

## Die Ästhetik der Unsichtlichkeit bei J. G. Herder

Kiyokazu NISHIMURA

Am Anfang seiner ‚Metaphysica‘ schrieb Aristoteles, daß sich alle Menschen von Natur aus nach dem Sehen und Wissen ( $\tau\omicron\delta$  εἰδέναι) sehnen.<sup>1)</sup> Den Grund dafür fand er in der Freude an den Sinnen, vor allem am Gesicht. Denn das Sehen ( $\tau\omicron$  ὁρᾶν) läßt uns am besten die Sache erkennen und macht die Verschiedenartigkeit klar sichtbar ( $\delta\eta\lambda\omicron\iota$ ).<sup>2)</sup> Es ist gleich sowohl mit jedem empirischen Sehen und Wissen als auch mit dem theoretischen Wissen, das über die bloße Erfahrung heraus noch die erste Ursache einzusehen versucht.<sup>3)</sup> Dieses Sehen oder Einsehen besteht darin, im Dunkel der noch formlosen sinnlichen Materie einen möglichst klaren Umriß des allgemeinen Eidos zu finden, und weiter den ganzen Gesichtskreis unter der übersinnlichen Perspektive anzuordnen.

Daß die Tradition des europäischen Wissens auf das Sehen und auf die Perspektive des damit gesehenen Eidos gegründet ist, gilt auch für die Ästhetik, die vor allem die Sinnlichkeit ( $\alpha\lambda\sigma\theta\eta\sigma\iota\varsigma$ ) selbst als den Gegenstand der philosophischen Reflexion thematisieren soll. So könnte man, nicht ohne Grund, von neuem zweifeln, ob viele Aporien der überlieferten Ästhetik, oder mindestens einige davon von dem methodischen Selbstwiderspruch herrührt, die eigentlich als solche zu genießenden sinnlichen mannigfaltigen Erscheinungen eindeutig nur auf jenes ‚Sehen nach dem Eidos‘ zurückzuführen. Und zwar würde damit zugleich eine ontologische Frage gestellt, wenn die Neigung zu diesem Sehen eine gründlichste Verfassung des menschlichen Daseins ist.

### 1) Die Ästhetik des Gesichts

Bei der ersten Systematisierung der modernen Ästhetik von Kant ist es nichts anderes als dieses ‚Sehen nach dem Eidos‘, das die offene Aussicht auf diesen Entwurf bietet. Für das ästhetische Urteil als das ‚kontemplative‘ ist das Schöne nur das kontemplativ gesehene Eidos, d.h. „Gegenstandes Form (nicht das Materielle seiner Vorstellung, als Empfindung)“ (KU. XLV). Die Lust am Schönen entsteht in der Übereinstimmung dieser Form mit den Erkenntnisvermögen des Subjekts, d.h. Einbildungskraft und Verstand. Hier ist die Einbildungskraft im allgemeinen das Vermögen, das „das Mannigfaltige der Anschauung in ein Bild bringen soll“ (KrV. 120). Und die Anschauung ist das Mittel, mit dem sich die Erkenntnis unmittelbar auf den Gegenstand bezieht. Daher ist hier schon die mannigfaltigen Empfindungen verschiedener Sinne nur auf das Anschauen, d.h. das unmittelbare Sehen zurückgeführt. So wird die Mannigfaltigkeit der Angeschauten durch die Einbildungskraft in ein Bild vereinigt. Andererseits ist der Verstand das Vermögen „des Begriffs als die Vorstellung der Vereinigung“ (KU. 145), also das Vermögen, das ein durch

die Vereinigung der Anschauungen entworfenes Bild als ein Eidos faßt und bestimmt. In dieser Weise begründet sich das Schöne, das in der Übereinstimmung zwischen Einbildungskraft und Verstand entsteht, letzten Endes auf das ‚Sehen nach dem Eidos‘.

In der durch dieses Sehen motivierten Ästhetik ist es notwendig, daß sich die reinen Geschmacksurteile als die formalen ästhetischen von den Sinnenurteilen (materialen ästhetischen Urteilen) unterscheiden, die nur das Wohlgefallen von „Reize und Rührungen“ (KU. 38) ausdrückt. Das Wesentliche des ästhetischen Erlebnisses liegt „in der Form, welche für die Beobachtung und Beurteilung zweckmäßig ist“ (KU. 214). Im Gegensatz dazu, in den Reizen und Rührungen, die durch die Sinne unmittelbar den Leib berühren und mit diesem Tasten das Innere tief rühren, ist es nur auf das den Geist abstumpfende Genuß angelegt. Eine bloße Farbe wie die Grüne eines Rasenplatzes, oder ein bloßer Ton wie etwa der einer Violine kann als die materiale Empfindung an sich zwar angenehm, doch nicht schön sein. So in den bildenden Künsten wie Malerei, Bildhauerkunst, Baukunst und Gartenkunst, die sich an den Gestalten der Gegenstände anschließen, und auch in der Mimik und dem Tanz als Spiel der Gestalten, ist vor allem die umreißende Zeichnung als das allgemeine Eidos wesentlich. Auch in der Musik als Spiel der Empfindungen in der Zeit ist ihr gleichsam anschaulich-formales Moment, d.h. die Komposition der Gegenstand des Geschmacksurteils. Die Farbe, die den Abriß illuminieren, oder die angenehmen Töne der Instrumente können erst dann zur Schönheit der Form beitragen, wenn sie durch die schöne Form gereinigt werden und damit die formale Bestimmung der Einheit eines Mannigfaltigen gewinnen. Denn sie können erst dadurch die Form „nur genauer, bestimmter und vollständiger anschaulich machen und überdem durch ihren Reiz die Vorstellung beleben, indem sie die Aufmerksamkeit auf den Gegenstand selbst erwecken und erhalten“ (KU. 43).

Die Einteilung der Künste ist auch unter der Perspektive des ‚Sehens nach dem Eidos‘ ausgeführt. Die redenden Künste als Kunst des Ausdrucks der Gedanken sind noch in die Beredsamkeit und Dichtkunst eingeteilt. „Beredsamkeit ist die Kunst, ein Geschäft des Verstandes als ein freies Spiel der Einbildungskraft zu betreiben, Dichtkunst, ein freies Spiel der Einbildungskraft als ein Geschäft des Verstandes auszuführen“ (KU. 205). Doch handelt es sich hier jedenfalls um den Ausdruck des Geschäfts des sehenden Geistes, der, ästhetisch spielend, doch zuletzt das Eidos einzusehen versucht. Die bildenden Künste sind noch in die Plastik, zu der die Bildhauerkunst und Baukunst gehören, und in die Malerei eingeteilt. Die Bildhauerkunst ist diejenige, „welche Begriffe von Dingen, so wie sie in der Natur existieren könnten, körperlich darstellt“ (KU. 207). Die Baukunst ist die Kunst, „Begriffe von Dingen, die nur durch Kunst möglich sind“ (KU. 207 f.), d.h. die durch den Geist erzielte eidetische Form „zu dieser Absicht, doch auch zugleich ästhetisch-zweckmäßig, darzustellen“ (KU. 207 f.). Nun macht die Plastik zwar „Gestalten für zwei Sinne kennbar, dem Gesichte und Gefühl“ (KU. 207). Doch ist es selbstverständlich, daß sie dem Gefühl „nicht in Absicht auf Schönheit“ (KU. 207) kennbar macht, solange es hier nur um die ästhetische anschauliche Darstellung der begrifflichen eidetischen

Form handelt. Die Malerkunst ist noch in die der schönen Schilderung der Natur, d.h. die eigentliche Malerei, und in die der schönen Zusammenstellung der Naturprodukte, d.h. die Lustgartnerei eingeteilt. Und diese beiden machen Gestalten nur für das Gesicht kennbar. Wenn auch die Lustgartnerei in Wirklichkeit ihre Formen körperlich darstellt, doch stellt sie Luft, Land und Wasser durch Licht und Schatten, mit der Absicht auf „das freie Spiel der Einbildungskraft in der Beschauung“ (KU. 210), unterhaltend zusammen, und konstruiert damit gleichsam die bloß ästhetische Malerei, die kein bestimmtes Thema hat. So ist sie „auch nur für das Auge gegeben, wie die Malerei“ (KU. 210), und dient „bloß zur Ansicht“ (KU. 210). Hier kann der Sinn des Gefühls „keine anschauliche Vorstellung von einer solchen Form verschaffen“ (KU. 210). Schließlich sind die Musik und Farbenkunst als Kunst des schönen Spiels der Empfindungen aufgezählt. Wesentlich ist auch hier natürlich nicht die einzelne Farb- und Tonempfindung selbst, sondern die reine eidetische „Form der Zusammensetzung dieser Empfindungen“ (KU. 219) bei den verschiedenen Anspannungen auf der Farben- oder Tonleiter.

Unter dieser Perspektive des intellektuellen Sehens und der damit angeschauten Form ist es notwendig, daß die Dichtkunst unter den schönen Künsten den obersten Rang behauptet, indem sie das Gemüt und sein freies selbständiges Vermögen, d.h. den Geist als das Subjekt der Erkenntnis und als der „Topos der Eidea“<sup>4)</sup> stärkt. Im Gegensatz dazu hat die Musik, die mehr im Genuß besteht als in der Kultur der Erkenntniskräfte, den untersten Platz. Denn dieses wechselnde freie Spiel der Empfindungen vergnügt, und zwar mit dem Genuß dieses Vergnügens scheint nur „als eine innere Motion das ganze Lebensgeschäft im Körper befördert zu sein“ (KU. 224).

Es ist Herder, der gegen diese moderne Ästhetik, die immer noch auf die traditionelle Einstellung des europäischen Wissens als das ‚Sehen nach dem Eidos‘ angewiesen war, und zwar schon vor der Systematisierung durch Kant, eine scharfe Kritik übte. Eben daher kommt es, daß er Baumgarten hoch schätzte,<sup>5)</sup> der außer der eidetisch-vernünftlichen Erkenntnis der Leibniz-Wolf-schule zum erstenmal der Aesthetica als Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis einen richtigen Platz im Stammbaum der europäischen Philosophie zu verschaffen versuchte.

In der Anfangszeit der neuen Wissenschaft, der Ästhetik, die zwischen ‚Aesthetica‘ Baumgartens (I. 1750, II. 1758) und ‚Kritik der Urteilkraft‘ Kants (1790) liegt, wurde schon gleichsam die Ästhetik der Unsichtlichkeit Herders entworfen und geäußert, zwar noch nur fragmentarisch. Seit dem Jahr 1790 machte das Sehen nach dem Eidos seine Kraft mehr geltend, und erweiterte sich das moderne Ich, oder der absolute Geist als das Subjekt des Sehens und Erkennens so weit, daß er einen Überblick über die ganze Welt haben könnte. In dieser Periode mußten jene prophetisch klingenden Fragmente Herders in einen Augenblick vergeblich schwinden und lange seither vergessen bleiben. Aber eben heute, wo das moderne Ich und sein Gesichtskreis von neuem gezweifelt ist, sollten die damals unzeitgemäßen Fragmente die echte große Zuhörerschaft finden.

## 2) Analogie und Gefühl

Die gewissermaßen systematische Erkenntnislehre Herders kann man in seinem Aufsatz ‚Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele‘ (1778) finden. Zuerst müssen wir das ganze Gebäude hermeneutisch rekonstruieren.

Am Anfang schreibt er: „Je mehr wir indeß das große Schauspiel wirkender Kräfte in der Natur sinnend ansehen, desto weniger können wir umhin, überall Aehnlichkeit mit uns zu fühlen, alles mit unsrer Empfindung zu beleben“ (VIII. 169). Hier ist schon ein ganz anderer Gedanke ausgesprochen, als die Vernünftlichkeit der Welt, der sie vernünftlich-eidetisch konstruierende transzendente Geist, die Überwindung des Nicht-Ich durch das Ich oder die absolute Identität zwischen Natur und Geist.<sup>6)</sup> Der empfindende Mensch „fühlt sich in Alles, fühlt Alles aus sich heraus, und drückt darauf sein Bild, sein Gepräge“ (VIII. 170). Doch in dieser „Analogie zum Menschen“ (VIII. 170) kann auch noch die Wahrheit liegen? Dazu antwortet er sofort: „Menschliche Wahrheit gewiß, und von einer höhern habe ich, so lange ich Mensch bin, keine Kunde“ (VIII. 170).

„Ich kann mir überhaupt nicht denken, wie meine Seele etwas aus sich spinne und aus sich eine Welt träume? ja nicht einmal denken, wie sie etwas außer sich empfinde, wovon kein Analogon in ihr und ihrem Körper sei“ (VIII. 193).

„Was wir wissen, wissen wir nur aus Analogie, von der Kreatur zu uns und von uns zum Schöpfer“ (VIII. 170).

Das logische Denken leitet sich nur von dem ersten „Empfängniß der Wahrheit“ (VIII. 170) durch diese Analogie ab und entwickelt sich weiter. Die menschliche Wahrheit ist eben diese Analogie, d.h. das Gefühl von dem Einem, der in aller Mannigfaltigkeit herrscht, also die Gesetze der Übereinstimmung zu Einem. So ist in der Natur überhaupt nichts geschieden, alles fließt durch unmerkliche Übergänge auf- und ineinander.

Nun, das fundamentalste Vermögen, das uns mit der Welt verbindet und ihre Wahrheit durch die Analogie mit uns Menschen fühlen läßt, also „dieser Anfang des edlen Vermögens, das wir Empfinden nennen“ (VIII. 171), das ist der Reiz. Die tiefste Schicht des menschlichen Daseins ist nicht das transzendente absolute Ich, sondern nur noch „reizbares Ich“ (VIII. 172). Daher sind der Körper und die Seele auch nicht so zerspaltet, wie die traditionelle Metaphysik gemeint hat. In Wahrheit ist es die Seele, „die ja von der Natur jener [: Körper] und selbst innigste, wirkendste Kraft ist“ (VIII. 178).

Doch, „vor solchem Abgrunde dunkler Empfindungen, Kräfte und Reize graut nun unsrer hellen und klaren Philosophie am meisten“ (VIII. 179). Denn „unsre arme Denkerin“ (VIII. 185) war nicht im Stande, ein rauschendes Weltmeer so dunkler Wogen der Reize laut zu hören, und jeden Reiz, das Samenkorn jeglicher Empfindung, in seinen ersten Bestandteilen zu fassen. Die mütterliche Natur entfernte also von ihr, was von ihren klaren Bewußtsein nicht abhängen konnte. Nun

trennt sie nicht Wurzeln, sondern genießt Blüte. Aber in der Tat: „sie steht auf einem Abgrunde von Unendlichkeit und weiß nicht, daß sie darauf stehe; durch diese glückliche Unwissenheit steht sie fest und sicher“ (VIII. 185).

So ist unsere Seele dem wogenden Meer der von außen drängenden Reize ausgesetzt. Dementsprechend ist im Innern die Sinne als Nervengebäude gegeben. Nun müssen die neuen Medien verschaffen werden, die uns in der Schicht der Sinne mit der Welt verbinden und den Gegenstand herbeibringen. Sie sind das Licht und der Schall. Damit sind die äußerlichen Gegenstände für das Gesicht und Gehör zum erstenmal gegeben, und dann wird hier schon dem Erkennen außer uns Weg gebahnt. Denn unser Ohr oder Auge hört und sieht über Meilen hin. Gesicht und Gehör, die beiden Rosse, „die zunächst am Wagen der Psyche ziehen“ (VIII. 188), können deswegen „den meisten Stoff zum Denken geben“ (VIII. 188). Doch sind sie selten bei einem Menschen in gleichem Grad der Ausbildung und natürlichen Stärke. Klarheit des Auges hat oft tiefe Innigkeit des Ohrs. Die drei größten epischen Dichter, Homer, Ossian und Milton waren blind, als ob diese stille Dunkelheit dazu gehörte, daß alle Bilder, die sie gesehen und erfaßt hatten, nur Schall, Wort, süße Melodie werden könnten. Ein blindgebohrner Dichter und ein taubgebohrner Philosoph müßten sonderbare Eigenheiten geben, so wie der Blinde Diderots, Saunderson,<sup>7)</sup> mit dem Gehör, Geruch und Gefühl liebte.

„Wenn eine allgemeine philosophische Sprache je erfunden würde, wärs vielleicht von einem Taub- und Stummgebohrnen, der gleichsam ganz Gesicht, ganz Zeichen der Abstraktion wäre“ (VIII. 188).

So muß man sagen, daß sich jede Werke je nach der Stärke der verschiedenen Sinne voneinander unterscheiden, so wie dem einen Dichter seine Muse Gesicht, Bild, dem anderen Stimme, dem dritten Handlung ist.

So verschieden dieser Beitrag verschiedener Sinne zum Denken und Empfinden sein mag, jedoch fließt in unserem inneren Menschen alles zusammen und wird Eins. „Wir nennen die Tiefe dieses Zusammenflusses meistens Einbildung“ (VIII. 189). So besteht sie nicht nur aus den anschaulichen Bildern des Gesichts, sondern auch Tönen, Worten, Zeichen und noch Gefühlen, für die oft die Sprache keinen Namen hätte.

„Das Gesicht borgt vom Gefühl, und glaubt zu sehen, was es nur fühlte. Gesicht und Gehör entziffern einander wechselseitig: der Geruch scheint der Geist des Geschmacks, oder ist ihm wenigstens ein naher Bruder. Aus dem Allen webt und würkt nun die Seele sich ihr Kleid, ihr sinnliches Universum“ (VIII. 189).

Übrigens ist die Beziehung dieser verschiedenen Sinne miteinander in diesem Aufsatz nicht weiter erklärt. Darüber werden wir in der nächsten Abschnitt thematisch nachdenken.

Nun, alle Empfindungen, die zu einer gewissen Helle steigen, werden Apperzep-

tion, Gedanke. Jetzt erkennt die Seele, daß sie empfindet. Im Gedanken ist die innigste Kraft, aus Vielem, das uns zuströmt, ein lichtet Eins zu machen, und auch eine Art Rückwirkung merkbar, die am hellsten fühlt, daß sie ein Eins, ein Selbst ist. Jeder höhere Grad des Vermögens wie Verstand, Vernunft, Gewissen, Wille und Freiheit, liegt im dunklen Grund vom innigsten Reiz und auch im Bewußtsein der Seele selbst, ihrer Kraft, ihres inneren Lebens. Wohl könnte man es das Selbstbewußtsein nennen. Doch handelt es sich hier niemals um die abstrakte Egologie, so wie „die Formular-Philosophie, die alles aus sich, aus innerer Vorstellungskraft der Monade herauswindet“ (VIII. 193). Wie oben gezeigt, empfindet die Seele die Außenwelt, indem sie in sich selbst und auch im eigenen Körper eine Analogie mit der Welt hat. Nur nach der Wahrheit der Analogie ist es behauptet, „daß der Mensch eine kleine Welt sei, daß unser Körper Auszug alles Körperreichs, wie unsre Seele ein Reich aller geistigen Kräfte, die zu uns gelangen, seyn müsse, und das schlechthin, was wir nicht sind, wir auch nicht erkennen und empfinden können“ (VIII. 193). In diesem Sinne allein ist die Apperzeption hier „Bewußtsein des Selbstgefühls und der Selbstthätigkeit“ (VIII. 195).

Alle diese höheren Kräfte sind im Grunde auch Eine Kraft, also die verschiedenen „Aeusserungen Einer und derselben Energie und Elasticität der Seele“ (VIII. 196). Und das Medium, das der inneren Elasticität der Seele mannigfaltig zu entwickeln hilft, d.h. das Medium unseres Selbstgefühls und geistigen Bewußtseins ist Sprache. Für Gesicht und Gehör ist das Medium des Lichtes oder Schalls gleichsam die Sprache, die beiden die Eigenschaften und Ansichten der Dinge einzusehen und zuzuhören ermöglicht. Ebenso hier „müßte Wort, Sprache zu Hülfe kommen, unser innigstes Sehen und Hören gleichfalls zu wecken und zu leiten“ (VIII. 197). Diesen Ausdruck muß man mit der Erinnerung an den oben gezeigten Gedanken verstehen, daß diese zwei Sinne, Gesicht und Gehör, der höheren Kraft des Denkens den angemessensten Stoff verschaffen. So „sammelt sich das Kind, es lernt sprechen wie es sehen lernt, und genau dem zu Folge denken“ (VIII. 197).

Insofern die höheren Kräfte die Differenzierungen der einzigen Energie der Seele ist, kann es keine Erkenntnis ohne Wollen, keine reine Kontemplation geben. „Spekulation ist nur Streben zum Erkenntniß, ein Thor nur vergißt das Haben über dem Streben“ (VIII. 199). Die Erkenntnis ist an sich selbst schon ein Streben, ein Werden, und der damit besessene Habitus. Umgekehrt wird die Leidenschaft oder Empfindung auch erst durch diese Erkenntnis zum Wollen.

„; so kann auch unser Wollen nur menschlich seyn, mithin aus und voll menschlicher Empfindung. Menschheit ist das edle Maas, nach dem wir erkennen und handeln: Selbst- und Mitgefühl also, (abermals Ausbreitung und Zurückziehung) sind die beiden Aeusserungen der Elasticität unsres Willens; Liebe ist das edelste Erkennen, wie die edelste Empfindung. Den großen Urheber in sich, sich in andre hinein zu lieben und denn diesem sichern Zuge zu folgen: das ist moralisches Gefühl, das ist Gewissen. Nur der leeren Spekulation, nicht aber dem Erkennen stehets entgegen, denn das wahre Erkennen ist lieben, ist

menschlich fühlen“ (VIII. 200).

Das ist nichts anderes als „die große Analogie der Schöpfung“ (VIII. 200).

Im Vergleich mit diesem allgemeinen Gefühl, das die Wahrheit der Analogie fühlt, soll das Selbstgefühl nur die *conditio sine qua non* dazu, uns an der eigenen Stelle fest zu halten, also gleichsam zur Individuation. Das Selbstbewußtsein ist daher nicht Zweck, sondern Mittel, ganz umgekehrt wie beim absoluten Ich. Doch ist es das unentbehrliche Mittel. Denn „nur uns selbst können wir in andre gleichsam hinein fühlen“ (VIII. 200).

Diese „Geburt unsrer Vernunft“ (VIII. 198) ist doch meistens den Weisen unsrer Welt unanständig. Sie verehren ihre Vernunft als ein eingewachsenes ewiges, von allem unabhängiges, untrügliches Orakel. „Sie sprechen wie die Götter: d.i. sie denken rein und erkennen ätherisch“ (VIII. 198).

„Je tiefer jemand in sich selbst, in den Bau und Ursprung seiner edelsten Gedanken hinab stieg, desto mehr wird er Augen und Füße decken und sagen: ‚was ich bin, bin ich geworden. Wie ein Baum bin ich gewachsen: der Keim war da; aber Luft, Erde und alle Elemente, die ich nicht um mich setzte, musten beitragen, den Keim, die Frucht, den Baum zu bilden“ (VIII. 198).

Genau so wie in allen anderen theoretischen Schriften Herders, hier müßte man auch zugeben, daß seine Begriffe und Beschreibungen oft sehr vieldeutig und zu metaphorisch sind und als die philosophische Erkenntnislehre der Exaktheit ermangeln. Bekanntlich war Kants Kritik an diesen Mangel ein unmittelbarer Anlaß des Mißverhältnisses zwischen Kant und Herder. Man müßte auch darauf achtgeben, daß die Beschreibungen über Reize oder Empfindungen vom damaligen Empirismus abhängen,<sup>8)</sup> oder noch wesentlicher, daß sich sein Gedanke von ‚Geburt und Werden unserer Vernunft‘ an ‚tabula rasa‘ von Locke anschließt. Noch mag es erlaubt werden, darin einen Vorlauf des verstehenden und einfühlenden Hermeneutik, die auf das Verstehen von Selbst und dadurch noch vom Anderen erzielt. In der Tat gibt es heute die Ansicht, in den Schriften wie ‚Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit‘ (1774) und ‚Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit‘ (1784) einen Anfang der modernen Wissenschaft der Geistesgeschichte zu finden.

Doch liegen diese Punkte zunächst außer unserem Interesse. Uns noch wichtiger ist vielmehr die Verwandtschaft Herders mit dem Pantheismus des Einen und der Philosophie des ‚Affectus‘ von Spinoza, wie Herder selbst zugibt.<sup>9)</sup> Zwar schon bei Kant auch beginnt das Erkennen mit dem Affizieren. Aber das wird nur als der provisorische Anlaß von der Außenwelt gleich auf die Anschauung und ihre eidetische Form zurückgeführt. Der Mechanismus des Affizierens selbst und seine Bedeutung für das ganze Erkennen werden nicht weiter thematisiert. Andererseits bietet Fichte an Stelle von ‚Affizieren‘ und ‚Empfinden‘ von Kant erneut ‚Gefühl‘ dar<sup>10)</sup>. Doch ganz umgekehrt wie bei Herder, ist hier das Affizieren von der Außenwelt nur auf

das innere Selbstgefühl im Ich eingeschränkt. Denn das Fichtesche Ich ist in erster Linie das sich selbst setzende. Das Band zwischen Ich und Außenwelt ist bei dem Fichteschen Gefühl im Ich selbst aufgehoben. Die Außenwelt, d.h. das Nicht-Ich ist damit scharf aus dem Inneren des Ichs ausgeschlossen und wird zum bloß negativen Moment. Aber für Herder, der die Wahrheit der Analogie zwischen Außenwelt und innerem Selbst behauptet, sind eben das erste Tasten oder Fühlen von uns mit der Welt und das daraus resultierende Affectus, d.h. das Gefühl die Themen und zentralen Begriffe. Man könnte das daher klar erkennen, daß dieses Wort ‚Fühlen‘ oder ‚Gefühl‘ bei ihm auch in den verschiedenen Nuancen doch immer als das Schlüsselwort verwendet ist.

Wichtig für uns ist deswegen seine Philosophie der menschlichen Analogie und das Selbstverständnis jenes uns und Welt in der Grundsicht des menschlichen Daseins verknüpfenden Bandes, d.h. des Gefühls selbst, das Reiz oder Empfindung, und weiter daraus aufwachsendes Bewußtsein und höhere Kräfte fundiert und durchdringt. Locke sagte schon: „der Verstand, ähnlich wie die Augen, läßt uns alles anderes sehen und wahrnehmen, und merkt doch gar nicht auf sich selbst auf“<sup>611</sup>). Gerade in Erwiderung darauf wendete sich Kant nach dem Transzendentalen der Vernunft selbst. Doch ganz umgekehrt versucht Herder, ‚Augen und Füße deckend‘, die ihn nährenden Erde, Luft und Elemente klar zu sehen. Damit tritt er schon das Gegensatzschema ‚Subjekt-Objekt‘ über, das vor allem die Dimension der intellektuellen Augen konstruiert, und steigt tief in das ursprüngliche Gefühl hinab, in dem eben Füße und Erde miteinander berühren und tasten. Solange ich mich nur auf die Erfahrung selbst stütze, „unmittelbar, durch ein inneres Gefühl bin ich eigentlich von nichts in der Welt überzeugt, als daß ich bin, daß ich mich fühle“ (IV. 7). Nun wird erst damit „eine rechte Phänomenologie des Schönen und Wahren“ (VIII. 11) ermöglicht.

### 3) Die Phänomenologie der Aisthesis

Der Ausgangspunkt der Phänomenologie des Schönen ist daher das ‚Tasten-Gefühl‘ als der zentrale Begriff bei Herder. Nun müssen wir von neuem den Umfang dieses Begriffs thematisch untersuchen. Wie oben gesagt, fließen alle menschlichen Kräfte, wie fundamentalste Reize und Empfindungen, oder höchstes Bewußtsein von Selbst, Anderem und Wahrheit, ursprünglich in jene einzige Energie und Elastizität der Seele zusammen. So sind wir eigentlich „Ein denkendes sensorium commune“ (V. 61), das nur von verschiedenen Seiten berührt und damit mannigfach entfaltet ist. Und zwar, „allen Sinnen liegt Gefühl zum Grund“ (V. 61). Das besagt, daß „alle Sinne, insonderheit im Zustande der Menschlichen Kindheit nichts als Gefühlsarten Einer Seele sind“ (V. 64). Hier ist das Gefühl nicht nur als ein besonderer Sinn, sondern noch im ursprünglicheren allgemeineren Sinne als die ursprüngliche Berührung zwischen uns und Außenwelt zu verstehen. Es ist das tiefste Band der menschlichen Analogie, der dem sich selbst verstehenden Fühlen, also Selbstgefühl oder dem die Anderen verstehenden Hineinfühlen, also Mitgefühl und noch dem edlen

allgemeinen Gefühl der Wahrheit zugrunde liegt.

So sind alle Sinne nur Gefühlsarten. Mit großer Mühe lernen wir die Sinne voneinander unterscheiden und abgesondert gebrauchen. Das Gefühl empfindet alles nur in sich, und in seinem Organ. So wirkt es am stärksten und überwältigend, während seine Welt die kleinste und dunkelste ist. Im Gegensatz dazu wirft uns das Gesicht die größten Strecken weit aus uns hinaus, zerstreut sich in die unendliche Mannigfaltigkeit, unterscheidet die Welt am klarsten durch „eine Algebra durch Farben und Striche“ (V. 65). Doch ist es gegen die Welt zu kalt und gleichgültig. Es entwickelt sich langsam, und daher ist es sehr schwer, daß die Seele zu den Begriffen von Raum, Gestalt und Farbe kommt. Aber „selbst dies Gesicht war, wie Kinder und Blindgewesene zeugen, Anfangs nur Gefühl“ (V. 62). Das Gehör steht gerade in der Mitte zwischen beiden, und damit vereinigen sich die Empfindungen und kommen also alle der Gegend nahe, wo Merkmale zu Schällen werden. „So wird, was man sieht, so wird, was man fühlt, auch tönbar“ (V. 65). Das besagt, daß das Gehör die Seele, die immer noch nur das Gefühl selbst bleibt, „zur ersten deutlichen Empfindung durch Schälle wecket. — Also gleichsam aus dem dunkeln Schlaf des Gefühls wecket: und zu noch feinerer Sinnlichkeit reifet“ (V. 68). Andererseits verbinden sich das Gesicht und Gehör mittels des Gefühls. Die Wörter, wie süß, hart, weich, sammet, glatt u.s.w., „tönen alle, als ob mans fühlte“ (V. 63)<sup>12)</sup>.

So ist z.B. auch der sogenannte Geschmack weder „eine besondere Grundkraft“ (IV. 5) der menschlichen Natur, die das Schöne unmittelbar wahrnimmt, noch das eingeborene „Grundgefühl des Schönen“ (IV. 33), wie gewöhnlich gemeint. So unmittelbar und intuitiv mag er wahrzunehmen scheinen, ist er die durch die langsame Einübung des ursprünglichen Gefühls kultivierte und gewohnte Fertigkeit, also die „Thätigkeit, immer vollkommner zu fühlen, und sich eben dadurch zu vergnügen“ (IV. 34). Der Geschmack ist also „nicht Grundkraft, allgemeine Grundkraft der Seele; er ist ein Habituelles Anwenden unsres Urtheils auf Gegenstände der Schönheit“ (IV. 36). Eben darin liegt schon ein Grund für die unendliche Verschiedenheit des Urteils über Anmut und Schönheit je nach der verschiedenen Entwicklung verschiedener Seelenkräfte in verschiedenen Zeitaltern oder Völkern. So sich immer neu verwandelnd, sucht doch „dieser Proteus von Geschmack“ (IV. 41) letzten Endes nur nach Eins. Er beweist also selbst mit den Ursachen seiner Verwandlung, „daß die Schönheit nur Eins sey, so wie die Vollkommenheit, so wie die Wahrheit“ (IV. 41), und daß es „ein Ideal der Schönheit für jede Kunst, für jede Wissenschaft, für den guten Geschmack überhaupt“ (IV. 41) gibt.

Solange das Schöne und der Geschmack die ausgezeichneten Früchte der ganzen Entwicklung der ursprünglichen elastischen Kraft der Seele sind, ist die Ästhetik nichts weniger als „eine spielende unphilosophische Wissenschaft“ (IV. 168), wie viele seit ihrem Geburt vorwarfen. Ganz im Gegenteil ist sie ja selbst „die strengste Philosophie über einen würdigen und sehr schweren Inbegriff der Menschlichen Seele und der Nachahmungen der Natur: sie ist ja selbst ein Theil, ein schwerer Theil der Anthropologie, der Menschenkänntniß“ (IV. 25). Sie ist „Logik der Seelenkräfte“ (IV. 168), und „sie würde nicht, was oft die Wissenschaften thun, das Genie unter

Abstraktionen ermatten, sondern immer Erfahrung bleiben, Auge, Ohr, Hand und Phantasie unvermerkt bilden, und der Seele den Reichthum an Ideen, den Geschmack an der Schönheit, die Richtigkeit des Urtheils und des Sinnes geben, die allein den schönen Geist machet“ (IV. 168).

#### 4) Die Ästhetik des Gefühls

Gegenstände des Gesichts sind vor uns, außer und neben einander. Sie bleiben Gegenstände, solange wir wollen.

„Da sie also am leichtesten, am klarsten, und wie man will, zu erkennen; da ihre Theile der Auseinandersetzung fähiger sind, als jeder andre Eindruck; so ist bei ihnen also die Einheit und Mannigfaltigkeit, die Vergnügen würkt, am sichtbarsten, und da ist der Begriff des Worts ‚Schön, Schönheit!‘. Er ist hier seiner Abstammung nach: denn Schauen, Schein, Schön, Schönheit sind verwandte Sprößlinge der Sprache: er ist hier, wenn wir recht Acht geben auf seine eigenthümliche Anwendung, da er sich bei Allem, was sich dem Auge wohlgefällig darbietet, am ursprünglichsten findet. Nach dieser ersten Bedeutung ist der Begriff der Schönheit ‚ein Phänomenon‘ und also gleichsam als ein angenehmer Trug, als ein liebliches Blendwerk zu behandeln. Er ist ein Begriff eigentlich von Flächen, da wir das Körperliche, Wohlförmige, und das solide Gefällige nur eigentlich mit Beihülfe des Gefühls erkennen, und mit dem Gesicht nur Plane, nur Figuren, nur Farben; nicht aber unmittelbar körperliche Räume Winkel und Formen sehen können“ (IV. 44).

Nun ist das Gesicht der kälteste unter den Sinnen.

„Es ist aber auch eben deswegen der künstlichste, der philosophischste Sinn: es wird nur, wie es Blindgewesene zeugen, mit vieler Mühe und Uebung erlangt; es beruhet auf vielen Gewohnheiten und Zusammensetzungen: es würkt nicht anders, als durch unablässiges Vergleichen, Meßen, und Schließen.“ (IV. 45).

So ist es eine Charakteristik des Gesichts und seiner Tochter, der sichtlichen Schönheit, die die Grundlage gäbe zu einer reichen und sehr angenehmen „Ästhetik des Gesichts“ (IV. 45), die wir noch nicht haben.

Nun könnten die Gegenstände des Gesichts willkürlich klar in die Teile auseinandergesetzt und damit deutlicher und unterschiedner in der Sprache ausgedrückt werden. Andererseits scheint jene eigentlich alle Sinne vereinigende Einbildungskraft, die an Benennungen ihrer Arbeiten so arm ist, „doch immer dem Sinne des Beschauens, der Anschauung am analogischsten“ (IV. 45) zu wirken, wie wir auch schon bei Kant hingewiesen haben.

„: aus allen diesen Ursachen hat man sich der Sprache des Gesichts bemächtigt,

um durch sie die Beziehung alles dessen, was wohlgefällig auf die ganze Seele wirkt, zu bezeichnen. Das Gesicht ist also, das die Bilder, die Vorstellungen, die Einbildungen der Seele allegorisirt, und Schönheit ist fast in allen Sprachen Hauptbezeichnung und der allgemeinste Begriff geworden, für alle feinen Künste des Wohlgefollens und Vergnügens. Schönheit ist das Hauptwort aller Aesthetik“ (IV. 45 f.).

So müßte man überzeugt sein, daß „Eine Theorie des Gesichts; eine ästhetische Optik und Phänomenologie“ (IV. 46) die erste Hauptpforte zu einem künftigen Gebäude der Philosophie des Schönen ist. Jedoch ist sie nicht die ganze Ästhetik selbst, sondern nur ein Teil, eine „Ästhetik des Gesichts“ (IV. 45).

Für die Gegenstände des Gehörs ist unsere Sprache an eigentlichen Ausdrücken des Wohlgefälligen in ihnen ärmer als für die des Gesichts. Sie muß zu den entlehnten, eigentlich dem Gehör fremden Begriffen, wie z.B. ‚schönen, süßen Tönen,‘ ihren Zuflucht nehmen und in Metaphern reden. Die Wirkungen dessen, was in unser Ohr angenehm einfließt, liegen gleichsam tiefer in unserer Seele, während die Gegenstände des Auges ruhig vor uns liegen. Sie sind nicht deutlich aus einander, nicht neben einander, sondern dringen in einander durch. Sie folgen auf einander, lösen sich ab, und verfließen, im Unterschied zu den sichtlichen Gegenständen, die immer bleiben und sich langsam erhaschen und wiederholen lassen. Wegen dieses Innigeren und Sukzessiven ist die Sprache des Schönen für das Gehör nicht so reich, als die für das Gesicht. Doch könnte die Blindgeborenen feine, uns unbekannt Nuancen im Gehör unterscheiden. Auch noch hat die italienische Sprache einen größeren Vorrat von Ausdrücken für den Wohllaut, als andere unmusikalisere Nationen. Die Griechen konnten „die Musik mehr zur Musik der Seele machen und auch die Poesie so tief als Musik fühlen, die bei ihnen ein Hauptname und gleichsam der herrschende Inbegriff der Künste des Schönen war“ (IV. 48). Würden wir so, dann würde auch unsere Philosophie, die bis heute von dem Schönen aus diesem Sinne an allgemeinen Grundsätzen und Bemerkungen noch so arm ist, zur „Philosophie der Töne“ (IV. 48) werden. Vielleicht in dem Wohllaut als dem Hauptbegriff dieser Philosophie würde die Eigenschaft des Wohlgefälligen des Gehörs gefunden, die am tiefsten in die Seele dringen, und sie am stärksten bewegen. Durch den Wohllaut „wird hier inniges Wesen, das ist, die Energische Kraft, das Pathos“ (IV. 161). Und Musik als solche hat Nachahmung menschlicher Leidenschaften. Hier also ist die menschliche Natur „in Sprache der Leidenschaft und aller Empfindung: die Accente von diesen, und also Nachahmung und sympathetische Wahrheit in Tönen, und Äußerungen des Gefühls, und Ausdruck“ (IV. 161). Dies ist „die zweite Pforte der Aesthetik, die wir noch weniger haben, als die erste“ (IV. 48).

Der dritte Sinn, d.h. das Gefühl ist bisher am wenigsten untersucht, und doch sollte vielleicht der erste sein, untersucht zu werden. In der Tat haben wir ihn vielmehr von den schönen Künsten ganz ausgeschlossen, und ihn verdammt, uns nichts als unverständene Metapher zu liefern. Aber wie oben gezeigt, ist das Gefühl eben

das ursprünglichste Band, durch den die Welt am eigenen Leib zum erstenmal gefühlt wird und als solche erscheint. Daher rührt es, daß die Ästhetik, ihrem Namen zufolge, eben „die Philosophie des Gefühls“ (IV. 48) sein sollte, die eigentlich die Wissenschaft der Aisthesis ist.

Das Gefühl ist nicht so ein grober Sinn sein, wie gewöhnlich gemeint, weil er eigentlich das Organ der totalen Empfindung des Körperlichen des Dinges ist. Vielmehr hat er eine so große Welt von feinen, reichen Begriffen unter sich. Den Begriff vom Raum, von der Undurchdringlichkeit und Bewegung lernten wir in unserer Kindheit nicht anders als durch das Gefühl, und zwar langsam und wiederholt. Und dann lernten wir wiederum den Begriff von Größe, Figur und Fläche durch viele Experimente des Gesichts. Aber weil beide Sinne in Wirklichkeit immer zusammen und gemeinschaftlich wirken, so wird gleichsam von allen Körpern ihre verkürzte Gestalt auf die Retina des Auges, als Figur geworfen. Und „wir glauben Körper zu sehen, und Flächen zu fühlen“ (IV. 51), sobald diese Verkürzung des Entwicklungsprozesses vom Gefühl bis zum Gesicht einmal gewohnheitsmäßig wird. Alle Irrtümer entspringen aus dieser unlogischen und unphysischen Vermischung.

„Alles nemlich, was Schönheit einer Form, eines Körpers ist, ist kein sichtlicher, sondern ein fühlbarer Begriff; im Sinne des Gefühls also muß jene dieser Schönheiten ursprünglich gesucht werden. Das Auge ist nicht ihr Ursprung, noch also ihr Richter: es ist dazu zu flüchtig, zu seicht, zu superficiell“ (IV. 52).

Vom Gefühle sind alle ästhetischen Ausdrücke, die diese Schönheit des Körpers bezeichnen, wie z.B. rauch, sanft, weich, zart, Fülle, Regung, genommen. Das ganze Wesen des Bildhauerkunst ist, wie alle Welt durch einen Irrtum bisher ganz im Gegenteil angenommen hat, nicht sichtbar und superfiziell, sondern an sich als körperlich schöne Kunst nichts als fühlbar. Durch diesen Sinn erkannt, entweicht sie allem falschen Geschmack und Urteil.

„Das ist also die dritte Hauptpforte des Schönen: das Gefühl, und das dritte Werk, was ich wünsche, eine Philosophie des Gefühls, die keine bloße Metapher sey, wie das Baumgartensche Werk, auch mit vollendetem Plane, nur immer geblieben wäre, und mit dem jene also durchaus nichts gemein hätte“ (IV. 53).

Nun zählt Herder hier die Baukunst nicht zu dieser Kunst des Gefühls. Sie ist nur die „Vernunftlehre des Schönen“ (IV. 156), die den Jüngling zu den Geheimnissen des Schönen einweihet. Denn „die Vollkommenheit der Baukunst ist nur in Linien und Flächen und Körpern anschaulich, die ganz erdichtet, willkürlich abstrahirt und kunstmäßig zusammengesetzt ist. Sie war als nur eine Vorbereitung außer dem Thore der wahren Kunst — die Pforte thut sich auf, und siehe da! ein Naturbild, das wahre Ideal einer lebendigen Schönheit: die Statue“ (IV. 156).

Übrigens sind noch zwei Sinne, d.h. Geschmack und Geruch zuletzt nur als „zwo

zusammenhängende Modificationen des Gefühls“ (IV. 53) an sich keine eigenen Gegenstände der Ästhetik.

So gibt es mindestens für die Ästhetik, drei Hauptsinne, und jeder von ihnen hat eigentümliche erste Begriffe, die er liefert. Und sie können auch den anderen appropriiert werden. So erst spät und zuletzt tragen sich aus allen Sinnen komplexe Begriffe in die Seele über.

„So wird der Begriff der Wahrheit und auch der Schönheit: er ist ein Werk vieler und verschiedner Organe, und da jeder von diesen seine eigne Welt hat gleichsam ein Raub vieler Welten. Die Einbildungskraft nimmt und schaffet und bildet und dichtet; aber alles bekam sie durch fremde Hände, und in ihr ist dieses Zusammengetragne nichts als ein großes Chaos“ (IV. 54).

Als die Sammelkünste, die die Stoffe vor allem aus diesen drei Sinnen, drei Künsten aufnehmen und sich als ihre Zusammensetzung gestalten, nennt Herder Tanzkunst und Dichtkunst. Nicht so wie seit Simonides angenommen, ist die Poesie doch „mehr als stumme Malerei und Skulptur; und noch gar Etwas ganz anders, als beide, sie ist Rede, sie ist Musik der Seele“ (IV. 166). So ist sie „geistige Kunst des Schönen! Königin aller Ideen aus allen Sinnen! ein Sammelplatz aller Zaubereien aller Künste!“ (IV. 166).

## 5) Das Lernen der Verkörperung

Wie ist denn die so entworfene und erwartete künftige Ästhetik möglich, und welche? Eine Antwort darauf ist eben das bekannteste Werk Herders ‚Plastik‘, das wegen der originellen Einfälle und reichen Andeutungen bis heute immer noch höhere Bedeutung nicht verloren hat. Der erste Entwurf war schon im Jahr 1769 in seinem ‚Journal meiner Reise‘ listenmäßig angegeben, im Jahr 1774 das erste Manuskript fertig geschrieben, und schließlich im Jahr 1778 das dritte Manuskript veröffentlicht. Also sollte es recht als eine Summa der ‚Ästhetik des Gefühls‘ verstanden werden, die Herder seit ‚Kritische Wälder‘ schrittweise aufzubauen versuchte.

Wie schon gesagt, fassen wir unsere ersten nötigen Begriffe, wie z.B. Körper, Gestalten, Größe, Raum, Entfernung u. dgl., nur in den „Beziehungen derselben auf unsern Körper, auf unser Gefühl“ (VIII. 7). Solche Begriffe hat nur der Mensch, „weil er nebst seiner Vernunft auch die umfassende, tastende Hand hat“ (VIII. 7). Der Begriff ist in erster Linie nichts anderes als „Begriff der Sache“ (VIII. 7). Das heißt, daß der Mensch die Sache „erfaßte, hatte, besaß“ (VIII. 7). Eben so ist ‚die menschliche Analogie‘ Herders. Die „Ideen des Gesichts“ (VIII. 8), die vom schnellen Sehen resultieren, laufen nachher dem Begriff des langsamen Tastens vor. Das eidetische Sehen verkürzt seine lange Ausübung in einem Anblick, und überblickt das Ganze leicht. Aber „das Auge ist nur Wegweiser, nur die Vernunft der Hand; die Hand allein gibt Formen, Begriffe deßen, was sie bedeuten, was in ihnen

wohnet“ (VIII. 39). So muß das Gefühl unaufhörlich die Grundfesten und der Gewährsmann des Gesichts sein.

Schon hat ein Zeitgenosse Lessing in seinem ‚Laokoon‘ den Unterschied der künstlerischen Charaktere zwischen Malerei und Poesie zu erklären versucht. Und zwar, unter dem Namen der Malerei waren hier im ganzen alle bildenden Künste überhaupt gemeint.<sup>13)</sup> In ‚Kritische Wälder‘, die Lessings ‚Laokoon‘ thematisch behandeln, meinte Herder auch noch die bildenden Künste im ganzen als eine wesentlich gemeinsame Kunstgattung, die in einem ‚Anblick‘, „Einem, aber gleichsam ewigen Anschauen“ (III. 79), d.h. in der „Schönheit für das Auge“ (III. 79) besteht, und setzte sie der Poesie oder Musik entgegen. Nachher gab er zu: „suchte ich lange über den eigentlichen Begriff, der schöne Formen und Farben, Bildnerei und Malerei trenne, und — fand ihn nicht“ (VIII. 14). Aber nun, nachdem er die Natur des Gesichts und die des Gefühls klar unterschieden hat, strebt er nach der Untersuchung der wesentlichen Verschiedenheit zwischen Malerei und Bildnerei.

Wie oben gezeigt, erfaßt das Gesicht die Gegenstände neben einander, das Gehör nach einander, und das Gefühl in einander. Das Medium des ersten ist der Raum, das des zweiten die Zeit, und das des dritten die Kraft. So entstehen Fläche, Ton, und Körper. Das Werk der Malerei ist daher buchstäblich ‚tabula‘, d.h. eine Bildertafel, und hat Macht und Beruf, „die grosse Tafel der Natur mit allen ihren Erscheinungen, in ihrer grossen schönen Sichtbarkeit zu schildern“ (VIII. 17). „Farbe ist nur der getheilte Lichtstrahl, die Augensprache“ (VIII. 29). Die Werke der Malerei „schauen und sprechen“ (VIII. 30). Die Malerei ist „erzählender Zauber“ (VIII. 17), „Roman, Traum eines Traumes“ (VIII. 18).

So, ursprünglich „im Gesicht ist Traum, im Gefühl Wahrheit“ (VIII. 9). Aber dann, wo liegt die Wahrheit und der Wert der Malerei? Wie ist es mit Hogarths Linie der Schönheit? Sie sagt auch nichts, „wenn sie nicht in Formen und also dem Gefühl erscheinet“ (VIII. 39). Wenn sie auch nur an Schnürbrust oder Topf erscheinen, so erscheinen sie doch an etwas; doch ursprünglich nicht dem Auge mehr, sondern einem anderen Sinn, d.h. dem Gefühl. Die aufschwebende Lichtflamme und das wallende Meer kann die Hand unmittelbar nicht tasten und umfassen. Doch folgt daraus nicht, „daß unsre Seele sie nicht umfaße, nicht taste“ (VIII. 39). Weil Fläche und Linie nur Abstrakta vom Körper sind, müßte man erkennen, „daß alle Umrisse und Linien der Malerei von Körper und lebendigen Leben abhängen“ (VIII. 39 f.). Also, wenn auch die Malerei als die Kunst des Gesichts nur eine Tafel der Phantasie ist, doch muß man sagen, daß diese Phantasie „nicht mehr sehe, sondern genieße, taste, fühle“ (VIII. 40). Der Zaubertrug des Malers und sein Sieg liegen darin, die Schönheitlinien, die vom Körper her sind und nach ihm hin wollen, zu schildern, so wie beim Blinden das Gefühl Gesicht wurde. Das ist zwar der Zauber für menschliche Augen, doch immerhin nur „die Zauberkunst menschlicher Hände“ (IV. 158). Hier, auch in Bezug auf die sichtliche Kunst als Malerei, könnte man eine ‚Ästhetik der Unsichtlichkeit‘ finden, die ganz andere und ursprünglichere als jene Ästhetik der Sichtlichkeit bei Kant ist. Denn die letztere nimmt jene wellenförmige Linie von Hogarth, d.h. „die Zeichnungen à la grecque,

das Laubwerk zu Einfassungen oder auf Papiertapeten“ (KU. 49) eben als der Typus der reinen freien Schönheit an, und sieht die anhängende Schönheit als die Vollkommenheit des begrifflichen Eidos vor allem in der Zeichnung des Umrisses.

Auf der anderen Seite, vor allem als Werke „Menschlicher Hände für Menschliche Hände“ (IV. 158), sind die Bildsäule gegenwärtig da.

„Wir treten an eine Bildsäule, wie in ein heiliges Dunkel, als ob wir jetzt erst den simpelsten Begriff und Bedeutung der Form und zwar der edelsten, schönsten, reichsten Form, eines Menschlichen Körpers, uns ertasten müßten“ (VIII. 41).

Die Malerei schildert auf der Fläche, auf einer gegebenen, übersichtbaren Lichttafel, und alles nur aus Einem Gesichtspunkt. Aber „die Bildsäule steht in keinem Lichte, sie gibt sich selbst Licht; in keinem Raume, sie gibt sich selbst Raum“ (VIII. 74). Die Bildnerei hat „keinen Gesichtspunkt: sie ertastet sich Alles Glieder- und Formenweise im Dunkel“ (VIII. 74). Die Hand ist nie ganz, nie zu Ende. Sie tastet gewissermaßen immer unendlich. So ist es gefordert, daß der Liebhaber „tiefgesenkt um die Bildsäule wanket“ (VIII. 12). Er muß so, „um ein Gesicht zum Gefühl zu machen, zu schauen als ob er im Dunkeln taste“ (VIII. 12). So gleitet er umher, sucht Ruhe und findet keine, „weil, so bald es eingewurzelter Gesichtspunkt ist, das Lebendige Tafel wird, und die schöne runde Gestalt sich in ein erbärmliches Vieleck zerstücket. Darum gleitet er: sein Auge ward Hand, der Lichtstral Finger, oder vielmehr seine Seele hat einen noch viel feinen Finger als Hand und Lichtstral ist, das Bild aus des Urhebers Arm und Seele in sich zu faßen“ (VIII. 12 f.). Jedoch ist es nicht mehr die Hand, sondern „der Geist, die erschütterte, durchregte Einbildungskraft“ (VIII. 75), die die Eindrücke von Einheit, Größe, Ehrfurcht, und unübersehbarer, nur von außen und gleichsam nie ganz zu ertastender Gestalt nachher ins eigentliche Bild der Götter und Heroen sammelt.

So, Bildsäule zu sehen, das ist niemals, im Medium des klaren Lichts das eindeutige Eidos aus dem einzigen Gesichtspunkt im Kreis des „zu kalt und gleichgültig“ (V. 66) distanzierten reinen Gesichts zu beobachten. Hier handelt es sich keineswegs um die Ästhetik der Gleichgültigkeit oder Uninteressiertheit.<sup>14)</sup> Ganz im Gegenteil darum, mit dem Gesicht den Körper zu ertasten und erfassen, die durch den Körper sprechende Seele zuzuhören, also mittels aller drei Sinne den ‚Pathos der Distanz‘ nach dem lebendigen Anziehenden zu ertragen. Hier ist eben „Interesse der Empfindung“ (IV. 157).

„... , und je lebendiger wir ihn [: Gegenstand] von fern her fühlen, desto beschwerlicher wird uns der trennende Raum, desto mehr wallen wir zu ihm. Wehe dem Liebhaber, der in behaglicher Ruhe seine Geliebte von fern als ein flaches Bild ansieht und genug hat, wehe dem Apollo- dem Herkulesbildner, der nie einen Wuchs Apollo's umschlang, der eine Brust, einen Rücken Herkules auch nie im Traume fühlte. Aus Nichts kann wahrlich nichts anders als Nichts, und aus

dem unführenden Sonnenstral nie warme schaffende Hand werden“ (VIII. 13 f.).

Also, Bildsäule zu sehen, das ist in der Dunkelheit sich um sie zu drehen, mit den zur Hand gewordenen Augen, mit der „zarten Finger des innern Sinnes und harmonischen Mitgeföhls“ (VIII. 60), ihre wallende krumme Fläche zu durchtasten und indessen sie in sich selbst zu fassen, aufzunehmen, und am eigenen Leib hinein und mit zu fühlen. Das ist, so könnte man sagen, das Lernen der Verkörperung. Das besagt, daß die Bildsäule als ganz durchlebter Körper „als That zu uns spricht, uns vesthält und durchdringend unser Wesen, das ganze Saitenspiel Menschlicher Mitempfindung wecket“ (VIII. 60). Wir Menschen „werden mit der Statue gleichsam verkörpert oder diese mit uns geselet“ (VIII. 60). Das Leben der Statuen ist „dies Durch- und In uns Leben, das aus ihnen gehet“ (VIII. 60 f.). Eben dieses ist jene Wahrheit der Analogie, die den ganzen Körperreich der Natur und den menschlichen Körper im Mitgeföhls verbindet.

Der Bildner auch „steht im Dunkel der Nacht und ertastet sich Göttergestalten“ (VIII. 79). Er dringt tatstend ein, und kann nur damit „diese Formenschwangre Geföhls hinlegen oder ausdrücken“ (VIII. 77). Bildnererei „drängt in einander und stellt dar; notwendig muß sie also schaffen, was ihre Darstellung verdient, und was für sich da steht“ (VIII. 17). Sie stellt niemals jene „Normalidee“ (KU. 56) von Kant, die die Schönheit der eidetischen Form des Menschengeschlechts ist, noch „das Ideal des Schönen“ (KU. 54), das der sichtbare Ausdruck sittlicher Ideen ist. Vielmehr stellt sie dar, „was Form des Lebens, Ausdruck der Kraft im Gefäße der Menschheit ist“ (VIII. 56), und zwar solange die Menschheit immer nur als das selbständige Individuum in der Form jeder Stellung, jeder Leidenschaft, jedes Charakters einzeln da steht. „Denn alles Allgemeine ist nur im Besondern, und nur aus allem Besondern wird das Allgemeine“ (VIII. 56). Der ganze Stand und Fall des Körperpres „zeigt ganz natürlich, die Glieder, die hervortreten oder sich verbergen, die wie von Natur und unwillkürlich gleichsam zuerst sprechen, oder die da schweigen, als wären sie gar nicht“ (VIII. 67). Wir müssen auch immer, was wir machen mögen, als Mann oder als Weib fühlen. So können wir dieses „Geschlechtsgeföhls“ (VIII. 68) nicht ganz verleugnen und nur das allgemein Menschliche Geföhls haben. So besteht die Bildhauerkunst darin: „Sie bildet Seele durch Körper“ (VIII. 79). Das heißt, die Seele nimmt den Stand ihrer eigenen Selbständigkeit nirgends als dies da, und schafft sich Form am Körper, der sich im eigenen Stand und Fall der Glieder ausdrückt.

In einer Statue wird mithin jedes Glied im höchsten Maße individuell bedeutend. Die Schönheit am menschlichen Körper ist, wie z.B. ein Apollo mit Jugendmut und Stolz oder ein Jupiter mit Hoheit und Ehrfurcht, „nur Form der Gesundheit, des Lebens, der Kraft, des Wohlseyns in jedem Gliede“ (VIII. 56) des individuellen Daseins. Solange ein Glied die Seele des Individuums ausdrücken soll, zu dem es gehört, „je mehr ein Glied bedeutet, was es bedeuten soll, desto schöner ists“ (VIII. 56). „Schönheit ist also nur immer Durchschein, Form, sinnlicher Ausdruck der Vollkommenheit zum Zwecke, wallendes Leben, Menschliche Ge-

sundheit“ (VIII. 56). Doch ist diese Vollkommenheit der Schönheit des Gefühls nie jene der anhängenden Schönheit, das eidetische Ideal der Schönheit, das mit dem begrifflichen Eidos des Dings vollkommen übereinstimmt. Vielmehr ist „nur die Bedeutung innerer Vollkommenheit“ (VIII. 56) Schönheit, die nur dadurch zu erfassen ist, daß man den Ausdruck des Lebens, der Kraft, der Gesundheit in der Masse des eigentlich undurchdringlichen Körpers der Statue und in seinen Gliedern „in sich oder im andern fühlet“ (VIII. 56). „Und nur innere Sympathie, d.i. Gefühl und Versetzung unseres ganzen Menschlichen Ichs in die durchtastete Gestalt ist Lehrerin und Handhabe der Schönheit“ (VIII. 56 f.). So tastet die Hand des Künstlers, der „das Vorbild von Geist, Charakter, Seele in sich und schafft diesem Fleisch und Gebein“ (VIII. 79) hat, den todtten Marmor und legt darin alle Gefühle; „fühlfar und gleichsam leibhaftig, wie in körperlicher Fülle bewohnen sie den Tempel des Kunstbildes“ (IV. 157). Durch jene erste Berührung mit der Welt, durch die Analogie vom dinglichen Körper zum menschlichen, und vom Leben zum Leben, und durch das menschliche Mitgefühl, das den ganzen Körper durchdringt, emanirt die Statue aus dem Innern der Marmorasse die Form der Seele. Und sie ihrerseits atmet durch uns und in uns, die wir sie tastend in die Hand aufnehmen. Also ist dieses auch, so könnte man sagen, das Lernen der Verkörperung.

Trotz jener anfangs zitierten Worten von Aristoteles über den erkenntnistheoretischen Primat des Sehens, sagt Herder: die Griechen „sahen als Blinde und tasteten sehend“ (VIII. 59), und beklagt, daß wir die Neueren „so wenig im Gefühl der Plastik leben“ (VIII. 80), und daß wir „den Alten in schöner Form weiter nachbleiben, als im schönen Anschein“ (VIII. 25). Das versteht sich wohl unter unserer Situation der Erweiterung des modernen Ichs und der Gewaltmaßregel des Sehens nach dem Eidos. Jedoch wenn die Blüte des Gesichts und Geistes aus dem Wurzel des Gefühls aufgewachsen und auf dem Stamm des Körpers gestützt ist, so könnten wir durch die Untersuchung dieser Tiefe in uns die Dogmen der Modernen überwinden und neuerlich die noch unerschlossene Erde von der Philosophie oder Ästhetik der Unsichtlichkeit und Leiblichkeit entdecken. Gewiß kündigen uns die Fragmente Herders einige Hinweisungen auf diese Überwindung der Modernität an.

### Anmerkungen

Beim Zitat von Kants Werken die unten angegebenen Abkürzungen, und beim Zitat von Herders Werken die Bandnummer der sämtlichen Werke der ‚Suphan-Ausgabe‘ in den römischen Ziffern, zeigen wir mit der Seitennummer in den arabischen Ziffern jedenfalls in unserem Text selbst.

Kant, I., KrV.: Kritik der reinen Vernunft, 2. Aufl. 1787.

KU.: Kritik der Urteilskraft, 3. Aufl. 1799.

Herder, J. G., Sämtliche Werke, hrsg. v. B. Suphan, Hildesheim, 1967–68.

- 1) Aristoteles, *Metaphysica*, 980 a 21.
- 2) *ibid.*, 980 a 26–27.
- 3) *ibid.*, 982 a 1.
- 4) *ibid.*, 1051 b 17.
- 5) Z. B. in ‚Kritische Wälder IV‘ (1769) wendet Herder dagegen ein, daß die Öffentlichkeit damals

- Baumgarten nicht gerecht wird und ihn als „einen blödsinnigen, fühllosen Demonstranten“ (IV. 16) vorwirft, und nennt er selbst ihn als den ersten Philosophen neuerer Zeit, „der in diese Gegenden der Seele eine helle Philosophische und oft Dichterische Fackel getragen“ (IV. 16).
- 6) Zwar gehört das Grundmotiv auch zu Herder, die ganze Natur einschließlich der Menschen in einem organischen Zusammenhang zu erfassen. Bei Schelling und Hegel auch ist der Geist gerade von der Natur selbst aufgewachsen. Trotzdem bei diesen letzteren sind am Ende eben der Geist und seine vernünftliche Struktur das transzendente Prinzip der Naturwelt.
  - 7) Das Resultat, das Diderot aus diesem Blinden zog, war, bekanntlich im Unterschied zu dem von Herder, daß es zwischen Gesicht und Gefühl keine wesentliche gegenseitige Abhängigkeit gibt, und daß man mit dem Gesicht allein die Figuren erkennen kann (Vgl. „Lettres sur les aveugles“).
  - 8) In Bezug auf die physiologischen Beschreibungen über das Nervengebäude scheint Herder hier auf den damaligen Empirismus angewiesen zu sein. Z.B. erklärt er die verschiedenen Empfindungen durch den Wechsel zwischen Zurücktritt (Zurückziehung) und Hinwallen (Ausbreitung) des Nervengebäudes, und bezieht auch die geistigen Empfindungen wie das Schöne und Erhabene, nach Burke, je auf Hinwallen und Zurücktritt (Vgl. VIII. 173, 186).
  - 9) Vgl. Herder, Sämtliche Werke, Bd. VIII., S. 202.
  - 10) Fichte, J. G., Zweite Einleitung in die Wissenschaftslehre, 1797, in: Erste und Zweite Einleitung in die Wissenschaftslehre, hrsg. v. F. Medicus, Hamburg, 1967, S. 76.
  - 11) Locke, J., An Essay concerning Human Understanding, (The Works of John Locke, London, 1823, vol. 1.) p. 1.
  - 12) Die Betonung der natürlichen Verbindung zwischen akustischen Bildern und Gefühlen war für Herder wohl notwendig, der den übernatürlichen Ursprung der Sprache und ihre Willkürlichkeit verneinte und vielmehr ihre natürliche Entstehung behauptete. Doch würde diese Behauptung für uns von heute sehr zweifelhaft sein.
  - 13) Lessing, G. E., Laokoon. (Lessings Werke, hrsg. v. F. Muncker, Stuttgart, 1890, Bd. 7) S. 194.
  - 14) Im vierten Wäldchen von „Kritische Wälder“ vorwirft Herder den Begriff Riedels von „uninteressirtem Wohlgefallen“ (IV. 163), oder seine Behauptung: was schön ist, ist nämlich, „was ohne interessirte Absicht gefallen kann, und auch denn gefallen kann, wenn wirs nicht besitzen“ (IV. 46), als „unbestimmt und kauderwelsch“ (IV. 163).

*Universität zu Saitama*