

Krzysztof Tkaczyk

Zwischen Sehen und Tasten: zum Paradigmenwechsel in der deutschen Ästhetik des 18. Jahrhunderts

Acta Philologica nr 47, 17-25

2015

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Krzysztof Tkaczyk

Uniwersytet Warszawski

Zwischen Sehen und Tasten. Zum Paradigmenwechsel in der deutschen Ästhetik des 18. Jahrhunderts

„Phryne badete sich *vor den Augen* aller Griechen und wurde beim Heraussteigen aus dem Wasser den Künstlern das Urbild einer Venus Anadyomene, und man weiß, daß die jungen Mädchen in Sparta an einem gewissen Feste ganz nackend *vor den Augen* der jungen Leute tanzten. [...] Jedes Fest [war] bei den Griechen eine Gelegenheit für Künstler, sich mit der schönen Natur aufs genaueste bekanntzumachen. [...] Diese häufigen *Gelegenheiten zur Beobachtung* der Natur veranlaßten die griechischen Künstler, noch weiter zu gehen. Sie fingen an, sich gewisse allgemeine Begriffe von Schönheiten zu bilden“ (34–35), schreibt Johann Joachim Winckelmann in seiner programmatischen Schrift *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, veröffentlicht im Jahre 1755.

„Der Bildner steht im *Dunkel der Nacht* und *ertastet sich* Göttergestalten“ (145), stellt Gottfried Herder in *Plastik* fest, einer Schrift, an der er meistens in den Jahren 1768–1770 in Riga, Nantes, Paris, Kassel und Mannheim gearbeitet und die er im Jahre 1778 veröffentlicht hat.

„Es ist hier allezeit ein Fest für uns, wenn eine Gesellschaft sich vereinigt, um die Statuen in Belvedere *des Abends bei Fackelschein* zu betrachten. – Man versäumt diese Gelegenheit nie [...]. Und der Unterschied ist so auffallend, daß man fast nicht sagen kann, man habe diese höchsten Werke der Kunst gesehen, wenn man sie nicht auch zum öfteren in dieser Art Beleuchtung sähe“ (243–244), schreibt Karl Philipp Moritz im Jahre 1786 im Aufsatz *Apollo in Belvedere. Kritik an Winckelmann*. Die drei obigen Textstellen stehen exemplarisch für drei große Konzepte der deutschen Ästhetik der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und ihre bedeutenden Vertreter: Winckelmann, Herder und Moritz.

Winckelmann ist Vertreter der klassischen Ästhetik. Für ihn zählen die Augenrezeption, die Beobachtung der Kunstwerke aus einer gewissen Distanz und beim Tageslicht sowie deren Analyse, d.h. das Vergleichen und Klassifizieren im geschichtlichen Kontext. Herder überwindet die Schemata der klassischen Ästhetik. In Opposition zu Winckelmann und dessen Primat des Lichtes bei der Kunstrezeption entdeckt er für die Kunstwahrnehmung die Nacht als ihren eigentlichen Zeit-Ort und führt in die ästhetische Reflexion den Tastsinn als einen formalen ästhetischen Sinn sowie die haptische Wahrnehmung ein, und inkorporiert in die Reflexion über die Kunst das wahre Verlangen nach

gewaltigen Affekten (Liebe, Entzückung, Furcht und Schauer). Und nicht zuletzt Moritz, ein durchaus moderner Denker, der die romantischen Ideen antizipiert und das Beschauen der Kunstwerke am Abend, in der Dämmerung, in dem eigenartigen Licht des Fackelscheins postuliert. Eben in der pygmalionschen Verwandlung der steinernen Statuen in der Phantasie des Beschauenden entdeckt er die eigentliche Wirkungskraft der Bildhauerkunst. Mutig greift Moritz in die durch die Tradition beinahe geheiligte Beziehung zwischen Kunst und Natur ein, indem er der Natur die Richter- und Qualitätsmesserfunktion des Künstlerischen abspricht und somit mit dem grundlegenden Paradigma der mimetischen Ästhetik des 18. Jahrhunderts bricht, demselben, das schon von Herder durch die Einführung des dunklen Tastsinns erschüttert worden ist.

* * *

Das Auge und der Sehsinn sind zentrale Bestandteile der ästhetischen Reflexion Winckelmanns. Aus dem Beschauen der Kunstobjekte im Tageslicht, der Anschauung des nicht immer aber sehr oft nackten menschlichen Körpers, dafür aber eines Körpers in Bewegung, hat Winckelmann einen regelrechten Fetisch seiner ästhetischen Konzeption gemacht. Diese intensive Beschauung am hellen Tag sei eine Aufgabe, die erfüllt werden sollte, Prämisse und erste Bedingung sowohl für das Erkennen der Größe der antiken Kunst wie auch für das tiefe ästhetische und beinahe mystische Erlebnis.

In diesem Sinne erinnert Winckelmann Maler und Bildhauer daran, dass sie die antiken Skulpturen studieren sollen, da der antike Künstler den Menschen in seiner vorbildlichen Idealgestalt habe darstellen können, weil er perfekte Körper immer *vor Augen* gehabt habe. In *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* lesen wir:

Die Schule der Künstler war in den Gymnasien, wo die jungen Leute [...] ganz nackt ihre Leibesübungen trieben. [...] Man lernte daselbst Bewegungen der Muskeln, Wendungen des Körpers; man studierte die Umriss der Körper oder den Kontur an dem Abdrucke, den die jungen Ringer im Sande gemacht hatten. Das schönste Nackende der Körper zeigt sich hier in so mannigfaltigen, wahrhaften und edlen Ständen und Stellungen, in die ein gedungenes Modell, welches in unseren Akademien aufgestellt wird, nicht zu setzen ist. (34)

Hier wird die Überzeugung von dem Vorrang des Auges in der Wahrnehmung des Schönen beinahe ad absurdum geführt: das Studium der von den Ringkämpfern im Sand gelassenen Spuren kann doch dem Beobachtenden kaum etwas von den Körpern, die diese abgedrückt haben, sagen. Aber eben nicht in den Augen des großen Archeologen und Kunstschriftstellers. In der Reflexion Winckelmanns erscheint das Tageslicht immer in einem positiven Kontext. Alles was schön, gut, edel, gerecht u. dgl. ist, verbindet Winckelmann mit der Sonne, dem hellen Tag und dem klaren und blauen, natürlich griechischen Himmel; das Hässliche, Unvollkommene

und Degenerierte wird auf der metaphorischen Ebene mit der Nacht und der Dunkelheit in Verbindung gesetzt, wie in der *Geschichte der Kunst des Alterthums*, wo der Autor über die Hochblüte der griechischen Kunst in der Zeit der hundertfünfundfünfzigsten Olympiade schreibt. Die Reflexion über die Kunst bedeutet hier Erwägungen über die Freiheit und das Licht, dem Verfall der Kunst wird dagegen die Blindheit zugeordnet (vgl. 365–366).

Die Winckelmannsche Fixierung auf das Auge ist überraschend stark. Auch dort, wo der Tastsinn ein besserer Wahrnehmungssinn zu sein scheint, wählt Winckelmann den Sehsinn. Und obwohl, wie Thomas Franke mit Recht schreibt (vgl. 55), Winckelmann den Tastsinn aus seiner ästhetischen Reflexion nicht völlig verbannt, steht es außer Zweifel, dass für ihn, wie auch für andere Vertreter der Ästhetik des 18. Jahrhunderts, bis auf Herder, der Sehsinn als Distanzsinn, der höhere Sinn ist, der alle Voraussetzungen erfüllt, um als zuverlässigster Sinn für das Erschließen des Kunstschönen erkannt und erklärt zu werden.

* * *

Eine andere Konzeption der Kunstwahrnehmung sowie des ästhetischen Erlebnisses schlägt Herder in seiner *Plastik* (1778) vor. Im Unterschied zu Winckelmann zählt für Herder nicht der ständige „Wechselspiel zwischen Auge und Einbildungskraft“, sondern die „Vertauschung von Auge und Hand“ (Müller-Bach 267). Die antiken Skulpturen (für Herder wie für Winckelmann bildet die Bildhauerei den edlen Kern der antiken Kunst) sollten, laut Herder, nicht beim Tageslicht beschaut, bewundert und analysiert, sondern *in der Nacht betastet* und erlebt werden, da der Skulpturstein dem Kunstrezipienten, bei Herder nicht dem Zuschauer, sondern dem Betastenden, dann noch größer und hervorragender erscheint. Auf diese Weise verwandeln sich die Skulpturen in kolossalische Figuren, die dem Kunstrezipienten den Anschein ihrer Erhabenheit und Unendlichkeit vermitteln können. Erst als solche behalten sie die von Herder geforderte Individualität, Plastizität und Ausdruckskraft.

Das fünfte Kapitel der *Plastik*, in dem Herder seine Idee der Kunstwahrnehmung näher erläutert, wird (nur scheinbar überraschenderweise, weil man die Reflexionen über Blindheit bei vielen Autoren des 18. Jahrhunderts findet, u. a. bei Diderot, Moritz und Jean Paul) mit dem Gespräch mit einer Blindgeborenen eröffnet. Herder schreibt:

Ich fragte eine Blindgeborene, welcher Tisch, welches Gefäß ihr lieber sei, das eckige oder runde. Sie antwortete, das runde, denn dies sei sanft und wohl zu fassen, und am runden Tisch stoße man sich nicht. Vielleicht ist dies alles, was über die Linie der Schönheit so simpel gesagt werden kann. [...] Ich reichte ihr eine Statue, sie kannte und nannte jeden Teil und fand ihn gut; als sie ans Kleid kam, stutzte sie und wußte nicht, was es sei, denn es war die erste Statute, die sie faßte. [...] Sie hatte in ihrer Sprache alle Ausdrücke des Sinnes, den sie nicht besaß, nur sie verstand keinen; es war aufgeschnapptes Papageienwesen, wie ein großer Teil der Sprache bei uns Menschen mit fünf Sinnen immerfort ist. Übrigens halte ich Mängel von dieser Art für die einzige, sicherste Quelle, unsere Sprache und Begriffe der so verflochtenen Sinnlichkeit zu scheiden und *jedem Sinne wiederzugeben, was sein ist.* (137–138)

Die Herdersche Forderung „jedem Sinne wiederzugeben, was sein ist“ beinhaltet sowohl die Kritik der herkömmlichen Kunstaufnahme über das Auge, das sich, wie Herder glaubt, „Leistungen anmaßt, für die [es] eigentlich keine Kompetenzen hat“ (Braungart 73), als auch das Verlangen nach der Umorientierung der Kunstrezeption und -reflexion auf den Tastsinn.¹ „Das Auge [siehet] schnell wie der Blitz auf einmal und täglicher Weise“ (144), stellt Herder fest und eröffnet somit die Diskussion über die Möglichkeit eines anderen Kunstzuganges, zu der auch Moritz mit seiner Konzeption der Kunstbeschauung bei der Dämmerung und im Fackellicht einen denkwürdigen Beitrag leistet. Um den Menschen im ästhetischen Bereich vor dem schnellen und oberflächlichen Sehen zu schützen, ergreift Herder radikale Maßnahmen und führt in die Kunstbetrachtung die Nacht und die tastende Hand ein.

Plastik ist weder das erste noch das einzige Plädoyer Herders für den Tastsinn. Das Buch beinhaltet eher scharf und eindeutig formulierte Ergebnisse einer ästhetischen Reflexion, die Herder konsequent seit Jahren und in mehreren seiner Aufsätze betreibt. Schon in der frühen Skizze *Noch zur fühlbaren Kunst* (1769) präformuliert Herder das Programm seiner haptischen Ästhetik: das Gefühl sei gründlich und solide, und somit das erste Erkennungsmittel der Seele, das Auge täusche vor und zeige nur die Oberfläche. In demselben Jahr verfassten Aufsatz *Zum Sinn des Gefühls* (1769) bezieht sich Herder auf Descartes und seine Schrift *Abhandlung über die Methode des richtigen Vernunftgebrauchs und der wissenschaftlichen Wahrheitsforschung* (1637), verwandelt aber die berühmte Descartessche Formel der Erkenntnisgewissheit und sagt: „Ich fühle mich! Ich bin!“ (Herder, *Von der Bildhauerkunst fürs Gefühl* 96). Somit setzt er an Stelle des analytischen Denkens das Gefühl und macht aus der sinnlichen und körperlichen Erfahrung den Garant für die Existenz des vorwiegend fühlenden Subjekts.

Diese neue Formel des Seins im und durch das Gefühl, in dem, wie Volkmar Mühleis feststellt, „Philosophie des Leibes“ (131)² verankert ist, wird zum wesentlichen Merkmal und zum immer wiederkehrenden Motiv der ästhetischen Reflexion Herders.

In dem durch die Berliner Akademie preisgekrönten Aufsatz (1778) schreibt Herder schon im ersten Absatz: „Kein Erkennen ist ohne Empfindung. [...] Sie müssen [...] vieles gemein haben oder am Ende gar einerlei sein“ und fügt hinzu: „das Erkennen der Seele läßt sich [...] nicht ohne Gefühl des Wohl- und Übelseins [...] denken“ (399). Überdies stellt er fest, dass „alle Vorstellungen, selbst die dunkelsten, [...] von Wahrheit im Schoße der Empfindung [prägnant sind]“ (405).

Auch in den späteren *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (1784–1791), dem bedeutendsten historiosophischen Werk Herders der Weimarer

1 Zur Umwandlung der Sinneshierarchie und Aufwertung des Tastsinns bei Herder vgl. u. a.: Zeuch, *Umkehr der Sinneshierarchie*, Mülder-Bach, *Im Zeichen Pygmalions*, Lulé, „Oper ist Bild fürs Auge“.

2 Hans Dietrich Irmscher gebraucht in demselben Kontext die Bezeichnung „Philosophie des Gefühls“. Vgl. Irmscher, *Zur Ästhetik des jungen Herder* 44 und Irmscher, *Johann Gottfried Herder* 87–98.

Periode (vgl. Namowicz XXV) beruft sich Herder erneut auf die Sinne als vorzügliche Wahrnehmungs- und Erkennungsmittel:

Welche Tiefen von Kunstgefühl liegen in einem jeden Menschensinn verborgen [...]. Wenn einige Blinde das Gefühl, das Gehör, die zählende Vernunft, das Gedächtnis bis zu einem Grad erheben konnten, der Menschen von gewöhnlichen Sinnen fabelhaft dünket, so mögen unentdeckte Welten der Mannigfaltigkeit und Feinheit auch in andern Sinnen ruhen, die wir in unsrer vielorganisierten Maschine nur nicht entwickeln. Das Auge, das Ohr! Zu welchen Feinheiten ist der Mensch schon durch sie gelangt und wird in einem höhern Zustande gewiß weiter gelangen. (135)

Endlich stellt Herder über die zivilisatorische und kulturelle Entwicklung des menschlichen Geschlechts resümierend fest: „Völker von feinerem Sinn lieben auch feinere Vergnügen“ (*Ideen* 285). Bei seinem Engagement in die Rehabilitierung der Sinne und deren Wiedergewinnung für die ästhetische Reflexion wendet sich Herder allmählich und konsequent doch einem Sinn zu: dem Tastsinn und der haptischen Wahrnehmung. Die zarte Hand mit ihrem feinen Gefühl, konstatiert er, ist „dem Menschen ein großes Hülfsmittel seiner Vernunft“ (*Ideen* 134).

Aber zurück zur *Plastik*. Herder unterscheidet hier streng zwischen der Bildhauerei als einem ästhetischen Bereich der fühlbaren und der zu tastenden Körper, welche dem Kunstrezipienten die Freiheit bei der Wahl der Betrachtungsperspektive garantieren, von der Malerei, als einer Sphäre der sichtbaren Flächen, welche wiederum den Betrachter an einen Gesichtspunkt binden. Die Bildhauerei, als vielförmig, kann und sollte *ertastet*, die flache Malerei muss notwendigerweise *lediglich gesehen* werden (140). Für die Bildhauerkunst, die sich, wie Herder mit Nachdruck feststellt, durch eine der Flächenkünste (Kupferstich, Zeichnung, Gemälde) „nie“ ersetzen lässt, sieht er einen spezifischen Wahrnehmungsmodus vor:

Die bildende Kunst [...] *ertastet sich alles glieder- und formenweise im Dunkel*; gleichviel also, ob sie etwas *langsamer und länger taste*. Ja, nicht bloß gleichviel, sondern der Eindruck von Größe, Ehrfurcht und unübersehbarer, nur von außen und gleichsam nie ganz zu ertastender Gestalt ist ja das eigentliche Bild ihrer Götter und Herren, wie es sich nachher nicht die Hand, sondern der Geist, die erschütterte, durchregte Einbildungskraft sammelt. Alles Unendliche dünkt uns erhaben, und jedes Erhabene muß gewissermaßen Unendlichkeit, ein Nachbild jener Erscheinung gewähren. (142)

Für Herder ist die langsame ästhetische Erkenntnis durch das Tasten ein Vorteil. Die Schnelligkeit der Rezeption über das Auge, die im alltäglichen Leben ihren praktischen Wert aufweist, scheint ihm im Kunstbereich eher ein Hindernis auf dem Wege zur richtigen Wahrnehmung zu sein. Im Kontakt mit den antiken Skulpturen sei nicht das schnelle (und somit auch oberflächliche) Kennenlernen, sondern das einmalige vertiefte Erlebnis wichtig.

Der langsame(re) und somit auch der gründliche, authentische und wahre Tastsinn (vgl. Braungart 76), gehe dem Sehsinn in noch einem Aspekt voraus: die antiken Skulpturen dienen in der Herderschen Kunstkonzeption nicht der

Erregung des Mitgefühls, sondern sie sollen „zuerst ins Große, Erhabene und Überspannte gehen, [und] Schauer und Ehrfurcht“ (*Plastik* 140) erwecken. Gerade in dieser Hinsicht sei die tastende Hand ein besseres ästhetisches Werkzeug. Dem, der die kalten Marmorstatuen in der Nacht tastet, erscheine das an sich Große kolossal und gigantisch, und das Erhabene unzugänglich und monumental (vgl. 144).

Die Bildhauerkunst müsse dem Rezipienten wortwörtlich als *leibhafte* Kunst zugänglich sein. Erst in dieser unmittelbaren Leibhaftigkeit erfahre das tastende Gefühl eine „absolute Präsenz eines Inneren, »leibhaften Sinns«“ (Irmscher, *Grundzüge der Ästhetik Herders* 54). Abstrahiert und allegorisiert die Kunst, wodurch sie sich von der tastbaren Leibhaftigkeit entfernt, dann, meint Herder, setzt sie sich selber der Gefahr der Selbsterniedrigung aus: „Wie weit ists mit der Kunst der leibhaften Wahrheit gekommen, wenn sie keine leibhafte Wahrheit mehr hat, wenn sie statt des großen, einen, seeledurchwebten Ganzen nach einem Schmetterlinge von Witz [...] hascht“ (*Plastik* 152).

* * *

Ein interessantes und zugleich äußerst modernes (wie von der ästhetisch-analytischen Konzeption Winckelmanns entferntes) Kunstprogramm stellt in seinen ästhetischen Schriften Karl Philipp Moritz vor. Obwohl Moritz und Herder von der „Autoreferentialität des Schönen“ (Costazza 151) überzeugt sind und aus dem Bereich des Schönen alles ausschließen, was den Kunstrezipienten von dem Kunstwerk an sich abbringt (beide betrachten das oberflächliche Alltagssehen und Allegorien als kunstfeindlich, Moritz verbannt noch die Eckphrase aus dem Bereich des Künstlerischen), schlägt Moritz eine andere Lösung für die richtige Kunstrezeption vor. Nicht das nächtliche Betasten der kalten Statuen, sondern das gezielte Hinschauen, die Beobachtung der Kunstwerke in der Dämmerung in dem Licht des Fackelscheins sollten Garanten des tiefen ästhetischen Erlebnisses sein.

Über die besonderen Eigenschaften dieses Lichts schreibt Moritz in dem schon anfangs zitierten *Apollo*-Aufsatz u. a. Folgendes:

Die allerfeinsten Erhöhungen werden dem Auge sichtbar, und in dem was sonst noch einförmig schien, zeigt sich wiederum eine unendliche Mannichfaltigkeit. Weil nun alle dieß Mannichfaltige doch nur ein einziges vollkommenes Ganze ausmacht, so sieht man hier alles Schöne, was man sehen kann, *auf einmal*, der Begriff von Zeit verschwindet, und alles drängt sich in einen Moment zusammen, der immer dauern könnte, wenn wir bloß betrachtende Wesen wären. (244)

Das permanent flimmernde und funkelnde Licht einer Fackel lasse viel mehr und vor allem anders sehen als das helle Tageslicht. An Stelle des einfachen Erkennens des Vertrauten im Sonnenlicht trete eine mühevoll und konzentrierte Beobachtung desselben aber nicht desgleichen Gegenstandes. Die spezifische Fackelbeleuchtung,

das Licht- und Schattenspiel lassen den Rezipienten Einzelheiten wahrnehmen, die er sonst möge übersehen haben.

Im *Apollo*-Aufsatz befreit Moritz den Kunstrezipienten aus dessen Perzeptionspassivität, in die er durch das Tageslicht eingezwungen wurde. Beim vibrierenden Schein einer Fackel sei der Kunstliebhaber nicht mehr nur ein Zeuge der pygmalionschen Verwandlung der Kunstobjekte, sondern deren aktiver Mitwirkender und Mitschöpfer. Vor seinen Augen werden die ansonsten starren Statuen lebendig und in seiner Phantasie nehmen sie immer neue Formen an, er müsse sie quasi selber ersinnen und immer von neuem gestalten. Somit wird die aufklärerische (und doch vereinfachte) Beobachtung der Kunstobjekte im vollen Lichte durch eine „dunklere“ Kunstaufnahme ersetzt.

* * *

Schlussfolgernd lässt sich sagen, dass die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts durchgeführte vertiefte Reflexion über das Licht und dessen Aufnahme sowie die intensive intellektuelle Erarbeitung des Problems der Sinne bei der Wahrnehmung der Kunstobjekte zu einem weitgehenden Umbruch in dem Verständnis der Kunst und deren Rezeption beigetragen haben. Die Kunstwerke sollten nicht mehr, wie es sich noch Winckelmann vorstellte, aus einer gewissen Distanz, beim Tageslicht und mit dem analytischen Auge beobachtet werden. Herder definiert die unentbehrlichen Prämissen des ästhetischen Erlebnisses anders. Er inkorporiert in die ästhetische Reflexion die Dunkelheit der Nacht, kürzt die Winckelmannsche Distanz und postuliert die direkte Nähe des Kunstwerks, das nicht mehr beobachtet, sondern betastet werden sollte. Moritz wählt dagegen das gerichtete andersartige Sehen im Fackelschein in der Abenddämmerung. Das Auge als Wahrnehmungsorgan im Bereich des Ästhetischen scheint seine Funktion modifiziert aber verteidigt zu haben, endgültig hat sich jedoch der Modus der Beschauung der Kunstobjekte geändert.

Literatur

- Braungart, Georg. *Leibhafter Sinn. Der andere Diskurs der Moderne*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1995.
- Costazza, Alessandro. *Schönheit und Nützlichkeit, Karl Philipp Moritz und die Ästhetik des 18. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1996.
- Franke, Thomas. *Ideale Natur aus kontingenter Erfahrung: Johann Joachim Winckelmanns normative Kunstlehre und die empirische Naturwissenschaft*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006.
- Herder, Johann Gottfried. *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*. Band 1. Berlin: Aufbau-Verlag, 1965.

- Herder, Johann Gottfried. „Plastik“. *Herders Werke in fünf Bänden, Dritter Band*. Hg. Wilhelm Dobbek. Berlin: Aufbau-Verlag, 1969. 71–154.
- Herder, Johann Gottfried. „Von der Bildhauerkunst fürs Gefühl“. *Herders sämtliche Werke*. Hg. Bernhard Suphan. Band 8. Berlin: Weidmann, 1892.
- Herder, Johann Gottfried. „Übers Erkennen und Empfinden in der menschlichen Seele“. *Sturm und Drang. Weltanschauliche und ästhetische Schriften*. Hg. Peter Müller. Band 1. Berlin: Aufbau-Verlag, 1978. 399–431.
- Irmscher, Hans Dietrich. „Grundzüge der Ästhetik Herders“. *Ideen und Ideale. Johann Gottfried Herder in Ost und West*. Hg. Peter Andraschke und Helmut Loos. Freiburg im Breisgau: Rombach, 2002. 45–60.
- Irmscher, Hans Dietrich. *Johann Gottfried Herder*. Stuttgart: Reclam, 2001.
- Irmscher, Hans Dietrich. „Zur Ästhetik des jungen Herder“. *Johann Gottfried Herder: 1744–1803 (Studien zum 18. Jahrhundert. Bd. 9)*. Hg. Gerhard Sauder. Hamburg: Meiner, 1987. 43–76.
- Lulé, Susanna. „»Oper ist Bild fürs Auge«. Zu Herders Anthropologie des Musiktheaters“. *Sinne und Verstand. Ästhetische Modellierungen der Wahrnehmung um 1800*. Hg. Caroline Welsh, Christina Dongowski, Susanna Lulé. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001. 151–168.
- Moritz, Karl Philipp. „Apollo in Belvedere. Kritik an Wickelmann“. *Schriften zur Ästhetik und Poetik*. Hg. Hans Joachim Schrimpf. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1962. 243–246.
- Mühleis, Volkmar. *Kunst im Sehverlust*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2005.
- Mülder-Bach, Inka. „Ferngefühle. Poesie und Plastik in Herders Ästhetik“. *Herder im Spiegel der Zeiten. Verwerfung der Rezeptionsgeschichte und Chancen einer Relektüre*. Hg. Tilman Borsche. München: Wilhelm Fink Verlag, 2006. 264–277.
- Mülder-Bach, Inka. *Im Zeichen Pygmalions: das Modell der Statue und die Entdeckung der „Darstellung“ im 18. Jahrhundert*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1998.
- Namowicz, Tadeusz. Wstęp (Vorwort). *Wybór pism (Ausgewählte Schriften)*. Johann Gottfried Herder. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1987. iii-lxxxvi.
- Winckelmann, Johann Joachim. „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst“. *Kleine Schriften und Briefe. Johann Joachim Winckelmann*. Weimar: Hermann Böhlhaus Nachfolger, 1960. 29–61.
- Winckelmann, Johann Joachim. *Geschichte der Kunst des Alterthums*. Dresden: In der Waltherischen Hof-Buchhandlung, 1764.
- Zeuch, Ulrike. *Umkehr der Sinneshierarchie. Herder und die Aufwertung des Tastsinns seit der frühen Neuzeit*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2000.

Streszczenie

Od wzroku do dotyku. Zmiana paradygmatu w niemieckiej estetyce osiemnastego wieku

Refleksja o świetle prowadzi w estetyce niemieckiej XVIII w. do rewizji reguł dotyczących percepcji sztuki. Winckelmannowski imperatyw oglądania dzieł sztuki w świetle dziennym i z pewnej odległości oddaje pole koncepcji Herdera, który wprowadza w obszar estetyki zmysł dotyku i brak światła, i zaleca dotykanie rzeźb nocą, co ma uzmysłwić odbiorcy sztuki ich dosłowną i metaforyczną wielkość. Z kolei Moritz postuluje oglądanie rzeźb o zmierzchu, w ożywiającym je migotliwym świetle pochodni.

Abstract

From Sight to Touch: A Paradigmatic Shift in German Aesthetics of the 18th Century

In German aesthetics of the 18th century, reflections on light lead to the revision of rules regarding the perception of art. Winckelmann's conception of viewing art in daylight and from a certain distance gives way to the theory of Herder, who introduces the sense of touch and lack of light into aesthetics and suggests that in order to fully understand them, sculptures should be touched at night. This will make the public aware of both their literal and metaphorical greatness. Moritz, in turn, postulates viewing sculptures at dusk, when they come to life in the flickering light of a burning torch.