Elisabeth Böhm

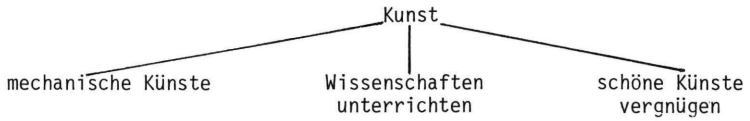
BEMERKUNGEN ZUR SEMIOTISCHEN ÄSTHETIK JOHANN AUGUST EBERHARDS

In drei Werken legt J. A. Eberhard (1739-1809) seine ästhetische Position dar: in der 1776 erschienenen "Allgemeinen Theorie des Denkens und Empfindens", in der "Theorie der schönen Wissenschaften" von 1783 und im "Handbuch der Ästhetik für gebildete Leser" von 1803.

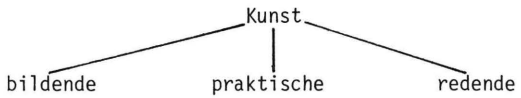
Die ersten beiden Werke sind eine Weiterentwicklung der Baumgartenschen Thesen, das "Handbuch der Ästhetik" ist noch einmal eine Zusammenfassung der früheren Werke in Form eines leichtverständlichen Briefwechsels. Der Verfasser wollte hier bewußt seine Vorstellungen und Ideen popularisieren.

In diesem dritten Werk zur Ästhetik befaßt er sich sehr ausführlich mit den Zeichen und den ihnen zugeordneten Künsten. Er wiederholt hier die wesentlichen Punkte der vorausgehenden Werke und faßt seine ganze ästhetische Konzeption zusammen. Allerdings sind auch wichtige neue Erweiterungen, vor allem innerhalb seiner Zeichenlehre, enthalten.

Zunächst teilt Eberhard die Welt ein in Natur, Zufall und Kunst. Seine weitere Einteilung der Kunst läßt sich in einem Stammbaum darstellen:



Die schönen Künste, die der Autor nach dieser Einteilung nur noch als "Künste" bezeichnet, erfahren wiederum eine Dreiteilung:



Eberhard führt diese Einteilungen nicht sehr systematisch durch, aber auffallend ist, daß er immer auf einer Dreiteilung besteht. Vergleicht man die Dichotomien Platons mit den Trichotomien Eberhards, so wird klar, daß letzterer keine konträren oder kontradiktorischen Gegensätze aufbauen will, sondern seine Begriffsbestimmung dadurch erreicht, daß er lediglich die Bereiche abgrenzt.

Die Natur, so Eberhard, existiert ohne menschliches Zutun und ohne menschlichen

Willen; sie hat notwendige, unveränderliche Gesetze und ist somit "unfreiwillig". Der Zufall kennt keine Naturgesetze; er wirkt nach unbekannten, aber auch veränderlichen Gesetzen. Wie durchdringen sich aber nun Natur und Kunst? Soll die Kunst die Natur nachahmen, sie abbilden, soll sie Neues schaffen? Diese schon seit der Antike aktuellen Fragen der Ästhetik behandelt Eberhard auch hier eingehend: "Im höchsten Gesichtspunkt sind der Künstler und sein Kunstwerk Teile der Natur, und die Natur selbst ist die höchste Kunst."[1]

Von diesem Ausgangspunkt her differenziert der Autor aber weiter und diskutiert die Kunstauffassung von Gottsched, der die Oper als unnatürlich verworfen hatte und ein Anhänger der Lehre Batteuxs war: das höchste Gesetz aller Kunst sei: "Ahme die Natur nach!" Eberhard ist hier nicht ganz korrekt, denn Batteux hatte in seiner Schrift "Les beaux arts réduits à un même principe" (1746) die Auffassung vertreten, daß das Wesen aller Kunst in der Nachahmung der *schönen* Natur bestünde. Gehen wir aber von der reinen *Nachahmung* aus und verfolgen wir Eberhards Gedankengang. Er fragt, welche Natur nun der Künstler nachahmen solle, die gemeine, wirkliche oder die erdichtete, ideale? Eine weitere Frage ist, ob dieses Gesetz: "Ahme die Natur nach!", für alle schönen Künste gilt. Wie ist dies zum Beispiel bei der Architektur. Ihre Schöpfungen sind Produkte des Menschen und "seiner dichtenden Vernunft"[2]. Ebenso fraglich ist dieses Gesetz der Nachahmung in der Lyrik. Hier werden lediglich Empfindungen nachgebildet. So kommt Eberhard zu dem Schluß, daß die Nachahmung der Natur nicht höchstes Gesetz der Kunst sein kann. Die negativen Seiten der Natur müßten dann ja auch gefallen und selbst bei den nachahmenden Künsten - also abgesehen von Architekten und Lyrik - wäre Naturtreue nicht in jedem Fall vergnüglich. Ein originelles Gegenbeispiel bringt Eberhard zu diesem Fall: Die lange Darstellung eines Essens in einem Goldonistück habe ihn tödlich gelangweilt, weil ihn nicht die Abfolge der Gänge interessierte, sondern die Handlung. Und er zitiert dazu Voltaire: Jede Gattung der Kunst ist gut, ausgenommen die langweilige[3].

Von hier aus kommt Eberhard zu einem abgewandelten Nachahmungsgesetz: "Ahme die Natur nach, soweit du durch ihre Nachahmung gefallen kannst... Suche in der Kunst ein Werk hervorzubringen, das gefällt."[4] In der Nachahmung gefallen kann entweder das Schöne, das aus der Natur ausgewählt wird, oder die verschönerte Natur. Die Natur kann durch die Kunst verschönert werden, indem die ideale

---

1 Eberhard: Handbuch, Brief 6

2 l.c., Brief 23

3 l.c., Brief 24

4 l.c., Brief 24

Natur angestrebt wird, also die Elemente der Schönheit in der Natur ausgesucht und hervorgehoben werden. "Der Virtuose muß die Elemente der Schönheit, die ihm die Natur darbietet, verstärken; und er kann sie so verstärken, daß er sie über den Maßstab der gemeinen wirklichen Natur hinaus hebt."[1] Oberstes Gesetz aller Kunst ist immer noch das Vergnügen an der vermehrten Geistestätigkeit der Vorstellungskraft. Dies ist aber durch die reine Nachahmung nicht möglich. Die wirklichen Gegenstände der Natur sind oft unerträglich, bemerkt Eberhard, aber die nachgeahmten gleichen Gegenstände sind vergnüglich. Identität mit der Natur ist für die Vorstellung reizlos und häufig abstoßend, aber die "wohltätige Ferne in der Nachahmung" schafft Vergnügen. Die Forderung Platons, daß Kunst nicht nur nachahmen, sondern das Wesen der Dinge wahr darstellen solle, lehnt Eberhard ab. Er schließt sich Aristoteles an, der die Darstellung der Ideen durch Nachahmung ihres Vorkommens in der Natur für die Aufgabe der Kunst hält. Dadurch, daß der Mensch die Nachahmung unwillkürlich mit dem Urbild vergleicht, wird sein Geist beschäftigt. "Die allgemeinste Quelle des Vergnügens an den Werken der bildenden und dramatischen Kunst ist der Vergleich mit der Natur."[2] Abschließend formuliert Eberhard sein Gesetz so: "Ahme die Natur, auch die ideale Natur deiner dichtenden Phantasie nach, wenn du uns durch die Kunst ein geistiges Vergnügen in dem Spiele unserer erkennenden und begehrenden Kräfte schaffen willst... Schaffe ein Werk, das dem Geiste den angenehmsten und reinsten Genuß gewährt."[3]

Selbstverständlich führt dieses Gesetz auch zu Überlegungen zum Thema: Kunst und *Wahrheit*, Kunst und *Täuschung*. Die Nachahmung der Natur ist eine Täuschung, die teils notwendig, teils freiwillig ist. Die notwendige, die mehr in den bildenden Künsten vorhanden ist, ist eine Täuschung durch Schein. In der dramatischen Kunst ist die freiwillige Täuschung durch Vergnügen mehr zuhause. "Denn wenn es in der Täuschung etwas Notwendiges gibt, so ist auch viel Freiwilliges darin; und das ist insonderheit der Fall mit der Kunsttäuschung... (Der erwachsene Mensch) ist einer doppelten Täuschung fähig, einer Täuschung durch den Schein und einer Täuschung durch das Vergnügen."[4] Beide sind in der jeweiligen Kunstart unentbehrlich, haben allerdings nur einen Teilstellenwert. Die vollständige Illusion, zum Beispiel, schafft kein Vergnügen, sie stößt ab, weil sie durch den Zwang des Scheins fesselt, nicht durch freies Vergnügen. Eberhard berichtet an dieser Stelle von einem gemalten Panorama von London,

---

1 l.c., Brief 24

2 l.c., Brief 25

3 l.c., Brief 24

4 l.c., Brief 26

das er gesehen, und das gerade durch seine Vollständigkeit des Scheins widerlich gewirkt habe. Es ist als Werk eines Talents zu bewundern, aber "dem Schönheitssinne gewährt es keine Befriedigung"[1]. Nur wenn die Vernunft noch Schein und Wirklichkeit trennen kann, ist der Zwang aufgehoben und die freie Tätigkeit der Vorstellungskraft möglich, und nur diese schafft Vergnügen. Eberhard stellt fest, daß schon der antike Mythos des Sophisten Prodikos von Keos von der Sireneninsel auf diese Tatsache hinweise. Auch Odysseus wird durch den Schein ganz gefangen genommen, erst durch den Stab der Vernunft verschwindet das Trugbild.

"Und hier kommen wir auf die Wahrheit, ohne die ein Werk kein Kunstwerk sein kann, ohne die es nicht schön sein, und weder täuschen noch gefallen würde."[2] Ohne Wahrheit ist keine Täschung möglich; sie ist der notwendige Gegenpol und muß als solcher auch im Kunstwerk enthalten sein wie die Täuschung. Eberhard unterscheidet zwischen *Naturwahrheit* und *Kunstwahrheit*. Die Kunst muß zum Teil die Naturwahrheit aufopfern, aber sie kann nicht ohne sie existieren; "...beide haben gewisse allgemeine Gesetze miteinander gemein, ohne welche die Natur nicht wirken und die Kunst nicht gefallen, die eine nicht Natur, die andere nicht Kunst sein kann. Ohne diese Gesetzmäßigkeit ist keine Täuschung möglich, und ohne Täuschung keine Kunstwirkung. Denn wie kann ich auf dem Gemälde Körper zu sehen glauben, wenn es überall den Gesetzen der Optik entgegen ist?"[3] Hegel hat dazu verwandte Gedanken geäußert, denn er sieht das Wesen der Kunst im Schein. Die Nachahmung der Natur lehnt er gleichfalls ab, weil er, wie Eberhard, der Ansicht ist, daß die Kopie kein Vergnügen bereite und zudem sinnlos sei, da sie den Geist nicht anrege.

Karl Christian Friedrich Krause, der seine Sprachphilosophie auf das Prinzip der Nachahmung zurückführt, sieht auch in der Ästhetik eine Nachahmungskunst. Da "unser ganzes Erkennen...nichts als Nachahmen" ist[4], ahmen wir auch in der Kunst die Natur nach. Allerdings kommt auch Krause zum selben Ergebnis wie Eberhard, daß drei Stufen möglich sind: "Da nun der Geist, als aller Ideen mächtig, auch die Idee der Natur ahnen und sogar wissenschaftlich erkennen kann, so kann er auch gleichsam den Geist der Natur durchdringen und erfassen und auch der Natur gleichsam in ihr Herz und Gemüt sehen und ihr nachempfinden, und so entspringen für den menschlichen Geist auch in Ansehung der Schönheit der Natur folgende grundwichtige ästhetische Aufgaben:

---

1 l.c., Brief 28

2 l.c., Brief 30

3 l.c., Brief 31

4 Krause: Zur Sprachphilosophie, § 7

1. Die reine Naturschönheit jeder Art und Stufe in Phantasie nachzubilden, sie getreulich nachzuahmen und unverändert in einem wahrhaften Bilde wiederzugeben.
2. Die in den Geist treu aufgenommene Naturschönheit mit geistiger Freiheit weiterzubilden und so die Natur zu idealisieren.
3. Die Naturschönheit mit geistiger Schönheit zu vereinen, welche mit idealer Freiheit gebildet ist...

Diese drei Stufen also sind: die Schönheit der Natur in sich aufnehmen, sie vergeistigen, mit idealer Freiheit weiterbilden, mit geistiger Schönheit vereinbilden."[1]

Werfen wir noch einen Blick auf Goethes Aufsatz "Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke", worin er am Beispiel der Oper seine Theorie entwikkelt. Der Vorgang auf der Bühne muß nicht wahr sein, sondern so scheinen. "Wir sprachen vorher der Oper eine Art Wahrheit ab; wir behaupteten, daß sie keineswegs das, was sie nachahmt, wahrscheinlich darstelle; können wir ihr aber eine innere Wahrheit, die aus der Konsequenz eines Kunstwerkes entspringt, ableugnen?"[2] Kunstwerk und Naturwahres sind also völlig verschieden. Der Künstler soll auf keinen Fall danach streben, sein Werk der Natur so ähnlich wie möglich zu machen. Die berühmten Sperlinge, die nach gemalten Kirschen flogen, sind für Goethe kein Beweis von Kunstschönheit, sondern nur von Kunstfertigkeit. Wir erinnern uns an Eberhards Beschreibung des Panoramabildes! Ein Kunstwerk soll nach Goethe übernatürlich, aber nicht außernatürlich sein. "Ein vollkommenes Kunstwerk ist ein Werk des menschlichen Geistes, und in diesem Sinne auch ein Werk der Natur. Aber indem die zerstreuten Gegenstände in eins gefaßt und selbst die gemeinsten in ihrer Bedeutung und Würde aufgenommen werden, so ist es über die Natur. Es will durch einen Geist, der harmonisch entsprungen und gebildet ist, aufgefaßt sein, und dieser findet das Fürtreffliche, das in sich Vollendete auch seiner Natur gemäß...der wahre Liebhaber sieht nicht nur die Wahrheit des Nachgeahmten, sondern auch die Vorzüge des Ausgewählten, das Geistreiche der Zusammenstellung, das Überirdische der Kunstwelt..."[3]

Auch Johann Georg Sulzer und Johann Heinrich Lambert, die beide hier noch nicht aufgetaucht sind, müssen zum Thema "Täuschung und Kunst" wenigstens erwähnt werden. Sulzer, ein Zeitgenosse Eberhards, vertritt einen extrem subjektivisti-

---

1 Krause: System der Ästhetik, § 57

2 Goethe: Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit, Werke Bd. XII, S. 70

3 l.c., S. 72

schen Standpunkt. Die Begriffe sollen umgewertet und nur noch vom Subjekt her erklärt, beziehungsweise gebildet werden. Das entspricht wohl Schillers "Nicht-von-außen-bestimmt-sein". Daher muß er auch zu dem Schluß kommen, daß das Kunstwerk nicht natürlich sein, sondern nur den Sinnen so scheinen solle[1]. ("Die schönen Künste in ihrem Ursprung, ihrer wahren Natur und besten Anwendung", 1772.) Goethe, der dieses Opus rezensiert hat, ist jedoch nicht allzu beeindruckt davon. Seine Ablehnung gipfelt in dem Satz: "Gott erhalt' uns unsere Sinne, und bewahr' uns vor der Theorie der Sinnlichkeit..."[2]

Lambert stellt den Begriff des "Scheins" in den Mittelpunkt seiner Ästhetik. Das Kunstwerk muß den Schein der Wahrscheinlichkeit haben. Die Erkenntnistheorie ist ganz auf das Subjekt bezogen; deshalb ist auch Kunstwahrheit nur als Täuschung vorhanden[3].

Kehren wir zu Eberhard zurück. Er vertritt also durchaus eine gängige These seiner Zeitgenossen, daß Ideales und Natürliches, Phantasie und Verstand zur Kunst gehören. "Was gefallen soll, muß künstlich sein, aber natürlich scheinen; es muß eine Wirkung der Kunst sein, aber einer Kunst, die ihre Arbeit zu verbergen weiß."[4]

Er setzt also keineswegs das Natürliche gegen das Künstliche. Durch das Wahre, das natürlich scheint, durch das schöne Natürliche, gefällt die Kunst. Sie gefällt "dadurch, daß alle Teile derselben aus der Natur zu entstehen scheinen"[5].

Die Nachahmung, die von den Gegenständen ausgeht und, wie bei Aristoteles, Abbild der Objekte durch ein schaffendes und sehendes (bzw. hörendes) Subjekt ist, finden wir bei Eberhard - in der Nachfolge Meiers, Baumgartens, Wolffs und Leibniz' - als schöpferische Tätigkeit des vorstellenden Individuums. Kunst ist hier Äußerung der Empfindung und nicht Nachahmung von Gegenständen.

Ein weiteres zentrales und sehr interessantes Thema im "Handbuch der Ästhetik" ist die Rolle der *Vernunft* in der Schönheit. Die Vernunft "ordnet das regellose Spiel der Phantasie nach Gründen und Motiven... sie bringt Symmetrie und Eurythmie hervor. Diese gefallen, weil sie die Vernunft befriedigen"[6]. Schön ist aber letztenendes nur, was den deutlicheren Sinnen gefällt; denn nur diese differenzieren die Eigenschaften der Gegenstände. Verstand und Vernunft können

---

1 nach Robert Sommer: Grundzüge, S. 204ff.

2 Goethe: Werke Bd. XII, S. 20

3 nach Robert Sommer: Grundzüge, S. 166ff.

4 Eberhard: Handbuch, Brief 32

5 l.c., Brief 32

6 l.c., Brief 19

durch "Deutlichkeit des Anschauens der Gegenstände nach ihren Formen, Teilen und Zusammensetzungen, sowohl bei dem Schaffen als dem Genießen eines Kunstwerkes mitwirken"[1]. Als Beispiele für die deutlicheren Sinne nennt Eberhard Optik, Akustik und Haptik; zu den undeutlichen gehören Geruch, Geschmack, Wärmeempfinden. Bei letzteren ist der Verstand völlig ausgeschlossen. Kunstwerke werden zwar frei hervorgebracht, unterliegen aber der Beschränkung der Natur, indem ihr Stoff den Naturgesetzen unterworfen ist.

Am eindrücklichsten schildert Eberhard die Tätigkeit der drei verschiedenen Vermögen des Menschen in seinem Beispiel von einer Parade, an der er als Zuschauer teilnahm: "So waren alle Kräfte meiner Seele in beweglicher Tätigkeit, die Sinne durch die immer neuen Eindrücke, die Vernunft durch den Anblick der Symmetrie und Schönheit, das begehrende Vermögen durch die wehmütige Rührung, die ich bei dem Anblicke der Leidenden empfand. Aber überall aus der behaglichen Tätigkeit fließt der süße Quell des Vergnügens."[2] Der bloße Eindruck auf die Sinne ist der niederste Grad der Vorstellungstätigkeit des Menschen. Sobald uns die Bilder zu Emotionen verleiten, sind Gefühle und begehrende Kraft beteiligt. Schönheitssinn und Tätigkeit der Vernunft sind nach Eberhard in genauester Relation. Es muß also zum Vergnügen am Schönen die Mitwirkung der Vernunft kommen. "Die Vernunft hat ihre Spiele, wie die Phantasie, oder vielmehr, sie ordnet die Sprache dieser Schwärmerin und macht sie so nur desto anziehender ... Das ist aber nicht die durch ihre unsinnliche Reinheit abschreckende Vernunft...es ist die heitere, lachende Vernunft...die anschauende, bildende oder die verschönerte Vernunft. Kurz, nirgends kann die Vernunft leer ausgehen, überall muß ihr Genüge geschehen, wo uns etwas durch seine Schönheit gefallen soll."[3]

Was auf den Verstand und die Vernunft wirkt, ist einzig und allein die *Form*. Der Stoff ist für die Schönheit gleichgültig, diese ist nur in der Form. Der *Stoff* wirkt nur auf die Sinne des Betrachters, während die Form zur Vernunft spricht. "Denn das Werk der schönen Kunst muß in seiner Materie eine gefallende Form enthalten. Die Materie verschafft ihm die Phantasie, die Form erhält es von dem Verstande, aber dem anschauenden Verstande"[4], sagt Eberhard vom Wortkunstwerk der Poesie. Kunstvorstellungen ohne Korrektur des Verstandes vergleicht er mit den Träumen von Irren, wo die Phantasie ohne alle Leitung des Verstandes herrscht. Die Diskussion, daß der Verstand beim Schönen ausge-

1 l.c., Brief 9

2 l.c., Brief 18

3 l.c., Brief 19

4 l.c., Brief 165

schaltet werden solle, empfindet Eberhard als sinnlos. Die Entgegensetzung von Verstand und Phantasie war auch der Anlaß für die Frage, ob der Dichter mehr der Kunst oder des Genies bedürfe. "Es ist der Verstand, der in der Kunst dem Genie seine Regeln vorschreibt; und diese bringen es um keine der Schönheiten, die es wirken kann... So ist es dann der Verstand, der dem Werke seine Vollkommenheit geben hilft. Und wenn er seine Regeln in der Ästhetik ausspricht, so werden sie nun die Erklärung der Ästhetik, die so manchen Anstoß gegeben hat, nicht mehr unverständlich finden: *Die Ästhetik ist die Wissenschaft der Regeln der Vervollkommnung der sinnlichen Erkenntnis*."[1]

Daß die äußere Form im Gegensatz zur Materie auf den Verstand wirkt, ist nicht Eberhards originale Erfindung. In der Antike, bei Aristoteles, war es die Dreiteilung in "Hyle", "Morphe" und "Idea" oder die Gegensatzpaare von Form und Materie, die er im Gegensatz als "potentia" und "actus" enthalten sah. Dieser Dualismus wurde weiter in der Scholastik diskutiert und für Thomas von Aquin zum Anlaß genommen, christliches Gedankengut mit aristotelischen Vorstellungen zu verknüpfen. Die Zuordnung von Vernunft- oder Sinnenwirkung der Form bzw. der Materie ist von den arabischen Philosophen, später von Cusanus weiterentwickelt worden. Als zentrales Problem der Philosophie taucht es auch heute immer wieder auf. Wir erinnern nur an Birkhoff, für den das ästhetische Maß in dem Verhältnis von Ordnung zu Komplexität besteht. Die Komplexität ist der Stoff in seiner Mannigfaltigkeit, die Form entspricht der Ordnung, die die Vielfalt zu einer Harmonie, zum Kunstwerk fügt. Nur wenn das Mannigfaltige durch Harmonie Einheit erhält, ist das Vergnügen an der Vorstellungstätigkeit vorhanden. "Was das Schönste sei; ... Es kann nichts Anderes sein, als was neben der größten Mannigfaltigkeit die größte und vielseitigste Einheit hat."[2]

Eberhard schließt daran Überlegungen zum Vergnügen und Interesse am Kunstwerk an; denn die allgemeinste Eigenschaft, die jedes Kunstwerk haben muß, ist, interessant zu sein. Es soll uns reizen und unsere Aufmerksamkeit fesseln. Nach Eberhard ist das, was uns interessiert, immer auch das, von dem wir Vergnügen erwarten. Er unterscheidet zwei Hauptarten des *Interesses:* ein *theoretisches* und ein *praktisches*. Das theoretische ist dasjenige, das sich aus der Erwartung eines Vergnügens durch bloßes Betrachten und Erkennen einstellt; das praktische Interesse entsteht durch Handeln. Das praktische Interesse muß seltener sein als das theoretische, weil es schwieriger ist, etwas hervorzubringen, was einen Betrachter fesselt. "Das ist so in den Künsten wie in den Wissenschaften. Es ist schwerer, eine neue Wahrheit zu erfinden, als sie von An-

1 l.c., Brief 165

2 l.c., Brief 19

deren zu lernen, so wie es schwerer ist, ein schönes Kunstwerk hervorzubringen, als es zu bewundern; es wird daher immer mehr wohlunterrichtete Menschen als Erfinder, und mehr Kunstliebhaber als Künstler geben. Nur das Genie und das ausgezeichnete Talent kann schaffen und erfinden; ein jeder Mensch von gutem Verstande und reifem Geschmack kann lernen, betrachten und durch Betrachtung genießen."[1] Bei der Frage, was nun das Interesse ausmacht und erhält, weist Eberhard auf das *Gesetz der Steigerung*, das uns von den antiken Rhetoren her geläufig ist. Das Interesse muß stetig wachsen und sich steigern, ein gleicher Grad kann nicht dauern. Es gibt beim Interesse nur ein Steigen oder Sinken. Dies ist es auch, was Bolzano meint, wenn er sagt: "So befindet sich unter den Regeln, deren Beobachtung wir bei jeder Arbeit der Art erwarten können (gemeint ist das Kunstwerk), auch diese, daß wir nicht nur beim Anfange, sondern fortwährend in einiger Ungewißheit über das Folgende erhalten werden. Wir rechnen ihr also die Erfüllung dieser Regel zu einer Schönheit an."[2] Der Grund für diese Erscheinung liegt nach Eberhard in der menschlichen Natur. "Eine Erkenntnis...auf die wir also unsere Aufmerksamkeit mit Interesse richten sollen, muß noch künftig sein"[3], erklärt er. Dies ahnende Vorgefühl läßt uns durch ein freies Phantasiespiel, das noch nicht von der Wirklichkeit bestimmt ist, Vergnügen empfinden. "Der Genuß ist das Grab des Verlangens" lautet die sentenzhafte Formulierung bei Eberhard. Und er fährt fort: "Das Interesse hat da seinen höchsten Gipfel erreicht, wo das Vergnügen am lebhaftesten ist."[4]

Von der Vernunft kommt Eberhard auf die *Sittlichkeit*. Die Kunst braucht Sittlichkeit, die ästhetische Sittlichkeit. "Die ästhetische Sittlichkeit hat einen viel weiteren Gesichtskreis, oder...sie bewegt sich in einer viel weiteren Empfindungssphäre, als die reine."[5] Die Kunst verlangt das Sittliche nicht als Zweck, sondern nur als Mittel. Die Moral ist nützlich als Mittel zur Verschönerung der Kunstwerke. Wenn aber die Kunst ihre Aufgabe in der Förderung der Sittlichkeit sieht, so müßte sie diesem Zweck jede Schönheit opfern, was aber nicht Aufgabe der Kunst sein kann. "Der Zweck der schönen Künste ist das Vergnügen... Er (der Künstler) hat alles getan, wenn sein Werk gefällt... Sittlichkeit des Kunstwerkes geht den Sittenlehrer an. Kunst hat keinen moralischen Zweck. Darstellung der höchsten Sittlichkeit als Ideal ist nicht möglich und

1 l.c., Brief 56

2 Bolzano: Abhandlungen zur Ästhetik, § 23

3 Eberhard: Handbuch, Brief 58

4 l.c., Brief 67

5 l.c., Brief 44

nicht nützlich."[1] Bei seiner Einteilung der schönen Künste in bildende, praktische und redende, ordnet Eberhard der jeweiligen Art auch den spezifischen Bereich und die *Mittel* zu. Die bildenden Künste, wie Malerei und Bildhauerei, schränken ihre Darstellungsmittel auf die Gestalten ein. Ihre Mittel sind, im Gegensatz zu denen der redenden Künste, "zugleichseiend", daher sind ihre Inhalte Gestalten, die zu den Sinnen reden. Rhetorik und Poesie vertreten mit ihren "sukzessiven" Mitteln Handlungen, die die Phantasie ansprechen und versinnbildlichen Begriffe und Gedanken. Der Stoff der praktischen Künste sind Empfindungen, der Stoff der bildenden sind die Gestalten und die redenden Künste arbeiten mit Gedanken und Begriffen. Diese Einteilung beruht auf den jeder Kunstart eigentümlichen Mitteln und auf der ihr angemessenen Sprache: "Dieser Wirkungskreis wird einer jeden Kunst durch ihre Darstellungsmittel und die Natur ihrer Sprache gewiesen."[2]

Die beiden großen Bereiche dieser Ausdrucksmittel sind *Natursprache* und *künstliche Sprache*: "Die Elemente, deren sich die Künste bedienen, sind nun nicht allein Erscheinungen für die deutlichern Sinne - sie sind auch sichtbare und hörbare Zeichen des Unsichtbaren und Geistigen. Als äußere Erscheinungen sind sie im Raume oder in der Zeit; als Zeichen unterscheiden sie sich durch ihre verschiedene Verbindung mit dem Bezeichneten."[3] Diese Verbindung kann entweder notwendig sein, dann haben wir die *natürlichen* Zeichen, wie sie Eberhard auch schon in der "Theorie der schönen Künste" definiert hat, oder es ist eine allmähliche Verbindung durch Gewohnheit entstanden, wie bei den *willkürlichen* Zeichen. Die *wesentlichen Zeichen*, die hier neu erklärt werden, sollen dem Bezeichneten ähnlich sein: "...denn so hat man die genannt, die dem, was sie bezeichnen sollen, ähnlich sind"[4]. In der "Theorie der schönen Künste" waren die wesentlichen Zeichen "natürliche Ausdrücke von Vorstellungen und Empfindungen der Seele".

Es gibt im Handbuch eine Dichotomie der Natursprache: in eine ausdrückende, die natürliche Zeichen, und in eine malende, die wesentliche Zeichen benutzt. In der "Theorie der schönen Wissenschaften" wurden die wesentlichen Zeichen den natürlichen gegenübergestellt, hier werden sie mit den natürlichen Zeichen der Natursprache zugeordnet und beide gegen die willkürlichen Zeichen abgesetzt. Aber lediglich die willkürlichen Zeichen gehören zur künstlichen Sprache, die erlernt werden muß und verschiedene Idiome hat. Die Sprachen der Völker sind

1 l.c., Brief 45

2 l.c., Brief 151

3 l.c., Brief 121

4 l.c., Brief 124

künstliche Sprachen, deren nur die Menschen fähig sind, dagegen ist die Natursprache allgemein verständlich, überall gleich und unabhängig vom Willen "allen empfindenden Geschöpfen angeboren"[1]. Die Zeichen der Natursprache sprechen die Empfindungen an; zu ihnen gehören Töne, Melodie, Harmonie und Rhythmus. Die künstlichen Sprachen bezeichnen Begriffe; Begriffe werden allerdings erst klar, wenn sie sich mit einer erfahrbaren Sache verbunden haben, so daß in der Empfindung auch die Quellen der künstlichen Sprache zu suchen sind. "Die in den Tiefen der Seele liegenden Quellen der unwiderstehlichen Kraft der natürlichen Zeichen der Empfindungen und Gemütsbewegungen werden uns zwar immer verborgen bleiben, aber die Erfahrung bestätigt sie überall."[2] Nun liegt es auf der Hand, daß Eberhard den *Ursprung der Sprache* in einer Bildsprache sieht, die nicht durch Vereinbarung, sondern nur durch natürliche Zeichen entstanden ist. Die Sprache ist entstanden, d. h. sie ist nicht erfunden worden. "Die Sprache des Menschen beginnt mit der Benennung der Gegenstände der äußeren Sinne. Diese Gegenstände sind Bilder; aber diese Bilder sind ursprünglich weder Metaphern noch Allegorie. Das werden sie erst, wenn sie eine uneigentliche Bedeutung erhalten, und diese erhalten sie nicht eher, als wenn ihre ursprüngliche bildliche Bedeutung verdunkelt und vergessen ist, und die Wörter anfangen, unsinnliche Begriffe zu bedeuten, kurz, wenn sich eine unsinnliche Sprache gebildet hat."[3] Seine These vom Ursprung der Sprache rückt Eberhard in die Nähe von Herder, der im Erkennen und Benennen der Merkmale seiner Umgebung den Menschen Sprache entwickeln läßt[4]. Auch Lessing vertritt diesen iconischen Ursprung der Sprache: "... daß die ersten erfundenen Wörter gewisse Ähnlichkeiten mit den auszudrückenden Sachen gehabt haben"[5]. In Bolzanos Wissenschaftslehre finden sich auch Hinweise auf eine solche *Ähnlichkeits- oder Nachahmungssprache*. Er teilt die Sprache ein in 1. Gebärdensprache, 2. anzeigende oder hinweisende Sprache und 3. in die Wort- oder Tonsprache.

Letztere entspricht Eberhards künstlicher Sprache, aber die Gebärdensprache ist die Nachahmungssprache, die natürliche Zeichen verwendet. Ihre Zeichen sollen folgende Eigenschaften haben: "Eine solche ist es, wenn sich an den gewählten Zeichen eine gewisse Ähnlichkeit mit jenen Gegenständen, die den bezeichneten Vorstellungen unterstehen, befindet; eine Ähnlichkeit, die nicht nur so groß ist, daß kein anderer sinnlicher Gegenstand, der als Zeichen hätte ge-

---

1 l.c., Brief 123

2 l.c., Brief 123

3 l.c., Brief 77

4 Herder: Ursprung der Sprache, S. 32

5 Lessing: Laokoon Paralipomena, S. 502

wählt werden können, eine größere hat, sondern daß wir auch einige, dem bezeichneten Gegenstand eigentümlich zukommende Beschaffenheiten an dem Zeichen selbst wahrnehmen können."[1] Selbstverständlich muß in diesem Zusammenhang wieder Karl Christian Friedrich Krause erwähnt werden, dessen Erklärung für alle Erkenntnis in der Nachahmung besteht. So ist auch die Sprache für ihn von diesem "Nachahmtrieb" geprägt und hat darin ihren Ursprung. Wenn die Sprache bezeichnet oder darstellt, so muß im Sinne eines wesentlichen Zeichens Ähnlichkeit bestehen. "Soll etwas dargestellt werden, so muß überhaupt das Darstellnis mit dem Darzustellenden Ähnlichkeit, d. i. irgend etwas Gemeinsames hahaben."[2] Das Bestreben, sich durch die Ähnlichkeit des Zeichens mit dem Bezeichneten verständlich zu machen, nennt Eberhard eine Grundregel menschlichen Verhaltens. Natürliche und wesentliche Zeichen stehen in notwendiger Beziehung zum Bezeichneten, "jene durch die Naturnotwendigkeit, womit sich das Innere der Seele durch das Äußere des Körpers offenbart, diese durch die Ähnlichkeit, womit die Nachbildung den Gegenstand darstellt"[3].

Interessantestes Thema im "Handbuch" ist der Begriff der *"Zeichenschönheit"*, der im Folgenden näher betrachtet wird. Die in den verschiedenen Sprachen verwendeten Zeichen haben für Eberhard nicht reinen Zweckcharakter, sie sind auch "selbst etwas", wie Krause dies ausdrückt[4], und können als Mittel auch mit Prädikaten versehen werden. Eberhard definiert zunächst die ästhetische Vollkommenheit als "Einheit der Form aus Übereinstimmung des Mannigfaltigen des Stoffes zu einem Zweck", während die Schönheit diese Einheit zu einem Ganzen sei[5]. Fragt man nun, was das Schönste sei, so kann kein Element des Schönen an sich und unbedingt das Schönste sein. Eberhard spielt hier auf die Diskussion seiner Zeit an, die der Maler Hogarth durch seine Behauptung entfacht hatte, die Wellenlinie sei die vollkommenste und schönste Linie überhaupt. Eberhard nennt als Elemente des Schönen: die Schönheit an sich, die *"eigentümliche Schönheit"*, und die Schönheit im Zusammenhang, die *"Zeichenschönheit"*. Zeichenschönheit ist vorhanden, wenn die Elemente "Bestandteile eines schönen Werkes sind und sofern die ästhetische Vollkommenheit in ihnen sichtbar wird"[6]. Wenn zum Beispiel eine krumme Linie Bestandteil eines schönen Werkes ist, argumentiert Eberhard: "Gesetzt nun, daß die eigentliche

---

1 Bolzano: Wissenschaftslehre, in rot 43, S. 37

2 Krause: Zur Sprachphilosophie, § 11

3 Eberhard: Handbuch, Brief 127

4 Krause: Zur Sprachphilosophie, § 11

5 Eberhard: Handbuch, Brief 15

6 l.c., Brief 16

Schönheit einer Linie geringer wäre als die von einer andern, so kann sie, wenn sie ein Bestandteil eines schönen Werkes wird, seiner ästhetischen Vollkommenheit entspricht und sie sichtbar macht, das an Zeichenschönheit gewinnen, das ihr, gegen die andere, an eigentümlicher abgeht."[1]

In der Wahl seiner Beispiele zur Zeichenschönheit ist der Autor nicht immer glücklich. Er empfindet zum Beispiel die Farbe grün als schön für die Natur. Dieses "schön für" des Grün kann sich aber nicht auf ein menschliches Gesicht beziehen, weil hier die Zeichenschönheit nur mit der Farbe rot verbunden sein kann. Oder er erklärt, die Farbe rosa habe mehr eigentümliche Schönheit als grau, wenn jedoch graue oder rosa Kleidungsstücke von Menschen verschiedenen Alters getragen werden, werde diese Feststellung relativiert, da die Zeichenschönheit der Aschfarbe für den älteren Menschen höher sei.

Dennoch hat Eberhard mit seiner Definition und seinem Begriff "Zeichenschönheit" etwas wesentlich Neues bestimmt. Er stellt die Schönheit in ihren jeweiligen Zusammenhang, relativiert sie und ihre Elemente und führt dadurch einen Zeichenbegriff ein, der auf das *Objekt*, auf den *Betrachter* und auf das *Mittel* verweist.

SUMMARY

J. A. Eberhard published three works on esthetics: 1) Allgemeine Theorie des Denkens und Empfindens, 1776, 2) Theorie der schönen Wissenschaften, 1783 und 3) Handbuch der Ästhetik für gebildete Leser, 1803. Particularly in the last book he relied the "arts" with the "signs" and distinguished the beauty as such or the "peculiar beauty" from the beauty in connection or the "sign beauty". He introduced with this conception of "sign beauty" that involves elements, connection and relations, at the same time a conception of sign that refers to medium, object and observer.

1 l.c., Brief 16

SEMIOSIS 15

Internationale Zeitschrift
für Semiotik und Ästhetik
4. Jahrgang, Heft 3, 1979

INHALT

Robert Marty: *Trichotomies de l'icône, de l'indice et du symbole* 5

Robert E. Taranto: *The mechanics of semiotics and of the "Human Mind"* 19

Max Bense: *Ergänzungskonzeptionen zur triadischen Zeichenrelation* 30

Pietro Emanuele: *Pour une analyse sémiotique du vers "...chi per lungo silenzio parea fioco"* 35

Elisabeth Böhm: *Bemerkungen zur semiotischen Ästhetik Johann August Eberhards* 42

Elisabeth Walther: *Bemerkungen zur Zeichenlehre Richard Gätschenbergers* 55

Eschbach/Rader, Film Semiotik (Jarmila Hoensch) 65

Nachrichten 65

Toronto Semiotic Circle 66