Sinn von vornherein darauf ausgerichtet ist, sich die Materie anzueignen: „Jeder Sinn ... ist dazu organisiert, dass er sich ein *Eins* aus – und mit Vielem, aussondre, aneigne; sonst war er kein organischer Sinn einer Seele“ (733-34).

## 1.2 Das „fühlende Gefühl“ und das „tastende Gefühl“

Herder trennt zwar das Angenehme nicht so strikt vom Schönen wie Kant. Das bedeutet jedoch nicht, dass Herder das „Schöne“ auf das „Angenehme“ reduzieren würde. Wie verhalten sich beide dann zueinander?

Wenn sich Herder mit dem „Angenehmen“ auseinandersetzt, denkt er dabei konkret an „die dunkelsten Sinne“ (676), nämlich an „Geruch und Geschmack“ (668) sowie den „Sinn des Gefühls“ (668). Denn diese Sinne sind alle an der „Erhaltung unsres Wohlseins“ (672) beteiligt. Dabei besitzt unter den drei Sinnen der Tastsinn – über die „Erhaltung des Wohlseins“ hinaus – die Funktion, die Gestalt eines Gegenstands zu erfassen. „Das tastende Gefühl [wird] mit Unrecht zu den *größeren* Sinnen gezählt [...]. Nicht bloß als Helfer und Prüfer stehet er dem Gesicht und Gehör bei; jenem gibt er sogar seine festesten Grundbegriffe, ohne welche das Auge nur *Flächen, Umrisse* und *Farben* wahrnehme“ (677).

An dieser Stelle sollen zwei Punkte betont werden. Erstens ist der Tastsinn durch Zweideutigkeit gekennzeichnet. So ist er einerseits (wie oben ausgeführt) insofern im Subjekt eingeschlossen, als er die „Erhaltung des Wohlseins“ anstrebt, aber andererseits insoweit offen zur Welt, als er die Gestalt eines Gegenstands erfasst.<sup>8</sup> Der Tastsinn, der sich zwischen den niederen Sinnen (Geruchs- und Geschmackssinn) und den höheren Sinnen (Gesichts- und Gehörsinn) befindet, nimmt die Position eines vermittelnden Scharniers ein. Um diese Zweideutigkeit zu charakterisieren, verwendet Herder in Bezug auf den ersten Aspekt etwa die Ausdrücke „das fühlende Gefühl“ (676) oder „d[as] gröbere[], d[as] sich bewahrende[] Gefühl“ (677) und in Bezug auf den zweiten Aspekt „das tastende Gefühl“ (677) oder „d[as] verständige[] Gefühl“ (689). Das „tastende Gefühl“ ist zwar vornehmlich in der „Hand“ zu finden, die in der Lage ist, zu „begreifen“, aber es zieht sich in der Tat – vermittelt durch eine Art Körperschema – durch den ganzen Körper. Um mit Herder zu sprechen: Der Mensch ist „in seiner ganzen Gestalt mit einem ihm eignen Sinn, dem tastenden Gefühl begabet“ (751). Das tastende Gefühl ist ein dem Menschen eigener Sinn, weil sich der Mensch insbesondere durch die „Hand“ (751) von den Tieren unterscheidet.

Zweitens muss man das Verhältnis zwischen dem Tastsinn und dem Gesichtssinn näher

---

<sup>8</sup> Siehe Jacoby, op. cit., S. 107.

betrachten. Herders Diskurs, ausgelöst durch das sogenannte Molyneux-Problem, ist, wie wir im Folgenden sehen werden, durch die Ansicht geprägt, dass der Tastsinn dem Gesichtssinn zugrunde liegt und dass die Zusammenarbeit beider Sinne zur Bildung des Menschen gehört.

In Anlehnung an Berkeley ist Herder der Meinung, dem Gesichtssinn sei nur die Wahrnehmung von flächigen Umrissen und Farben eigen; die Wahrnehmung einer Gestalt könne sich nur ergeben, wenn der Tastsinn, der das Objekt begreifen könne, dem Gesichtssinn als Basis diene. Herder führt das Beispiel an, dass die „Blindgeborenen, die sehend wurden“, „sich ... eine *sichtliche* Welt harmonisch der *fühlbaren* ordnen“ mussten, was aber nicht nur für die sehend gewordenen Blinden gilt, sondern, wie Herder hinzufügt: „Kinder, Schwachsehende tun es noch“ (691), so dass überhaupt für den Menschen der Tastsinn die Grundlage des Gesichtssinns bildet. „Weil er ein Universum sich ertasten konnte, so *siehet* er auch tastend; seine Gesichtsideen,<sup>9</sup> aufs Gefühl gegründet, stehen auf einer eignen Basis“ (751). Der Mensch, der den Gesichtssinn auf Basis des Tastsinns einzusetzen lernt, wird also in die Lage versetzt, Dinge dreidimensional (d. h. haptisch) zu sehen, ohne den Tastsinn tatsächlich einsetzen zu müssen, und somit den Tastsinn durch den Gesichtssinn zu ersetzen. In diesem Sinne schreibt Herder, dass das Auge „dem Finger unendlich zarter nachtastet“ (684). Auf die Frage, worin die „Zartheit“ des Auges liegt, soll später eingegangen werden. Zunächst ist festzuhalten, dass Herder zufolge das Auge „tastend“ sieht.

Was aber erfasst dann das „tastende Gefühl“ (bzw. das unter seiner Führung wirkende Auge)? Während „die dunkelsten Sinne“, also „Geruch und Geschmack“, in den Körper eingeschlossen sind, ist das „tastende Gefühl“ offen zur Welt. Der Tastsinn erfasst in der Welt die einem Gegenstand (Körper) zugehörige „Gestalt“ bzw. „Form“: „[W]as er [d. i. der Mensch] tastet, [sind] Formen, in bestimmten Zahlen und Maßen, als Verhältnissen zur Ruhe und zur Bewegung“ (752). Die „Gestalt“ bzw. „Form“ beruht auf festen Gesetzen bzw. Regeln, die einen Bezug „zur Ruhe und zur Bewegung“ haben, wobei das tastende Gefühl gemäß diesen Gesetzen bzw. Regeln wirkt: „wir [leben] in einer *Welt der Wohlordnung und Wohlgestalt* ..., wo alle Resultate der Naturgesetze in sanften Formen uns gleichsam ... *Schönheit, als leibhaften Ausdruck einer körperlichen Vollkommenheit, ihr selbst und unserm Gefühl harmonisch offenbaren*“ (687). Ein Objekt ist schön, wenn es die Doppelbedingung erfüllt, dass es sowohl in sich als auch mit dem Gefühl des Menschen, der es tastet, harmonisch ist (wobei auf die Bedeutung dieser Harmonie in Abschnitt 1.4 noch einmal zurückzukommen sein wird). Ein solches Objekt wird deshalb nicht „angenehm“, sondern „schön“ genannt, weil das Objekt selbst, sofern es diese Doppelbedingung erfüllt, beschrieben wird. Im Gegensatz dazu erfüllt das Angenehme nur die eine Bedingung, dass es das Wohlsein des Subjekts fördert, welches das Objekt wahrnimmt. Beim Angenehmen, so Herder, wurde „die sub- und objektive Bedeutung Eins“, das heißt, der Satz „X ist angenehm“ scheint einen Gegenstand X objektiv zu bestimmen, bedeutet jedoch nur, dass das Wohlsein eines Subjekts durch den Gegenstand X gefördert wird, so dass „man der Kürze wegen dem Objekt zuschrieb, was, wie jeder begreift, nur dem empfindenden Subjekt gehört“. Hingegen weist der Satz „X ist schön“ nicht nur auf eine dem Subjekt zuzuschreibende Bestimmung hin, sie bestimmt tatsächlich das Objekt X. Trotz dieser Unterschiede schließen sich das Schöne und das Angenehme nicht aus, wie bei Kant, denn ein schöner Gegenstand ist auch angenehm, insofern

<sup>9</sup> Den Begriff und die Idee ordnet Herder gemäß der Etymologie jeweils dem Tast- bzw. Gesichtssinn zu.

er mit dem ihn wahrnehmenden Menschen harmonisch ist und sein Wohlsein fördert. Deshalb sind, so Herder, „diese Begriffe“ (also das Schöne und das Angenehme) „nicht Gegensätze, ... sondern *Unterschiede*“ (725). Das Angenehme und das Schöne bilden also zwei Schichten. Auf dem Angenehmen als Grundsicht liegt das Schöne als seine Obersicht.

### 1.3 Die feineren Sinne und die Medien

Wie aber kann das Auge „unendlich zarter“ als „der Finger“ wirken, und was hat das derart wirkende Auge zum Gegenstand?

Während bei „den niedern Sinnen“, also dem Geruch und Geschmack, „Subjekt und Objekt in der Empfindung gleichsam Eins“ werden, finden wir „bei unsern feinern Organen, dem Gesicht und Gehör, το μεταξὺ<sup>10</sup>, ein *Medium*, das zwischen den Gegenstand und den Empfindenden trat“ (708). Das Medium ermöglicht den sogenannten Fernsinn, und Herder schreibt: „Beide Medien hatten eine *unwandelbare Regel* in sich, dem Organ harmonisch“ (709). Beim „Gesicht und Gehör“ stellen Licht und Schall das „Medium“ dar, wobei Herder zufolge dem Licht die Regel des „Farbenkreises“ und dem Schall die „Regel“ des „Tonkreis[es]“ bzw. der „Tonleiter“ innewohnt (710, 695).

Das Medium eröffnet nun eine neue Welt. In Bezug auf den Gesichtssinn führt Herder aus: „[Das Gesicht gibt] <a> [n]icht etwa nur eine neue Sprache, ein verkürztes Alphabet für jene im Dunkeln ertastete Gefühle, deren Objekte es auf eine Tafel malt, und den Körper in eine projizierte Fläche verwandelt; <b> sondern – heilige Macht! Das allgegenwärtige Licht schafft uns gleichsam auf einmal zu Allgegenwärtigen um. Eine Welt von Gegenständen, die wir im Dunkeln uns langsam, oft vergessend, selten vollständig hervortasten, oder aus den Äußerungen anderer Sinne nur ahnen mussten, stellt Ein Lichtstrahl dem Auge, und dadurch der ganzen Seele, wie ein großes *Mit- und Nebeneinander* vor, nach ewigen Gesetzen geordnet“ (692 – <a> und <b> vom Verfasser hinzugefügt). In <a> wiederholt Herder seine Behauptung, dass der Gesichtssinn den Tastsinn ersetzen kann, wobei der Gesichtssinn wie der Tastsinn sukzessiv wahrnimmt. Dem Gesichtssinn ist jedoch, wie in <b> beschrieben, eigen, dass er aufgrund der besonderen Eigenschaften des Mediums Licht die Welt als „ein Mit- und Nebeneinander“ „auf einmal“ sieht. Während in <a> der Gesichtssinn noch wie der Tastsinn mit Sukzessivität verbunden wird, ist der Gesichtssinn laut <b> durch Simultaneität gekennzeichnet. Auch bei der Beschreibung der für Gesichtssinn spezifischen Wahrnehmungsweise bedient sich Herder zwar der Metapher des Tastsinns, jedoch im Sinne einer „göttlichen Hand“: „Eine Zauberhand, der Finger der Gottheit zeichnet sie [d. i. Linien und Figuren] uns vor“ (692). Diese Trope wird wohl deshalb verwendet, weil die Allgegenwart traditionell Gott zugeschrieben wird.

In Bezug auf den Gehörsinn schreibt Herder wie folgt: „Gestoßen, elastisch sich wiederherstellend, gibt nicht jeder Körper einen *Schall*? Ist nicht ein Medium da, das diesen Schall aufnimmt, forträgt und andern harmonischen Körpern mitteilt? Was ist also der Schall anders, als die *Stimme aller bewegten Körper, aus ihrem Innern hervor*? Ihr Leiden, ihren Widerstand, ihre erregten Kräfte andern *harmonischen Wesen* laut oder leise *verkündend*“ (698). Wenn das Medium Licht dem

<sup>10</sup> Hier nutzt Herder das griechische το μεταξὺ in Anlehnung an Aristoteles, *De anima* (II.7).

Menschen die Oberfläche eines Gegenstandes auf einmal vermittelt, wird der Mensch durch das Medium Schall ins Innere eines Gegenstandes geführt, in eine neue Welt, die auch dem Gesichtssinn verschlossen war und dem Tastsinn ohnehin.

Herder fasst seine Argumentation wie folgt zusammen: „Beide Medien enthüllen uns mittelst *einer das Weltall umschließenden Regel*, jenes ein sichtbares, dies ein hörbares *All*, eine *Weltordnung*“ (706).

#### 1.4 Die Vernunft als reflektierte Wahrnehmung der Sinnenwelt

Von welcher „Weltordnung“ ist hier die Rede?

Herder folgt der traditionellen Vier-Elemente-Lehre, wenn er einzelne Lebewesen in ihrer Beziehung zur Umwelt betrachtet, die er als „Element“ oder „Region“ bezeichnet. So schreibt er über den Fisch: „er [d. i. der Fisch] [scheint] uns ... eine lebendige Darstellung des silbernen Meeres selbst zu sein, das sich in ihm nicht etwa nur abgespiegelt, das sich *verkörpert* in ihm hat, und, wenn man so sagen darf, sich in ein Gefühl seiner selbst *verwandelt*“ (715). Dass das Element Meer (bzw. Wasser) sich im Fisch „verkörpert“, bedeutet, dass sich die Eigenschaften des Elements Wasser im Fisch (insbesondere in seiner Gestalt oder seinen Aktivitäten) manifestieren. Gleiches gilt für Luftgeschöpfe und Erdgeschöpfe (717-18). Jedes Lebewesen lebt in einem bestimmten Element und spiegelt in sich die Eigenschaften dieses Elements wider. Dabei bedeutet der oben bereits erwähnte Begriff „Wohlsein“ nichts anderes als ein intaktes Leben in dem Element: „Allenthalben sehe ich die Natur in höchster Zusammenstimmung zum Wohlsein des Geschöpfs, in ursprünglicher, jeder Region angemessener Schönheit“ (717-18).<sup>11</sup>

Die einzelnen Umwelten sind voneinander unabhängig. „Was Dir die Natur gab, hat sie mir versaget. Von deinem tastenden Gefühl ... weiß ich nichts; ... Blick und Geruch schaffen mir eine Welt; für sie bin ich gebildet.“ So sprach er [d. i. ein Raubvogel] mit dem Elefanten, dem Papagei, dem Walfisch; sie sprachen alle aus *ihrer* Welt, aus ihren Elementen“ (715). So „spricht“ jedes Tier in und aus seiner Welt. Herder fügt indessen hinzu: „Und doch sprach immer nur Er, der Mensch in ihnen; im Namen Aller führt der Mensch diese Gespräche“ (716). Das heißt, Herder lässt einmal den Raubvogel oder andere Tiere personifiziert erzählen, dass jedes Lebewesen in seinem Element lebt, aber eigentlich zeigt er die besondere Stellung des Menschen unter den Lebewesen auf, indem er ergänzt, dass nur der Mensch diese Erzählung vornehmen kann. Es geht also darum, dass nur der Mensch die Erzählung der Tiere bewusst erzählen kann. Ein solches Bewusstsein entspricht der Vernunft des Menschen.

Folglich lebt der Mensch in seinem Element nicht einfach, sondern wird sich dessen auch bewusst: „Alles Lebendige in der Natur strebet zum *Wohlsein*, d. i. die Natur sich, sich der Natur harmonisch zu machen; der Mensch allein kann es mit Vernunft und Überlegung“ (776). Die Vernunft des Menschen ist die Fähigkeit, sich dessen bewusst zu werden, was der Mensch auf die in die Natur eingebettete Art und Weise tut. Laut Herder gibt es „in allem“, vom tastenden Gefühl über das Gesicht

<sup>11</sup> Dabei wirkt Herder zufolge „*Ein* Lebensgeist“, welcher der *Natura naturans* entspricht, durch unterschiedliche Elemente hindurch (749), wobei er im Zusammenhang mit der Bildung des Menschen (als eines rationalen Wesens) auch als „Vernunftgeist“ (762) bezeichnet wird.



und Gehör bis zum Begehren und Denken, eine „des Menschen Natur in sich ausdrückende Regel“ (752). Mit anderen Worten: „Verstand und Regel, d. i. schnelle Vorsicht ist von der Natur in alle unsre Lebensverrichtungen ergossen“ (753). Nun werden alle „Lebensverrichtungen“ „mit oder ohne Bewusstsein von ihnen [i. e. Verstand und Regel] geleitet“. Die „Vernunft“ zu benutzen bedeutet also, das Leben „mit Bewusstsein“ zu vollziehen (753). Daher stehen sich die beiden Fähigkeiten Sinn und Vernunft gar nicht gegensätzlich gegenüber. Die Vernunft ist vielmehr in der Grundsicht der Sinne verankert und bildet selbst die Oberschicht, in der die Grundsicht bewusst reflektiert werden kann. Insofern macht die Ästhetik als Sinnenlehre die Grundlage von Herders gesamter Philosophie aus.

## 2. Schöne Kunst als bildende Kunst des Lebens

Laut Herder kann, wie wir gesehen haben, nur der Mensch „mit Vernunft und Überlegung“ „die Natur sich, sich der Natur harmonisch“ machen (776). Herder fährt fort: „Je zu reellern Zwecken er diese Harmonie zwischen sich und der Natur stiftet, desto würdiger ist seine Kunst“ (776). Daraus lässt sich schließen, dass die Kunst im Sinne Herders nichts anderes als die von „Verstand und Regel“ durchdrungenen „Lebensverrichtungen“ ist, mit anderen Worten, der „Gebrauch tätiger Vernunft mittelst sinnlicher Organe“ (774). Im Folgenden soll Herders Kunstauffassung gemäß dem zweiten und dritten Teil der *Kalligone* untersucht werden.

### 2.1 Homo technicus

Im zweiten Teil der *Kalligone* behandelt Herder zuerst das Verhältnis zwischen Natur und Kunst: „*Natur und Kunst* setzen wir einander oft entgegen, oft schreiben wir der Natur selbst eine und zwar die größte Kunst zu. Beides nicht ohne Ursache“ (759).

Kunst wird der Natur deshalb zugeschrieben, weil die Natur durch zahlreiche Mittel Produkte mit bestimmten Zwecken schafft, wobei die der Natur zugeschriebene Kunst als „Naturkunst“ bezeichnet wird (759-60). Der Mensch, der von dieser Naturkunst als der „Letztgebor[e]ne[]“ (762) geschaffen wurde, verhält sich nun zur Naturkunst wie folgt: „Das gabenreichste Kunstprodukt der Natur, der Mensch, soll *selbst* Künstler sein; darauf ist alles bei ihm berechnet“ (761). Der Mensch ist also der Natur gemäß ein gabenreiches „Kunstgeschöpf“ (762), das jedoch seine Gaben benutzen muss, um Künstler zu werden. Für den Menschen kommt es einzig und allein auf die durch den Einsatz seiner eigenen Kunst erzielten Ergebnisse an. Die „Naturkunst“ und die menschliche Kunst werden insofern legitim entgegengesetzt.

Dementsprechend fügen sich die Natur(kunst) und der Mensch (bzw. die Menschenkunst) ineinander. Die Natur (bzw. deren Kunst) hat den Menschen als Kunstgeschöpf hervorgebracht, um „sich ein Organ [zu] bereiten“. Insofern wird die Natur eine „ihm [d. i. dem Menschen] besonders günstige Mutter-Natur“ genannt. Jedoch ist der Mensch zugleich ein Wesen, das „alles *durch sich selbst* werden sollte“ (762), so dass er „[d]er Natur Erzeugnisse ... nicht nur zu seinem Zweck gebrauchen, sondern auch, wo diesem Zweck die Natur in den Weg tritt, ihre Hindernisse überwinden, ihre zu weite Bahn für sich beengen, ihren Schritt fördern“ muss (761). Der durch die Natur(kunst) als Kunstgeschöpf erzeugte Mensch greift durch die Entfaltung seiner eigenen Kunst in die Natur



(kunst) ein. Dabei zielt dieser Eingriff in die Natur durch den Menschen jedoch nicht darauf ab, die Natur an sich zu erobern oder von der Natur abzuweichen. „Er [d. i. der Mensch] lebet in der Natur, ihr harmonisch gebauet, und muss mit ihr leben. Daher die Geschichte seiner Kultur in Anerkennung und Übung des Schönen, natur- und kunstmäßig. Diese ist ein menschlichgeformter Abdruck jener“ (774). In diesem Sinne heißt es auch: „Die Kunst, die aus Natur ward, kehrt zurück zur Natur“ (767). Die Kunst ist die aus der Grundsicht der Natur entstandene Obersicht, die wiederum auf die Grundsicht einwirkt, wodurch Natur und Kunst ineinandergreifen und somit ein Ganzes bilden.

Hinsichtlich des Verhältnisses zwischen Natur und Kunst gibt es die aristotelisch-traditionelle Sicht, der zufolge die Natur die Norm für die Kunst darstellt, und die Bacon'sche moderne Sicht, der zufolge die Unterscheidung zwischen Natur und Kunst aufgehoben und alles als Kunst betrachtet wird. Herder setzt die aristotelische Tradition fort, wenn er behauptet, die Kunst entstehe aus der Natur und kehre in die Natur zurück, doch der Baconsche Ansatz ist insofern zu erkennen, als er unterstreicht, dass die Kunst des Menschen in die Natur(kunst) eingreifen kann – eine äußerst eigentümliche Haltung. Herders Begriff „Naturkunst“ scheint zwar mit dem Begriff „Technik der Natur“ in der *KU* (Kant, V, 193) verwandt zu sein, aber für Kant, der Natur und Kunst klar voneinander unterscheidet, ist die „Technik der Natur“ lediglich das Prinzip der „reflektierenden Urteilskraft“ und kein konstitutives Prinzip, das die Natur objektiv bestimmt, während für Herder die „Naturkunst“ eine Eigenschaft der Natur darstellt. Hier lässt sich ein grundsätzlicher Unterschied der beiden Denker erkennen.

## 2.2 Der „Kunstgang“ von der Baukunst zur Sprache

Im § 43 der *KU* unterscheidet Kant zwischen einer „freien Kunst“ als „Beschäftigung, die für sich selbst angenehm ist“, und einer „Lohnkunst“ als „Beschäftigung, die für sich selbst unangenehm (beschwerlich) und nur durch ihre Wirkung (z. B. den Lohn) anlockend ist“ (Kant, V, 304). Demgegenüber behauptet Herder, dass es sich nur um „eine Abteilung polizierter Staaten, von der die Natur nicht weiß“, handelt (Herder, FA, VIII, 763). Vielmehr sei es nötig, den „*Kunstgang der menschlichen Natur* ... natürlich [zu] betrachten“ (764). Davon ausgehend restrukturiert Herder im zweiten Teil der *Kalligone* die Entwicklung der menschlichen Kunst auf eine äußerst originelle Weise.

Die menschliche Kunst beginnt mit der „Baukunst“. Denn der „Mensch, ins Freie der Natur gestellt, ihren Witterungen und Gefahren ausgesetzt, bedurfte der *Hut*, eines *Hauses*“ (764). In der Baukunst unterscheidet Herder drei Typen: 1. Bauten, denen Bäume Anlass gaben (Herder denkt dabei wohl an die Gotik), 2. (in Indien und Ägypten anzutreffende) Bauten, die von Höhlen ausgingen, und 3. „[d]er Griechen Baukunst“, die „frei über der Erde“ steht. In dieser Unterteilung wird zwar das griechische Ideal respektiert, aber auch die Eigentümlichkeit des Germanischen anerkannt.<sup>12</sup> Die

<sup>12</sup> Goethes Abhandlung „Von deutscher Baukunst“ (1772), die als Meilenstein in der Renaissance der Gotik gilt, erschien im von Herder zusammengestellten Sammelband „Von deutscher Art und Kunst“ (1773), in dem auch zwei Aufsätze von Herder selbst, nämlich „Shakespear“ und „Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker“, enthalten sind. Daraus entsteht der Eindruck, als ob Herder bereits in den 1770er Jahren Goethes Haltung übernommen und die Gotik rehabilitiert hätte, aber die Anmerkung Herders am Schluss von Goethes Abhandlung weist darauf hin, dass er Goethes Standpunkt vielmehr relativieren wollte ([Herder,] Von Deutscher Art und Kunst, Hamburg 1773, S.163). Herder zeigte eine der Gotik gegenüber

zweite Kunst, die „Kunst des Gartens“, die mit der ersten Baukunst in engem Zusammenhang steht, verkörpert das Wesen der schönen Kunst deswegen, weil sie „[i]n der Natur Harmonie und Disharmonie unterscheidet[t]“ und auf „dem regen Triebe, das Schöne der Natur allenthalben zu erhöhen, zu versammeln“, beruht (766 f.). Bei der dritten und vierten Kunst geht es um „Kleider“ und „Kämpfe“, die den Begriffspaaren Frau/Mann, bekleidet/nackt sowie decorum/honestum entsprechen. Die letzte und fünfte Kunst ist die „Sprache“: „Zum Beisammensein bedurfte das Menschengeschlecht von früh auf *Sprache*; nicht ohne Bedürfnis ward sie erfunden, dies Werkzeug der edelsten Geisteskünste, in ihr selbst wahrlich eine schöne Kunst der Menschheit“ (771).

Bezüglich dieser einzigartigen Klassifizierung der Kunst sind die folgenden drei Punkte von Interesse. Erstens werden die hier genannten fünf Künste quasi als Matrix weiterer Künste betrachtet. So entsteht aus der dritten Kunst („Kleider“) die „Kunst *des häuslichen Fleißes*“ oder aus der vierten Kunst („Kämpfe“) etwa die Kunst, einen Kämpfer zu „verherrlichen“ (z. B. in Form von Epen oder Skulpturen) (770). Zweitens wird im Hinblick auf die Entwicklung der Kunst die Rolle von Frauen hervorgehoben. Insbesondere wird dies bei der fünften Kunst („Sprache“) deutlich: „In Fortbildung der Sprache [trug] ohne Zweifel das Weib [bei]; sie, die Nennerin, sie die Bezeichnerin der Dinge mit ihrem leichteren Witz, mit ihren behenderen Organen. Von Müttern haben wir sprechen gelernt; wohl uns, dass wir es von ihnen lernten! Ihr klingender Ton, ihre angenehme Redseligkeit, das unermüdete An-, Zu- und Fortsprechen des weiblichen Geschlechts mit Kindern bringt mit Akzent und Gebärden, mit Sinn und Gedankenfügung eine *Melodie der Sprache* in Geist und Herz, eine reiche Quelle des vielfach-Schönen“ (771). Drittens verwendet Herder den Ausdruck „die schöne Kunst des Lebens“ (770). Diese Wendung wird hier nur im Zusammenhang mit der dritten Kunst („Kleider“) verwendet. Jedoch ist das Verhältnis der Kunst zum Leben, wie wir später sehen werden, das Hauptthema des dritten Teils der *Kalligone*. Insofern nimmt Herder hier die Schlussfolgerung der *Kalligone* vorweg.

### 2.3 Die Allgegenwart des Geschmacks

Die genannten fünf Künste zählen bis auf die Bau- und Gartenkunst nach der Terminologie des 18. Jahrhunderts nicht zu den schönen Künsten. Außerdem nehmen auch die Bau- und Gartenkunst wegen ihrer Verbindung mit der Nützlichkeit keine zentrale Stellung bei den schönen Künsten ein (manchmal werden sie sogar aus den schönen Künsten ausgeklammert).<sup>13</sup> Herder, der die oben genannten fünf Künste trotzdem als „schöne Künste“ bezeichnet, ist das Konzept der autonomen Kunst von vornherein fremd. Das zeigt sich in seiner Geschmackslehre deutlich.

„Kleidung, Gebärden, Wohnung, Rede, in ihr Wahl des Inhalts sowohl als Vortrag, enthüllen den Geschmack oder Ungeschmack eines Menschen, dem Einsehenden unabtittlich“ (841). Das „Reich“

---

positive Haltung erst in der Abhandlung über Freimaurer für die Zeitschrift *Adrastea*, die er im Jahr seines Todes schrieb (SWS XXIV, 441-63). Siehe hierzu Johannes Dobai, *Die Kunstliteratur des Klassizismus und der Romantik in England*, Bd. 1, Bern 1974, S. 392.

<sup>13</sup> Charles Batteux zufolge, der den Terminus „schöne Künste“ einführt, werden den schönen Künsten „die Musik, die Poesie, die Malerei, die Bildhauerkunst, und die Kunst der Stellung und Gebärden, oder die Tanzkunst“ zugerechnet und „die Beredsamkeit und die Baukunst“ ausgeschlossen. Siehe Charles Batteux, *Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz*, aus dem Französischen übersetzt, Leipzig 1751, S. 5.

(841) des Geschmacks betrifft die oben genannten fünf Künste (wie Wohnung, Kleidung und Rede) und geht weit über die „schönen Künste“ hinaus. In der Tat behauptet Herder: „Eben ein Zeichen der Geschmackslosigkeit ists, zu wähnen, dass nur bei den sogenannt-schönen Künsten, Musik und Malerei, bei Tanz und Romanen Geschmack nötig oder möglich sei; da wir doch offenbar sehen, dass der anmaßendste Kunstkenner und Geschmackskrämer dieser Künste der abgeschmackteste Mensch in seiner Lebensführung, ja in der Weise selbst sein könne, in der er diese Kennerschaft anbringt“ (847 f.). Daran lässt sich Herders Ansicht ersehen, dass der Geschmack die „Lebensführung“ durchdringen muss und dass sich die „sogenannt-schönen Künste“ von dieser abzulösen neigen.

In dieser Ansicht spiegelt sich eine rousseauistische Kritik am modernen Europa wider: „Unter Völkern, wo das Weib als eine Magd der Hütte arm und in einem gewalttätigen Klima dem drückendsten Bedürfnis dienet, ist an Geschmack weniger zu denken, als bei Völkern, die unter günstigem Himmel ihr Spiel des Lebens treiben. Wie oft lachten diese den zwar kunstvollen, aber ungeschickten Europäer aus, mit stolzer Freude, dass sie die Kunst zu leben besser als Er verständen, und sie von Jugend auf leichter, glücklicher übten!“ (845 f.). Der Geschmack ist also nichts anderes als die vorzügliche Äußerung der „Kunst zu leben“. So gesehen bringt der Prozess der Verselbständigung der schönen Künste gegenüber den anderen Künsten im modernen Europa mit sich, dass sich die schöne Kunst vom Leben, das sie eigentlich tragen sollte, löst.

#### 2.4 „Pygmalion seiner selbst“ und die „Kunst zu leben“

Im dritten Teil der *Kalligone* macht Herder erneut „schöne Wissenschaften und Künste“ zum Thema. Dieser Mitte des 18. Jahrhunderts entstandene Ausdruck, der sämtliche Kunstgattungen bezeichnet, ist eine wörtliche Übersetzung der französischen Termini „belles lettres“ und „beaux arts“, so dass die Bedeutung vage bleibt.<sup>14</sup> Herder selbst stellt daher die Frage: „was sagt dies unbestimmte Wort?“, und antwortet: „*Bildend* soll diese Gattung Künste und Wissenschaften werden; den *Menschencharakter* in uns bildend; dies ist der Punkt, in dem alle zusammentreffen, die sich sonst in der Art ihres Wirkens nicht vereinigen“ (941). Ist das Wort „Kunst“ mit dem Adjektiv „bildend“ versehen, bedeutet es im Allgemeinen gestaltende Kunst. Herder hingegen meint damit die Kunst, die den Menschencharakter in uns bildet, wie er selbst unterstreicht: „dies nur haben wir gemeinet“ (942).

Hieraus ergibt sich die nächste Frage: „*Was ist im Menschen kultivabel, i. e. ausbildbar?*“ Herder antwortet: „Alles, und alles erwartet an ihm diese Ausbildung. Ohne Kultur war und ist der Mensch nicht etwa nur ein rohes Holz, ein ungeformter Marmor, sondern er ist und wird ein brutum“ (943). Auszubilden sind nämlich „[a]lle Glieder“, „[d]ie edlen Sinne“, „unsre Seelenkräfte“ und „[u]nsre Neigungen“. Zwei Punkte sind hierbei von Interesse:

Erstens legt Herder großen Wert auf die Ausbildung des Körpers und der Sinne. Es gilt zunächst, „[a]lle Glieder seines vielgebildeten, so vieler Künste fähigen Körpers“ (943) auszubilden, denn der Mensch ist naturgemäß als ein „Kunstgeschöpf“ (762) geboren, muss jedoch durch die Ausbildung des der „Künste fähigen Körpers“ „selbst Künstler“ (761) werden. Dadurch werden die bloß poten-

<sup>14</sup> Siehe z. B. Philipp Gäng, *Ästhetik oder allgemeine Theorie der schönen Künste und Wissenschaften*, Salzburg 1785.

ziellen „Geschicklichkeiten des Menschen“ zu wirklichen „Geschicktheiten“ (943). Herder fügt hinzu: „[d]ie edlen Sinne der Menschheit, Auge Ohr, Hand und Zunge, fordern Ausbildung“ (944). Im ersten Teil der *Kalligone* behandelte Herder, wie im Abschnitt 1.2 gezeigt, die Zusammenarbeit des Tast- und Gesichtssinns, indem er auf das Molyneux-Problem reagierte, während er im dritten Teil diese Kooperation im Zusammenhang mit dem Bildungsprozess der Sinne thematisiert, „es [d. i. das Auge] durch die Hand, die Hand durchs Auge [zu] bilde[n]“ (944). Zudem besteht Herder zufolge das Verhältnis zwischen Ohr und Zunge darin, „das Ohr [zu] gewöhne[n], verständig zu hören, nicht nur Töne, sondern auch Gedanken der menschlichen Rede“ und „die Zunge [zu] gewöhne[n], diese Gedanken auszudrücken, wie ihre Natur und ihr Zweck es fordern“ (944). Mit anderen Worten, das Ohr (Gehörorgan) und die Zunge (Sprechorgan) werden in Hinblick auf die Sprache gebildet – die, wie im Abschnitt 2.2 gezeigt, laut dem zweiten Teil der *Kalligone* die „fünfte schöne Kunst des Menschen“ (771) ausmacht. Die Betrachtung über die Sinnenlehre im ersten Teil der *Kalligone* wird also im dritten Teil im Rahmen des Themas Bildung neu formuliert.

Zweitens bezieht Herder seine Argumente in der *Kalligone* auf „die bildende Kunst des Lebens“ (946) bzw. die „Kunst zu leben“ (846). Hier ist eine Tendenz zu erkennen, die der modernen Ästhetik, welche die „schöne Kunst“ als einen autonomen Bereich zu etablieren versucht, entgegensteht. Jedoch hat für Herder die „Kunst zu leben“ sehr wohl etwas mit der schönen Kunst zu tun: „wer ... täglich mit sich kämpft, wegzunehmen, was am Holz nicht sein soll, und dadurch die Form des Bildes fördert“ (wie Luther sagt), der ist Pygmalion seiner selbst; nach der Idee des Schönen und Hohen, die ihn belebet“ (946). Hier beschreibt Herder die Kunst, mit der der Mensch sein eigenes Leben formt, mittels einer Bildhauermetapher. Obwohl der Herausgeber der Frankfurter Ausgabe, Hans Dietrich Irmscher, angibt, die Quelle bei Luther sei „nicht nachgewiesen“ (1241), zitiert Herder offenbar aus Hamanns *Sokratischen Denkwürdigkeiten* (1759)<sup>15</sup> Luthers Worte in *Die sieben Bußpsalmen in deutscher Auslegung* (1517).<sup>16</sup> Diese Metapher, die auf den 9. Abschnitt von Plotins Abhandlung *Über das Schöne* zurückgeht, ist insofern beachtenswert, als sich bei der Bildhauerei der Künstler und die Skulptur als Subjekt und Objekt gegenüberstehen, während der Mensch sich selbst als Skulptur behandelt und somit Subjekt und Objekt in sich vereint. Gerade deshalb verwendet Herder den Ausdruck „Pygmalion seiner selbst“. Der aus dem 10. Buch von Ovids *Metamorphosen* stammende Pygmalion-Mythos war insbesondere im Frankreich des 18. Jahrhunderts populär,<sup>17</sup> aber auch Herder versah seine *Plastik* (1778) mit dem Untertitel „Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildenden Träumen“ (IV, 243). In der *Kalligone* betrifft die Bildhauermetapher das Dasein des Menschen, der sich selbst, indem er „täglich mit sich kämpft“, als eine Art lebendiges Werk gestaltet.<sup>18</sup>

<sup>15</sup> „... einen Bildheuer, der, indem er wegnimmt und huet, was am Holze nicht sein soll, eben dadurch die Form des Bildes fördert.“ *Sokratische Denkwürdigkeiten für die lange Weile des Publikums zusammengetragen von einem Liebhaber der langen Weile*, Amsterdam 1759, S. 30.

<sup>16</sup> „... gleich wie ein bildmacher, eben yn dem er weg nymet und hawet, was am holtz tzum bilde nit sall, yn dem furdert er auch die form des bildes.“ D. Martin Luther, *Werke*, Weimarer Ausgabe, Bd. 1, S. 208.

<sup>17</sup> Siehe z. B. Andreas Blühm, *Pygmalion. Die Ikonographie eines Künstlermythos zwischen 1500 und 1900*, Frankfurt am Main 1988.

<sup>18</sup> Siehe Johannes Bilstein, Bilder für die Gestaltung des Menschen, in: *Neue Sammlung* 32/1 (1992), 110-133.

## 2.5 Die Täuschung: das Tauschen der Denkweisen

In der *Kalligone* vertritt Herder, wie gesehen, nicht die durch Autonomie gekennzeichnete moderne Idee der schönen Kunst. Ihm geht es nicht darum, die schönen Künste von anderen Künsten zu unterscheiden. Jedoch lässt sich in seiner Analyse der Täuschung in der Dichtkunst ein Charakteristikum erkennen, das die schönen Künste von anderen abhebt. Was Herder über die Dichtkunst ausführt, lässt sich dabei auf die schönen Künste insgesamt übertragen.

In der Dichtungslehre im zweiten Teil der *Kalligone* wirft Herder die Frage auf: „Wie aber, soll der Dichter nicht *täuschen*? Will nicht das Volk getäuscht werden?“ (788) Der Begriff „Täuschung“ wurde im 18. Jahrhundert meist im Sinne von „Illusion“ verwendet.<sup>19</sup> Herder beabsichtigt nun, die dichterische Illusion von dieser negativen Assoziation zu befreien: „Von *Tausch* kommt täuschen, und allerdings täuscht mich der Dichter, wenn er mich in seine Denkweise, in seine Handlung und Empfindung versetzt; ich *tausche* mit ihm die meine, oder lasse sie, so lange er wirkt, schlummern; ich vergesse mich selbst“ (788-89). Hier zeigt Herder wieder seinen einzigartigen Sprachsinn, indem er auf die Verwandtschaft zwischen „täuschen“ und „tauschen“ hinweist, um zu begründen, dass der Rezipient in der dichterischen Illusion seine Denkweise mit dem Dichter tauscht, also bei der Rezeption von Dichtung seine eigene Denkweise vergisst und die des Dichters übernimmt. „Vergessen soll ich mich selbst, vergessen sogar meine Zeit und meinen Raum, auf den Flügeln der Dichtkunst in die dramatische Handlung, in *ihre* Zeit, *ihren* Raum getragen“ (789). Dabei darf dieser Tausch nicht mit der vollkommenen Selbstvergessenheit verwechselt werden, was Herder durch das Verb „schlummern“ verdeutlicht, das auf Leibniz’ „schlummernde Monaden“ anspielt. Sosehr auch der Rezipient in das Werk versunken sein mag, sein Selbst bleibt tätig: „historisch vergesse ich nicht, dass ich vor einem Brettergerüst stehe“ (789). Was wird dann aber getauscht und was nicht? „Aus Macht der Handlung, *geistig* also muss ich dasein, wo der Dichter mich sein lässt; meine Einbildungskraft, meine Empfindung, nicht meine Person steht ihm zu Dienst“ (789). So ist die dichterische Illusion kein Verwechseln der Fiktion mit der Realität (sonst wäre sie keine schöne Kunst mehr), sondern ein Tauschen der Denkweise bei Bewahrung des eigenen Selbst, was Herder mit dem Ausdruck „geistig dasein“ im obigen Zitat meint.

Hervorragende Werke sind mit der Macht ausgestattet, den Rezipienten „aus sich selbst zu setzen“. Dies nennt Herder „das Interesse“ und beschreibt es wie folgt: „Vermöge des Wesens, das mich aus mir selbst setzt, indem es sich mir aneignet, vergesse ich meiner. Ohne kleinliche Rückkehr auf mich bin ich von der Idee erfüllt, die mich über mich hebt, die alle meine Kräfte beschäftigt“ (730). Ich vergesse mich (trotz der Bewahrung meines eigenen Selbst), weil das Werk mich dazu bringt, auf die gleiche Weise wie der Künstler zu denken und zu empfinden, und ich von der im Werk in Erscheinung tretenden unbekannten Welt erfüllt werde, indem ich all meine Kräfte aktiv einsetze, um mit dem Künstler zusammen zu denken und zu empfinden. Dabei ist diese Macht der schönen Kunst wohl mit der von Herder angesprochenen „Kunst zu leben“ auf einer tieferen Ebene verbunden. Denn insofern, als das Werk uns eine andere Welt erleben lässt und hiermit unsere Welt erweitert, bildet und erhebt es uns und beschäftigt alle unsere Kräfte.

<sup>19</sup> Siehe Herder, „Shakespeare“, in: FA II, 518.

Eine solche Sicht auf die Illusion war im 18. Jahrhundert durchaus neu. In Lessings *Laokoon* (1766) kommt die seinerzeit weitverbreitete Sicht in typischer Weise zum Ausdruck: „er [der Poet] will die Ideen, die er in uns erwecket, so lebhaft machen, dass wir in der Geschwindigkeit die wahren sinnlichen Eindrücke ihrer Gegenstände zu empfinden glauben, und in diesem Augenblicke der Täuschung uns der Mittel, die er dazu anwendet, seiner Worte, bewusst zu sein aufhören“ (Lessing, IX, 101). Dabei wird die schöne Kunst in dem binomischen Verhältnis „Urbild und Abbild“ (bzw. „das Bezeichnete und das Zeichen“) aufgefasst, wobei in einer Illusion das Zeichen (in Form eines Kunstwerks) aus dem Bewusstsein des Rezipienten verschwindet und die Rezeption so erfolgt, als ob das Urbild (das durch das Kunstwerk nachgeahmt bzw. abgebildet wird) direkt wahrgenommen würde. Für Herder hingegen bedeutet Illusion, dass der Rezipient mit seiner Einbildungskraft die Denkweise des Künstlers nachempfindend aufnimmt, wobei seine eigene in den Hintergrund tritt.

Herders einzigartige Stellung in der modernen Ästhetik ist darin zu sehen, dass er, von einer ästhetischen bzw. aisthetischen Untersuchung der fünf Sinne ausgehend, die auf der Grundschrift der Sinne aufgebaute Gesamtheit des Menschen aus der Sicht der Kunst auffasst und dabei die schöne Kunst als Kunst zu leben betrachtet.

## Literatur

- Johann Gottfried Herder, *Werke in zehn Bänden*, hrsg. von Günter Arnold, Martin Bollacher, Jürgen Brummack u. a., 10 Bde., Frankfurt a. M. 1985-2000 [FA]
- Ders., *Sämtliche Werke*, hrsg. von Bernhard Suphan (u. a.), 33 Bde., Berlin 1877-1913 [SWS]
- Immanuel Kant, *Gesammelte Schriften*, hrsg. von der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, Berlin und Leipzig 1910 ff.
- Gotthold Ephraim Lessing, *Sämtliche Schriften*, hrsg. von Karl Lachmann, dritte, auf's neue durchgesehene und vermehrte Auflage, besorgt durch Franz Muncker, 22 Bde., Stuttgart 1886-1924
- Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, München 1980
- Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Karl Friedrich August Schelling, 14 Bde., Stuttgart u. Augsburg 1856-1861.