

Dietrich Harth (Heidelberg)

Kultur als Poiesis. Eine Kritik an Herders kulturphilosophischen Denkbildern

Zu den wenigen Literaturwissenschaftlern, die sich in der Vergangenheit für Gestaltungsfragen der Historiografie interessierten, gehörte in den 20er Jahren Friedrich Gundolf. »Deutsche Geschichtsschreiber von Herder bis Burckhardt«, so nannte er ein geplantes Buch, mit dessen Niederschrift er 1931 in Heidelberg begann. Er konnte indes nur einen Teil seines Planes erfüllen, dann nahm ihm – wie man gern bildlich sagt – der Tod die Feder aus den Fingern. Das aus dem Nachlaß veröffentlichte Fragment bricht leider mitten im Kapitel über Winckelmann ab. Es bleibt nur zu vermuten, was der Autor über den Geschichtsschreiber Herder zu sagen hatte. Gering dachte er nicht über ihn, den er doch den »reichste[n] und tiefste[n] aller Geschichtsdenker der Christenheit« nannte.¹ »Geschichtsdenker« heißt es immerhin, und nicht »Geschichtsschreiber«. Herder – so sah es auch Gundolf – verlor sich leicht in Gedankenspielen und vergaß darüber den Stil. Aber er fand einen »Statthalter« seiner Gedanken, der in stande war, »das erste schriftstellerisch durchgebildete Gesamtgeschichtswerk in deutscher Sprache« zu schreiben: Johannes von Müller, den Autor der seit 1780 erscheinenden Schweizer Geschichte.² In diesem erkannte Gundolf den Mittler zwischen Herder und Leopold Ranke. Eine wahre Ahnengalerie des deutschen Historismus!³

Gundolfs eigenes Geschichtsverständnis zeigt die Spuren der Nietzsche-Lektüre: Der historische Blick sucht im Vergangenen das ikonische Gleichnis der Kräfte, die, auch wenn ihre Erscheinungsweise sich ändert, im geschichtlichen Wandel nicht aufgehen. Eine solche Optik regt im Gegensatz zur wissenschaftlich formierten Geschichtskritik dazu an, jenen literarischen Zug des Historismus ins Auge zu fassen, dessen Grund Gundolf in der »bildschaffenden Kunst« des Geschichtsschreibers suchte.⁴ Mochte ihm diese noch als Anzeichen der poetischen Formgebung wichtig erscheinen, es läßt sich an ihr auch eine Bedeutung ablesen, die tief in die Erkenntnisfunktionen der Geschichtsdarstellung eingreift. Denkbil-

1. Friedrich Gundolf, Anfänge deutscher Geschichtsschreibung, hrsg. v. E. Gundolf/E. Wind, Amsterdam 1938, S. 3 f.

2. Friedrich Gundolf, Johannes von Müllers »Schweizer Geschichte« als deutsches Sprachdenkmal (1922), in: Ders., Beiträge zur Literatur- und Geistesgeschichte, hrsg. v. V. A. Schmitz/F. Martini, Heidelberg 1980, S. 195.

3. Gundolf hat sich wohl ausführlicher mit Rankes Verhältnis zu Joh. v. Müller beschäftigt. Das belegt ein Zitat aus dem Gundolf-Nachlaß bei Karl Schib, Johannes von Müller 1752–1809, Schaffhausen 1967, S. 470 A.90 (Hinweis von Michael Gottlob).

4. Zur Gleichnishaftigkeit der Historie vgl. Nietzsches Frühschrift »Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben« von 1874. Der Nähe und Ferne zwischen dieser und Herders Bückeburger Schrift von 1774 ist meine Abhandlung »Kritik der Geschichte im Namen des Lebens« gewidmet, die im Archiv für Kulturgeschichte erscheinen wird.

der – wer würde das leugnen – machen im Haushalt des Geschichtsdenkens sowie der Geschichtsschreibung das notwendige Kleingeld aus.⁵ Jakob Burckhardt erschien der alte Staat als Kunstwerk⁶, Fernand Braudel entdeckte (um ein aktuelles Beispiel zu erwähnen) im Bild des Meeres die an der Oberfläche sich kräuselnden Bewegungen der Ereigniszeit und die in der Tiefe zäh dahinstreichenden Strömungen der *longue durée*.⁷

Auch Herder gab reichlich das Kleingeld aus, wenn er auf Geschichte zu sprechen kam, was bei ihm etwas Unvermeidliches hat. Aber es geht mir hier nicht nur um kleine Münze. Herder hat sich gern im Großen bewegt und weniger den gelehrten Detailhandel als die geistige Repräsentation geschätzt. Einen Leitfaden durch seine sich verausgabende Ökonomie liefern die in seinen Schriften häufig benachbarten Ausdrücke »Bild«, »Bildner« und »Bildung«, deren Gebrauch nicht bloß paronomastisch, also wortspielerisch, zu verstehen ist. Der Bildbegriff mit seinen Verwandten legt durch den Rekonstruktionsversuch der ganzen Geschichte in den »Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit« eine Spur, die die Zweideutigkeit eines ästhetischen Ornaments besitzt. Herder folgt, wie schon Rudolf Haym bemerkt hat, einer »symbolisierende[n] Betrachtungsweise«, die er in »Plastik«, in Auseinandersetzung mit der Antike als Skulptur und Epoche, entwickelt hat.⁸ Neben den genannten ist der dritte für meine Kritik wichtige Text die Bückeburger Geschichtsschrift »Auch eine Philosophie zur Geschichte der Bildung der Menschheit«, die sich zu den »Ideen« verhält wie die Improvisation zur unvollendeten Symphonie.

Meine Lesart dieser Texte schlägt eine Richtung ein, die der Titel nur unvollkommen andeutet. »Widersprüche und Meereswogen«⁹: Begriffe und Bilder – Herder trennt in seinen Texten, was schon Kant mit Nachsicht beanstandet hat¹⁰, nicht scharf zwischen Sprache der Theorie und Sprache der Poesie. Er weiß auch, warum er das tut. Die großen philosophischen Welterklärungssysteme der Leibniz und Berkeley bezeichnet er ohne Ironie als »Fiktionen«, als »Dichtungen«.¹¹ Was nach damaligem Sprachgebrauch heißt: Wenn schon nicht *wahr*, so doch *möglich*. Und das sind sie wohl auch im Verhältnis zu jener (so heißt es einmal bei ihm) »großen Verwirrung aller Dinge, die wir Leben nennen«, für die er von früh an das Sinnbild des »Meeres« verwendet hat.¹² Das »Meer von Leben«, Ursprung des Organischen, ist der bevorzugte Gegenstand des Anthropologen, des Historikers, des

5. Alexander Demandt, *Metaphern für Geschichte. Sprachbilder und Gleichnisse im historisch-politischen Denken*, München 1978.

6. Jacob Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Stuttgart 1960.

7. Fernand Braudel, *La Méditerranée et le Monde méditerranéen à l'époque de Philipp II.*, Paris 1966.

8. Rudolf Haym, Herder, Bd. II, Berlin 1885, S. 210.

9. Herders Schriften werden, wenn nichts anderes vermerkt ist, nach der von Wilhelm Dobbek besorgten 5bändigen Werkausgabe (Berlin/Weimar 1969) zitiert; abgekürzt: HW II, 311 (Auch eine Philosophie [...]).

10. Kants Werke. Akademie-Textausgabe, Bd. VIII, Berlin 1968, S. 45 ff.

11. Herder, SW V, 461.

12. Plastik, HW III, 80 ff.

Naturforschers. Es bezeichnet die Lebenswelt in ihrer dynamischen Gestalt. Die anthropologische, die historische, ja auch die ästhetische Neugier des 18. Jahrhunderts, auch das ist bekannt, markiert eine Hinwendung zur Lebenswelt, die das bis dahin herrschende metaphysische Ordnungsdenken erschwert hatte.¹³ Und damit wird ein zentrales Kapitel der Moderne aufgeschlagen, an dem Herder in eigensinniger Weise mitgewirkt hat.

Was Herder in dieses Kapitel einschrieb, ist mit gutem Grund philosophisch nicht so recht salonfähig geworden. Seine Stärke lag nun einmal im Entwerfen von Weltbildern und nicht im systematischen Diskurs. Deshalb versagen auch viele seiner Aussagen vor dem Richterstuhl einer materialen oder doch bloß logischen Kritik. Die »Ideen«, die wohl am genauesten den Titel eines Weltbildentwurfs verdienen, sind nicht nur deshalb interessant, weil sie ein Entwicklungsstadium in Herders geistiger Biographie dokumentieren oder als kostbares Eigentum einer deutschen geschichtsphilosophischen Tradition gelten. Sie können auch, was ich hier zur Diskussion stellen möchte, als Versuch gelesen werden, eine *Sichtweise der Welt* auszubilden, die dem modernen Interesse an der anthropozentrischen Weltklärung entgegenkommt, ein Versuch, der freilich gescheitert ist. Die Gründe für das Scheitern zu erforschen, wäre sicher lehrreich für die prinzipielle Frage nach der Rechtfertigung von einheitlichen Weltbildern in der Moderne. Ich werde mich jedoch, im Anschluß an eine Skizze der von Herder verwendeten Strukturierungs- und Symbolisierungsverfahren auf *einen* Kritikpunkt beschränken. Dieser betrifft den Kulturbegriff, der nicht unabhängig von den anthropologischen Voraussetzungen betrachtet werden kann.

Wenn wir von Weltbildern reden, so machen wir uns selten bewußt, daß diese Rede einen Inhalt verkürzend auf den Begriff bringt, der so lebenswichtige Akte wie das Erklären, Verstehen und Deuten von Wirklichkeit umfaßt. Weltbilder erzeugen, wie Günter Dux (übrigens ohne Hinweis auf Herder) in einer Analyse religiöser und theoretischer Weltdeutungsmuster gezeigt hat, Sinnstrukturen, die eine subjektzentrierte, auf die Lebenswelt bezogene Logik besitzen.¹⁴ Herders Satz, daß »all unsre Begriffe vom Menschen ausgehen oder auf ihn zurückkommen«, schließt dieser Logik sich an.¹⁵ Diese birgt eine Form der Erkenntnis, die sich – was oft bemerkt worden ist – unter dem Modus der analogischen Denkweise entfaltet. So deutet sie die Welthistorie am Maß lebensgeschichtlicher *Altersstufen* aus, sie begreift die Gestalten der Welt und des Menschen unter dem Zeichen des *Baumes*, sie sieht in den Bildern des *Gebirges* und der *Pyramide* die natürliche Aufstufung der Arten und in der *Ruine* die Gestalt einer lückenhaft überlieferten, verstehend anzueignenden Vergangenheit. Analogie, Gleichnis und Bilderrede, die bevorzugten Formen dieser Logik, widersetzen sich einer systematischen Be-

13. Dazu Odo Marquard, *Schwierigkeiten mit der Geschichtsphilosophie*, Frankfurt a. M. 1973, S. 124ff.

14. Günter Dux, *Die Logik der Weltbilder. Sinnstrukturen im Wandel der Geschichte*, Frankfurt a. M. 1982.

15. Plastik, HW III, 80.

schreibung. Um so dringlicher ist es, ihre Funktionen im Rahmen der jeweiligen Weltbild-Semantik auszumachen.

»Allgemeine Bilder« fordert Herder in der Methodenskizze der Bückeburger Geschichtsschrift.¹⁶ Die Geschichte will *gesehen* werden, auch wenn der innerhalb ihrer »Trümmer« stehende Mensch sie niemals als ganze übersehen kann.¹⁷ Das Sehen ist jedoch nach Herders Ästhetik mangelhaft im Verhältnis zur Wahrheit des Gefühls, die in der haptischen Wahrnehmung sich einstellt. Deshalb steht neben der optisch orientierten Bilderreihe eine zweite, die entsprechende Gestaltqualitäten symbolisiert. – Bleiben wir zunächst bei den flächigen Bildern: Der Vergleich der Geschichtsschreibung mit dem Gemälde ist alt.¹⁸ Als Kunst, die den Zeitwandel repräsentiert, ist die Malerei selbst – so Herder in »Plastik«¹⁹ – ein *erzählendes* Medium und, was die Scheinhaftigkeit der sinnlichen Evidenz betrifft, dem Roman vergleichbar. Herder scheut nicht die konventionellen Metaphern des »Gemäldes« und des von Gott geschriebenen »Buches«, um die Geschichte als Einheit in der Mannigfaltigkeit, mithin als jene Sinnstruktur anzuerkennen, in der das einzelne Element Bedeutung im Kontext des Ganzen gewinnt.²⁰ »Was für ein Werk dies Ganze!« sagt er emphatisch gegen Ende der Bückeburger Schrift.²¹ Geschichte als Gewirktes, als Werk, verlangt nach einem Werkmeister, und dieser trägt unverkennbar die Züge des Künstlers.

Deutlicher noch tritt das in jenem Bildkomplex hervor, der mit dem dramatischen Handwerk in Verbindung steht: die Geschichte als Bühne, Drama, Schauplatz, Szene – inszeniert von einer unbegrifflichen Kraft mit den Namen *Vorsehung*, *Gott* oder *Natur*. Nicht unvermittelt überträgt Herder die dramenpoetischen Grundbegriffe in seine Historik. Erst der Vergleich mit dem Shakespeare-Aufsatz von '72 macht die Analogien offensichtlich. So prägt die sophokleische Einheit der Handlung die Form der Geschichte bis zum Zerfall des römischen Reiches, danach tritt die mit Shakespeares Namen verknüpfte Ästhetik des Disparaten in Kraft. Der metaphysische Demiurg da oben gestaltet die neue Zeit mit Mitteln, die er (darf man sagen?) dort vorfindet, wohin sich der kulturelle Schwerpunkt von Süden nach Norden verschoben hat. Es sind dies Mittel, die auf die formalen Einheiten

16. HW II, 304f.

17. Zur bildkonstruierenden Tätigkeit der historischen Imagination schreibt Herder: »Wenns mir gelänge, die disparatsten Szenen zu binden, ohne sie zu verwirren – zu zeigen, wie sie sich aufeinander beziehen, auseinander erwachsen, sich ineinander verlieren, alle im einzelnen nur Momente, durch den Fortgang allein Mittel zu Zwecken, welch ein Anblick, welch edle Anwendung der menschlichen Geschichte!« Auch eine Philosophie, HW II, 312.

18. Vgl. Demandt, Metaphern, S. 369 ff.

19. »Die Bildnerei ist Wahrheit, die Malerei Traum; jene ganz Darstellung, diese erzählender Zauber [...]. Die schönste Malerei ist Roman, Traum eines Traumes.« Plastik, HW III, 87.

20. Jahrhunderte nennt er »Silben«, Nationen »Buchstaben und vielleicht Interpunktionen«, »die an sich nichts, zum leichtern Sinne des Ganzen aber so viel bedeuten«. Auch eine Philosophie, HW II, 367.

21. HW II, 377.

der Klassik verzichten können, und für deren Produkt es keine besseren Bezeichnungen gibt als die der »Begebenheit«, des »Eräugnisses«, der »Geschichte«; Bezeichnungen, die dem dargestellten Geschehen einen eigentümlichen Wirklichkeitsstatus zuerkennen: »Eine Welt dramatischer Geschichte, so groß und tief wie die Natur«. Auch wenn die Einheit dieser dramatischen Geschichte nicht *erklärt* werden kann, sie bleibt unter dem Siegel der Werkmetapher erhalten.

Unter allen Kunstformen erscheint das Drama für den Vergleich mit Geschichte am geeignetsten. Es weist dem Leser die Rolle des Zuschauers zu, erklärt das Geschehen aus Intrigen, stattet die Historie mit einem Regisseur, mit Akteuren und Konflikten aus, liefert ihr die dynamische Handlung und gewisse Regeln für deren Komposition. Herder hat es indessen nicht bei der Analogie Drama/Geschichte bewenden lassen. In den »Ideen« tritt eine Bilderreihe in den Vordergrund, die mit der menschlichen Gestalt als dem Zentrum aller kulturellen und geschichtlichen Erfahrungen spielt. Nicht nur der Erfahrungen, wie sogleich hinzuzufügen ist. Herders Weltbild stellt ein wohlgeordnetes Universum dar, dessen Konstruktionsregeln in den Begriffen der »Proportion«, der »Symmetrie« und »Mittelstellung« zu erkennen sind. Schon im 1. Buch der »Ideen« wird die Vermutung ausgesprochen, daß dem Verhältnis des Planeten Erde zum Planetensystem ebenso wie dem irdischen Verhältnis zwischen Materie und Geist »abgewognere Proportionen« zugrunde liegen.²² Diese wiederholen sich durch alle Ordnungen der Natur hindurch bis hin zur Gestalt des Menschen, die, an exponierter Stelle der Genesis in der Mitte zwischen tierischem Trieb und reiner Intelligenz stehend, in ihrem Erscheinungsbild jenseits der Triebshäre gelegene Werte verkörpert.

Im 7. Buch der »Ideen« hat Herder auf seine bilderreiche Weise die Regeln erläutert, nach denen sich die Schöpfung gleichsam als symbolischer Code entziffern läßt. Es geht ihm an dieser Stelle um eine, wie er selbst sagt, »bildliche Geschichte der Formung und Verartung des Menschengeschlechts«.²³ Von zwei Grundannahmen geht Herder aus: 1. Die Proportionen des menschlichen Gliederbaus sind mehr als das Ergebnis einer zufälligen natürlichen Evolution. 2. Die menschliche Gestalt ist wie ein sprachliches Zeichen lesbar; mit seinen eigenen Worten: sie ist »ein zusammenhängendes Ganze, wo jeder Buchstab zwar zum Wort gehört, aber nur das ganze Wort einen Sinn gibt«.²⁴ Den sprachtheologischen Kommentar zu dieser Stelle liefert der Satz: »jede Erscheinung der Natur war ein Wort, [...] denn Gott war das Wort«, ein Kommentar, mit dem Hamann die früheste menschliche Wahrnehmung der Welt umschrieben hat.²⁵

Die Anwendung der genannten Grundannahmen auf die Entzifferung der Welt folgt freilich außertheologischen Mustern. Physiognomik, Pathognomik, Semiotik bewähren sich in der Deutung der inneren aus der äußeren Form; die Proportionslehren Albrecht Dürers und der antiken Skulptur dienen dazu, von der »har-

22. Ideen, HW IV, 18.

23. Ideen, HW IV, 177.

24. Ideen, HW IV, 176.

25. Johann Georg Hamann, Schriften zur Sprache, hrsg. v. J. Simon, Frankfurt a. M. 1967, S. 144.

monische[n] Bildung« der Glieder auf die »Seele des Ganzen« zu schließen.²⁶ In jedem Fall ist das, was das Auge sieht, Sinnbild und nicht bloßes *factum brutum*. Die Beiträge der modernen Naturgeschichte, die solche *Facta* beschreiben und die Herder mit Maßen zitiert, werden von ihm in das Idiom der symbolischen Lesart übertragen. Darin steht er dem literarischen Stil Buffons näher als der vergleichenden und messenden Anatomie eines Camper oder Sömmerring.²⁷ Im sinnbildlichen Kontext fügen sich die ›Fakten‹ in die Hypothese jenes großen Zusammenhangs ein, den das Auge der Vernunft sucht und den die symbolschaffende Kraft figurativ erzeugt. Auch der semantische Kern des Symbolischen ist durchaus von diesseitiger Art, was seiner Bindung an religiös-mythische Erfahrungen jedoch nicht im Wege steht. Denn der Mensch hat – und hier variiert Herder Gedanken aus Condillacs »Versuch über den Ursprung der menschlichen Erkenntnisse« und Diderots »Brief über die Blinden«²⁸ – seine symbolschaffende Kraft, d. h.: seine Kulturfähigkeit, entdeckt, als er aus einer religiösen Empfindung heraus in den sichtbaren Naturdingen nach einem unsichtbaren Sinn suchte: Hier war Ursprung der Götter, also jener anthropomorphen Gebilde, in denen der Mensch in einer gesteigerten Form, nämlich als unauflöslche Einheit von Idee und plastischem Zeichen, seiner selbst ansichtig wurde.²⁹ Von da ist es nur ein kleiner Schritt zur werkschaffenden Fantasie und schließlich zum Werk selbst, zur Skulptur, die durch eine semantische, nämlich durch die Ausdrucksfunktion, an ihren Hersteller gefesselt bleibt. In ihrer antiken Vollendung, jenem Kanon der Humanität, verdichtet sich das auf sinnlich-symbolische Weise, was die Gottähnlichkeit (Herder spricht vom »Genius«) des Menschen ausmacht. Und er fügt treuherzig hinzu: »Mit dem Affen darfst du keine Brüderschaft eingehn.«³⁰

Die symbol- und werkschaffende Kraft bezeugt vor allem eines: daß der Mensch fähig ist, die Welt und sich selbst zu bilden. In der Gestalt, die er seinen Göttern gibt, begegnet der Mensch sich selbst als dem Bildner, der in seinen Werken den Künstler einer von ihm allein verantworteten Welt wiedererkennt. Dementsprechend legt Herder auch die »Älteste Urkunde« aus: die Elohim »bilden« den Menschen »zu ihrem Gleichnis«, der Mensch aber sieht in Gott das Gleichnis seiner

26. Ideen, HW IV, 175 f.

27. P. Camper, *Demonstrationes anatomico-pathologicae*, Amsterdam 1760/62; S. T. Sömmerring, *Über die körperliche Verschiedenheit des Negers vom Europäer*, Frankfurt 1785.

28. Ausführlich über Herders Beziehung zu naturwissenschaftlichen und philosophischen Schulen handelt H. B. Nisbet, *Herder and the Philosophy and History of Science*, Cambridge 1970.

29. Herder geht von einem religiösen Gefühl »unsichtbarer wirkender Kräfte« aus, das die Menschen zur »transzendenten Vernunft« hinführt. »Bei allen Verstandesbegriffen bloß sichtbarer Dinge handelt der Mensch dem Tier ähnlich; zur ersten Stufe der höhern Vernunft mußte ihn die Vorstellung des Unsichtbaren im Sichtbaren, einer Kraft in der Wirkung heben.« Ideen, HW IV, 275 f.

30. Ideen, HW IV, 155.

Vollendung.³¹ Hier ist kein Abgrund zu überbrücken: die Menschheit lebt »als sichtbare Vorsehung, als wirkender Gott.«³² Freilich geht ihr die Vollkommenheit Gottes ab, und sie verausgabt daher ihre Kräfte, um diesem Ziel, das zugleich ihr Ende bedeutet, näher zu kommen. Dieses in sich widerspruchsvolle Streben macht ihre Geschichte aus. Und diese Geschichte sieht Herder durch die Kunst hindurch als einen Prozeß, in dessen Verlauf die Menschheit sich – er nennt das ihre »zweite Genesis«³³ – zu einem vollendeten Werk ausbilden wird.

Die zweite Genesis hat, formell betrachtet, die Struktur jener Kunstgeschichte, die Diskontinuität und Kontinuität zusammenbringen muß, will sie die Einzelwerke aus sich selbst verstehen und in Beziehung zum Wandel der Formen im ganzen setzen. Dafür steht das bekannte Bild der »Kette«, deren einzelne Glieder zur Geschlossenheit neigen und dennoch eine »series rerum« (Leibniz), eine Abfolge der Ereignisse bilden. Kultur- und Kunstgeschichte unterscheiden sich aber nicht, da der Mensch – und hier tritt ein anthropologisches Argument hinzu – aus Gründen der Selbsterhaltung der Kunst bedarf.³⁴ Damit scheint sich das Verhältnis zwischen Natur und Kultur noch vertrackter zu gestalten. Erinnern wir uns: Die Statue der klassischen griechischen Bildkunst gilt als Modell einer geschichtlichen Kulturepoche, in der sich der Begriff der Humanität anschaulich und greifbar in menschlichen Werken sondert. Wie dieser Begriff über die historische Anschauung der Werke erfahren wird, das erläutert Herders Hermeneutik des Sympathisierens. Der Wert des Symbols teilt sich über die Wahrnehmung der sinnlich tastbaren Gestalt dem Gefühl des Betrachters mit; mit Herders eigenen Worten: in der Form ertastet der »Finger« des »inneren Sinnes« die »Gestalt des Geistes«.³⁵ In der antiken Skulptur blickt dieser Sinn als Freiheit und Spiel auf den, der verstehen will, zurück, so daß er behaupten kann, dort sei der Ursprung jenes Gleichgewichts zwischen Natur und Kultur, dem die Geschichte auf verwickelteren Wegen wieder zustrebe. Im Modell liegen daher auch die Maßstäbe für die Kritik an den Hohlformen der modernen Kunst, die natürlich gesetzte Ordnungsvorstellungen artistisch oder technizistisch überschreiten. Auf der anderen Seite aber stellt es die Möglichkeit einer Kultur dar, die aus der Not jener Mängel, mit denen der Mensch zu kämpfen hat, eine Tugend macht. Nach dieser im Modell enthaltenen normativen Idee hat die Kunst schon einmal, nämlich in der Antike, ihre kompensatorischen Funktionen als Organersatz überwunden und ist zum Medium des Auftrags geworden, den der Mensch von der Natur mitbekam: nämlich sich selbst als freies »Kunstgeschöpf« zu realisieren.

An diesem Gedankengang fällt nun ein charakteristischer Zirkel auf, dem wohl

31. J. G. Herder, *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, hrsg. v. G. Schmidt, Darmstadt 1966, S. 267.

32. Ebd.

33. *Ideen*, HW IV, 239.

34. Der Trieb der Selbsterhaltung äußert sich in der Vernunft, dem – wie Herder es nennt – »Analogon des Instinkts«, die den Menschen zum Werkmeister der Erde macht: *Ideen*, HW IV, 211.

35. *Plastik*, HW III, 139.

kein anthropologisches Ursprungsdenken jemals entgehen kann. Denn dem »Kunstgeschöpf«, das alles, was ist, nach seinem eigenen Maß beurteilt, ist es unmöglich, etwas zu denken, das vor oder außerhalb der Kunst existiert. Folge ist, daß auch die Geschichte der Natur sich nur unter Bedingungen der Kultur begreifen läßt, eine Folge, die ihre Spuren in Herders Versuch hinterlassen hat, die Erde aus ihrer unvollkommenen Kugelgestalt zu deuten und die Geschichte des auf ihr entstehenden Lebens in Bildern einer ästhetischen Ordnung zu entwerfen.

Die Gestalten der Erde und des Menschen kommen in diesem Weltbild in der Struktur des geformten Werks überein. Eine paradigmatische Sichtweise, die der zeitlichen Gliederung der Welt im Fortgang der Natur- und Kulturgeschichte zu widersprechen scheint. Aber die wohlproportionierte Form des plastischen Werks, Muster des kulturellen Werks, ist nicht wie die reine Kugelgestalt »Form der Ruhe und zusammengesenkter Vollkommenheit«. ³⁶ Schon Herders Anreger, Winckelmann, sah in den schönen Formen des menschlichen Körpers ein dynamisches Sich-Verschieben von Mittelpunkten, das den einen geschlossenen Zirkel meidet und so zentripetale und zentrifugale Strebungen unter dem Begriff der Einheit in der Mannigfaltigkeit vereint. Winckelmann umschrieb diese Erscheinung nicht mit der Metapher der »Kette«, sondern mit einem andern von Herder geschätzten Bild. Sie sei »wie die Einheit der Fläche des Meeres, welche in einiger Weite eben und stille wie ein Spiegel erscheint, ob es gleich alle Zeit in Bewegung ist und Wogen wälzt«. ³⁷ Dies entspricht der Beziehung zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem: die Spannungen der Oberfläche repräsentieren bei näherem Hinsehen ein zeitlich bewegtes inneres Leben.

Herders Übertragung dieser Werkästhetik auf die Kultur, und damit komme ich zur Kritik, führte zu einer Beschränkung ihres sachlichen Gehalts. Der Mensch ein »Kunstgeschöpf«, die Welt ein »Kunstwerk« ³⁸ – das läßt nur *eine* Form der kulturellen Tätigkeit gelten, nämlich die des Herstellens, des Bildens, Machens und Schaffens, kurz: die der Poiesis. Noch in der so ganz anders begründeten wissenschaftlichen Kulturtheorie Malinowskis ist eine, wie es scheint, ähnlich restriktive Auffassung wirksam. ³⁹ Sie subsumiert alle kulturellen Tätigkeiten unter Begriffen des Artefakts, die den Fähigkeiten der instrumentellen Bedürfnisbefriedigung objektive Gestalten zuordnen. Ich zitiere diese Position hier, um – tiefgreifende Unterschiede beiseitelassend – an einer aktuellen Theorie die Problematik eines halbierten Kulturbegriffs zu verdeutlichen. Gewiß, Herder kannte keinen Malinowskischen Funktionalismus, der selbst die im populären Verstande höchsten

36. Plastik, HW III, 144.

37. Johann Joachim Winckelmann, Geschichte der Kunst des Altertums, Darmstadt 1982, S. 152.

38. »Der Mensch ist seiner Gattung nach ein Kunstgeschöpf [. . .]; nur durch Kunst ist er, was er ist, worden. Seine Bedürfnisse zwangen ihn; seine Fähigkeiten und Kräfte luden ihn dazu ein; Kunst ist ihm als Menschen natürlich.« So faßt Herder die Quintessenz seiner Anthropologie zusammen: Kalligone, Herder, SW XXII, 140.

39. Bronislaw Malinowski, Eine wissenschaftliche Theorie der Kultur (zuerst 1944), Frankfurt a. M. 1975.

Kulturwerte auf Organreaktionen zurückführt. Er verband vielmehr die Frage nach der Bedeutung von Kultur mit der nach der Glückseligkeit des einzelnen und erwähnte damit einen Wert, der nicht allein in der Bereinigung vitaler Nöte aufgeht.⁴⁰ Dennoch wies auch Herder den Fragen *gesellschaftlichen Handelns* einen marginalen Ort innerhalb der Kulturgeschichte zu, da er die werkschaffende Kraft bzw. die Bildungsfähigkeit (im subjekt- wie objektbezogenen Sinn) als *das* entscheidende Bestimmungskriterium hervorhob. Die Kultur erhält, wie ich zuspitzend sagen möchte, eine instrumentelle Funktion zugewiesen, die dazu dient, in einem durch Vernunft und Erziehung vermittelten Bildungsprozeß das in die Materie eingesenkte Bild des Menschen ans Licht zu befreien. »Der Umriß der Bildsäule liegt im dunkeln tiefen Marmor da«, er muß nur »ausgehauen« werden⁴¹; so erläutert Herder unter Rückgriff auf das Bildhauergleichnis die Zweckgebundenheit kultureller Arbeit.

Die Werkzeugfunktion prägt alle Formen der Kultur von der Erfindung der Schrift über die Zähmung der Tierwelt und Bewirtschaftung des Bodens bis zur Evolution der Künste und Wissenschaften, ja bis hin zur politischen Verfassung. Der Staat ist nach Herder das »feinste«, aber auch »schwerste Werk« menschlicher Kunst.⁴² Er ist, wie jede Regierung, ein Werkzeug der Not, das dazu da ist, den Menschen vor dem zu schützen, was seine tierische Seite ausmacht: vor Laster und Leidenschaften.⁴³ Herder geht so weit, die Ausübung politischer Herrschaft als nicht vereinbar mit dem Begriff des Menschen zu beurteilen. Regierungen sollen erziehen und heilen, sie sollen die Menschen mündig machen und kultivieren und müßten daher eines Tages wohl überflüssig werden. Vergleiche mit dem Arzt, dem Erzieher, dem Tierbändiger werden gezogen und ordnen das Politische den Funktionen des werkschaffenden Kulturbegriffs unter, so daß hier, wie an keiner anderen Stelle, die Einseitigkeit dieses Konzepts offenkundig wird.

Schon in der Ausschließung der Regierungs- und Staatskunst vom Begriff des Menschen liegt ein Widerspruch, da dieser Begriff den Gebrauch der Kunst doch ausdrücklich einschließt. Herder argumentiert denn auch nicht im Einklang mit seinen anthropologischen Prämissen, sondern er argumentiert moralisch-politisch, wenn er bemerkt: »Im Begriff des Menschen liegt der Begriff eines ihm nötigen Despoten, der auch Mensch sei, nicht.«⁴⁴ Der Despotismus ist die Perversion des Gedankens einer politischen Ausbildung der Naturbestimmung des Volks zur nationalen Gemeinschaft, deren Modell Herder im Naturwerk der Familie suchte. Der Unterschied zwischen dem Despoten und dem guten Fürsten reduziert sich jedoch auf den zwischen Willkürherrscher und vernünftigen Volkserzieher. Beide

40. »Wie wenige sind in einem kultivierten Volk kultiviert? und worin ist dieser Vorzug zu setzen? und wie fern trägt er zu ihrer Glückseligkeit bei?« fragt er in der Vorrede zu den »Ideen« von 1784.

41. Ideen, HW IV, 278.

42. Ideen, HW IV, 261 ff.

43. »Alle Regierungen der Menschen sind also nur aus Not entstanden und um dieser fortwährenden Not willen da.« Ideen, HW IV, 269.

44. Ideen, HW IV, 268.

verhalten sich, wenn auch einander entgegengesetzten Maximen folgend, nach den Regeln der Poiesis. *Die politische Praxis als Feld konfligierender Interessen, die auf der Grundlage einer anerkannten Rechtsordnung ins Gleichgewicht zu bringen sind, ist mit dieser Auffassung kaum zu vereinbaren.*

Herders Schwierigkeit mit der Praxis-Seite der Kultur ist wohl darauf zurückzuführen, daß er, trotz einem zeitweise geäußerten Unbehagen über den Fortschritt der technischen Künste und die Übertragung des Fortschrittsoptimismus auf Fragen der Moral, die anthropologische Prämisse vom Menschen als werkzeug- und symbolproduzierendem Tier überzogen und zudem die kulturelle Arbeit der Moderne als prometheische Weltgestaltung hoch eingeschätzt hat. Das schließt konservative Wertsetzungen, wie die Idee einer gemeindeähnlichen Lebensform, deren Zusammenhalt auf einem natürlichen, nicht durch politisches Handeln herbeigeführten Konsensus beruht, nicht aus. Es begünstigt aber auch das Mißverständnis, Kultur bestehe vor allem aus den *werkschaffenden* Leistungen der Menschen. Dieses Mißverständnis setzt der Frage nach der Beförderung der Glückseligkeit durch Kultur eine Grenze. Denn der einzelne würde zwar durch die Verkörperung seiner Wertideen in den Werken, die er hervorbringt, den andern sich mitteilen können; er wüßte aber nie, ob seine Werke die intendierten Glücksversprechen erfüllen, gäbe es keine gesellschaftliche Praxis, vor deren Widersprüchen sie sich zu bewähren haben.

Die Einklammerung der Handlungsrationalität in Herders Kulturphilosophie hat durchaus eine kritische Seite. Denn sie macht einen Vernunftbegriff geltend, der nicht auf das Denken in Allgemeinbegriffen reduziert ist. Die Identität von Vernunftgebrauch und Sprechen, die Herder gegen Kants konstruierten Apriorismus hält, verweist auf die kontingenten Bedingungen der Zeit und Geschichte. Weder Vernunft- noch Sprachgebrauch sind unabhängig von der Zeit, deshalb dynamisiert Herder die Akte der Bedeutungsbildung, in ihnen äußern sich *Kräfte*. In allem, was als lebendiges Zeichen hervorgebracht bzw. aufgefaßt wird, objektiviert sich eine Kraft unter Bedingungen der Zeit und erscheint insofern in einer nicht allgemein bestimmbaren Besonderung. Kraft ist der Name für alle wirkenden Bedeutungen; sie sammelt sich in dem, was der einzelne wirkt, in den *Werken*. Kein Werk ist allgemein, es ist vielmehr die Spur der individuellen Poiesis in einer alle Werke umfassenden Welt. Das betrifft ebenso die Werke Gottes wie die des Menschen.

Da die Menschen immer werkschaffend tätig sein müssen, sucht Herder nach einem Ziel der Kulturgeschichte. Er findet es in der Erfüllung der Humanität. Diese Tautologie – der Mensch erfüllt seine Bestimmung, indem er sich als Mensch verhält – macht Sinn, bedenkt man, daß die Menschheit – nach Herders wie des 18. Jahrhunderts Meinung – dazu da ist, die Welt der Natur in eine Kulturform zu überführen. Herder versteht diesen Kultivierungsprozeß nicht allein als technische Verfügung. Kritisiert er doch ausdrücklich deren Trennung von ethischen Fragen. Aber er hat selbst auch Schwierigkeiten, den ethischen Zusammenhang zwischen technischer Beherrschung der Natur und Emanzipation ohne Zerstörung plausibel zu begründen. Das Bild des werktätigen, solipsistisch eine Welt aus sich

heraussetzenden Gottes, in dessen Fußstapfen die Menschen wandeln sollen, ver- stellt ihm den Blick für die Fundierung der Poiesis in einer vernunftgeleiteten Pra- xis. Das ist sein Beitrag zur Dialektik der Aufklärung.