

Prof. Dr. Klaus Giel, Dr. Hans-Klaus Keul
Humboldt-Studienzentrum



Stephan Kleber
Informatik, 6. Fachsemester
Matrikelnr.: 493841

Sommersemester 2004
Universität Ulm

Schulstraße 22
88437 Maselheim
eMail: stephan.kleber@student.uni-ulm.de

Abgabe am 20.09.2005

Über Herders „Plastik.“

Proseminararbeit zum Seminar „Herder - Kant“

Inhalt

Titel Inhalt

I	Einleitung	3
1.1	Motivation.	3
1.2	Abgrenzung.	3
1.3	Begriffsklärung	3
2	Zuordnung der Sinne zu Kunstformen	4
2.1	Herders Grundsatz.	4
2.2	Das Tasten	5
2.3	Das Fühlen als Verbindung aller Sinne	6
3	Bedingungen der Schönheit	7
3.1	Freiheit der Kunst.	7
3.2	Schönheit und Realismus	8
3.3	Hässlichkeit in Skulptur und Malerei	8
3.4	Schönheit in Zeit und Gesellschaft	9
4	Erkenntnis von Schönerm	9
4.1	Plastischer Sinn und die Architektur von Skulptur	9
4.2	Form, Sympathie, Körpersprache	10
4.3	Wirkung von Skulptur	12
5	Schlußgedanken	13
6	Anhang	14
6.1	Literatur	14

I Einleitung

I.1 Motivation

Rahn interpretiert [Herder] im Zuge seiner Überlegungen zu den philosophischen Grundlagen des Verständnisses von Plastik (vgl. [Rahn]). Dabei betrachtet er in erster Linie geschichtliche Zusammenhänge und Entwicklungen. Daraus ergeben sich an vielen Stellen Überschneidungen mit Herders Arbeit. Neben der Aufarbeitung von Herders Text soll die vorliegende Arbeit insbesondere einen Blick auf diese Stellen werfen. [Rahn] dient auch dazu Herders Ansichten aus dem 18. Jahrhundert in Bezug auf die aktuelleren Entwicklungen der Philosophie und die Auswirkungen von Herders Denken auf die darauf folgenden Diskussionen zum Thema Plastik und Kunstverständnis einzuschätzen.

I.2 Abgrenzung

Die Proseminararbeit gibt in erster Linie Herders Text in der möglichen und nötigen Kürze wieder. Dabei stellt sie ihn Rahns Interpretationen gegenüber. Soweit der Umfang dieser Seminararbeit dies zulässt, werden einige Anknüpfungspunkte für neue Diskussionen aufgezeigt. Alle tieferen geschichtlichen und philosophischen Einblicke, wie auch die Berücksichtigung der Meinungen weiterer Philosophen, würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

I.3 Begriffsklärung

Der Begriff „Plastik“ bzw. „plastisch“ hat seit seinem ursprünglichen Gebrauch im Griechischen einige Wandlungen durchgemacht, die Rahn zunächst ergründet [Rahn, 13ff]. Dabei zeigt sich, dass der Begriff vom ursprünglichen Formen von Ton und Wachs eine grundlegende Wandlung zum Synonym für Skulptur mit schöpferischen und architektonischen Merkmalen vollzogen hat. Der Begriff wurde auch noch anders belegt. So ist bei Herder auch ein Verständnis für Kunst und von der Welt gemeint [Herder, 40], das Rahn so zusammenfasst:

„Die Plastik – eine umfassende Weise, die Dinge zu sehen, zu bilden und zu dichten, ein Vermögen, das die Griechen dazu brachte, Gestalten von stauenswerter Lebensfülle zu schaffen, das aber ebenso auf seiten des heutigen Betrachters erfordert ist, um wieder zum Leben zu erwecken, was der herrschende Gesichtssinn zerstört hat.“ [Rahn, 26]

Herders Begrifflichkeit ist im Bezug auf Gefühl und Tasten nicht eindeutig. Zumeist meint er jedoch mit Gefühl den Tastsinn. Um dies deutlicher abzugrenzen wird im vorliegenden Text „Gefühl“ und „Fühlen“ nur für den emotionalen Vorgang im Geist, nicht für das körperliche Tasten gebraucht.

2 Zuordnung der Sinne zu Kunstformen

Die Abschnitte eins bis drei von Herders „Plastik“ wurden 1770 als erster Teil des Werkes geschrieben. Weitere Abschnitte entstanden bis 1778, wobei die prinzipielle Zuordnung Skulptur – Tastsinn relativiert wird. [Rahn, 21]

2.1 Herders Grundsatz

Der Ausgangspunkt den Herder in Bezug auf Kunst und speziell die Bildhauerei hat, ist die Aussage, dass jede Kunstform „ihren“ Sinn hat und zwar ganz dediziert [Herder, 14]. Darauf aufbauend, will Herder verdeutlichen, dass es das Schöne für jede Kunstform anders gibt, da ja Schönheit von jedem Sinn anders definiert wird, allein schon aufgrund der Tatsache, dass ein jeweils anderes physisches Sinnesorgan für die Wahrnehmung verantwortlich ist [Rahn, 25]. Daraus resultiert dann die Aussage, das allgemein Schöne sei nur „Geschwätz“ [Herder, 15]. Konkret beschreibt Herder als zu betrachtende Sinne Sehen, Hören und Tasten, die jeweils ihre Gattung der Schönheit aufweisen [Herder, 15].

Herder führt seine Argumentation allerdings auf unsicheren Boden. Zum einen schreibt er: „Eine Tonkunst, die mahlen, und eine Malerei die tönen, und eine Bilderei die färben, und eine Schilderei die in Stein hauen will, sind lauter Abarten, ohne oder mit falscher Wirkung.“ [Herder, 16]. Er untermauert also die Verschiedenheit des Schönen über die Verschiedenheit der Sinne. Allerdings reibt er sich hier mit seiner Aussage von S. 13, wenn er dort andeutet, dass die Bilderei von der Dichtkunst inspiriert werde, schließlich kann die Formulierung so verstanden werden, dass der Donnergott, der Herkules, der Fechter nichts anderes ist, als in Stein gehauene „Schilderei“, eine Geschichte, die von der Skulptur erzählt wird. Auch spricht er beispielsweise auf S. 7 vom Bezug des Gefühls auf den ganzen Körper und lockert damit die strenge Zuordnung der einzelnen Sinne zu den einzelnen Künsten.

Aufgrund dieser Textstellen ist eine eindeutige Festlegung von Herders Ansicht zunächst schwierig. Rahn führt zu dieser Problematik an, dass Herder diese Ausweitung seines Gefühlsbezuges erst bei der Überarbeitung und insbesondere im zweiten Teil der Schrift gewonnen hat. Somit lässt sich erahnen, dass Herder nicht mehr die strikte Trennung und Aufteilung der Kunstformen auf die Sinne vertritt, sondern den ganzen Körper in die Erfahrung von Kunst mit einbezieht [Rahn, 25]. Diese neue Auffassung wird an einer anderen Textstelle [Herder, 76] deutlich, wenn Herder entgegen seiner anfänglichen strikten Trennung der Künste und Sinne, vom „tastenden Auge“ spricht, das Größe anders wahrnimmt, als die Hand.

Speziell zwischen Dichtung und Skulptur ergibt sich eine Annäherung:

Herder meint, dass „nicht bloß der Epische Dichter also schildert, weil ihn die Handlung fortreißt, sondern die Griechen sich nie Schönheit als in *bestimmter Form* dachten“ [Herder, 59], und er gibt Figuren der Dichtung „unwandelbare Züge“ [Herder, 58], wäh-

rend er Skulpturen Handlung zuschreibt, was später unter dem Begriff der Sympathie erläutert wird: „Eben das ist das so ungemein *Sichere* und *Beste* bei einer Bildsäule, daß, weil sie *Mensch* und ganz *durchlebter Körper* ist, sie als *That* zu uns spricht, uns vesthält und durchdringend unser Wesen, das ganze Saitenspiel Menschlicher Mitempfindung wecket.“ [Herder, 60] In diesem Aspekt unterscheiden sich Skulptur und Dichtung in ihrer Wahrnehmung durch den Betrachter bzw. Leser nicht mehr fundamental.

2.2 Das Tasten

Herder spricht zunächst von der Beziehung der Körper der Skulpturen auf den gesamten Körper des Betrachters und setzt letzteren Körperbegriff mit menschlichem Gefühl gleich. Einige Sätze später grenzt Herder dieses Gefühl wieder auf das Tasten ein in dem er seine weitere Argumentation zum Erfahren von Skulptur auf die tastende Hand stützt [Herder, 7 unten]. Rahn schreibt hierzu, dass Herder im späteren Teil seiner Schrift die Zuordnung Skulptur – Tastsinn nuanciert [Rahn, 24f]. Herders Text erweckt allerdings eher den Eindruck, die vormalige Überzeugung zu übergehen und argumentiert unabhängig von diesen älteren Textstellen anstatt auf diese Bezug zu nehmen [Herder, 7, 13, 16].

Rahn sieht sehr richtig, dass Herder es bedauert, dass der Tastsinn in seiner Gesellschaft – und im Übrigen auch bis hin zum heutigen Tage – unterdrückt wird und somit verkümmert [Rahn, 21, 7]. Basierend auf der Feststellung, Herder habe im Gesichtssinn nur das Verdecken des plastischen Sinnes gesehen, ist bei Rahn impliziert immer wieder die Tendenz da, das Sehen zugunsten des Tastens zu vernachlässigen. Diese Ansicht kann ich nicht teilen und möchte Herder vielmehr so verstanden wissen, dass auch wenn es wohl richtig ist, den Tastsinn zu befördern und zu propagieren, es falsch wäre, das Sehen abzuwerten, da dieses auch in entscheidender Weise am wirken des plastischen Sinns beteiligt ist.

Sicherlich sind die Beschaffenheit einer Skulptur und die handwerkliche Fertigkeit des Künstlers am besten durch Tasten zu erfassen, wenn nicht sogar nur so. Allerdings lässt sich die Gesamtkomposition, die Proportion und Symmetrie, im Gegensatz zu Herders Meinung [Herder, 68], so einfach nicht durch Tasten erfassen [Rahn, 26 in der Bemerkung]. Herders „prinzipielle – und ja durchaus fragwürdige – Zuordnung der Skulptur zum Tastsinn“ [Rahn, 21] schränkt im wahrsten Sinne des Wortes seinen Blick für das Sehen und speziell für das dreidimensionale ein. Meiner Meinung nach wird durch das Ansehen alleine das plastische Gefühl nicht gebildet, kann aber sehr wohl geweckt werden, wenn es im Betrachter bereits angelegt ist. Auf diese Weise kann Plastisches auch sehend als schön erkannt werden und es zieht ihn zur Skulptur hin um deren Schönheit tastend erfahren zu können. So verstehe ich Herder auch auf S. 13 unten.

2.3 Das Fühlen als Verbindung aller Sinne

Herders wichtigster Satz in Bezug auf das Verhältnis zwischen Sehen und Tasten ist seine Aussage, dass sich beide Sinne ergänzen.

In der „Spielkammer des Kindes“:

„In wenigen Augenblicken lernt er da mehr und alles lebendiger, wahrer, stärker, als ihm in zehntausend Jahren alles Angaffen und Worterklären beibringen würde. Hier, indem er Gesicht und Gefühl unaufhörlich verbindet, eins durchs andre untersucht, erweitert, hebt, stärket – formt er sein erstes *Urtheil*.“

und weiter:

„Nur da wir von Kindheit auf unsre Sinne in Gemeinschaft und Verbindung brauchen: so verschlingen und gatten sich alle, insonderheit der gründlichste und der deutlichste der Sinne, *Gefühl* und *Gesicht*.“ [Herder, 7f]

So ist ein Sinneseindruck fast immer einer mehrerer verschiedener konkreter Sinne. Herder lässt also entgegen seiner ursprünglichen Intention nicht nur den Tastsinn als „das Gefühl der Skulptur“ zu, sondern bezieht sogar die gesamte Gefühlswelt des Menschen ein. So schreibt er: „Je lebendiger wir ihn *von fern her* fühlen, desto beschwerlicher wird uns der trennende Raum, desto mehr wallen wir zu ihm. Wehe dem Liebhaber, der in behaglicher Ruhe seine Geliebte von fern als ein flaches Bild ansieht und gnug hat!“ [Herder, 13] Von der Skulptur wird durch das Sehen die Gefühlswelt angeregt, welche den Drang zum Betasten auslöst. Somit wird Physis und Psyche statt in einem, in vielen Aspekten bei der Wahrnehmung von Kunst angesprochen.

Herder erkennt bezüglich der Malerei: Die Stärke des Malers ist es die Phantasie anzuregen, auch indem das Werk Gefühle ausdrückt. Diese Eigenschaft kommt also nicht nur der Skulptur zu. [Herder, 9]. Dies kann dem Künstler aber nur gelingen, wenn er im wahrsten Sinne des Wortes ein Gefühl für sein Motiv hat, dieses Modell plastisch erfahren kann. Gefühl und die Erfahrung des Plastischen gehören also für Herder zusammen. Unter dieser Voraussetzung können auch „Figuren von der Leinwand vortreten, wachsen, sich beseelen, sprechen, handeln“ [Herder, 13] und also plastisch wirken.

Die erste Erwähnung einer Beziehung zwischen Plastik und Dichtkunst [Herder, 13] kommentiert Rahn [Rahn, 25] mit der Feststellung, dass Herder ein Konzept vorstellt, nachdem sich Plastik aus der Dichtung heraus als lebendigere Bildsäule darstellt als eine solche, die der planar verstandenen Realität entsprungen ist. Herder selbst spricht hier von Begeisterung, die der Künstler fühlen musste, um aus der Dichtung heraus schöne Skulptur schaffen zu können.

3 Bedingungen der Schönheit

3.1 Freiheit der Kunst

Im ersten Teil des zweiten Abschnitts diskutiert Herder die Erscheinungsform einer Statue. Er ist der Ansicht, dass nur ein nackter menschlicher Körper Vorbild für eine schöne Skulptur sein kann. „Wo der Griechische Künstler auf Bildung und Darstellung eines schönen Körpers ausging, [...] da bekleidete er nie.“ [Herder, 21] Bekleidete Skulpturen haben aber seiner Meinung nach durchaus ihre Berechtigung: „Diana, muß bekleidet seyn, wie es ihr Stand und Charakter gebietet.“ [Herder, 21]

Herders vorhergehende Argumentation zielt darauf ab, zu zeigen, dass schöne Skulptur nur durch freizügige Erfahrung möglich ist. Durch den prüden Umgang mit dem Körper ergibt sich, dass keine wirklich schönen Bildsäulen entstehen, da beim Künstler keine ausreichende Vorstellung vom Körper und dessen Schönheit existiert. Ohne eine gewisse Freiheit von gesellschaftlichen Zwängen ergibt sich keine fruchtbare Kreativität in der Kunst.

Rahn macht noch auf einen weiteren Aspekt aufmerksam, den er einige Zeilen später bei Herder findet:

„So lange also nicht das Griechische Zeitalter der Knaben und Mädchenliebe in seiner offenen *Jugendunschuld*, als Spiel und Freude zurückkehrt: so lange der Künstler steife Modelle von Fischbeinröckchen und Schnürbrüsten sieht, und ja nichts weiter; so ists nur Thorheit, Griechische Bildkunst *erwarten* oder *herbringen* zu wollen.“ [Herder, 26]

Rahn belegt damit, dass Herder, so sehr er die Griechen achtet und verehrt, „jede bloße Nachahmung für abwegig“ [Rahn, 27] hält. Ohne die entsprechenden gesellschaftlichen Rahmenbedingungen, kann eine vergleichbare Kunstepoche nicht gedeihen.

Später findet man in Herders Text auch noch die Formulierung, dass zur Notwendigkeit der Freiheit der Phantasie, um schöne Skulptur zu schaffen, eine gedankliche Freiheit gehört, um schöne Skulptur erkennen zu können: „Sie sahen als Blinde und tasteten sehend: durch keine Brille des Systems oder Ideals.“ [Herder, 59] Die Griechen, die frei von strengen gesellschaftlichen Zwängen waren und deren Zivilisation noch nicht deren plastischen Sinn überdeckt hatte, schufen und erkannten die Schönheit in der Skulptur.

3.2 Schönheit und Realismus

Darauf folgend erläutert Herder im zweiten Teil, dass zu detailliert realistische Kunst die Phantasie und Empfindung derart einschränkt, dass Schönheit gar nicht mehr erfahren werden kann. Dazu schreibt er:

„Man hat ebenmäßig gefragt: ‚ob Myrons Kuh mehr gefallen würde, wenn man sie mit Haaren bekleidete?‘ und es scharfsinnig verneinet, weil sie sodann einer Kuh zu ähnlich wäre. Kuh einer Kuh zu ähnlich? [...] weil sie sodann für die Kunst gar nicht mehr Kuh, sondern ein ausgestopfter Haarbalg wäre.“
[Herder, 27]

Weiter formuliert er:

„Es war schlimmer Geschmack der letzten Jahrhunderte, da man, statt schön zu machen, reich machte.“ [Herder, 29]

Man würde heute etwa so Formulieren: Wenn eine Skulptur lebensecht, oder darüber hinaus sogar idealisiert koloriert bzw. gestaltet ist, dann wirkt sie dadurch in der Regel kitschig.

Herder erwähnt all dies, ihm ist aber etwas anderes viel wichtiger. Es geht ihm nicht um die optisch möglicherweise zu üppige Ausschmückung, seine Aussage ist hier, dass Farbe für das Tasten ohne Bedeutung ist und Accessoires und Farbschicht schlimmstenfalls den Tasteindruck negativ beeinflussen.

3.3 Hässlichkeit in Skulptur und Malerei

Hier spiegelt sich Herders Anliegen wieder, der Existenz eines allgemein Schönen zu widersprechen. „Einige neue eckle Herren haben über diese, so unterschiedne Dinge aus Einem Topfe das Loos geschüttet, und zu Häßlichkeiten gezählt, was [...] nur dießmal so dünkte.“ [Herder, 31] Damit macht Herder auch darauf aufmerksam, dass Schönheit, bzw. ihr Gegenteil oft ungerechtfertigt und verallgemeinernd bezüglich der verschiedenen Kunstgattungen von wenigen leichtfertig definiert wird.

Herder kommt zu der Erkenntnis, dass Vielfalt und Unterschiede zwischen Hässlichem und Schöнем ein Kunstwerk erst aus der Masse heben: „Sind sie nun alle gleich schön, so ist keine mehr schön.“ [Herder, 34] Der Kontrast zwischen Schöнем und Hässlichen bringt ersteres zur Geltung. Herder bezieht dies aber nur auf die Malerei. Hässlichkeit wirkt auf das Tasten deutlich intensiver, da langsamer und erlaubt keine Interpretation, meint Herder, sondern ist einfach nur unangenehm.

Hässlichkeit sieht er also nur angebracht und nötig in der Malerei.

3.4 Schönheit in Zeit und Gesellschaft

Herder stellt zu Beginn des vierten Teils des zweiten Abschnitts klar, dass er Skulptur für unvergänglich schön hält. Der Grund dafür ist, dass Herder unter Skulptur prinzipiell altgriechische Werke versteht, die aufgrund ihres Motivs – den Menschen, so natürlich wie möglich – nicht durch die Mode an Aktualität verloren haben [Herder, 35]. Die Empfindung des Schönen stellt sich danach unabhängig von Zeit, Kulturkreis und damit Modeerscheinungen ein, wenn es sich um ein derartiges plastisches Werk handelt. In der Malerei erkennt er hingegen einen vergänglichen Schönheitsbegriff.

Der Maler unterliegt wohl auch durch seine wechselnden Motive und die stilbedingte Änderung der Auffassung eines Objekts großen Schwankungen. Jede Epoche und jede Kultur hat aus demselben Grund eine andere Auffassung von Schönheit. Herder begrüßt dies, spricht aber zugleich der Skulptur eine Vorbildfunktion zu. Hierzu möchte ich noch bemerken, dass es in der heutigen Kunst nicht ganz so einfach zu entscheiden sein dürfte. Die Vielfalt der in Skulptur, also aller Kunstwerken mit räumlicher Ausdehnung, also nicht nur mit dem Menschen als Motiv, oder gerade dieses mit überspitzten Attributen, eröffnen ein neues, weites Feld für Diskussionen. Dies schneidet auch Rahn an. [Rahn, 34f]

4 Erkenntnis von Schöнем

4.1 Plastischer Sinn und die Architektur von Skulptur

Herder relativiert seine eigene Zuordnung zwischen Kunstform und wahrnehmendem Sinn, wenn er sagt: „Ich begreife es wohl, daß man die aufschwebende Lichtflamme nicht tasten kann und das wallende Meer in jeder Welle nicht als Solidum umfaßen kann; daraus folgt aber nicht, daß unsre Seele sie nicht umfaße, nicht taste.“ [Herder, 39] Plastisches wird also nicht nur von den Händen ertastet, sondern vor allem von der Seele gespürt, wozu auch der visuelle Eindruck seinen Anteil hat, denn wie sonst könnte man das Meer als Meer und nicht nur als getastete Flüssigkeit wahrnehmen; und auch die anderen Sinne spielen beim „Tasten der Seele“ mit: Das Gehör, der Geruch, die Wärme berühren unsere Seele. Das, was von den verschiedenen körperlichen Sinnen aufgenommen wurde und was dann unsere Seele spürt, tut sie – so Herder – mit Hilfe des plastischen Sinns. Dieser beinhaltet Phantasie, Kreativität, Vorstellungskraft und natürlich das räumliche Vorstellungsvermögen. Dass ein Bild zu verstehen heißt, es sich körperlich vorstellen zu können, beschreibt Herder so: „Gehört nun nicht noch immer der *plastische Sinn* dazu, die Linie wieder in *Körper*, die platte Figur in eine runde *lebende Gestalt* zu *verwandeln*?“ [Herder, 40] Was für die gesehene Linie einer Zeichnung in Herders Beispiel gilt, gilt auch für jeden anderen Sinneseindruck, auch für den Tastsinn, der mit Hilfe des plastischen Sinnes den Eindruck des Körpers bildet.

Herder gibt dem, der die Essenz einer Skulptur lebendig fühlen will, diese Anleitung:

„Je einfacher wir dabei zu Werk gehen, und wie dort *Hamlet* sagt, alle Alltagskopien und das Gemahl- und Gekritzel von Buchstaben und Zügen aus unserm Gehirn wegwischen: desto mehr wird das stumme Bild zu uns sprechen und die heilige Kraftvolle Form, die aus den Händen des größten Bildners kam und von seinem Hauch duchwehet dastand, sich unter der Hand, unter dem Finger unsres innern Geistes beleben.“ [Herder, 41]

Nur durch die Befreiung unseres Geistes und unserer Erwartungen vom Zivilisationsalltag und den dort üblichen und für das gewöhnliche Leben wichtigen Annahmen und Voraussetzungen und von all unserem theoretischen Wissen, also völlig unvoreingenommen, kann man Verständnis der Skulptur und ihres lebendigen Ausdrucks erlangen.

Herder geht von dieser Erkenntnis aus und bildet zusammen mit dem Leser den Bau des menschlichen Körpers in einer Skulptur nach. Hierbei wird sein architektonisches Verständnis von Plastik klar. Rahn weist [Rahn, 21f] darauf hin, dass Herder damit beim Wort Plastik über die ursprüngliche Bedeutung des Wortes plassein, dem Formen aus Wachs oder Ton, hinausgeht. Auch an dieser Stelle fällt Rahn auf, dass Herders prinzipielle Zuordnung der Skulptur zum Tastsinn nicht kritiklos bleiben kann: „Man könnte mit Recht sagen, das Architektonische habe Herder an den Werken *gesehen*, nicht bloß *geföhlt*.“ [Rahn, 22]

4.2 Form, Sympathie, Körpersprache

Herder sagt sinngemäß, dass beinahe jeder Mensch in der Lage ist, Schönheit im menschlichen Körper zu erkennen [Herder, 56]. Auch damit spricht sich Herder gegen die Vorstellung des universellen Schönen aus. Die Aussage „Sind sie [die Figuren eines Gemäldes] nun alle gleich schön, so ist keine mehr schön.“ [Herder, 34], verliert auch allgemeiner verstanden ihre Bedeutung nicht: Vielfalt macht Schönheit erst deutlich durch die Unterschiede zwischen den Auffassungen von Schönheit. Meiner Meinung nach, gibt es für jeden einzelnen einen Weg Schönheit zu entdecken und zu definieren. Das von der breiten Masse als schön Empfundene, wenn sich also das Schönheitsempfinden vieler Personen überschneidet, wird heute als „Mainstream“ bezeichnet, der von vielen als Trivial verachtet und dennoch allgemein als angenehm empfunden wird.

Herder bezieht sich hier nur auf die Erscheinung des menschlichen Körpers, er sagt aber auch, dass die Aussage der Skulptur, die Leidenschaft und das Gefühl, die ein Kunstwerk hervorrufen kann, entscheidend dazu beitragen, ein schönes Kunstwerk auszumachen. Herder formuliert: „Jedes Glied *spreche* und je mehr es seinem Zweck entspricht, um so vollkommener und schöner sei es.“ [Herder, 56] Zur Zweckmäßigkeit gehört, wie Herder erkennen lässt, auch der Ausdruck, denn in der dem Zitat vorangehenden Beschreibung des Gesichts erkennt er ausdrucksstarke Ausprägungen der Züge als schön.

Und weiter schreibt er:

„Bildet einen Philosophen und gebet ihm eine *Stirn*, die *nicht* denkt, einen Herkules und senkt ihm keine Kraft zwischen die *Augenbrauen* [...] jedes gemeine Auge wird [...] fühlen [...], daß sie ihrem *Zweck* nicht entsprechen [...], daß [...] sie] abscheuliche Geschöpfe seyen.“ [Herder, 56]

Da die in der Statue sichtbar gemachten Gefühle unsere eigene Körpersprache sind – „die *natürliche Sprache der Seele durch unsern ganzen Körper*“ [Herder, 58] - erwächst daraus im Betrachter das „Mit-Fühlen“ – die Sympathie. Diese ist die Grundlage für das eigentliche Erkennen von Schöner: „Nur innere Sympathie [...] ist Lehrerin und Handhabende der Schönheit.“ [Herder, 57] Schließlich: „Überhaupt ist nichts untrüglicher, als was *vom ganzen Körper spricht*, wenn es sogar dem Gefühl redet.“ [Herder, 67]

Auch Rahn erkennt dies, jedoch ohne den Begriff der Körpersprache zu bemühen. Durch Rahns Bezug auf die Individualität einer Statue ergibt sich diese Interpretation aber dennoch. Darüber hinaus spricht Rahn mit dem Begriff der Individualität der Statue auch folgendes an: Herder sieht in einer Skulptur „keine plastische Larve [...] sondern Lebenswind musste die Formen beleben“ [Herder, 58] und „statt des Abstrakts, [...] wird sie [die Schönheit ...] Konkret d. i. Charakter dieses Gottes und keines andern.“ [Herder, 58] Die Statue ist nicht nur Platzhalter für das dargestellte Wesen, sondern dieses lebt in der Statue – „frei von jeder angedichteten Repräsentation“ [Rahn, 25] tritt die Skulptur in Interaktion mit dem Betrachter, dessen Sympathie sie weckt. Rahn redet davon, dass „Herder von entsprechenden naturwissenschaftlichen und philosophischen Diskussionen eine Anregung erfahren hat“, die dazu führte, dass die „Attraktion und Repulsion“ in der Gefühlswelt der Interaktion des Betrachters mit der Skulptur eine entscheidende Rolle zugesprochen bekam. Rahn holt sogar noch weiter aus und sieht hinter dieser Wendung Herders, den Widerschein seines Weltbildes, in dem „das Gesetz des Kosmos in einer Analyse des Gefühls“ [Rahn, 22f] begründet liegt.

Herder bedauert zutiefst, dass der vorherrschende Gesichtssinn und die damit einhergehende Vernachlässigung unserer plastischer Fähigkeiten, eine bildhauerische Grundbildung verhindern, wenn gleich dies alleine noch nicht ausreichte um den alten Griechen ebenbürtig zu werden. [Herder, 61] Wie auch Rahn feststellt [Rahn, 21], führt Herder dies auf eine natürliche Entwicklung zurück: „Die Natur geht noch immer mit jedem einzelnen Menschen, wie sie mit dem ganzen Geschlecht ging, vom Fühlen zum Sehen, von der Plastik zur Piktur.“ [Herder, 62] Diese Entwicklung ist alles andere als Fortschritt, scheint für Herder aber naturgegeben zu sein. Er will aber die Vergangenheit gar nicht in der Gegenwart aufleben sehen, denn er hält dies in seiner Gesellschaft für unmöglich. Das Kunstverständnis seiner Zeitgenossen hält er für ignorant und vom vermeintlichen Wissen getrübt: „Wir sehen so viel, daß wir gar nichts sehen und wissen so viel, daß gar nichts mehr *unser*, d. i. etwas ist, was wir nicht gelernt haben *konnten*.“ [Herder, 61] Und in der früheren Fassung: „Auch durch die Brille von hundert, sonst immer noch sehr nützlichen,

Praktischen Akademien“ [Herder, 63] sind wir nicht in der Lage griechische Kunst zu verstehen. All dies versteht er mit dem Seitenhieb: „In einem berühmten Garten sind die Nationalprodukte, Alongeperücken, ich glaube mit Panzern, in Töpfer-ton gebildet – ohne Zweifel das wahreste Gebilde des Landes.“ [Herder, 63] Kaum hätte es deutlicher gemacht werden können, wie sehr Herder dieser Missstand zu schaffen macht.

Im darauf folgenden Text begibt er sich schlagartig, ja geradezu fluchtartig in mathematische Betrachtungen. Er stellt fest, dass Schönheit theoretisch erklärbar sein kann, der Eindruck des Schönen in der Praxis aber, das Empfinden und Erkennen des Schönen, unvergleichlich dazu ist. Nach einigen geometrischen Überlegungen, stellt er in guter philosophischer Tradition fest, dass kugelartige Rundungen in einer Statue zwar für Vollkommenheit stehen, dass aber „das Menschliche Gefäß keiner *Vollkommenheit* und also auch keines Zeichens derselben fähig ist: denn Vollkommenheit ist *Ruhe*, sie aber soll *würken*, *streben*.“ [Herder, 65] In diesem Spannungsfeld, das dem zwischen Attraktion und Repulsion gleicht, erreicht die Bewegung und Handlung ihre Bedeutung für die Skulptur.

Den Abschluss der Betrachtungen der Proportionen des menschlichen Körpers bildet die Festsetzung der Schönheit des menschlichen Körpers als das Maß für Schönheit überhaupt:

„Was wir in der *Optik* und in *anordnenden* Künsten überhaupt von feinen Gesetzen des *Wohlstandes* und der *Wohlgestalt*, des *Eben-* und *Unebenmaasses* entdecken werden, findet sein größtes Vorbild in dem edlen Werke, das überall, wie es scheint, der grossen Mutter Liebling und Augenmerk war, in der *Menschengestalt* und *Menschenschöne*.“ [Herder, 69f]

Wobei Herder auch hier Gefahr läuft, seine Aussage über allgemeine Schönheit zu unterminieren, denn er führt alle Schönheit wieder auf einen Urgrund zurück.

4.3 Wirkung von Skulptur

Im Rahmen kunstgeschichtlicher Überlegungen diskutiert Herder dann auch die Wirkung von plastischen Werken auf den Betrachter. Er stellt zunächst fest, dass Skulpturen auf uns wirken, weil sie den Eindruck vermitteln, als ob ein lebendiger Körper anwesend wäre. [Herder, 72] Menschen empfinden Ehrfurcht und Schauer, durch diesen Eindruck. Hass und Liebe wird Puppen zuteil wie einem Mitmenschen. Der Betrachter projiziert in die Skulptur ein Gegenstück der eigenen Gefühlswelt.

Wie bei der von Herder angeführten Blindgeborenen oder beim Tasten im Dunkel, ist der durch langsames Tasten gewonnene Eindruck, der von der Skulptur vor dem Geiste entsteht, der eines riesigen Objekts. Dieses unendlich scheinende Objekt vermittelt uns die Vorstellung, im Vergleich zum Betasteten klein und unbedeutend zu sein. Herder weitet diese Erkenntnis auch über die tastende Erfahrung hinaus und führt als Beispiel die von Phidias geschaffene Statue im Zeustempel an, die derartig riesig im Vergleich zum Tempel ist, dass sie den selben Eindruck optisch hervorruft, den Herder zuvor für das Tasten

beschrieben hatte. Durch die immense Größe der Skulptur, ist keine fruchtbare tastende Annäherung an dieses Werk denkbar. Daher ist hier bei Herder zu erkennen, dass das Gefühl beim Bildner wie beim Betrachter, nicht so sehr das physische Tasten des Objekts, als den plastischen Sinn in den Mittelpunkt des Wahrnehmungsvorgangs stellt.

5 **Schlußgedanken**

Rahn möchte nur einen Überblick über Herders Schrift geben, deren Aussagen in den geschichtlichen und philosophischen Zusammenhang setzen. Daher betrachtet Rahn nicht alle Aspekte in Herders Text. Dabei wird aber deutlich, dass Herder in der Philosophie, der Kunst und dem Sprachgebrauch eine neue Sicht auf die Plastik und das Plastische hatte und auch wenn ein Großteil von Herders Erkenntnissen noch heute weiter wirken, ergeben sich aus Rahns Interpretationen und Bemerkungen einige Aspekte, die neu diskutiert werden müssen.

Zum einen ist der plastische Sinn bei Herder wie bei Rahn nicht nur an der Skulptur aktiv. Was genau dieses Plastische gattungsübergreifend bzw. jeweils pro Kunstgattung ausmacht, bleibt unbeantwortet [Rahn, 11f]. Daraus hervor geht letztendlich auch die Frage, ob Sehen plastisch sein kann, oder nur bildhaft möglich ist, was Herder vertritt [Rahn, 22]. Worin genau die starke Verbindung zwischen Skulptur und Dichtung besteht, wird in keinem der Texte thematisiert. Und selbst warum es gerade zwischen diesen beiden Künsten eine besondere Verwandtschaft geben sollte wird nur knapp und unzureichend berührt [Rahn, 26]. Und schließlich verlangt die Plastik der Moderne eine völlig neue Diskussion zum Verhältnis zwischen Kunst und Wirklichkeit [Rahn, 34].

Die Moderne hat durch die nicht mehr vorhandene Gebundenheit an Traditionen das Potential, wieder den „plastischen Sinn“ Herders zu nutzen, was heute aber immer noch eher den Fähigkeiten des Künstlers als denen der Gesellschaft zu verdanken ist [Rahn, 35]. Während Herder noch Missstände aufzeigt, aber keine Veränderung der Kunst an sich anstrebt, da er diese für unmöglich hält, sondern eher zunächst die Grundauffassung von Plastik korrigieren will, zielt Rahn schon darauf ab, der veränderten Gesellschaft eine „neue, plastische“ Skulptur vorzuschlagen [Rahn, 29] bzw. zuzusprechen [Rahn, 31].

6 Anhang

6.1 Literatur

[Herder]

Herder, Johann Gottfried: „Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume“. in Suphan, Bernhard: „Johann Gottfried Herder: Sämtliche Werke VIII“, Georg Olms Verlagsbuchhandlung Hildesheim, 1967.

[Rahn]

Rahn, Dieter: „Die Plastik und die Dinge. Zum Streit zwischen Philosophie und Kunst“. Seiten 11 bis 36; Rombach Philosophie, 1993.