



GUNTER E. GRIMM

**Kunst als Schule der Humanität.
Beobachtungen zur Funktion griechischer Plastik
in Herders Kunst-Philosophie**

Vorblatt

Publikation

Erstpublikation in: JOHANN GOTTFRIED HERDER 1744-1803. Hg.
von Gerhard Sauder. Hamburg: Felix Meiner Verlag 1987, S. 352-363.

Vorlage: Datei des Autors.

URL: <http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/herder/grimm_kunst.pdf>

Eingestellt am 04.07.2005.

Autor

Prof. Dr. Gunter E. Grimm
Universität Duisburg-Essen, Campus Duisburg
Institut für Germanistik
Lotharstr. 65 LE
47048 Duisburg

Emailadresse: <grimm@uni-duisburg.de>

Homepage: <<http://www.uni-duisburg.de/FB3/GERM/>>

Empfohlene Zitierweise

Beim Zitieren empfehlen wir hinter den Titel das Datum der Einstellung oder des letzten Updates und nach der URL-Angabe das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse anzugeben: Gunter E. Grimm: Kunst als Schule der Humanität. Beobachtungen zur Funktion griechischer Plastik in Herders Kunst-Philosophie

(04.07.2005). In: Goethezeitportal. URL:

<http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/herder/grimm_kunst.pdf>

(Datum Ihres letzten Besuches).

GUNTER E. GRIMM

**Kunst als Schule der Humanität.
Beobachtungen zur Funktion griechischer Plastik
in Herders Kunst-Philosophie**

Unbestritten gilt Johann Gottfried Herder als maßgeblicher Begründer einer historischen Literaturbetrachtung. Aus heutiger Perspektive reduzieren sich die erbitterten Querelen des 17. und frühen 18. Jahrhunderts über den Vorrang der antiken oder der modernen Literatur auf die Frage nach dem Verhältnis historischer Bedingtheiten und überzeitlicher Urteilsmaßstäbe. Wie in der Literatur verwirft Herder auch in der Bildenden Kunst das Verabsolutieren griechischer Vorbilder¹ und propagiert das Modell einer national und historisch verankerten, individuell geschaffenen und verstandenen Kunst² – vor allem im Rahmen seiner Auseinandersetzung mit Winckelmanns Schriften. Winckelmann hatte in seiner Erstlingsschrift von 1755, „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst“, einer vorbehaltlosen Nachahmung griechischer Kunst das Wort geredet, ja er hatte die „Nachahmung der Alten“ sogar über die „Nachahmung der Natur“ gestellt. Mit Entschiedenheit wendet sich Herder gegen Winckelmanns Verabsolutierung des griechischen Schönheitsideals. Mehrfach weist er auf die Multiplizität der Schönheitsbegriffe hin, und er wünscht sich, Winckelmann hätte den Abschnitt „Verschiedenheit der Nationen in Absicht ihrer Bildung“ historischer aufgefaßt und nicht so „nationalgriechisch“ behandelt.³

Im „Vierten Wäldchen“ erkennt Herder ausdrücklich die ethnischen Unterschiede der Menschen. Der Maxime „Nicht unter allen Himmelsstrichen ist die Menschliche Natur, als fühlbar, völlig dieselbe“⁴ entspricht die Anerkennung verschiedener Schönheitstraditionen, etwa der chinesischen, der afrikanischen und der griechischen. Trotz der offenbaren Unvereinbarkeit dieser Geschmackstraditionen glaubt Herder an eine allen Kulturkreisen gemeinsame Größe: die Natur. An der All-

¹ Ein nachgeahmtes Kunstwerk hätte allenfalls den Wert einer Reproduktion, einer unoriginellen Kopie, wäre aber in keinem Fall Ausdruck der eigenen Epoche. Dieser Vorwurf trifft insbesondere auf die klassische französische Literatur zu, die als äußerliche und seelenlose Nachahmung zu Recht ohne Wirkung geblieben sei. Schon in den „Fragmenten“ grenzt Herder sich gegen diese formale Nachfolge entschieden ab: „Man zeige uns das wahre Ideal der Griechen in jeder ihrer Dichtarten zur Nachbildung, und ihre Individuelle, National- und Localschönheiten, um uns von solchen Nachahmungen zu entwöhnen, und uns zur Nachahmung unsrer selbst aufzumuntern.“ Über die neuere Deutsche Litteratur. Fragmente. II, 4. In: Johann Gottfried Herder: SW I, 293f.

² Herder, Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit, SW V, 505. Vgl. dazu Armand Nivelle: Kunst- und Dichtungstheorien zwischen Aufklärung und Klassik. Zweite, durchgesehene und ergänzte Auflage. Berlin, New York: de Gruyter, 1971, S. 138 ff.

³ Älteres Critisches Wäldchen, SW IV, 211. Zur Abgrenzung Herders gegenüber Winckelmann vgl. Emil Adler: Herder und die deutsche Aufklärung. Wien, Frankfurt, Zürich 1968, S. 89 ff.

⁴ Viertes Wäldchen, SW IV, 38.

gemeinverbindlichkeit und Konstanz der „Naturregeln des Schönen“⁵ hält auch Herder fest.

Ein weiterer (eng damit verknüpfter) Kritikpunkt: Mit dem Ausschalten des Natur-Bezugs habe Winckelmann konsequent das Moment der Geschichte und das heißt, Veränderung und Weiterentwicklung, aus der Kunst herauskatapultiert. Für Herder dagegen stellt gerade die „Veränderung“ den „Kern der Geschichte“ dar.⁶ So legt er durchaus kritisch den Finger auf diesen Tatbestand, wenn er in zwei nicht publizierten Schriften, der Umarbeitung der zweiten Sammlung der „Fragmente“ und dem „Denkmahl Johann Winkelmanns“ dessen Hauptwerk, die „Geschichte der Kunst des Altertums“, eher als Lehrgebäude denn als Geschichtsschreibung klassifiziert.⁷ Gegen Winckelmanns Modell einer „Idealgeschichte“ setzt er bereits jetzt den Entwurf einer „bildenden Geschichte“, in der das Lernen aus der Vergangenheit zum Zweck der Zukunftsgestaltung eine primäre Rolle spielt. Trotz der prinzipiellen Vorbehalte gegen Winckelmanns methodisches Vorgehen ist Herders spezifisches Verständnis der griechischen Kunst ganz von Winckelmanns Antikenbild geprägt. Als Folge der Auseinandersetzung mit Friedrich Just Riedels eklektischer Ästhetik⁸ entwickelt Herder im vierten „Kritischen Wäldchen“ eine sinnespsychologische Kunsttheorie, die er in den großen Abhandlungen „Vom Erkennen und Empfinden“ und „Plastik“ ausgebaut und modifiziert hat. Bereits hier findet sich in nuce Herders Theorie der drei Sinne, des Gesichtssinnes, des Gehörsinnes und des Tastsinnes, den er auch „Gefühl“ nennt, und die Bezugsetzung dieser drei spezifischen Sinne auf drei künstlerische Objektbereiche. Dem Gesichtssinn, der Flächen und Farben wahrnimmt, ordnet Herder die Malerei zu, dem Gehörsinn die Musik mit den sukzessive erfassbaren Tönen, dem Fühl- oder Tastsinn die Kunst der Formen und Körper, also die Bildhauerei. Der Tastsinn gilt ihm als wichtigstes Organ zur Empfindung von Körpern; sein Schönheitsbegriff resultiert konsequent aus der spezifischen Wahrnehmung eines >tastenden Sehens< oder „sichtlichen Umfühlers“.⁹ Schon in dieser

⁵ Ebd., S. 39. Das Naturschöne gibt somit den unverrückbaren Maßstab für die Einschätzung des Kunstschönen her. Bei der Konkretisierung des Kunstschönen kann es für Herder allerdings, bei allen prinzipiellen Einwänden gegen Winckelmann, keinen Zweifel an der Gültigkeit des griechischen Schönheitsideals geben. Die Griechen haben in ihrer Epoche einen Grad ästhetischer Bildung erreicht, der anderen Nationen und Jahrhunderten in dieser Vollkommenheit nicht gegeben war. Zum älteren Herder vgl. Anm. 52. Zum Kontext vgl. Kurt Huber: Ästhetik. Bearb. und hrsg. von Otto Ursprung. Ettal 1954, S. 54.

⁶ Von der Verschiedenheit des Geschmacks und der Denkart unter den Menschen, SW XXXII, 27.

⁷ Über die neuere Deutsche Litteratur. Fragmente. Zweite Sammlung. Zweite völlig umgearbeitete Ausgabe. SW II, 123f.; Denkmahl Johann Winkelmanns, SW VIII, 465 ff.

⁸ Friedrich Just Riedel, Theorie der schönen Künste und Wissenschaften. Jena 1767, 1774.

⁹ Viertes Wäldchen, SW IV, 51 f. Herder vertritt jedoch nicht etwa die These, der Rezipient müsse Plastik faktisch blind ertasten, vielmehr propagiert er ein ‚tastendes Sehen‘ oder ‚sichtliches Umfühlen‘ (d. h. Ertasten). Das Auge wird Hand, der Lichtstrahl wird Finger, so lauten die fast identischen Umschreibungen Herders aus dem „Wäldchen“ und der „Plastik“ für diese visuelle Als-Ob-Wahrnehmung, das Ertasten mit dem „inneren Sinn“, das erst die Illusion des Körperhaften erzeugt. Ebd., S. 66f.; vgl. Herders zentrale Schrift: Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume, SW VIII, 1-87, hier 12. Die empirische Frage, ob sich Plastik tatsächlich an den Tastsinn wende, wurde auch von einer psychologischen Ästhetik meist negativ beantwortet. Vgl. etwa Rudolf Haym: Herder. 2 Bände. Berlin: Aufbau, 1958; hier Bd. 2, S. 90 ff.; Richard Hohen-

frühen Abhandlung deutet sich die Überordnung der Plastik über die anderen Künste an. Während er der Malerei etwas skeptisch gegenübersteht – als ihren Zweck betrachtet er nämlich den „Trug“, die Errichtung einer Illusion –, gilt ihm die Statue unverändert als „das wahre Ideal einer lebendigen Schönheit“, der Bildhauer konsequenterweise als „ein Schöpfer anderer Natur“.¹⁰

Freilich birgt, bei allen Verdiensten um die Herausarbeitung der Fühlbarkeit von Körperkunst, die Monostruktur der Zuweisung gewisse Gefahren. Eine unübersehbare Einseitigkeit, die aus dem Monobezug resultiert, liegt im Ausschluß des Häßlichen aus der plastischen Gestaltung. Der Gedanke, eine häßliche und ekelhafte Bildsäule abtasten zu müssen, erzeugt den Eindruck des Widerlichen.¹¹ Übrig bleiben die schönen Körper, die idealischen Figuren der Helden und Götter. Ebenfalls folgt aus dem Axiom, Bildhauerkunst ahme durch Körper Formen für das Gefühl nach, das faktische Ausschalten des Gesichtssinns, die Verbannung der Farbe und der Fläche aus der plastischen Wahrnehmung.¹² Kolorit, etwa als „aufgemalter Augapfel“, sei der Skulptur inadäquat. Auf einem Körper, „wo alles ineinander gefühlt werden soll“¹³, müsse Farbe das Gefühl verdunkeln und damit die reine Wirkung der Kunst schwächen. Trotz seiner prinzipiellen Einwände fundiert Herder im Konkreten mit seiner psychologischen Kategorisierung der Künste Winckelmanns klassizistisches Schönheitsideal von der „stillen Größe“ und der „edlen Einfalt“.

Immerhin rückt Herder später von diesem statischen Ideal ab. In der „Plastik“ propagiert Herder den Gedanken einer Verlebendigung der Form via sympathetischer Wahrnehmung.¹⁴ Er prägt sich auch im Kunstideal aus: Winckelmanns statisches Prinzip der Stille und der Ruhe erscheint überwunden durch das dynamische Prinzip der Kraft und der Bewegung.¹⁵ Dieser Weiterentwicklung entspricht auch die Neudefinition der Schönheit, die jetzt nicht bloß als fühlbare Form verstanden wird, sondern als Ausdruck innerer Kraft und Gesundheit. Schönheit manifestiert sich demnach als „Durchschein“, als „sinnlicher Ausdruck der Vollkommenheit“, als dem Ideal sich nähernde >Bedeutung<. Erkannt wird sie durch Identifikation des Rezipienten mit

emser: Wendet sich die Plastik an den Tastsinn? In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Bd. 6. Stuttgart 1911, S. 405-419.

¹⁰ Viertes Wäldchen, SW IV, 156, 68.

¹¹ Ebd., S. 69. Später relativiert Herder diese strikte Trennung, indem er in der Peripherie Häßliches für die plastische Gestaltung doch zuläßt. Plastik, SW VIII, 30 ff.

¹² „Das Wesen der Bildhauerei ist schöne Form: nicht Farbe, nicht blosse Proportion der Theile, als Flächen betrachtet, sondern Bildung. „ Viertes Wäldchen, SW IV, 64, vgl. 69f.

¹³ Vgl. Plastik; SW VIII, 26 ff.

¹⁴ Die Tatsache, daß die Plastik den schönen menschlichen Körper zum Gegenstand hat, erleichtert das Herstellen einer solchen wechselseitigen Anziehung, zumal Herder auch den Körpern eine wirkende Kraft zuschreibt. Von der Bildhauerkunst fürs Gefühl, SW VIII, 91; Die Plastik von 1770, SW VIII, 153. Das gegenseitige Durchdringen von Innen und Außen, von Selbsterkenntnis und Welterkenntnis bildet den Schlüssel zu Herders Kunsterfahrung: Erst teilnehmende Empfindung und Einfühlung erwecken die tote Natur zu innerem Leben. Bereits in den Skizzen zur „Plastik“ formuliert Herder dieses Credo einer „Communicabilität des Gefühls mit den Dingen“. Hans Dietrich Irscher: Aus Herders Nachlaß. In: Euphorion 54 (1960), S. 281-294, hier S. 293.

¹⁵ Plastik, SW VIII, 55 ff.

dem Kunstwerk, eben durch die vielberufene „innere Sympathie“, die Versetzung des „ganzen Menschlichen Ichs in die durchtastete Gestalt“.¹⁶

Herders eigentliches Interesse gilt der Beziehung zwischen Gestalt und Ausdruck; sie sucht er in detaillierter Betrachtung und Deutung einzelner Körperteile herauszufinden. Es geht ihm dabei nicht um Erklärung von Individualcharakteren im Sinne von Lavaters Physiognomik, sondern um die „ganze Gestalt der menschlichen Seele“, d. h. um die Erfahrung dauerhafter, der realen Transitorik enthobener Seelenzustände. In dieser Hinwendung zum Gehalt der schönen Form, zur „Symbolik der schönen Gestalt“, wie Rudolf Haym diese Tendenz genannt hat, besteht denn auch der Fortschritt der „Plastik“ gegenüber den frühen ästhetischen Ansätzen.¹⁷ Aus der vordergründig körperhaften Plastik resultiert eine „Plastik der Seele“¹⁸, deren Endzweck auf die Selbstreflexion des Betrachters, auf die menschliche Selbsterkenntnis abhebt.¹⁹ Menschliche Seele und menschliche Gestalt sind Ausdruck eines Göttlichen. Selbsterkenntnis leitet demnach den Menschen auf seinen göttlichen Ursprung zurück. Die Tatsache, daß Herder die Plastik als die Kunst auffaßt, in der sich der Mensch seiner Herkunft und seiner Bestimmung gänzlich bewußt wird, deutet bereits auf das außerästhetische Moment in Herders Kunstauffassung voraus.²⁰

Dennoch lehnt Herder auch zu diesem Zeitpunkt noch (1778) den normativen Charakter der griechischen Kunst ab, sie gilt ihm durchaus als unwiederholbar.²¹ Im Gegenteil, das „Antikisieren“, die mechanische Nachahmung der Antike, verhindert nach seiner Meinung die eigene künstlerisch-gestaltende Leistung. Nicht einer „imitatio“ oder der bloßen „interpretatio“ redet Herder das Wort; er erblickt in der *aemulatio*, der Nacheiferung, die rechte Haltung des zeitgenössischen Künstlers gegenüber der griechischen Kunst, weil er so die eigene Gegenwart in den schöpferischen Vorgang einzubringen vermag.²² Für den frühen Herder stehen das Credo von der Vorbildlichkeit der griechischen Kunst und das Verdikt ihrer Nachahmung offenbar in keinem Widerspruch. „Nur Freunde“, „nicht Gebieter“ sollen die griechischen Statuen sein - „nicht unterjochen, sondern, was auch ihr Name sagt, *Vorbild* seyn; uns die Wahrheit alter Zeiten leibhaft darstellen und uns in Übereinstimmung und Abweichung auf die Lebensgestalten der *Unsern* weisen“.²³

¹⁶ Ebd., S. 56f.

¹⁷ Haym, Herder (Anm. 9), Bd. 1, S. 375. Herder deutet den menschlichen Gliederbau bereits hier als Ausdruck der „Mechanik und Statik menschlicher Seelenkräfte“, Briefe zu Beförderung der Humanität. Sechste Sammlung, SW XVII, 353.

¹⁸ Die Plastik von 1770, SW VIII, 152.

¹⁹ Von Baumgartens Denkart in seinen Schriften, SW XXXII, 188.

²⁰ Fragmente zu einer „Archäologie des Morgenlandes“, SW VI, 27f.

²¹ Plastik, SW VIII, 34.

²² Über die neuere deutsche Litteratur, Fragmente. Zweite Sammlung; zweite völlig umgearbeitete Ausgabe, SW II, 161f. „Nacheiferer wecke man, nicht Nachahmer. Je beßer den Alten erkannt, um so weniger geplündert: desto glücklicher nachgebildet, desto eher erreicht. Und das endlich ist kopierendes Original, wo keine Kopie sichtbar ist, wo man sich an einem Griechischen Nationalautor zum Schriftsteller seiner Nation und Sprache schaffet: wer dies ist, der schreibt für seine Litteratur!“

²³ Plastik, SW VIII, 36.

Die Italienreise, die von September 1788 bis Juni 1789 dauerte, gilt noch heute in der Forschung als Herders mißglückter Versuch, auf Goethes Spuren ebenfalls eine „geistige Wiedergeburt“ zu erleben. Ältere und neuere Monographien haben daher offenkundige Schwierigkeiten, den positiven Ertrag dieser Reise zu benennen. Freilich deuten bereits Herders Briefe den eigentlichen Gewinn an. Er habe – so formuliert er in einem gleichsam offiziellen Brief an den Herzog Karl August von Weimar seine positiven Eindrücke – „auf manchem Spaziergange von ein paar Stunden mehr gelernt“, als er „durch das Lesen von hundert Büchern je würde gelernt haben“.²⁴ Diese Feststellung zielt insbesondere auf Herders Kunsterlebnis. Im Brief an den Herzog nennt er die Skulpturen „das reizendste, was Rom“ habe; und gleichlautend an Goethe: Die Statuen seien sein „liebstes und wahres Heiligtum“.²⁵ In Herders Briefen aus Rom scheint dieses Kunstideal, das den edlen Menschen in den Mittelpunkt stellt, unverkennbar durch. Die Skulpturen vermittelten der Seele „Formen der Wahrheit und Schönheit, des Anstandes und der Bildung *allgemeiner Begriffe*“, die sie vorher nicht gehabt habe und sonst nirgends in der Welt erlangen könne.²⁶ In den Statuen, bei denen er „Zeit und Stunde wie ein Verliebter“ vergesse,²⁷ erblickt er geradezu einen „Kodex der Humanität in den reinsten und ausgesucht'sten, harmonischen Formen“.²⁸

Die Umsetzung dieser eher programmatischen Briefurteile in „angewandte“ Kunstbetrachtung konnte bisher nicht nachvollzogen werden, da Herders – in Briefen mehrfach erwähnte – Aufzeichnungen verschollen waren. Ein glücklicher, 1980 erstmals publizierter Fund aus dem Staatsarchiv Weimar, hat nun ein umfangreiches Tagebuchfragment zugänglich gemacht.²⁹ Es handelt sich um 45 doppelseitig beschriebene Blätter, die ein knappes Tagebuch der Reise bis zum Eintreffen in Rom sowie ausführliche Schilderungen antiker Skulpturen enthalten. Hatte er bereits im vierten „Kritischen Wäldchen“ das Auge metaphorisch mit der Hand, dem tastenden Finger verglichen³⁰, so stellen die Tagebuchaufzeichnungen den praktischen Versuch einer Kunstwiedergabe dar, die nicht bloß schildern, sondern Seelisch-Körperhaftes fühlbar machen sollte. In psychologischer Hinsicht wirken Herders ausschließlich der Kunst gewidmete Aufschriebe wie eine Kompensation, wie eine Flucht aus der unerträglichen Gegenwart Roms in die harmonische Idealität antiker Kunst. In biographischer, literatur- und kunstgeschichtlicher Hinsicht berichtigen und ergänzen sie bisherige Darstellungen. Herder folgt dem in der „Plastik“ charakterisierten Liebhaber antiker Skulpturen, „der tiefgesenkt um die Bildsäule wanket“ und sich bemüht

²⁴ Johann Gottfried Herder, *Bloß für Dich* geschrieben. Briefe und Aufzeichnungen über eine Reise nach Italien 1788/89. Hrsg. von Walter Dietze und Ernst Loeb. Berlin-Ost 1980. Brief Herders vom 29. November 1788 an Karl August von Weimar, S. 161.

²⁵ Brief vom 3. Dezember 1788 an Goethe. Ebd., S. 168.

²⁶ Brief vom 6. Dezember 1788 an Karoline Herder. Ebd., S. 161f.

²⁷ Brief vom 13. Dezember 1788 an Karoline Herder. Ebd., S. 175.

²⁸ Brief vom 13. Dezember 1788 an Karl Ludwig von Knebel. Ebd., S. 179.

²⁹ Publiziert im Rahmen der Edition der italienischen Aufzeichnungen Herders (Anm. 24), S. 365-431; vgl. die editorische Notiz, S. 477.

³⁰ Viertes Wäldchen, SW IV, 67.

so zu sehen, als ob er taste und fühle – gleichsam um über den Tastsinn zur Idee, zur „Seele“ des Kunstwerks zu gelangen.³¹ Dennoch sind seine eigenen Beschreibungskategorien alles andere als originell; sie stammen unverkennbar aus Winkelmanns Formel- und Normenarsenal. Bevorzugte adjektivische Wortfelder sind

- 1) „schön, sanft, weich, leise, ruhig, fein, edel“;
- 2) „simpel, schlicht, lieblich, reizend, rührend, zierlich, niedlich, hold, süß, harmonisch“;
- 3) „jungfräulich, rein, keusch, züchtig, anständig, unschuldig“;
- 4) „ernst, würdig, stark, majestätisch, groß“.

Bei weitem an der Spitze stehen die Adjektive „schön“ und „sanft“.

Ein Beispiel: Die Beschreibung der tragischen Muse Melpomene endet mit einem hymnischen, die genannten Epitheta bündelnden Lobpreis ihrer „keuschen Majestät“ und „hohen Kühnheit“. Einfühlsam charakterisiert Herder ihre Gesichtszüge: „Das Gesicht ist hohe Schönheit, Ernst, Wehmut, ein hoher Unwille u. Schmerz, der sich im Augenknochen, der Nase, dem Munde u. der Biegung des Halses offenbart, so daß in der Kehle ein Seufzer nah zu sein scheint. Diese Stellung sehr erhebend u. rührend.“³²

Herder beschreibt die antiken Götter nicht als Gottheiten und gebraucht keine deifizierenden Attribute in der Art Wilhelm Heineses, also „göttlich, himmlisch, überirdisch“. Vielmehr deutet er hier wie später in der „Kalligone“ die antiken Götter als Verkörperung des reinen Menschentums.³³ Das signalisieren die Epitheta „edel“ und „rein“, „groß“ und „hoch“, lauter ethisch-menschliche Attribute, mit dem gewissen Hang zum Harmonisch-Idealisierenden. Diesem einseitigen ästhetischen Ideal entspricht die partielle Wahrnehmung: Herder fühlt sich nur in die Gruppe der apollinischen Schönheiten ein; die vitalistisch-dionysische Sicht eines Wilhelm Heines bleibt ihm gänzlich verschlossen.³⁴ Herders Wahrnehmungsweise von Kunst stellt eine Art empfindend-geistiger Betrachtung des Schönen dar – nicht von ungefähr nennt er sie „die schönste Philosophie“³⁵ –, die nicht auf den moralischen Aspekt verengt ist, jedoch immer das Sittliche einbezieht, das die Schönheit erst adelt. Kalokagathie, das antike Persönlichkeitsideal in der Auffassung Shaftesburys, also die Vereinigung von

³¹ Plastik, SW VIII, 12.

³² Briefe und Aufzeichnungen (Anm. 24), S. 385.

³³ Kalligone, SW XXII, 299f.

³⁴ Immerhin rügt Herder den Enthusiasmus Winkelmanns, der ihn über der idealischen Beschreibung antiker Statuen die Beobachtung der vom Bildhauer angewandten Technik vernachlässigen ließ. Dagegen propagiert er „eine kurze und gründliche, mehr historisch als kritische Beschreibung“ („Denkmahl Johann Winkelmanns“, 1778, SW VIII, 458f.) Sein Traum ist eine Art Realienkatalog mit genauen Gegenstandsbeschreibungen, belebt durch Abbildungen, Zeichnungen und Kupferstiche. Literarische Ansätze zu diesem Modell finden sich im italienischen Tagebuch: in den exakten Deskriptionen kommt über dem Erhellten geistiger Gehalte auch das Fixieren mechanisch-technischer Daten nicht zu kurz.

³⁵ Brief vom 6. Dezember 1788 an Karoline Herder. In: Briefe und Aufzeichnungen (Anm. 24), S. 175.

Schönheit und Ethos, steht als maßgebliche Norm hinter Herders Kunsturteilen.³⁶ Daher sind seine Deskriptionen nicht bloße malende Wiedergabe der Oberflächenstruktur, sie versuchen sie aus ihrem Ausdruckskern, ihrer Idee, zu erfassen.³⁷ Der in der „Plastik“ verwendete Begriff des „Durchscheins“³⁸ deutet die idealisierende Tendenz bereits an, die der ältere Herder für alle große Kunst reklamiert.³⁹

Herder hat seine römischen Kunsteindrücke in den „Briefen zu Beförderung der Humanität“ (1795) verarbeitet. Die sechste Sammlung beginnt mit einem für die spätere Kunstphilosophie Herders bezeichnenden und daher gesperrt gedruckten Satz: „Auch die Griechische Kunst ist eine Schule der Humanität; unglücklich ist, wer sie anders betrachtet.“⁴⁰ Galt ihm früher nur die Geschichte als „Schule der Humanität“, so nimmt jetzt die Kunst mit ihren „ewigen Charakteren“ einen gleichberechtigten Platz ein. Die Plastik gibt „eine sichtbare Logik und Metaphysik“ des Menschengeschlechts „in seinen vornehmsten Gestalten“, eine Typologie idealer Menschen. In ihnen erblickt der Mensch wie in einem Spiegel sein Idealbild, das, was die Menschheit sein soll und sein kann – „das Ideal der Menschenbildung in ihren reinsten Formen“.⁴¹ Auf der Basis der griechischen Kunst, die als einzige die Menschheit auf die „reinsten Begriffe“ gebracht und in „unzerstörbaren Formen“ dargestellt hat⁴², entwickelt Herder sein eigenes Modell verstehend-bildender Kunstkritik. Ein Kunsturteil hat subjektives Gewicht, wenn der Urteilende den Sinn des Werkes im Ganzen und im Detail erfaßt; objektives Gewicht dagegen, wenn er das „reine Richtmaas“, das zugrundeliegende ideale Gesetz aufhellt. Der Wirkungsaspekt besteht für Herder nicht im Fragen nach der Absicht des Künstlers oder dem faktischen Einsatz von Kunst, sondern im Fragen nach ihrem existentiellen Dasein, das den Betrachter an „Seele und Körper“ besitzen soll.⁴³ Kunst wird somit zum Teilbereich des humanistischen Bildungsauftrags. Herder distanziert sich von Goethes Ideal des selbstzweckhaften Künstlers, der in Natur und Menschheit nur Material für die eigene Kunstproduktion sieht. Herders Verhältnis zur Kunst erscheint zunehmend durch den Humanitätsgedanken gefiltert. Die Zunahme der moralischen Komponente wird auf fast amüsante Weise deutlich in mehreren beruhigenden Mitteilungen an seine, um die Tugend des Ehemanns besorgte Gattin. „Ich lebe“, schreibt Herder aus

³⁶ Dazu Käte Hamburger: Schillers Fragment ‚Der Menschenfeind‘ und die Idee der Kalokagathie. In: K. H., Philosophie der Dichter. Novalis, Schiller, Rilke. Stuttgart u. a.: Kohlhammer, 1966, S. 83-128, hier S. 92, 96.

³⁷ „Nichts muß bloß ersehen und als Fläche behandelt, sondern vom zarten Finger des innern Sinnes und harmonischen Mitgefühls durchtastet seyn, als ob es aus den Händen des Schöpfers käme.“ Plastik, SW VIII, 60, Vgl. Herders Brief vom Ende Oktober 1788 an seinen Sohn Wilhelm, er solle nicht „bloßer Maler“ werden. Briefe und Aufzeichnungen (Anm. 24), S.117.

³⁸ Plastik, SW VIII, 56.

³⁹ Briefe zu Beförderung der Humanität, 6. Sammlung, SW XVII, 363.

⁴⁰ Ebd., S. 343.

⁴¹ Ebd., S. 344f.

⁴² Ebd., S. 358.

⁴³ Ebd., S. 371.

Rom, „in der Sinnlichkeit von außen so ätherisch-unsinnlich, daß ich selbst keinen Begriff davon in Deutschland gehabt hätte.“,⁴⁴

In den „Humanitätsbriefen“ versucht Herder konsequenterweise, einen Bogen von griechischer Kunst zu gelebter Humanität zu schlagen. Im Abschnitt „Was uns die griechische Kunst soll“ hebt er – unverkennbar in Winckelmanns Nachfolge – an der griechischen Kunst besonders die „nüchterne Innigkeit“ hervor, die ihm die „einzige und echte Humanität“, die Harmonie von Seele und Körper, zu garantieren scheint. Bezeichnenderweise erkennt Herder bei Raffael und dem Klassizisten Mengs jenen antiken „Geist der Ruhe“, in den Gemälden der Angelika Kauffmann die „eingebohrne moralische Grazie“.⁴⁵ Die Beschäftigung mit griechischer Kunst zielt für Herder weniger denn je auf Erwerb von Gelehrsamkeit, freilich auch nicht mehr, wie in seiner Frühzeit, auf historisches Verstehen und schöpferische Inspiration, als vielmehr auf Menschenbildung. Dieser pädagogische Impuls, den „zarten Keim der Humanität“ bereits in der Jugend zu entfalten, bewirkt eine Annäherung Herders an Winckelmanns Konzept der Griechennachahmung. Noch in der „Plastik“ hatte sich Herder von Winckelmanns Allegorie-Ideal distanziert.⁴⁶ Auf die „ätherisch-unsinnliche“ Kunstbetrachtung des älteren Herder treffen seine eigenen, früher geäußerten Einwände gegen die Antike-Nachahmung in mancher Hinsicht wieder zu. In den „Humanitätsbriefen“ und in der „Kalligone“ deutet Herder die Götter und Helden als Verkörperung bestimmter Eigenschaften, billigt den Bildwerken also typologischen Charakter zu. Sie sind Vehikel der menschheitlichen Selbstreflexion; Skulpturen haben danach die Aufgabe, nicht bloß Gedanken, sondern „Gedankenformen, ewige Charaktere sichtbar“ zu machen, „anschauliche Kategorien der Menschheit“ bereitzustellen.⁴⁷

Zweimal begegnet in Herders Briefen der Gedanke, er habe erst in Italien sein eigenes Deutschtum zu schätzen gelernt.⁴⁸ Das gleichzeitige Bekenntnis zur eigenen Nationalität und das Propagieren einer klassizistischen Kunst stehen konkret unvermittelt nebeneinander; hermeneutisch fragwürdig bleibt auch der Versuch, die historische durch die pädagogische Betrachtung zu ersetzen. Während er zeitlebens die Dichtung als Ausdruck gleichberechtigter nationaler Eigenarten verstand⁴⁹, redet er nun im Be-

⁴⁴ Brief vom 2. Februar 1789 an Karoline Herder. In: Briefe und Aufzeichnungen (Anm. 24), S. 219; im Tenor gleichlautend der sicherlich zweckdiplomatische Brief vom 10. Februar an Karoline Herder, S. 224f.

⁴⁵ Briefe zu Beförderung der Humanität, 6. Sammlung, SW XVII, 374.

⁴⁶ Plastik schaffe individuelle Personen; Allegorien seien allenfalls an Grabmälern erlaubt. Plastik, SW VIII, 78ff., 84f.

⁴⁷ Briefe zu Beförderung der Humanität, 6. Sammlung, SW XVII, 344.

⁴⁸ Brief vom 28. Oktober 1788 an Herzogin Luise, und Brief vom 27. Dezember 1788 an Goethe. In: Briefe und Aufzeichnungen (Anm. 24), S. 134, 195.

⁴⁹ Und in den frühen Schriften noch gegen Winckelmanns Ansicht („Gedanken über die Nachahmung griechischer Werke in der Malerei und Bildhauerkunst“, 1755), die Griechen seien die Schöpfer der absolut vorbildlichen Werke für alle Zeiten, opponiert hatte. Über die neuere Deutsche Litteratur. Erste Sammlung von Fragmenten, SW I, 175 f.; Über die neuere Deutsche Litteratur. Fragmente. Zweite Sammlung. Zweite völlig umgearbeitete Ausgabe, SW II, 116 ff.; weitere Belege unter Anm. 3 und Anm. 7.

reich der Bildenden Kunst einem überzeitlichen antikischen Ideal das Wort.⁵⁰ „Gibt es veste Formen des Schönen, die allen Völkern und Zeiten gemein sind?“ heißt eine Reflexion in der „Adrastea“⁵¹, in der Herder dezidiert die Plastik von den anderen Künsten trennt: in Musik, Malerei und Literatur variieren die Ideale nach Zeit und Nation, in der Bildhauerkunst, deren ewiges Vorbild die unveränderbare menschliche Gestalt ist, gibt es „vesteste Regeln“ und verbindlich-fixierte Formen.⁵² Herders Wende gegen reinen Ästhetizismus und gegen absolute Historizität belegt indirekt die ungeheure Wirkung, die die unmittelbare Anschauung griechischer Kunst auf ihn ausgeübt hat. Das ethische Humanitätsdenken, auf das der späte Herder die gesamte Menschheitsentwicklung verpflichtet, dankt das frühere Prinzip der Geschichtlichkeit partiell ab. Diese Umakzentuierung, der Umschwung vom Verstehen zum Bilden muß gegenüber einer Forschung betont werden, die kontinuierliche Entwicklungen und gemeinsame Momente herausarbeitete, statt den Finger auf Brüche und Widersprüche zu legen. Die Zusammengehörigkeit von ästhetischem und ethischem Wert ist für den späten Herder eine unumstößliche Gewißheit; seine Betrachtungsweise – weil die Welt im menschlichen Leben und in der Natur sich in schönen Formen darstellt, muß sie gut und göttlich sein – kann als Versuch einer >ästhetischen Theodizee< gewertet werden.⁵³

Herder erblickte in seiner Italienreise, an deren Ende er „des Sehens und Reisens satt“ war⁵⁴, insgesamt eine „Hohe Schule“ weniger der Kunst als des Lebens. Sie bildet auch das Schlüsselerlebnis des Gedichtes „Stanzas aus Italien“, mit den zentralen Versen:

⁵⁰ Dazu Walther Rehm: Griechentum und Goethezeit. Geschichte eines Glaubens. Bern u. München, o. J. Kap. IV Herder: Aufgabe und Maß, S. 84-113, hier S. 106.

⁵¹ Adrastea, Erstes Stück, SW XXIII, 73f.

⁵² „Da die Menschennatur die Ideenvollste Form ist und Formen die Wesenhaftigkeit aufs gewisseste ausdrücken: so konnte nur in ihnen das Ideal der menschlichen Schönheit bleibend dargestellt werden. Farben verwittern, Töne verhallen, Worte verfliegen oder werden in andern Zeiten anders verstanden; Formen bleiben mit unwidersprechlicher unaustilgbarer Bedeutung. Die griechische Kunst macht unserm innern Sinn Homer und die Griechen erst verständlich.“ Kalligone, SW XXII, 299. Vgl. auch Herders Unterscheidung zwischen den an unveränderlichen Formen und den an wandelbaren Regeln orientierten Künsten (Plastik, Malerei; Musik, Poesie) in der „Adrastea“, SW XXIII, 73 ff. Schon in der „Plastik“ stellt Herder fest: „Die Formen der Skulptur sind so einförmig und ewig, als die einfache reine Menschennatur; die Gestalten der Malerei, die eine Tafel der Zeit sind, wechseln ab mit Geschichte, Menschenart und Zeiten.“ Bereits in der älteren „Plastik von 1770“ lautet ein zentraler Satz: „Wo also eine Vollkommenheit ist, zu der ein Mannichfaltiges zusammenstimmt, dessen Zusammenstimmung ich sinnlich erkennen kann: da ist Schönheit, und wo ist dies ursprünglicher und für unsern sinnlichen Begriff stärker als im Menschlichen Körper?“ SW VIII, 162. Das gegen eine historische Anthropologie festgehaltene Credo von der Unveränderlichkeit der menschlichen Gestalt erklärt auch die Gipfelposition der Plastik unter den Künsten.

⁵³ Es gäbe keine häßliche Wahrheit und Güte. Briefe zu Beförderung der Humanität, 6. Sammlung, SW XVII, 377. „So fraglos ist für ihn diese Einheit, daß er kein Bedenken trägt, die im Schönen sich ausdrückende Bedeutung bald mit dem von Baumgarten übernommenen rationalistisch-metaphysischen Vollkommenheitsbegriff, bald mit dem vitalen Werte der Gesundheit oder des Wohlbefindens zu identifizieren.“ Helmut Kuhn: Die Entstehung der deutschen Ästhetik aus dem Geist des Humanismus. In: Die Antike Bd. 5. Berlin, Leipzig 1929, Heft 2, S. 128-160, hier S. 146.

⁵⁴ Brief vom 27. Dezember 1788 an Karoline Herder. In: Briefe und Aufzeichnungen (Anm. 24), S. 196.

„Nicht Kunst, nicht Wissenschaft: Die Kunst des Lebens
Ist Wissenschaft; sonst ist die Kunst vergebens.“⁵⁵

Es wäre verfehlt, aus diesem Bekenntnis Herders gar einen Strick drehen zu wollen: er selbst habe in Italien gerade nicht diese „Kunst des Lebens“ erlernt. Die Verse zielen auf anderes: auf die Integration der Humanität in Wissenschaft und Kunst, auf das sittliche Fundament, das Herder an Goethes Kunst- und Lebensauffassung immer mehr vermißte. Konsequenterweise war es, wenn *er* der Lehre vom interesselosen Schönen immer entschiedener sein Credo entgegenstellte: *Alle* Kunst habe der humanen Persönlichkeit zu dienen.⁵⁶ Das Schöne, dem Humanitätskonzept unterworfen, zum Träger des Guten und Wahren berufen – dieser geradezu heroisch-humane Gedanke wird jedoch dem Phänomen des Schönen nur bedingt gerecht, begreift es als eine Funktion menschheitlicher Kultivierung und individueller sittlicher Vervollkommnung.⁵⁷ Der ästhetische Charakter von Herders Persönlichkeitsideal wird im Begriff der „moralischen Grazie“ deutlich, der den wesenhaften Zusammenhang zwischen Sittlichem und Schöner klar benennt. Die widersprüchliche Konstruktion des modernen Kalokagathie-Ideals hat Käte Hamburger bei Schiller nachgewiesen.⁵⁸ Die Verbindung der Begriffe „agathos“ und „kalos“ könne nicht einmal gedacht werden, weil sie keinem Phänomen entspreche. Der Verbund zeigt die Wirksamkeit von Winckelmanns kunstimmanentem Schönheitsideal, das Schiller unzulässig auf den Bereich der Dichtung und des Lebens überträgt. In gewisser Weise ist auch Herder von diesen Einwänden betroffen. Freilich hätte er sich gegen den Vorwurf des Konstruierten gewehrt. Denn die Idealschönheit gilt ihm nicht als ein rationalistisches Konstrukt, sondern als Ausdruck „innerlicher Beseelung“.⁵⁹

Die sittliche Grazie, so lautet sein abschließendes Diktum in der „Kalligone“, zeige sich „in den heiligen Formen der Plastik am vollständigsten“.⁶⁰ Im Attribut „heilig“ manifestiert sich unübersehbar die religiöse Bindung dieser Kunst. Es erscheint daher kaum verwunderlich, daß die konkreten Kunstideale des späten Herder, gemessen an seiner früheren Forderung nach kraftvoller Originalität, einiger-

⁵⁵ Ebd., S. 261.

⁵⁶ Briefe zu Beförderung der Humanität, 6. Sammlung, SW XVII, 377. Zur idealischen Kunst vgl. Dietrich Harth: Ästhetik der ‚ganzen Seele‘. Versuch über Herders Konzept der literarischen Bildung. In: Bückeburger Gespräche über Johann Gottfried Herder 1971. Hrsg. von Johann Gottfried Maltusch. Bückeburg 1973, S. 119-140, hier S. 125.

⁵⁷ Briefe zu Beförderung der Humanität, 6. Sammlung, SW XVII, 113; vgl. Kalligone, SW XXII, 309: „Je reiner und umfassender nämlich man den Begriff der Menschennatur nach Anlagen und Zwecken anerkannte, je bessere Mittel man wählte, die vorzüglichsten Anlagen zu den vorzüglichsten Zwecken auszubilden, und sich in Anwendung dieser Mittel aufs schicklichste nahm, desto würdiger trieb man Wissenschaften und Künste des Schönen.“ Zu Herders Humanitätskonzeption vgl. Wolfgang Heise: Herders Humanitätskonzept. In: W. H., Realistik und Utopie. Aufsätze zur deutschen Literatur zwischen Lessing und Heine. Berlin-Ost 1982, S. 71-108.

⁵⁸ Hamburger: Idee der Kalokagathie (Anm. 36), S. 99, 122.

⁵⁹ Kalligone, SW XXII, 292ff., 308 ff. Dazu Wilhelm Dobbek: J. G. Herders Weltbild. Versuch einer Deutung. Köln, Wien 1969, S. 107, 112.

⁶⁰ Kalligone, SW XXII, 327.

maßen abstrakt ausfallen – ein Defizit, das letztlich aller idealischen, Idee über Ausdruck stellenden Kunst anhaftet. Über der Betrachtung menschheitlicher Konstanten geriet dem späten Herder das Individuelle und Epochenspezifische ins Hintertreffen. Und da gerade er, auf den Spuren von Montesquieus Anthropologie⁶¹, im Zeichen der Entdeckung des Historischen und des Originalen angetreten war, mußte diese Akzentverlagerung fast wie Untreue gegen sich selbst oder als Bruch der denkerischen Entwicklung wirken. Sie ist jedoch eine zwangsläufige Konsequenz seiner Kunstphilosophie. Herder kann den Widerspruch zwischen der Erkenntnis historischer Mannigfaltigkeit und dem Dogma von der ewigen Gültigkeit griechischer Schönheitsform nicht aufheben, „weil für ihn der erzieherische Sinn der Kunst an dem [historisch einmaligen, G. G.] Bild griechisch-plastischer Schönheit haftet, weil sein Humanismus ästhetisch ist im Sinn einer unzertrennbaren Einheit von Bild und Ethos“⁶², und weil die letztlich primären erzieherischen Kräfte nach absoluter, überzeitlicher Geltung verlangen.

Hatte Gottsched der Kunst noch die nüchterne Aufgabe zugewiesen, inhaltliche Belehrungen zum Nutzen der Gesellschaft zu transportieren, und hatte Lessing den Zweck der Kunst in der Affektenerregung des Rezipienten erblickt, mit der weiterreichenden Absicht, dessen derart entwickelte „tugendhafte Fertigkeiten“ auch gesellschaftlich nutzbar zu machen, so bedeutete Kants Ideal einer zweckfreien Kunst zweifelsohne eine ungeheure Aufwertung des Ästhetischen an sich.

Herders in den „Humanitätsbriefen“ gegebene Antwort insistiert entschlossen auf dem gesellschaftlichen Auftrag von Kunst: Die Kunst hat immer dem Leben zu dienen. Indem sie Humanität vermittelt, verfolgt sie >bildende< Zwecke mit durchaus politischer Hinterabsicht. Nicht von ungefähr manifestiert sich beim späten Herder ein gebrochener bürgerlicher Optimismus. Eine unmittelbare Umsetzung von Erkenntnis in politisches Wirken scheint ihm nicht mehr möglich zu sein. Herders Konzept, das in seiner ästhetisch-sittlichen Grundhaltung Schiller nahesteht – beide steuern via Kunst eine Veredlung des Menschen und eine Reform der Gesellschaft an – deutet gerade in seinem ungelösten Widerspruch auf die Partialität und die zweckstrukturierte Gebundenheit aller ästhetischen Erfahrung. Als solche ist es von mindestens ebendem Interesse, das den Reflexionen Lessings schon längst entgegengebracht wurde.

⁶¹ Zur Milieu- und Klimatheorie vgl. Wilhelm E. Mühlmann: Geschichte der Anthropologie. 3. Aufl. Wiesbaden 1984, S. 48ff.; zu Herder S. 62 ff.

⁶² Kuhn: Entstehung der deutschen Ästhetik (Anm. 53), S. 145.