NATALIE BINCZEK

GEWÄNDER

Grenzbestimmung des Werks in Herders *Plastik*

TASTEN IM KONJUNKTIV

Herders 1778 in der zweiten Fassung erschienene und, wie dem Titelblatt zu entnehmen, bereits »größtenteils in den Jahren 1768-70« geschriebene *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume* verweist auf die erste Fassung von 1770 sowie auf das *Vierte kritische Wäldchen* als Vorstufen der auch hier entfalteten Ästhesiologie zurück. Die poetologische Tradition stellt die schönen Künste den schönen Wissenschaften, mithin die Visualität der Bildhauerei, aber ebenso auch der Malerei, auf der einen Seite der Sprachbedingtheit der Dichtkunst auf der anderen Seite gegenüber: Ein Schema, welches noch Lessings Paragone im *Laokoon* zugrundeliegt. Herders sinnesphysiologischer Ansatz fokussiert hingegen eine andere, nämlich die philosophie- und medizingeschichtlich hergeleitete Unterscheidung zwischen Sehen und Tasten. Diese erklärt er zum Primat seiner Beobachtungen. Dabei wendet er sie zunächst auf die Formen ästhetischer Rezeption an, bevor er sie in einem zweiten Schritt auf die Darstellungsformen der Künste überträgt. Auf diese Weise führt er eine bis dahin zwar viel diskutierte,[1] von der ästhetischen

[1] Vor allem unter Bezugnahme auf das Molyneux-Problem hat sich die Diskussion über das Verhältnis von Sehen und Tasten seit dem 17. Jahrhundert entfaltet. Siehe dazu: John Locke, Versuch über den menschlichen Verstand [1689], auf C. Wincklers Übers. beruhende Neuausg., 5. Aufl., Hamburg 2000, S. 162: »Zur Erläuterung des Gesagten möchte ich hier ein Problem des höchst scharfsinnigen und eifrigen Förderers realer Erkenntnis, des gelehrten und vortrefflichen Herrn Molyneux einschalten; er war so gütig, mir dies vor einigen Monaten brieflich mitzuteilen. Es handelt sich um folgendes: Denken wir uns einen *Blindgeborenen*, der jetzt erwachsen ist und mit dem Tastsinn zwischen einem Würfel und einer Kugel von gleichem Metall und annähernd gleicher Größe hat unterscheiden *lernen*, so daß er bei Berührung der beiden Gegenstände zu sagen vermag, welches der Würfel und welches die Kugel sei. Nehmen wir weiter an, Würfel und Kugel würden auf einen Tisch gestellt und der Blinde würde sehend, so fragt es sich nun, ob er nun *durch den Gesichtssinn, schon vor der Berührung der Gegenstände*, Kugel und Würfel unterscheidet und angeben könnte, welches

© 2005 Natalie Binczek, Publikation: Wallstein Verlag
DOI https://doi.org/10.46500/89244986-007 | CC BY-NC-ND 4.0

Reflexion jedoch unbemerkt gebliebene Feindifferenzierung in das System der schönen Künste ein.[2] Wo Lessing noch strukturelle Homologien zwischen Malerei und Bildhauerei unterstellt, dort weist Herder folgenreiche Unterscheidungen nach.

Das im Untertitel angeführte Pygmalion-Motiv deutet auf eine Vielzahl von Referenztexten des 18. Jahrhunderts hin, in welchen an der zum Leben erwachten Statue die Entwicklung und Spezifikation der Sinne verhandelt wird, besonders aber auf Condillacs *Traité des sensations*.[3] Zudem fängt die Schrift mit einem expliziten Verweis auf »[j]ene[n] Blindgeborene[n], den *Diderot* bemerkte,«[4] an. Bereits im ersten Satz beruft sich Herder auf eine Position, deren zentrale Bedeutung in der Emanzipation des Gefühls vom Gesicht besteht.[5] Diderot und Condillac haben gleichermaßen, obschon mit unterschiedlichen Akzentsetzungen, an einer Aufwertung der Haptik gearbeitet. Ein Programm, dem auch die *Plastik* verpflichtet ist. Über diesen, die hierarachische Ordnung der Sinne betreffenden

die Kugel und welches der Würfel sei. Der scharfsinnige und einsichtsvolle Fragesteller beantwortet die Frage mit nein.« An der Diskussion dieser Frage haben sich u.a. auch Gottfried Wilhelm Leibniz in den *Neuen Abhandlungen über den menschlichen Verstand*, Voltaire in *Eléments de Philosophie de Newton* sowie Berkeley in *An Essay Towards a New Theory of Vision*, Diderot in *Lettre sur les aveugles* und Condillac in *Traité des sensations* beteiligt. Erwähnt sei auch Jean-Bernhard Mérians *Sur le problème de Molyneux*, eine Abhandlung, welche in vier Teilen zwischen 1770 und 1774 in *den Nouveaux Mémoires de l'Académie Royale de Sciences et Belles-Lettres* erschienen ist. Noch Hermann von Helmholtz wird in seiner *Physiologischen Optik* (1856) auf diesen Fall zu sprechen kommen. Siehe dazu die Forschungsliteratur, vor allem: John W. Davis, The Molyneux Problem, in: Journal of the History of Ideas XXI,3, 1960, S. 392-408; William R. Paulson, Enlightenment, Romanticism, and the Blind in France, Princeton, New Jersey 1987.

[2] Vgl. dazu Bernhard Schweitzer, J. G. Herders ›Plastik‹ und die Entstehung der neueren Kunstwissenschaft. Eine Einführung und Würdigung, Leipzig 1948.

[3] Etienne Bonnot de Condillac [1754], Traité des sensations, in: ders., Œuvres philosophiques de Condillac, texte établi et présenté par Georges le Roy, Bd. 1, Paris 1947. Eine besondere Pointe dieser Abhandlung besteht darin, das Sehen als eine Wahrnehmungsoperation zu klassifizieren, welche auf die Unterweisungen des Tastsinns angewiesen ist. Ähnlich argumentiert auch Herder, wenn er die Operationen des Gesichtssinns auf den Begriffen des Tastsinns fundiert sieht.

[4] Johann Gottfried Herder, Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions Traume, in: ders., Werke in zehn Bänden, Bd. 4, Schriften zu Philosophie, Literatur und Altertum 1774-1787, hrsg. v. Jürgen Brummack u. Martin Bollacher, Frankfurt/M. 1994, S. 245.

[5] Denis Diderot, Lettre sur les aveugles. A l'usage de ceux qui voient [1749], in: ders., Œuvres philosophiques, textes établis avec introductions, bibliographies et notes par Paul Vernière, Paris 1964.

Aspekt[6] hinaus läßt sich jedoch ein weiterer Anknüpfungspunkt ausmachen. Diderot formuliert nämlich in seinem *Lettre sur les aveugles* auch eine ästhetische und darin recht problematische These: Der Blinde, heißt es dort, sei außerstande, Schönheit ohne Gebrauchswert wahrzunehmen.[7] Impliziert wird somit die Gleichung, Haptik und interesselose Kunst konstituieren ein Ausschlußverhältnis. Gegen diese Auffassung aber richtet sich Herders Abhandlung. Ein zentrales Anliegen der *Plastik* besteht deshalb darin, das ästhetische Argument von Diderot zu widerlegen. Herder will den Nachweis erbringen, daß ein autonomes Kunstwerk auch haptisch rezipiert werden könne, ja, nur mit Hilfe des Tastsinns angemessen zu rezipieren sei, sofern es sich dabei um eine Skulptur handelt. Die nachstehende Analyse wird allerdings deutlich machen, daß dieses Argumentationsziel der *Plastik* ausschließlich unter der Bedingung einer uneigentlichen Bestimmung des Tastbegriffs erreicht werden kann. Sie wird aufzeigen, wie Herders Versuch, die Tastwahrnehmung als ästhetisch wirksames Wahrnehmungsmodell zu etablieren, letztlich auf eine Theorie visueller Wahrnehmung zusteuert. Zugleich wird sie herausarbeiten, in welcher Weise die Reflexion über die sensorische Ordnung mit der ästhetischen Reflexion über die Grenzen der Kunst und die Frage nach der Distinktion von Werk und Neben- oder Beiwerk zusammenhängt; eine Reflexion, welche sich in Herders Text in der Beschreibung der Gewänder an Stauen verdichtet.

Im ersten Teil des ersten »Abschnitts« faßt Herder zusammen, was fortan als Grundlage seiner ästhetischen Typologie gelten soll, »daß *das Gesicht uns nur Gestalten, das Gefühl allein Körper zeige*: daß *Alles, was Form ist, nur durchs tastende Gefühl, durchs Gesicht nur Fläche*, und zwar

[6] Vgl. dazu Joachim Gessinger, Auge & Ohr. Studien zur Erforschung der Sprache am Menschen. 1700-1850, Berlin, New York 1994; Peter Utz, »Es werde Licht!« Die Blindheit als Schatten der Aufklärung bei Diderot und Hölderlin, in: Hans-Jürgen Schings (Hrsg.), Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert, DFG-Symposion 1992, Stuttgart, Weimar 1994, S. 371-409; Ulrike Zeuch, Umkehr der Sinneshierarchie. Herder und die Aufwertung des Tastsinns seit der frühen Neuzeit, Tübingen 2000; Hans Körner, Die Erziehung der Sinne: Wahrnehmungstheorie und Gattungsgrenzen in der Kunstliteratur des 18. und frühen 19. Jahrhunderts, in: Jörn Steigerwald, Daniela Watzke (Hrsg.), Reiz – Imagination – Aufmerksamkeit. Erregung und Steuerung von Einbildungskraft im klassischen Zeitalter [1680-1830], Würzburg 2003, S. 187-201; Waltraut Naumann-Beyer, Anatomie der Sinne im Spiegel von Philosophie, Ästhetik, Literatur, Köln, Weimar, Wien 2003.

[7] »Aber wenn er [der Blinde, N.B.] sagt: ›Das ist schön‹, urteilt er nicht selbst; er gibt das Urteil der Sehenden wieder. […] Schönheit ist für den Blinden nur ein Wort, wenn sie von der Nützlichkeit getrennt ist […]. Sind die Blinden nicht sehr zu bedauern, weil sie nur das Brauchbare für schön halten? Wie viele bewundernswerte Dinge gehen ihnen verloren.« (Denis Diderot, Brief über die Blinden. Zum Gebrauch für die Sehenden, in: ders., Philosophische Schriften, Bd. 1, hrsg. u. übers. v. Theodor Lücke, Berlin 1961, S. 52f.)

nicht körperliche, sondern nur *sichtliche Lichtfläche erkannt werde*.«[8] Körperwahrnehmung als ›Formwahrnehmung‹ ist demnach alleiniges Privileg des ›tastenden Gefühls‹, wie die Körperdarstellung alleiniges Privileg der Bildhauerkunst ist. Die Wahrnehmungen des Gesichts begrenzen sich hingegen auf ›Gestalten‹, welche nicht körperlich zu denken sind, sondern als Effekte ›sichtlicher Lichtflächen‹, das heißt als Gegenstände der Malerei.

Das unmittelbar im Anschluß folgende entwicklungsphysiologische Argument soll diese Typologie inhaltlich zwar stützen, strukturell weist es jedoch auf eine für den gesamten Text charakteristische Schwierigkeit hin.[9]

> Kommt in die Spielkammer des Kindes, und sehet, wie der kleine Erfahrungsmensch fasset, greift, nimmt, wägt, tastet, mißt mit Händen und Füßen, um sich überall die […] ersten und notwendigsten Begriffe von Körpern […] zu verschaffen.[10]

Das Kind macht seine ersten Erfahrungen haptisch, ›mit Händen und Füßen‹. Auf diese Weise bildet es die ›Begriffe von Körpern‹ heraus und schafft derart die Voraussetzung, welche es zur Wahrnehmung von plastischen Kunstwerken befähigen wird. Zugleich aber läßt sich aus derselben entwicklungsphysiologischen Perspektive beobachten, daß haptische und visuelle Eindrücke einander überlagern, weshalb sie letztlich – auch in der ästhetischen Rezeption – nicht voneinander zu lösen sind. Die Wahrnehmungen des Auges und der Hände unterscheiden sich zwar in ihrer ursprünglichen Konstitution, ihre Verknüpfung bereits im frühesten Kindesalter hingegen macht die Unterschiede nicht mehr nachvollziehbar. »Nur da wir von Kindheit auf unsre Sinne in Gemeinschaft und Verbindung brauchen: so verschlingen sich alle, insonderheit der gründlichste und der deutlichste der Sinne, *Gefühl* und *Gesicht*.«[11] Ihre ›verschlungene‹ ›Gemeinschaft und Verbindung‹ muß erst wieder aufgetrennt werden, um die jeweiligen Funktionsbereiche in ihrer Verschiedenheit in den Blick zu bekommen; also das zu leisten, was sich der Text selbst aufgibt.

Wenn Herder nun eine Unterscheidung der Kunstgattungen in Korrespondenz zu den Sinneswahrnehmungen entwirft, muß er bei der Bestimmung der Bildhauerkunst in jenes – allerdings kaum rekonstruierbare – Entwicklungsstadium zurückzukehren suchen, in welchem die Bereiche

[8] Herder, Plastik, a.a.O., S. 247.

[9] Siehe dagegen: »Der Sachverhalt, den Herder in seiner ›Plastik‹ darstellt, ist vergleichsweise einfach« (Hans Adler, Die Präsenz des Dunklen. Gnoseologie, Ästhetik, Geschichtsphilosophie bei Johann Gottfried Herder, Hamburg 1990, S. 102).

[10] Herder, Plastik, a.a.O., S. 249.

[11] Ebd., S. 250.

des Gefühls und Gesichts noch voneinander geschieden waren. Um eine Freilegung der haptischen Wahrnehmungsqualität muß eine solche Ästhetik der Bildhauerkunst bemüht sein. Wie sich im folgenden herausstellen wird, plädiert die von Herder vertretene haptische Ästhetik aber für keine Rückwendung zum sensorischen Ausgangspunkt in der frühesten Kindheit. Sie setzt vielmehr supplementär an, indem sie an der Vermischung der Empfindungen festhält und unter dieser Voraussetzung erst das Sehen auf die Qualität des Tastsinns hin wendet. Insofern wird die als ›Verschlingung‹ bezeichnete Beziehung zwischen beiden Sinnen noch einmal verschlungen. Mit anderen Worten: Anstatt die Operation des ›tastenden Gefühls‹ in Reinform zu erfassen, entwickelt Herder das Konzept einer haptischen Führung des Gesichtssinns.[12] »Seht jenen Liebhaber«, heißt es dementsprechend, »der tiefgesenkt um die Bildsäule wanket. Was tut er nicht, um sein Gefühl zum Gesicht zu machen, zu *schauen* als ob er im Dunkeln taste?«[13]

Auf dem kursiv gesetzten ›*schauen*‹ liegt der Akzent dieses Satzes; ein ›*schauen*‹, welches konjunktivisch, ›als ob‹ es sich um ein ›Tasten‹ handelte, bestimmt wird und die Fiktionalität dieser Tastempfindung grammatisch hervorhebt. Die ästhetische Kopplung von Skulptur und Haptik ist – zumindest in der Perspektive des Liebhabers – eine Als-ob-Konstruktion, die nur mit großer Anstrengung erlangt werden kann. Fast scheint es sogar, als müsse sie unentwegt aufs neue aktualisiert werden, wenn es anschließend heißt:

> Er gleitet umher, sucht Ruhe und findet keine, hat keinen Gesichtspunkt, wie bei Gemälde, weil tausende ihm nicht gnug sind, weil, so bald es eingewurzelter *Gesichtspunkt* ist, das Lebendige Tafel wird, und die schöne runde *Gestalt* sich in ein erbärmliches *Vieleck* zerstücket.[14]

Die Statue verlangt dem Liebhaber einen unaufhörlichen Standortwechsel ab. Nie darf er stehen bleiben, denn sonst erstarrt sie in seiner Wahrnehmung zu einem perspektivisch festgelegten ›Gemälde‹. Sein Auge, mit dem er das Werk abtastet, verteilt und streut dabei seine Aufmerksamkeit, zerstreut sie jedoch nicht. Die Skulptur muß, anders als ein Gemälde, dessen

[12] Siehe dazu auch in erkenntnistheoretischer Hinsicht: »Herder erkennt selbst, daß sich bei Gegenständen, die sich außerhalb der Reichweite des Tastsinns befinden, sofort das Problem ihrer Erkennbarkeit stellt. In diesem Fall soll das Auge dem Tastsinn zur Hilfe kommen können, indem es so sieht, *wie* der Tastsinn fühlt.« (Zeuch, Umkehr der Sinneshierarchie, a.a.O., S. 164).

[13] Herder, Plastik, a.a.O., S. 254.

[14] Ebd.

Rezeption mit der botanischen Metapher der ›Verwurzelung‹ belegt wird, von allen Seiten umgangen und von jeder in anderer Weise gesehen bzw. gefühlt werden.[15] Die ›schönen runden Gestalten‹ werden so in der Wahrnehmung dynamisiert. »Darum gleitet er [der Liebhaber, N.B.]: sein Auge ward Hand, der Lichtstrahl Finger, oder vielmehr seine Seele hat einen noch viel feinern Finger als Hand und Lichtstrahl ist, das Bild aus des Urhebers Arm und Seele in sich zu *fassen*.«[16]

Herder erzählt die Geschichte einer ästhetisch ausgelösten Vertauschung bzw. Täuschung der Sinneseindrücke. Er zeichnet die Verwandlung nach, welche aus dem Auge eine Hand macht und aus dem Lichtstrahl einen Finger. Dabei weist er ihr einen bestimmten Ort zu, die Seele nämlich. »Sie hats!« exklamiert er weiter und markiert in diesem Ausruf der Gewißheit eine Klimax, die allmählich jedoch wieder in einen konjunktivischen Rededuktus übergeht: »Die Täuschung ist geschehn: es lebt, und sie fühlt, daß es lebe; und nun spricht sie, nicht, als ob sie sehe, sondern taste, fühle.«[17] Die Seele spricht, heißt es hier, ›als ob sie taste, fühle‹, womit erneut der Als-ob-Modus gewählt wird. So wandelt sich ›das Bild aus des Urhebers Hand und Seele‹ in eine Statue und macht den Liebhaber sprechen, als tastete, als berührte er sie. Aber worauf bezieht sich diese haptische, diese taktile Rede? Verweist sie nur auf die imaginäre Interaktion zwischen dem Liebhaber und der Statue? Oder indiziert sie weit mehr, nämlich die Bewegung, die der Text im Vollzug seiner Aussage selbst beschreibt? – Nachdem er den Umschlag von der bloßen Anstrengung in die Errungenschaft mit dem Ausruf des ›Sie hats!‹ deutlich gemacht und als Ausdruck der Erregung rhetorisch inszeniert hat, kehrt Herder grammatisch am Ende dieser kurzen eingeschobenen Erzählung vom Liebhaber, der eine Statue unter der Maßgabe des Tastsinns anschaut, zum Anfangspunkt zurück. Denn hier wie dort wird die Differenz zwischen dem tatsächlichen und dem vorgetäuschten, illudierten Zustand in Form einer Konjunktiv-Aussage gekennzeichnet. Die ästhetische Rezeptionsstruktur einer Plastik wie das Sprechen des Liebhabers sind daher nur im uneigentlichen Sinn als haptisch zu verstehen.[18] Daß die Fiktion tastbarer Nähe überhaupt entstehen kann,

[15] Wie sich diese Polyperspektivik in einer Skulptur manifestiert, beschreibt Herder später: »Ich könnte sagen, daß die so natürliche *Vielförmigkeit* der Griechischen Bilde, da jeder Muskel schwebt, da nichts Tafel wird und keine Seite, keine Viertelseite des Gesichts, wie die andre, folglich auch nie durch Kupferstiche, Zeichnungen und Gemälde darzustellen oder zu ersetzen ist, uns Zug für Zug und fast unwillkürlich auf jede weiche Stelle, jede zarte Form *tastend ziehe* u. dergl. Wozu aber Alles, was sich, wenn mein Satz wahr ist, jeder selber sagen kann und wird.« (Ebd., S. 312).

[16] Ebd., S. 254.

[17] Ebd.

[18] Siehe dagegen Zeuch, Umkehr der Sinneshierarchie, a.a.O., S. 129ff. und 162ff.

geht auf den ästhetischen Wahrnehmungsakt selbst zurück. Das bedeutet jedoch, daß die Tastempfindung nicht die Voraussetzung plastischer Rezeption ist, sie entsteht vielmehr erst als ihr ästhetischer Effekt. Sie selbst ist eine ästhetische Täuschung; zudem eine vom Text hervorgerufene.

> Der Sinn des Gesichts würkt flach, er spielt und gleitet auf der Oberfläche mit Bild und Farbe umher; überdem hat er so Vieles und so Zusammengesetztes vor sich, daß man mit ihm wohl nie auf den Grund kommen wird. Er borgt von andern und baut auf andre Sinne: ihre *Hülfsbegriffe* müssen ihm *Grundlage* sein, die er nur mit Licht umglänzet.[19]

Was das Auge wahrnimmt, ist derart ›zusammengesetzt‹, daß es zur Herstellung vollständiger Eindrücke auf die Hilfe ›anderer Sinne‹, vor allem aber des Tastsinns, angewiesen ist, von dem es seine Begriffe ›borgt‹. Das Auge hat keine eigene ›Grundlage‹, es gründet vielmehr auf ›geborgten‹ Konzepten. Die hier als allgemeingültiges Gesetz formulierte Hilfsbedürftigkeit des Gesichtssinns kontrastiert aber dem zuvor geschilderten ästhetischen Rezeptionsentwurf, indem dieser die Entstehung haptischer Eindrücke gerade umgekehrt auf der operativen Grundlage des Sehens vollzieht. In dieser Hinsicht zumal ist der Tastsinn vom Gesichtssinn abhängig. Die fühlbare, ästhetische Qualität einer Plastik teilt sich nämlich dem Auge mit.

Wie jedoch verhält es sich vor dem Hintergrund dieser ›verschlungenen‹ Differenzierung beider Sinne mit den ihnen jeweils zugeordneten und strukturell an sie angelehnten Künsten?

> Ich verfolgte beide Künste und fand, daß kein einziges *Gesetz*, keine Bemerkung, keine Würkung der Einen, ohn Unterschied und Einschränkung auf die andre passe. Ich fand, daß gerade je *eigner* Etwas Einer Kunst sei und gleichsam als *einheimisch* derselben in ihr große Würkung tue, desto weniger lasse es sich platt anwenden und übertragen, ohne die entsetzlichste Würkung.[20]

Deutlich setzt Herder auf eine undurchlässige Demarkationslinie zwischen der Bildhauerei und Malerei. ›Kein einziges Gesetz‹, hebt er hervor, ließe sich aufgrund der ihnen jeweils ›eigenen‹ Organisation gleichermaßen auf beide Künste anwenden. So grundlegend wird der Unterschied zwischen ihnen aufgefaßt, daß keine ›Bemerkung‹ oder ›Wirkung‹ gleich bliebe, würde sie von der einen in die andere übertragen werden. Damit ist eine der Autonomie der Kunst entsprechende autonome Konstitution der

[19] Herder, Plastik, a.a.O., S. 253.
[20] Ebd., S. 256.

Kunstgattungen etabliert. Wie Kunst von Nicht-Kunst geschieden wird, so auch innerhalb der ersten die einzelnen Kunstgattungen. Ein zentrales Anliegen der *Plastik* besteht daher im Einkreisen dessen, was den Werken der Bildhauerei ›eigen‹, was nur in ihnen ›heimisch‹ ist. Nach diesem Schema erfolgt auch die Unterscheidung der den Künsten jeweils eigenen Organisationsformen. So kennzeichnet die Verteilung im »Nebeneinander« die Malerei, wohingegen die Plastik als eine Kunst bestimmt wird, deren »Teile auf einmal *in- neben- bei einander*«[21] strukturiert sind: sowohl ineinander enthalten, womit auf die Kompaktheit und Solidität im Aufbau der Elemente verwiesen wird, als auch ›neben-und beieinander‹, womit eine gleichsam para-ergonale Umgebung in den Zusammenhang eingebunden wird. Zudem ist im ›Nebeneinander‹ eine Überschneidung mit der Organisationsform der Malerei gegeben. Wird diese deshalb von der Plastik einverleibt? Kann sie als eines ihrer Bestandteile aufgefaßt werden? Wäre dem so, widerspräche dies dem Grundsatz der Abgrenzung der Kunstarten; die Grenze zwischen ihnen verschöbe sich ins Innere der Bildhauerei.[22] Zugleich aber drückt sich in den Präpositionen des ›Neben- und Beieinander‹ auch eine Dezentrierung der plastischen Form selbst aus, indem sich ihre geschlossene Dichte auf Neben- und Beigeordnetes, mithin auf das von ihr Unterschiedene, hin öffnet. Dieses Argument ist von zentraler Bedeutung für die weiteren Ausführungen, denn es formuliert bereits auf der Ebene der elementaren Organisation eine Spannung,[23] welche der Text in seinem weiteren Verlauf ästhetisch als Gleichzeitigkeit von Werk und Bei- oder Nebenwerk, ›Ergon‹ und ›Parergon‹ der Plastik vertieft.

PLASTIK UND GEWÄNDER

Nachdem das erste Kapitel eine Theorie der Sinne sowie der ihnen zugeordneten Künste in allgemeinen Zügen umrissen hat, setzt das zweite konkreter an. Es widmet sich der Erfassung einzelner antiker Skulpturen und versucht sie dabei nach den zuvor erarbeiteten Kategorien zu beschreiben. Eingeleitet wird dieses Vorgehen von einer als Frage formulierten Überschrift: »Bildhauerkunst und Malerei, warum bekleiden sie nicht mit Einem

[21] Ebd., S. 257.

[22] Siehe dazu auch Adler, Die Prägnanz des Dunklen, a.a.O., S. 121.

[23] »Bildnerei schafft *schöne Formen*, sie *drängt in einander* und *stellt dar*; notwendig muß sie also schaffen, was ihre Darstellung verdient, und was *für sich da steht*. Sie kann nicht durch das *Nebeneinander* gewinnen, daß Eins dem Andern aushelfe und doch also *Alles* so schlecht nicht sei: denn in ihr ist *Eins* Alles und Alles nur *Eins*.« (Herder, Plastik, a.a.O., S. 258).

Glücke, nicht auf Einerlei Art?«[24] »Antwort«, so der Anfang des folgenden Abschnitts: »Weil die Bildnerei eigentlich gar nicht bekleiden kann und die Malerei immer kleidet.«[25] Die deskriptive Annäherung an einzelne Plastiken erfolgt über die Kleider.[26] Dabei weist dieser Begriff einen konnotativen Resonanzraum auf, der auch die Rhetorik des Ornaments und mit ihr die schmuckvolle Ausgestaltung einer Rede einbezieht. Hier aber richtet er sich zunächst ganz buchstäblich auf das von der Ästhetik des 18. Jahrhunderts diskutierte Problem der plastischen Gewänderdarstellung. Auch in Lessings *Laokoon* findet sich dazu eine einschlägige Passage:

> Hat ein Gewand, das Werk sklavischer Hände, eben so viel Schönheit als das Werk der ewigen Weisheit, ein organisierter Körper? Erfordert es einerlei Verdienst, bringt es einerlei Ehre, jenes oder diesen nachzuahmen?[27]

Dem Gewand, einer kulturellen Errungenschaft, wird der ›organisierte‹, das heißt in seiner organischen Konstitution sichtbare Körper als ›Werk der ewigen Weisheit‹ unversöhnlich entgegengesetzt. In der bildenden Kunst muß der menschliche Körper im Blick auf seine organische Natürlichkeit – als materielle Manifestation der ›ewigen Wahrheit‹ und der Schönheit – Ausdruck finden. Die Gewänder aber verstellen, verdecken ihn. Herder folgt diesen argumentativen Spuren. Prinzipiell verwirft auch er Gewänder an Plastiken. Jedoch wird diese Ablehnung unter Rückgriff auf das – zuerst von Winckelmann beschriebene – Phänomen der ›nassen Draperie‹ durchaus abgeschwächt, wenn nicht sogar zurückgenommen.

Was die Zwischenüberschrift als Defizit zur Sprache kommen läßt, nämlich die Unfähigkeit der Bildhauerkunst ›zu bekleiden‹, wird der nachfolgende Text zum uneinholbaren Vorsprung gegenüber der Malerei erklären. Aus der vermeintlichen Unfähigkeit wird eine ästhetische Ressource. Wie aber begründet Herder diese Aussage? Die Bildhauerei »kann gar nicht bekleiden«, so seine Antwort, »denn offenbar verhüllet sie gleich un-

[24] Ebd., S. 259.

[25] Ebd.

[26] Siehe zur »Verwandtschaft von Kleidung und Sprache« bei Herder: Ulrike Landfester, Der Dichtung Schleier. Zur poetischen Funktion von Kleidung in Goethes Frühwerk, Freiburg i. Br. 1995, S. 50f. Vgl. zum Status der Kleider in philosophischer Sicht: Heinrich Niehues-Pröbsting, Kleiderprobleme, in: Gérard Raulet, Burghart Schmidt (Hrsg.), Vom Parergon zum Labyrinth. Untersuchungen zur kritischen Theorie des Ornaments, Wien, Köln, Weimar 2001, S. 133-149.

[27] Gotthold Ephraim Lessing, Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie, in: ders., Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 5,2, Werke 1766-1769, hrsg. v. Wilfried Barner, Frankfurt/M. 1990, S. 58.

ter dem Kleide, es ist nicht mehr ein menschlicher Körper, sondern ein langgekleideter Block.«[28] Anstatt sich über den Körper zu legen, setzt sich das Kleid – ›offenbar‹ – an dessen Stelle und deformiert ihn. Eine Deformation, die geradezu auf die Herstellung plastischer Werke zurückverweist, klingt doch im ›Block‹ das unbearbeitete Material, der Marmor- oder Steinblock an. Keine Blöcke, sondern ›Körper und Formen‹, wie an anderer Stelle bereits festgelegt und mehrfach wiederholt, sind die Gegenstände der Bildhauerei, will sie den Anforderungen ihrer ästhetischen Eigengesetzlichkeit gerecht werden. Ausschließlich die Darstellung des bloßen, unbekleideten und deshalb auf seine organische Beschaffenheit reduzierten Körpers korrespondiert dem ›eigentlichen‹ Begriff, auf welchen die Malerei hingegen als Kunst der Bekleidung, der Verhüllung und damit des Sekundären, Hinzugefügten und Abgeleiteten[29] gänzlich verzichten muß. – »Und nun in der Kunst ist ein Gewand von Stein, Erz, Holz ja im höchsten Grade *drückend*!«[30] Schon die Kleider aus gewebten Stoffen wirken drükkend auf den menschlichen Körper, so Herder, wieviel mehr aber die Kleider einer Plastik: Denn das Material, dessen sich die Bildhauerei bedient, eignet sich nicht zur Nachbildung von Gewändern oder Kleidern. »Es ist kein Schatte, kein Schleier, gar kein Gewand mehr: es ist ein Fels voll Erhöhung und Vertiefung, ein herabhangender Klumpe.«[31] Das Material verfehlt die Weichheit und Durchlässigkeit gewebter Stoffe, denn es verweist stets auf seine eigene feste Konsistenz als ›herabhängender Klumpen‹ und unterbricht so die Illusion einer Belebung, welcher die plastische Körperdarstellung gleichwohl aber ästhetisch verpflichtet ist.

»Tue die Augen zu und taste, so wirst du das Unding *fühlen*.«[32] Die Unangemessenheit der Gewänderdarstellung in der Bildhauerei soll nun in der Beurteilung des dafür ausgewiesenen Wahrnehmungssinns spürbar

[28] Herder, Plastik, a.a.O., S. 260.

[29] Daraus zieht die Forschung den Schluß, es handle sich beim Tastsinn demgegenüber um eine Erfahrung, welche als »Authentizität« (Adler, Die Prägnanz des Dunklen, a.a.O., S. 103; Georg Braungart, Leibhafter Sinn. Der andere Diskurs der Moderne, Tübingen 1995, S. 83 u. 86) zu bezeichnen ist. Diese Auffassung geht auf Hannsjörg A. Salmony (Philosophie des jungen Herder, Zürich 1949) zurück. In diesem Sinn hält auch Mülder-Bach fest, daß Herder »[i]mmer wieder […] auf der ›Eigentlichkeit‹ der Fühlbegriffe« bestehe (Inka Mülder-Bach. Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der »Darstellung« im 18. Jahrhundert, München 1998, S. 72). Mein Ansatz versucht hingegen nachzuweisen, daß sich sowohl das ›Authentische‹ als auch ›Eigentliche‹ des Tast- und Gefühlsbegriffs im Verlauf des Textes selbst auflöst und als eine komplexe, keineswegs dem Auge nur, falls überhaupt, entgegengesetzte Kategorie in Erscheinung tritt.

[30] Herder, Plastik, a.a.O., S. 260.

[31] Ebd.

[32] Ebd.

werden. Mit geschlossenen Augen ist es dem apostrophierten Du aufgetragen, ›das Unding zu fühlen‹. Anders als der ›Liebhaber‹, der trotz der Evokation des haptischen Eindrucks dennoch in körperlicher Distanz zur Statue bleibt und somit eine wichtige Regel ästhetischer Rezeption befolgt, wird hier – zum ersten Mal in diesem Text – zur unmittelbaren Kontaktaufnahme aufgerufen. Dennoch wird mit diesem Aufruf nicht gegen das Berührungsverbot der Kunst verstoßen,[33] insofern das ›Unding‹, welches es dabei wahrzunehmen gilt, keinen ästhetischen Wert aufweist; ein mißlungenes, ja überhaupt kein Kunstwerk ist. Müßte sich diese Erfahrung aber bei der Berührung der unbekleideten Körperpartien der Statue nicht wiederholen? Müßte nicht die gesamte Plastik ohne Unterstützung des Auges denselben haptischen Eindruck hervorrufen? Ein ›Unding‹ fühlbar machen? Weshalb sollen der Arm oder die Brust, obwohl aus demselben Material gemacht wie das Gewand, von dieser perzeptiven Ernüchterung ausgenommen sein? Der Text gibt keine Antwort. Statt dessen fährt er fort:

> Und man kann überhaupt den Grundsatz annehmen, »daß wo der Griechische Künstler auf Bildung und Darstellung eines schönen Körpers ausging, wo ihm nichts Religiöses und Charakteristisches im Wege stand, wo seine Figur ein freies Geschöpf der Muse, ein substanzielles Kunstbild, kein Emblem, keine historische Gruppe, sondern Bild der Schönheit sein sollte, da bekleidete er nie, da enthüllte er […].«[34]

Soll eine Skulptur zur Anschauung des autonom Schönen – ein ›substantielles Kunstbild‹ – werden, darf sie ›nichts Religiösem und Charakteristischem‹ verpflichtet sein. Sie darf weder als ›Emblem‹ noch als ›historisches‹ Dokument dienen, sondern muß, so der ›Grundsatz‹, schöne und unbekleidete Körper darstellen. Damit ist die Forderung einer von jeder Zweck- und Fremdbestimmung freigesetzten Ästhetik konturiert.

> Es war vom Griechen Sprüchwort, daß er lieber Fülle als Hülle gab, das ist, *schöne* Fülle, denn sonst bekleidete er auch. Philosophen, Cybelen, hundertjährige Matronen konnten immer bekleidet dastehn; auch wo es

[33] »Das Auge fühlt wirklich, aber eben das Auge, das heißt ›der kälteste, philosophischste‹ [sic] unter den Sinnen. An keiner Stelle wird das Berührungsverbot wirklich durchbrochen. Optative Wendungen, Worteinschübe wie ›gleichsam‹, Signale von Poetizität erinnern an das auf der manifesten Textebene mit allen Mitteln der Emphase überspielte Trennungsintervall.« (Albrecht Koschorke, Pygmalion als Kastrat – Grenzwertlogik der Mimesis, in: Mathias Meyer, Gerhard Neumann [Hrsg.], Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur, Freiburg i. Br. 1997, S. 299-322, hier S. 309)

[34] Herder, Plastik, a.a.O., S. 262.

> Gottesdienst, und Zweck und Eindruck der Bildsäule forderte oder ertrug. Ein Philosoph ist ja nur immer *Kopf*- oder *Brustbild*: wenn er also auch nur, wie Zeno, sein Haupt über der Steinhülle zeiget! Er *muß* nicht, als Jüngling oder Fechter dastehn.[35]

Der natürlich schöne Körper, dem allein das Privileg der Nacktheit zukommt, ist auch in der griechischen Antike eine Ausnahme höchster Kunstleistung, weshalb in allen anderen Fällen der Grundsatz, ein plastisches Werk könne nicht bekleiden, aufgehoben wird. Wo keine ›schöne Fülle‹ des nachgebildeten Gegenstandes gegeben ist, bei ›Philosophen, Cybelen, hundertjährigen Matronen‹, so die von Herder aufgemachte Reihe, wird die Darstellung entweder auf eine Büste verkürzt oder der Körper verhüllt. In diesen Fällen handelt es sich jedoch nicht um Plastiken im Sinne des autonom gewordenen Kunstschönen. Sie gelten vielmehr als Gelegenheitsarbeiten, Erinnerungsstützen oder repräsentative Porträts, also als zweckdienliche Arbeiten.

> Aber eine Gestalt der *Schönheit*, der *Liebe*, des *Reizes*, der *Jugend*, Bacchus und Apollo, Charis und Aphrodite, unter einem Mantel von Stein wäre Alles, was sie sind, was sie hier durch den Künstler sein sollen, verschleiert und verloren.[36]

Eine schöne Körperform wird als Ausdruck der ›Liebe‹, des ›Reizes‹ und der ›Jugend‹ definiert. Indem hier das ästhetische mit dem anthropologischen Verständnis des Schönen kongruiert, tritt die ästhesiologische Dimension dieses Projekts deutlich zutage. Die Kopplung beider Urteile ist ihrerseits kulturhistorisch eingefaßt. Denn die Umsetzung dieses ästhesiologischen Maßstabs lasse sich ausschließlich in der griechischen Antike und dort vor allem an Götterstatuen finden.[37] Nur innerhalb eines historisch und geo-

[35] Ebd., S. 261f.

[36] Ebd., S. 262.

[37] Winckelmann plädiert für eine Vergöttlichung des Menschen, wenn er Herkules beschreibt: »Der erste Anblick wird dir vielleicht nichts, als einen ungeformten Stein sehen lassen: vermagst du aber in die Geheimniße der Kunst einzudringen, so wirst du ein Wunder derselben erblicken, wenn du dieses Werk mit einem ruhigen Auge betrachtest. Alsdenn wird dir Herkules wie mitten in allen seinen Unternehmungen erscheinen, und der Held und der Gott werden in diesem Stücke zugleich sichtbar werden.« (Johann Joachim Winckelmann, Beschreibung des Torso im Belvedere [1759], in: ders., Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe, hrsg. v. Walther Rehm, mit e. Einl. v. Hellmut Sichtermann, Berlin 1968, S. 179). Gegen diese Heroisierung wendet sich Lessing, indem er das Menschliche am Philoktet hervorhebt: »Überhaupt aber muß man bei der Vergleichung des leidenden Herkules mit dem leidenden Philoktet nicht vergessen, daß jener ein Halbgott, und dieser nur ein Mensch ist. Der Mensch schämt sich seiner Klagen nie« (Lessing, Laokoon, a.a.O., S. 47). Herder schließlich plädiert für das Menschliche in den Götterplastiken.

graphisch eng umgrenzten Raums können plastische Werke nachgewiesen werden, welche dem hier erhobenen ästhetischen Anspruch genügen. Hingegen: »Im Morgenlande, wo man aus sehr guten Gründen die Verhüllung des Körpers liebte, wo man ihn als Geheimnis betrachtete, von dem nur das Antlitz und seine Boten, Hände und Füße, sichtbar wären, in ihm war keine Bildnerei möglich«.[38] Ein im Sinne der von Herder vertretenen anthropologischen Ästhetik als schön identifizierbarer Körper läßt sich nicht auf das Gesicht, die Hände und Füße begrenzen. Er muß, um zur Evidenz der ›Schönheit‹, aber auch der ›Liebe‹ oder des ›Reizes‹ zu werden, vollständig und das heißt entblößt zum Vorschein kommen.[39]

Bereits bis zu diesem Punkt bildet Herders Text einen komplexen argumentativen Zusammenhang. Zum einen nimmt er die von ihm anfangs entworfene Matrix, innerhalb welcher Künste und Sinneswahrnehmungen einander zugeordnet werden sollen, zurück. Denn sowohl die physiologische Entwicklung der Sinne, in deren Verlauf es zu einer Überlagerung der Haptik durch Visualität kommt, als auch die ästhetische Rezeption plastischer Werke führen eine supplementäre Beziehung vor. Das Konzept einer einfachen Trennung und Zuteilung des Tast- und Gesichtssinns wird somit sukzessive aufgegeben. Zum anderen setzt der Text die Bildhauerkunst autonom, indem er sie von religiösen, dokumentarischen sowie überhaupt repräsentativen Zwecken freispricht und die Kleidung – als stünde sie für eben diese Zwecke ein – abzulegen auffordert. Als Medium der genannten Zweckbestimmungen, mithin als über die autonome Ästhetik gestülpte Fremdreferenz müssen Kleider von der plastischen Darstellung eines menschlichen Körpers, dem Signifikanten des Schönen, entfernt werden. Das Postulat der Enthüllung korreliert demnach dem Postulat der ästhetischen Autonomie und Selbstbezüglichkeit, die sich jedoch ausschließlich, wie bereits hervorgehoben, dem haptisch geführten Auge mitteilt. Wo dieses nämlich die Hand nicht stützt, wo sie selbst tastet und fühlt, dort begegnet sie ›Undingen‹, ›Klumpen‹. Die Haptik dient letztlich allein der Feststellung dessen, was den Kunstwerkcharakter einer Plastik gerade unterminiert.

[38] Herder, Plastik, a.a.O., S. 269.

[39] Auch gegenwartsdiagnostisch wird die Umsetzbarkeit dieses ästhetischen Konzepts von Herder skeptisch beurteilt. »Gehe man jetzt auf unsre Märkte, in unsre Kirchen und Gerichtsstätten, Besuchzimmer und Häuser, und wolle bilden. Bilden? Was? Stühle oder Menschen? Reifröcke oder Handschuh? Federwische auf Köpfen oder Cerimonien? – Bilden? Und *wie*? durch welchen Sinn? […] da ja kein Auge das Auge des Freundes, geschweige Wange die Wange, Mund den Mund, Hand die Hand kennet. In den Ritterzeiten verpanzerte man sich, um aufeinander zu stechen; wozu tut mans jetzt?« (Ebd., S. 302f.).

Etwa in der Mitte des zweiten Kapitels stellt sich der Text allerdings einem Phänomen, welches sein zuvor dargelegtes Ausschlußschema herausfordert. Auch die antiken Statuen, wie nun konzediert wird, kommen nicht immer und nicht vollends ohne Verhüllung aus. Dennoch wird dabei ihr Status der plastisch gewordenen Anschauung des Schönen, wie sich Herder zu plausibilisieren bemüht, nicht verletzt.

> Wo auch der Grieche bekleiden mußte, wo es ihm ein Gesetz auflegte, den schönen Körper, den er bilden wollte, und den die Kunst allein bilden *kann* und *soll*, hinter Lumpen zu verstecken; gabs kein Mittel, dem fremden Drucke zu entkommen, oder sich mit ihm abzufinden? Zu *bekleiden*, daß doch nicht *verhüllt* würde?[40]

Ein paradoxer Ausweg wird hier erwogen, nämlich zu ›bekleiden‹, ohne zu ›verhüllen‹, welcher ein paar Zeilen weiter seine Auflösung erfährt: »Kurz, es sind der Griechen *nasse Gewänder*.«[41] Wurde die Darstellungsmöglichkeit des schönen nackten Körpers unterbunden oder eingeschränkt, kannte der ›Grieche‹ dennoch eine Technik, wie er sowohl dieser Einschränkung als auch der ästhetischen Maßgabe gerecht werden konnte; wie er den ›fremden Druck‹ abzulegen hatte, ohne auf die Kleidung selbst zu verzichten, mithin eine Kleidung bildhauerisch ermöglichte, welche den Körper weder ›drückt‹ noch ›verfremdet‹.[42]

Schon 1769 nimmt Herder im *Vierten kritischen Wäldchen* auf die »nasse Draperie« der antiken Skulptur Bezug:

> Die […] nasse Draperie, die sie ihren Statuen gaben, erklärt sich offenbar aus diesem Gefühl, das gleichsam in der Dunkelheit tastet, um sich nicht vom Gesichte zerstreuen zu lassen […]. Hier ist die nasse Draperie von Würkung: sonst fühle ich nichts als Gewand, drückendes Gewand, und die schöne Form des Körpers, das Wesen der Kunst, ist verloren.[43]

Herder schließt mit dieser Aussage an eine von Winckelmann in dessen *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst* angestoßene Reflexion über den ästhetischen Stellenwert der Draperie[44] an antiken Statuen an. Dabei bestätigt das obige

[40] Ebd., S. 263.

[41] Ebd., S. 264.

[42] Ebd., S. 263.

[43] Johann Gottfried Herder, Die Kritischen Wälder zur Ästhetik. Viertes kritisches Wäldchen [1769], in: ders., Werke in zehn Bänden, Bd. 2, Schriften zur Ästhetik und Literatur, hrsg. v. Gunter E. Grimm, Frankfurt/M. 1993, S. 317f.

[44] »Unter dem Wort Drapperie begreift man alles, was die Kunst von Bekleidung des Nackenden der Figuren und von gebrochenen Gewändern lehret. Diese Wissenschaft ist nach

Zitat die Einschätzung Winckelmanns, daß es den Griechen gelungen sei, die Gewänder der ›Einfalt‹, ›Ruhe‹ und dem ›Kontur‹ der bildhauerischen Werke harmonisch anzupassen. »Auch unter den Gewändern der Griechischen Figuren herrschet der meisterhafte Contour, als die Haupt-Absicht des Künstlers, der auch durch den Marmor hindurch den schönen Bau seines Cörpers wie durch ein Coisches Kleid zeiget.«[45] Während Winckelmann in diesen Gewändern jedoch die reale Kleidung der Griechen zu identifizieren vermeint und sie deshalb in ein unmittelbares Abbildverhältnis zur gesellschafts-historischen Wirklichkeit setzt, das heißt ihnen einen empirischen Status zuweist, bewertet Herder sie hingegen als eine ausschließlich kunstimmanente Technik. Somit wandelt er Winckelmanns ontologisches Argument in ein ästhetisches um.

Die Angemessenheit der ›nassen Gewänder‹ muß vom Tastsinn bestätigt werden: Die »Bildnerei«, heißt es dementsprechend, »arbeitet für die Hand und nicht fürs Auge. Und siehe, eben *für die Hand* erfanden die feinen Griechen Auskunft. Ist nur der tastende Finger betrogen, daß er Gewand und zugleich Körper taste; der *fremde* Richter, das Auge, muß folgen.«[46]

Nachdem sich diese Gleichung im Verlauf des Textes mehrfach relativiert hat, wird sie hier noch einmal in Anschlag gebracht. Die Bildhauerei ›arbeitet für die Hand und nicht fürs Auge.‹ Um dieser Prämisse zu genügen, müssen sich die Gewänder der Statuen als gleichsam eingeschmolzener Bestandteil des plastischen Körpers zu erkennen geben.[47] Nur auf diese Weise können sie in die Täuschung seiner Vitalität einbezogen werden. Eine Täuschung, die von der Rhetorik des Textes selbst allerdings durch einen Rekurs auf den Gesichtssinn – ›und siehe‹ – gestört wird. Was indes zu ›sehen‹ ist, sind Gewänder, die dem Tastsinn eine ›Auskunft‹ geben. Aber welche?

Auch die haptischen Feststellungen des ›Steinklumpens‹ oder ›Undings‹ sind als Auskünfte etwa der Materialbeschaffenheit zu werten. Hier jedoch, dies macht der nächste Satz deutlich, soll dem ›tastenden Finger‹ eine trügerische Auskunft erteilt werden. Er soll den Eindruck gewinnen, ›daß er Gewand und zugleich Körper taste‹. Ein zweifacher Betrug also. Die

der schönen Natur, und nach dem edlen Contour, der dritte Vorzug der Wercke des Alterthums.« (Johann Joachim Winckelmann, Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst, in: ders., Kleine Schriften, a.a.O., S. 42).

[45] Ebd., S. 40. Vgl. dazu Klaus Schneider, Natur – Körper – Kleider – Spiel: Johann Joachim Winckelmann – Studien zu Körper und Subjekt im späten 18. Jahrhundert, Würzburg 1994.

[46] Herder, Plastik, S. 263f.

[47] Siehe dazu auch Winfried Menninghaus, Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung, Frankfurt/M. 1999, S. 110ff.

Paradoxie der nicht verhüllenden Kleider entspricht dabei dem haptischen Betrug, sowohl ein Gewand als auch einen lebenden Körper zu fühlen.[48] Analog der an anderer Stelle beschriebenen Täuschung des ›Liebhabers‹, welcher allmählich die Statue sich ›verlebendigen‹ sieht, wird hier der Betrug einer Einheit des Körpers mit den ihn umhüllenden Gewändern anvisiert.

> Es war nämlich einzige Auskunft, den tastenden Finger und das Auge, das jetzt nur als Finger tastet, zu betrügen: ihm ein Kleid zu geben, das doch nur *gleichsam* ein Kleid sei, Wolke, Schleier, Nebel – doch nein, nicht Wolke und Nebel, denn das Auge hat hier nichts zu nebeln; nasses Gewand gab er ihm, das der Finger durchfühle![49]

Der Finger und das Auge werden nun gleichermaßen als Adressaten dieser ›Auskunft‹ bezeichnet. Ihre Funktionen haben sich einander angeglichen, wenn es hier vom Auge heißt, daß es ›jetzt nur als Finger taste‹. Der Betrug beider Sinne ist gelungen. Er verdankt sich der Darstellung eines im ›Gleichsam‹ eingeschränkten Kleides. Vom ›Unding‹ und ›Steinklumpen‹ bewegt sich der Text hier auf ein kursiv markiertes ›Gleichsam‹ zu, mit welchem sprachlich eine signifikante Uneindeutigkeit, ein Abstand zwischen Gegenstand und Bezeichnung angezeigt wird. Die Rede ist nämlich von einem Kleid, das letztlich keines ist und es aufgrund eben dieser Selbstauflösung dem Finger ermöglicht, daß dieser ›durchfühle‹, so der Wortlaut; daß er sich sozusagen bis auf den Körper hindurchtaste. Jedoch »die Fülle der Körpers, die kein *Gleichsam*, die Wesen der Kunst ist, war und blieb Hauptwerk.« [50]

DAS PARERGON

Zum ›Hauptwerk‹ treten die ›Neben-‹ oder ›Beiwerke‹, – in der Terminologie Kants – die ›Parerga‹ hinzu, wie das ›Ineinander‹ der Elemente einer Plastik auch von der Anordnung des ›Neben-‹ und ›Beieinander‹ ergänzt werden kann. Ausdrücklich werden in der *Kritik der Urteilskraft* Gewänder an Statuen dem ›parergonalen‹ Zierat zugerechnet und als äußerliche »Zutat« dem innerlichen »Bestandstück« entgegengesetzt:

[48] Zum Verhältnis von Haptik und Geweben siehe Michel Serres, Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische, übers. v. Michael Bischoff, Frankfurt/M. 1998, S. 106f.

[49] Herder, Plastik, a.a.O., S. 264.

[50] Ebd.

> Selbst was man *Zieraten* (Parerga) nennt, d.i. dasjenige, was nicht in die ganze Vorstellung des Gegenstandes als Bestandstück innerlich, sondern nur äußerlich als Zutat gehört und das Wohlgefallen des Geschmacks vergrößert, tut dieses doch nur durch seine Form, wie Einfassungen der Gemälde oder Gewänder an Statuen, oder Säulengänge um Prachtgebäude.[51]

Der ›Zierat‹, dessen Funktion hier in der Steigerung des ›Wohlgefallens des Geschmacks‹ bestimmt und daher in unmittelbare Nähe zur Rezeption des Werkes selbst gerückt wird, ist auf eine spezifische ›Form‹ angewiesen. Auch der ›parergonale‹ Rahmen unterliegt somit der formalen Ästhetik und trägt auf seine Weise zum Geschmacksurteil bei. Was Herder gut zehn Jahre früher nach der Logik eines in die Imagination des lebendigen Gefühls nicht integrierbaren Widerstands problematisiert, welcher von der materiellen Beschaffenheit des skulpturalen Werks herrührt und als Störung der rezeptiven Täuschung beschrieben wird, nämlich Gewänder, faßt Kant als ornamentalen ›Zusatz‹ zusammen. Diesen setzt er als Nebenwerk, Parergon, dem als ›inneres Bestandstück‹ verstandenen Werk entgegen, wie Herder die Verhüllung dem Körper und mit ihr die leblose Materie der imaginären Verlebendigung entgegensetzt. Indem er die Paradoxie der nicht verhüllenden bzw. adverbial in ihrer Bedeutung zurückgenommenen ›gleichsam‹-Kleider entwirft, denkt er eine Verbindung beider Seiten, wie sie auch Kant vorsieht, mit. Grundsätzlich gehören nach Herder Kleider und Gewänder der internen Logik der Kunst nicht an. Den ›nassen Gewändern‹ jedoch wird der Kunststatus nicht abgesprochen, sofern sie nämlich den Körper – ›das Wesen der Kunst‹ – nicht verdecken, sondern vielmehr durchscheinen lassen und damit überhaupt erst zugänglich machen.[52]

[51] Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft [1790], hrsg. v. Karl Vorländer, Hamburg 1974, §14, 43, S. 65.

[52] Jacques Derrida kritisiert Kants Unterscheidung zwischen Werk und Bei- oder Nebenwerk, wenn er nach den Grenzen des Parergons der Gewänder fragt: »Das Vorgestellte der Vorstellung wäre der nackte und natürliche Körper; das vorstellungsmäßige Wesen der Statue bezöge sich darauf, und, an sich, wäre allein diese Vorstellung schön, wesentlich, rein und intrinsisch schön, ›eigentlicher Gegenstand eines reinen Geschmacksurteils.‹ Und daran anschließend: »Diese Abgrenzung des Zentrums und der Gesamtheit der Vorstellung, ihres Innen und ihres Außen, mag schon ungewöhnlich scheinen. Man fragt sich überdies, wo man die Bekleidung anfangen lassen soll. Wo beginnt und wo endet ein *Parergon*? Wäre jede Bekleidung ein *Parergon*. Die Slips und anderes. Was macht man mit völlig durchsichtigen Schleiern. […] Es ist die Frage nach dem vorstellungsmäßigen und vergegenständlichenden Wesen, nach seinem Innen und seinem Außen, nach den Kriterien, die für diese Abgrenzung in Anspruch genommen werden, nach dem Natürlichkeitswert, der hierbei vorausgesetzt wird, und, nebensächlich oder wesentlich, nach dem Platz des menschlichen Körpers oder seinem Privileg in dieser ganzen Problematik.« (Jacques Derrida, Die Wahrheit in der Malerei, übers. v. Michael Wetzel, Wien 1992, S. 77)

Solche Gewänder dürfen formal von den Proportionen und Konturen des Körpers, der durch sie hindurch hervortreten soll, nicht abweichen. Sie müssen sich ihm vollständig fügen, seiner Gestalt sich unterordnen, sie gleichsam, wie eine zweite Haut, modellieren. Damit sie zumindest zum Rand bzw. zur Schwelle des Kunstwerks selbst vordringen können, um – mit Kant gesprochen – ›das Wohlgefallen des Geschmacks zu vergrößern‹, dürfen sie kein von dem ›eigentlichen‹ Gegenstand der Skulptur unterschiedenes Eigenleben entfalten.[53] Sie müssen sich derart zurücknehmen, daß nicht sie, sondern ausschließlich der von ihnen gekleidete bzw. hervorgebrachte Körper sichtbar wird.

> Besteht aber der Zierat nicht selbst in der schönen Form, ist er, wie der goldene Rahmen, bloß, um durch seinen Reiz das Gemälde dem Beifall zu empfehlen, angebracht, so heißt er alsdann *Schmuck* und tut der echten Schönheit Abbruch.[54]

Der hier angesprochene ›Abbruch der echten Schönheit‹ hat denselben strukturellen Stellenwert wie die Unterbrechung der ästhetischen Rezeption im Widerstand des ›Steinklumpens‹ und ›Undings‹ bei Herder. In beiden Fällen ergeben sich daher vergleichbare Konsequenzen hinsichtlich der Bewertung dessen, was dem ›Parergon‹ zuzurechnen ist. Dabei wird nicht nur zwischen dem Werk und seinem Außen, sondern auch innerhalb dieses selbst jeweils eine Grenze gezogen. Unterschiedliche Typen des Werkaußen, unterschiedliche Distanzstufen werden differenziert, um ein ›Parergon‹, welches als ›Zierat‹ – das ›nasse Gewand‹ also – dem Werk dient, es somit stützt, ja sich ihm ›gleichsam‹ anverwandelt, von einem ›Parergon‹ abzugrenzen, welches als bloßer ›Schmuck‹ – wie das ›Unding‹, der ›Steinklumpen‹ – es beeinträchtigt. Eine maximale Annäherung des Beiwerks an das Werk ist in den ›nassen Gewändern‹, wie Herder sie beschreibt, gegeben. Nur eine hauchdünne Schicht trennt hier die beiden Bereiche, die Darstellung des Körpers und seine Verhüllung, voneinander. Mag nun das Parergon wie bei den ›nassen Gewändern‹ kaum wahrnehmbar sein, so ist es dennoch in gewisser Weise unerläßlich.

[53] Herder selbst spricht aber in einem anderen Zusammenhang von Nebenwerken, die er dem Hauptwerk kontrastiert, wenn er auf Tiere, Schlangen, Schildkröten verweist. »Niemand wird's in den Sinn kommen, solche Geschöpfe für das *Hauptwerk* der Kunst zu halten: der Mensch thront auf ihrem Altar, ihm ist die Bildsäule heilig. Aber nun, als Beigerät, als Nebenwerk, als Fußschemel, welcher Tor darf da verbieten und untersagen« (Herder, Plastik, a.a.O., S. 273). Dieser Nebenschauplatz des eigentlichen Werks kann zugleich für die Aufnahme des Häßlichen genutzt werden. Dabei sind hier auch Darstellungsmöglichkeiten erlaubt, die das eigentliche Werk nicht zulassen darf. Dieses der Skulptur zugeordnete ›Beigerät‹ ist derart lose angebunden, daß es sich entfernen und ablösen ließe, ohne das Werk selbst zu gefährden.

[54] Kant, Kritik der Urteilskraft, a.a.O., § 14, 43, S. 65.

Aber Weshalb? ›Mußte auch der Grieche bekleiden‹, um Herders Zitat noch einmal aufzugreifen, ›wo es ihm ein Gesetz auferlegte‹? Und welches Gesetz spricht er an? Eine explizite Antwort auf diese Fragen findet sich in der *Plastik* nicht. Gleichwohl zeugt die Bezugnahme auf ein auferlegtes ›Gesetz‹ davon, daß die Kunst zumindest in einigen Fällen und bis zu einem gewissen Grad auch in der griechischen Antike einer Fremdbestimmung unterstand. Die Darstellung des nackten Körpers war auch damals auf die Hilfe eines Parergon angewiesen. Seinen konstitutiven Beitrag am Werk mußte es jedoch invisibilisieren.

Derrida stellt in seiner Kant-Lektüre die Abhängigkeit des Werks vom Beiwerk dar.[55] Er zeigt, daß dem ästhetischen Anspruch, letzteres aus ersterem auszuschließen, eine entgegengesetzte Problemlage korreliert. Denn durch einen ›innerlichen Mangel‹ bestimmt, braucht das Werk exakt jene Elemente, von welchen es sich als bloßen Äußerlichkeiten und Zusätzen zugleich distanziert. In diesem Sinn funktioniert auch das ›nasse Gewand‹ als notwendige Bedingung, welche den ›eigentlichen‹ Gegenstand der Bildhauerkunst, den wohlproportionierten, schönen Körper erst hervortreten läßt. Es ist aber auch die Schwelle, an welcher das Kunstwerk mit seiner Außenseite in Berührung kommt; wo es sich auf etwas hinwendet, das keine Kunst mehr ist. Herder grenzt die Parergon-Problematik in der Bildhauerkunst der griechischen Antike jedoch auf einen Sonderfall ein: ›Wo es dem Griechen ein Gesetz auferlegte‹, also nicht immer. Er räumt damit einen Normalfall ein, demzufolge eine uneingeschränkte Realisation des ästhetischen Maßstabs und damit die Anschauung eines ›parergonfreien Ergon‹ vorherrscht. Welche Exempla jedoch führt er zur Veranschaulichung[56] dieser vollkommenen Plastik an? Und wie beschreibt er sie?

[55] »Nicht weil sie sich ablösen, sondern weil sie sich schwieriger ablösen und vor allem weil ohne sie, ohne ihre Quasi-Ablösung, der innerliche Mangel des Werks zum Vorschein käme; beziehungsweise, was bezüglich eines Mangels auf dasselbe hinausläuft, nicht zum Vorschein käme. Was sie zu *Parerga* macht, ist nicht einfach ihre überflüssige Äußerlichkeit, es ist das interne strukturelle Band, das sie mit dem Mangel im Inneren des *Ergon* zusammenschweißt. Und dieser Mangel ist damit konstitutiv für die Einheit selbst des *Ergon*. Ohne diesen Mangel bedürfte das *Ergon* nicht des *Parergon*. Der Mangel des *Ergon* ist der Mangel des *Parergon*, der Bekleidung oder Säule, die ihm dennoch äußerlich bleiben.« (Derrida, Die Wahrheit in der Malerei, a.a.O., S. 80).

[56] Siehe zum Problem der Anschauung als einen »komplizierten Konstitutionsprozeß ästhetischer Erfahrung« bei Winckelmann und in dessen Nachfolge: Ernst Osterkamp, Johann Joachim Winckelmanns Beschreibungen der Statuen im Belvedere, in: Germanistentreffen Bundesrepublik Deutschland – Bulgarien – Rumänien: 28.2 – 5.3.1993, Dokumentation der Tagungsbeiträge, S. 61-69, hier S. 62. Siehe dazu auch, auf den Spezialfall der Laokoon-Gruppe bezogen: Ernst Osterkamp, Laokoon in Präromatik und Romantik, in: Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts 2003, S. 1-28.

Bis zu diesem Punkt der Schrift hat Herder erstens die Sinneswahrnehmungen unterschieden und den Künsten der Malerei und Bildhauerei zugewiesen. Zweitens hat er die formal-ästhetischen Kriterien beider Künste grundsätzlich festgelegt. Konkrete Beispiele ihrer Umsetzung sind aber, den Sonderfall der ›nassen Gewänder‹ einmal ausgenommen, nicht vorgestellt worden. Wenn die Aufgabe der Bildhauerei als Bildung ›einer Gestalt der *Schönheit*, der *Liebe*, des *Reizes*, der *Jugend*, Bacchus und Apollo, Charis und Aphrodite‹ definiert wird, dann ist in dieser Reihe kein Verweis auf eine spezifische antike Skulptur gegeben. Es sind abstrakte Begriffe, die Göttern zugeschrieben und auf eine Darstellung festgelegt werden, welche nicht nur auf Gewänder zu verzichten hat, sondern sich auch von anderen, dem wohlproportionierten nackten Körper angehängten Attributen freihalten soll. In diesem Sinne fügt Herder der obengenannten Reihe ein weiteres Glied, die Venus, hinzu: »Die Göttin der Liebe ohne drückende Attribute: *sie selbst* ist Göttin der Liebe, in nackte Reize gekleidet.«[57] Bezeichnend ist an dieser Formulierung, daß die Kleidung hier als Metapher dient, welche der eigentlichen Bestimmung nicht kontrastiert wird, sondern sie stützt. Das kursiv markierte ›*sie selbst*‹, welches mit den ›nackten Reizen‹ deckungsgleich sein soll, verbindet sich nämlich mit exakt demjenigen Element, welches das Parergon einer Skulptur repräsentiert, der Kleidung, jedoch nicht, um es mittels eines ›Gleichsam‹ zum Werk auf Distanz zu halten. Die ›nackten Reize‹ der Venus sind vielmehr ihr ›Kleid‹. So wird rhetorisch die für die Argumentation des Textes ausschlaggebende Differenz zwischen Werk und Beiwerk aufgehoben.

Wie aber und anhand welcher Beispiele, um auf dieser Frage zu beharren, wird in der *Plastik* ein ›parergonfreies‹ Werk beschrieben? – Im zweiten Teil des »zweiten Abschnitts« wendet sich Herder eben dieser Problematik zu. Nachdem er die Kleider und Gewänder als Beiwerk reflektiert und nur im Fall der ›nassen Gewänder‹ dem bildhauerisch Schönem zugestanden hat, lotet er nun den Bereich dessen aus, was den ›eigentlichen‹ Gegenstand dieser Kunstform ausmacht. Er rückt deshalb das Konzept des menschlichen Körpers in den Fokus. Wie präzise, wie getreu seiner organischen Konstitution, so die in diesem Zusammenhang virulente Fragestellung, kann eine Skulptur ihn nach- bzw. abbilden? »Viel feinere Sachen,« lautet die Antwort, »müssen von der Statue wegbleiben, weil sie dem *Gefühl* widerstehen, weil sie dem *tastenden Sinn* keine *ununterbrochene schöne Form* sind. Diese Adern an Händen, diese Knorpeln an Fingern, diese Knöchel an Knien müssen so geschont, und in Fülle des Ganzen verklei-

[57] Herder, Plastik, a.a.O., S. 277.

det werden; oder die Adern sind kriechende Würme, die Knorpel aufliegende Gewächse dem stillen dunkeltastenden Gefühl. Nicht ganz Fülle *Eines* Körpers mehr, sondern Abtrennungen, losgelöste Stücke des Körpers, die seine Zerstörung weissagen, und sich daher schon selbst entfernten.«[58]

Die Beobachtung konfrontiert zwei auf dem Feld der Anthropologie fußende Funktionsbereiche miteinander. Einerseits wird auf das von der Naturforschung und Medizin des späten 18. Jahrhunderts entwickelte Organismuskonzept,[59] andererseits auf die ästhetische Forderung einer ›ununterbrochenen schönen Form‹[60] verwiesen. Der Konflikt besteht dabei darin, daß der organische Zusammenhang nicht nur die ›Fülle eines Körpers‹, sondern auch dessen ›Zerstörung‹, mithin den Tod einbezieht.[61] Wenn Leben als organischer Prozeß verstanden wird, dann ist ihm, wie Herder in den ›Abtrennungen‹ und ›losgelösten Stücken des Körpers‹ hervorhebt, sein eigenes Absterben bereits eingeschrieben. Die organische Funktion hebt nämlich die Vorstellung einer gegenseitigen Exklusion von Leben und Tod auf,[62] indem sie beide in Abhängigkeit zueinander denkt. Die von Herder entworfene Ästhetik der Bildhauerei ist hingegen ausschließlich dem Ausdruck der Vitalität und Gesundheit[63] verpflichtet.

[58] Ebd., S. 269.

[59] Siehe dazu allgemein Hugh Barr Nisbeth, Herder and the Philosophy and History of Science, Cambrigde 1970; Stefan Metzger, Die Konjektur des Organismus. Wahrscheinlichkeitsdenken und Performanz im späten 18. Jahrhundert, München 2002.

[60] Darin manifestiert sich die für die im 18. Jahrhundert geführte Diskussion über das Schöne zentrale, auf Hogarth zurückgehende ›line of grace‹. Siehe dazu Zeuch, Umkehr der Sinneshierarchie, a.a.O., S. 229ff. und 262ff.

[61] Siehe dazu Michel Foucault, Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks, übers. von Walter Seitter, Frankfurt/M. 1988, S. 160; Zur »Korrelierungsgeschichte von Schmerz und Leben«, wobei Schmerz den organischen Tod repräsentiert, siehe Roland Borgards, Das Leben ein Schmerz. Die Geschichte einer Denkfigur in Literatur und Medizin, in: Maximilian Bergengruen, Roland Borgards, Johannes Friedrich Lehmann (Hrsg.), Die Grenzen des Menschen. Anthropologie und Ästhetik um 1800, Würzburg 2001, S. 135-158, hier S. 153.

[62] Richter stellt in diesem Sinn die »anavoidable presence of death in the material body« heraus (Simon Richter, Laocoon's Body and the Aesthetics of Pain. Winckelmann, Lessing, Herder, Moritz, Goethe, Detroit 1992, S. 127).

[63] »Der simple Satz war meine Absicht: ›*daß jede Form der Erhabenheit und Schönheit am menschlichen Körper eigentlich nur Form der Gesundheit, des Lebens, der Kraft, des Wohlseins in jedem Gliede dieses kunstvollen Geschöpfes*, so wie hingegen Alles *Häßliche* nur *Krüppel*, Druck des Geistes, unvollkommene Form zu ihrem Endzweck sei und bleibe.‹« (Herder, Plastik, a.a.O., S. 296) Und an anderer Stelle: »Schönheit ist also nur immer Durchschein, *Form, sinnlicher Ausdruck der Vollkommenheit* zum Zwecke, wallendes Leben, Menschliche Gesundheit.« (Ebd., S. 297).

Zwar wird sie auf die Darstellung des menschlichen Körpers festgelegt, womit die Bildung der natürlichen, organischen Physiognomie gemeint ist. Jedoch proklamiert Herder zugleich den Ausschluß der ›Zerstörung‹ und ›Auflösung‹. In der ästhetischen Applikation wird der organische Körper somit auf die Dimension des Lebens begrenzt, während seine Darstellung die untrennbare andere, es gefährdende Seite zu verdecken hat.[64] Um dieses Ziel zu ermöglichen, führt der Text einmal mehr die vestimentäre Metaphorik an. So spricht er ausdrücklich von ›Verkleidung‹, um die ›Adern an Händen, diese Knorpeln an Fingern, diese Knöchel an Knien‹ unsichtbar zu machen. Dabei bleibt es hier nicht nur bei einem rhetorischen Verweis. Es ist vielmehr die Operation der ›Verkleidung‹ selbst, welche auf die skulpturale Darstellung des menschlichen Körpers übertragen wird. Denn Herder optiert für eine Verhüllung jener physiologischen Elemente, an welchen sich die Zerstörung des menschlichen Körpers ablesen läßt. Nur »die blauen Adern unter der Haut« dürfen sichtbar sein, denn »sie duften Leben, da wallet Blut; als Knorpel und Knochen sind sie nur fühlbar und haben kein Blut und duften kein Leben mehr, in ihnen schleicht der lebendige Tod.«[65]

Die Beschreibung des Gebeins – die ›Knorpel und Knochen‹ – knüpft an die allegorische Tradition des Todesinszenierung an, während die Bezugnahme auf das Leben als ›unter der Haut‹ verlaufende Adern die physiologische Einheit des Blutkreislaufs konnotiert. Entscheidend ist an dieser Beschreibung aber, daß sie das organische Bild ›unter die Haut‹ legt. Es wird daher in einer Weise bedeckt gehalten, die an die ›nassen Gewänder‹ erinnert. Die Adern dürfen zum Vorschein kommen, sofern sie sich als Teil der Blutzirkulation zu erkennen geben und nach ›Leben duften‹, die Knochen und Knorpel – Sinnbilder des Todes – müssen hingegen gänzlich unter der Haut verschwinden. Aber nicht nur die anatomischen Ausprägungen der Knorpel und Knochen gilt es aus der Gestaltung einer Skulptur zurückzudrängen. Auch andere Merkmale, die ein Gleiten des ›fühlenden Fingers‹

[64] Diesen Zusammenhang beschreibt Mülder-Bach als Differenz zwischen Programm und dessen sprachlicher Umsetzung, wobei sie den Mehrwert letzterer betont: »Denn so eindeutig die Programmatik, so komplex ist die Sprache seiner [Herders, N.B.] Texte. Monströse Mischungen, zerstückelte Körper, Tod und Verwesung – was das Ideal sublimieren soll, hält sie als Gegenstand des Grauens, des Ekels und der Angst präsent. Indem sie sich in Vernichtungsphantasien ergeht, sagt sie nicht nur, warum die Idealisierung nötig ist, sondern schafft eine Körpervorstellung, die, einmal zur Sprache geworden, ihre eigene, gegen Sublimationen resistente Realität behauptet. So höhlt die sensualistische Ästhetik ihr eigenes klassizistisches Wunschbild schon im Zuge seiner Begründung aus.« (Mülder-Bach, Im Zeichen Pygmalions, a.a.O., S. 102).

[65] Herder, Plastik, a.a.O., S. 269.

stören könnten, weil sie die Regelmäßigkeit der Haut unterbrechen, müssen vermieden werden.[66] Die Haut wird mithin zu einem Regulator dessen, was sichtbar werden darf, und dessen, was es zu verdecken gilt, weshalb sie sowohl transparent als auch opak gedacht werden muß. Sie sorgt für eine Ökonomie des Sichtbaren, die unter Berufung auf das Gefühl, als dessen Sensorium sie fungiert, zu legitimieren ist.

Der zunächst postulierten und im Verlauf des Textes sich zunehmend auflösenden Unterscheidung zwischen Sehen und Tasten sowie derjenigen zwischen Malerei und Plastik vergleichbar, fällt hier auch die Distinktion zwischen Werk und Beiwerk in gewisser Weise in sich zusammen. Dabei ist deutlich geworden, daß das ›Parergon‹ in zweifacher Weise zum Bestandteil des ›Ergon‹ werden kann. Entweder verwandelt es sich diesem ›gleichsam‹ an oder aber es tritt letztlich sogar an dessen Stelle. Hat Herder die Funktion der ›nassen Gewänder‹ so beschrieben, als schmiegten sie wie eine zweite Haut an den Körper an, wird bei der Beschreibung des natürlichen, nackten Körpers umgekehrt die Haut mit der Funktion der Kleidung und Verhüllung identifiziert. Haut und Kleider erscheinen hier funktional äquivalent. Das stoffliche Gewebe der Gewänder und das Gewebe der Körperoberfläche nähern sich in der Reflexion der plastischen Darstellung eines Körpers einander geradezu ununterscheidbar an und lassen die Grenze zwischen Werk und Bei- oder Nebenwerk verschwimmen.

Zusammenfassend läßt sich daher festhalten: Herders Text zielt auf die Ausarbeitung einer bis dahin in der Ästhetik nicht eingebürgerten grundlegenden Differenz zwischen Malerei und Bildhauerei. Sein Ausgangspunkt ist anthropologischer Art, indem er die ästhetische Differenz perzeptiv begründet, das heißt den beiden Kunstarten jeweils einen bestimmten Wahrnehmungssinn zuordnet. Wie sich jedoch im Zusammenhang der Sinneswahrnehmungen eine Abgrenzung von Sehen und Tasten – bereits durch die entwicklungsphysiologische Verknüpfung beider bedingt – kaum nachvollziehen, allenfalls als verschütteter Ursprung nachträglich konstruieren läßt, so erweist sich nach und nach auch die apostrophierte Demarkationslinie zwischen beiden Künsten als durchlässig. Denn im Zuge der Spezifikation dessen, was das Werk der Bildhauerei ästhetisch auszeichnet, wiederholt sich diese Doppelbewegung, mit welcher einerseits Distinktionen eingefordert und gesetzt, andererseits auch wieder aufge-

[66] So fordert der Text wie im Fall der Augenbrauen etwa (ebd., S. 270) eine Ästhetik der bloßen Andeutung und mit ihr die Ermöglichung des Eindrucks einer durchgehend glatten Oberfläche ein. Siehe dazu sowie zur plastischen Darstellung von Haaren überhaupt, auch mit Bezug auf Winckelmann: Helmut Pfotenhauer, Um 1800, Tübingen 1991, S. 96ff.

weicht oder aufgehoben werden. Gerade anhand der Beschreibung der Gewänder tritt diese komplexe Konstellation deutlich zutage. Im Fall der ›nassen Gewänder‹ verschiebt sich nämlich die Grenze zwischen Werk und Bei- oder Nebenwerk ins Innere des Werks selbst. Wie tiefgreifend diese Verschiebung ist, zeigt sich daran, daß noch die bildhauerisch darzustellende Körperoberfläche, die Haut, der verdeckenden Logik der Gewänder folgt.