

Günter Schulte

Von der Venus von Willendorf bis Dadamax. Eine kleine Philosophie der Skulptur

1. Skulptur und Malerei

„Skulptur ist, worüber man stolpert, wenn man zurücktritt, um sich ein Gemälde anzusehen“ – hat der Maler Ad Reinhardt mal gesagt. Tatsächlich: In den Museen für bildende Kunst dominiert die Malerei. Bilder (oder Gemälde) erfreuen sich gemeinhin dort größeren Interesses als Skulpturen. Um Skulpturen zu sehen, braucht man ja auch nicht ins Museum zu gehen. Skulpturen stehen draußen, im öffentlichen Raum, zur Genüge herum. Sie sind allerdings dort, anders als die weniger wetterfesten Gemälde in den geschlossenen Räumen, unfreiwilliger Betrachtung ausgesetzt: man muss sie sehen. Unübersehbar sind sie postiert – ähnlich wie Reklamebilder.



Spanische Landschaft

Gemälde sucht man eigens auf im Museum. Aber, wie gesagt, dort stolpert man über die Skulpturen. Sie sind nämlich hier wie da, also drinnen wie draußen, anstößig oder aufdringlich. Sie nehmen denselben Raum ein wie ihr Betrachter. Sie sind dreidimensionale Gebilde. Gemälde sind zweidimensional, sie

nehmen nur Flächen ein. Der Bildträger ist schmal. An die Wand gehängt oder an die Wand gemalt, nehmen sie kaum Platz weg.



Lebende Skulptur in Paris

Aber Skulpturen tun das. Sie nehmen Raum ein und weg – wie mein Körper. Das Dargestellte oder Abgebildete ist nicht im imaginären Raum wie bei einem Gemälde, sondern im realen Raum, in dem Raum, den die Skulptur einnimmt. In gewisser Weise sind Darstellung und Dargestelltes identisch: Beides sind konkrete raumerfüllende Objekte. Die Darstellung, also die Skulptur, kann denn auch für das Dargestellte genommen werden. So bei Götzen wie dem ‚goldenen Kalb‘ der Bibel (vgl. Exodus 32) oder Heiligenfiguren.



Weinende Bronzestatue des Padre Pio in Messina

Das Repertoire der Objekte für dreidimensionale, also körperliche Darstellung oder Abbildung, ist beschränkt, wenn denn Skulpturen nicht allzu große überschaubare Gebilde aus Gips, Holz, Glas, Stein oder Bronze sein sollen, wie es traditionell der Fall ist. Landschaften mit Himmel, Sternen, Bergen und Meeren lassen sich kaum skulptural darstellen bzw. abbilden. Immerhin hat es Giacometti schon fertiggebracht, entfernte Gestalten darzustellen: seine überschlangen Figuren sehen aus wie in der Ferne vom Randlicht überstrahlte Silhouetten von Menschen.



Giacomettis Menschenkulturen

Die Malerei hat es da besser. Auf den Bildflächen kann man nahezu alles hinzubauern. Hier ist die Sicht auf Dreidimensionales imaginativ. Die reale Bildfläche bietet nur ein Wahrnehmungsanalogon zu den im Bild scheinbar wahrgenommenen Objekten. Zumindest bei der sog. gegenständlichen Malerei ist das so. Bei der abstrakten Malerei kann man es dabei belassen, die Farbverteilung auf der Leinwand zu beobachten.



Raumillusionistisches Deckengemälde (sog. Quadratura-Malerei)
von Andrea Pozzo in S. Ignazio, Rom 1694

Die abgebildeten Gegenstände auf den Gemälden sind also gewissermaßen imaginierte Skulpturen. Insbesondere durch die Suggestivität der zentralperspektivischen Darstellung seit der Renaissance hat die Malerei über die Skulptur triumphieren können. Sie greift sich den ganzen Raum samt aller Dinge. In gewissem Sinne übernimmt in der zentralperspektivischen Malerei seit der Renaissance die Malerei das Prinzip der Skulptur, Gegenstände in den Raum zu plazieren. Zum ersten Mal hat das, soviel ich weiß, im Jahre 1504 Pomponius Gauricus formuliert, und zwar in seinem Traktat *De sculptura*. Er schreibt da: „Jeder Körper, in welcher Position auch immer, befindet sich notwendigerweise auf dem einen oder anderen Platz. Da dies eine Tatsache ist, müssen wir erst erwägen, was eher da war: Und da es unumgänglich ist, dass der Platz eher da ist als der Körper, der dort aufgestellt ist, wird erst der Platz konstruiert werden müssen.“ Diese Konstruktion leistet die Zentralperspektive, d.h. ihre Konstruktion, wie sie 1430 von Alberti und Brunelleschi erfunden wurde. Die Perspektivekonstruktion ist die Konstruktion des Raumes im Bild – so, dass die dargestellten Objekte als im Raum platzierte erscheinen, d.h. wie in der Wirklichkeit.

Zum ersten Mal gibt es seit der Renaissance, d.h. seit der Erfindung der Zentralperspektive, auf den Gemälden einen einheitlichen Raum: Man blickt auf die Bilder wie durch ein Fenster hindurch in den mit platzierten Dingen versehenen Raum. In der antiken Malerei, insbesondere in der um veristische Darstellung bemühten Illusionsmalerei, z.B. im antiken Pompei, hatte es das nicht gegeben, auch in anderen Kulturen nicht. In Japan z.B. erst nach Einführung fotografischer Darstellung, also in Nachahmung der Fotografie um 1880. Im Kino und beim Fernsehen eröffnet die Bildfläche dann sogar eine bewegte Gegenstandswelt. Denn die Gemälde brachten ja nur Momentaufnahmen – wie später die Fotos, die dann die perspektivisch-illusionistische Malerei obsolet machten.

Zurück zur Skulptur. (Ich nehme das Wort hier gleichbedeutend mit Plastik und Bildnerie, auch Bildhauerei.) Skulptur war ehemals in unserem, dem sog. abendländischen Kulturbereich, durchweg dreidimensionale Darstellung haupt

sächlich von Menschen, manchmal auch von Tieren, insbesondere dann von Reitern – meist auf einem Sockel gestellt: also Standbilder. Es waren Darstellung von Heroen, Göttern, mythischen Gestalten, Heiligen, Dichtern und Denkern, Machthabern, Generälen und Soldaten, gewissermaßen Vorbildern oder exemplarischen, paradigmatischen Wesen.



Polizei mit Präsident Washington in New York

Dahinter stand ideologisch die Vorstellung einer Weltordnung, einer Ordnung von Natur und Gesellschaft, die es zu affirmieren galt in der bildenden Kunst, d.h. in der Architektur, der Skulptur und Malerei, die durchweg Auftragskunst waren, angefordert von Repräsentanten dieser Ordnung, von Kaiser und Papst, Fürst und Bischof usw.. Noch heute lassen sich Machthaber ihr Bild in Bronze gießen oder Stein hauen. Sie nehmen sogar öffentlich die von den Statuen früherer Imperatoren bekannten Haltungen an: Hitler oder Mussolini zum Beispiel.

Die klassische Skulptur, deren Hauptgegenstand der idealische Mensch ist, hat noch nicht ausgedient. Schon eine Woche nach dem Attentat in New York vom 11. September 2001 gab es eine Bronze-Statue des paradigmatischen Feuerwehrmanns. Allerdings hat man (es war der Komponist Karl-Heinz Stockhausen) dieses Attentat selbst als das noch größere Kunstwerk angesehen, ja als das größte Kunstwerk überhaupt gefeiert.



11. September 2001

Dahinter steckt ein anderer Kunst- bzw. Skulpturbegriff. – Sowohl im öffentlichen Raum als auch in den Museumsräumen sieht man ja längst, nämlich seit Anfang des 20. Jahrhunderts, ganz andere Skulpturen als die bekannten Knienden, Schreitenden, Trauernden, Hockenden oder Stehenden. Andere Objekte, als es bislang die Definition von Skulptur oder Bildnerei forderte. August Wilhelm Schlegel definierte Skulptur oder Bildnerei 1798 wie folgt: „Gegenstand der Bildnerei ist die schöne Außenform des ganzen Leibes“. Diese Bestimmung entsprach dem, was man an der griechischen Kunst so schätzte. Tatsächlich spielte bei den alten Griechen die Darstellung des schönen Körpers eine große Rolle: Sie galt dem ethischen Programm der Kalokagathia (kalos = schön, agathos = gut), des Schön-und-gut-Seins an Leib und Seele. Der Körper lässt dabei die Seele durchscheinen. Erst dadurch ist er schön.



Tüteninstallation von Silvie Fleury, 1991

Heute kann jedwedes Etwas eine Skulptur sein bzw. als ästhetisches Phänomen genommen werden und darum schön sein: Berge, Architekturen, Landschaften, irgendwelche Fundsachen, z.B. Einkaufsstützen im Hausflur. Sogar Zweidimensionales wie Texte an der Wand, oder überhaupt sog. Events jeder Art, also Aktionen und Prozesse wie Performances, gar ganze Gesellschaften (vgl. soziale Plastik von Beuys!) nennen sich Skulptur. In der Konzept-Art auch Geistiges. Wie zur Ironie der idealischen Menschengruppen stellt man plastizierte Tote ins Museum oder täuschend echte Gestalten, Untote.



Museumsmenschen von Duane Hanson

Hebt sich damit die Skulptur in die Realität auf? Verschwindet sie durch Inflation – nach dem Motto ‚Alles ist Skulptur‘, und das heißt ‚Skulptur ist nichts Besonderes mehr, kann man vergessen!‘?

2. Die nackte Wahrheit

Womöglich ist die Skulptur von vornherein das Primitivere oder Natürlichere gewesen gegenüber der Malerei, also gegenüber der abstrakteren, nämlich um eine Dimension reduzierten Darstellung. Charles Baudelaire meinte: Skulptur ist in ihrer Dinglichkeit der Natur näher als das Gemälde, „weshalb unsere Bauern (so drückt Baudelaire sich aus, d.h. die niederen Klassen) in stumpfer Faszination vor dem kunstreich bearbeiteten Stein oder Holz stehen, aber unberührt vor dem schönsten Gemälde“.

Allerdings, Denis Diderot, Protagonist der französischen Aufklärung und gewiss kein primitiver Bauer im Sinne Baudelaires, war gerade von der Skulptur begeistert. Er schreibt in seinen *Ästhetischen Schriften* (S. 486): „Ein Gemälde betrachte ich; mit einer Skulptur muß ich reden!“

Die Skulptur als reales Artefakt teilt eben mit dem lebendigen Körper die Dinglichkeit, das unmittelbare Dasein. Der Bildhauer oder Plastiker ist deshalb auch viel eher als ein Schöpfer oder Demiurg anzusehen als der Hersteller von Gemälden mit ihren bloß gemalten und zu imaginierenden Figuren.

Fürs Malen muss es bereits Dreidimensionales, d.h. im gewissen Sinne Skulpturen, geben: Körper mit ihren Flächen, Bildflächen also. Vielleicht hat die Malerei überhaupt als Bemalung von Körperflächen begonnen, als Skulpturenbemalung im Sinne von Körperbemalung. Die Natur hat das ja vorgemacht. Man denke an die Farben und Formen auf den Fellen, Gefiedern, Schuppen, also den Außenflächen (d.h. der Umform) von Tieren – und auch von den Menschen mit ihren Augenfarben, den Haarfarben, den Hautfarben, dem Lippenrot. Wahrscheinlich hat die Malerei als Skulpturenbemalung am eigenen Leibe begonnen: als Schminken, Kriegsbemalung, Tätowierung usw. Die ersten skulpturalen Artefakte gehören dazu: Amulette, Schmuckstücke, auch Penischäfte usw.



Mit Skulpturen ausgestatter Mensch (oder Skulptur)
in West-Neuguinea (Irian Jaya)

Vielleicht ist das die wichtigste Unterscheidung von plastischen Gebilden und Bildern: Plastiken werden geliebt! Und sie sind wohl überhaupt das erste im

Leben des einzelnen Menschen, was außer der Mutter geliebt wird. Die Kinder umarmen sie, wie die Mutter ihr Kind umarmt. Es sind Puppen oder simulierte Tiere. Denn als nächstes nach der Mutter werden Tiere geliebt. Auch die ältesten Zeugnisse von der Vorstellungswelt der Menschen sind Skulpturen, Kleinplastiken von Tieren und Frauen.



Der sog. Löwenmensch aus Hohenstein

Zum Beispiel eine ca. 30 cm hohe Holzskulptur: der ca. 30 Tausend Jahre alte Löwenmensch aus Hohenstein (der aber wohl ein Bär ist, denn damals gab es hier keine Löwen), oder das bekannteste prähistorische Werk, die Venus von Willendorf, ein fingergroßes Kalkstein-Püppchen in Gestalt einer erotischen, korpulenten Frau mit deutlicher Vulva und riesigen Brüsten. Ein Fruchtbarkeitssymbol als Handschmeichler, als Amulett? Oder gar Pornografie, besser Pornoplastie? Oder Zeugnis eines Kultes der sog. Großen Mutter?



Die sog. Venus von Willendorf

Der nackte Frauenkörper ist ein vorzügliches Objekt der Skulptur. Er konnte in der Antike und wieder in der Renaissance als Allegorie der Wahrheit (griechisch Aletheia, wörtlich Unverhülltheit), also der nackten Wahrheit, gelten. Ich erinnere an Schillers Gedicht ‚Das verschleierte Bild von Sais‘. Da wird von einem Jüngling im alten Ägypten berichtet, der auf die nackte Wahrheit scharf ist und vom Priester gewarnt wird, die Wahrheit zu enthüllen. Diese Wahrheit ist eine verschleierte Isis-Statue. Als er es dennoch tut, wird er für sein ganzes Leben unglücklich.



Gipsabguss der nackten Wahrheit
(Gemälde von Édouard J. Dantan, 1887)

Auf diese Allegorie der Wahrheit nimmt Nietzsche in seinem Buch *Die fröhliche Wissenschaft* Bezug. Er distanziert sich dort von solchen Leuten, die alles enthüllt sehen wollen. Für den homosexuellen Nietzsche war die weibliche Wahrheit nämlich ein Greuel. Er schreibt:

„Vielleicht ist die Wahrheit ein Weib, das Gründe hat, ihre Gründe nicht sehn zu lassen? Vielleicht ist ihr Name, griechisch zu reden, Baubo?“



Baubo. Spätromische Statuette (früher Berlin)

Wer oder was ist Baubo? Es gibt von ihr eine antike Skulptur. Sie zeigt Baubo so, wie sie Goethe in *Faust I*, ‚Walpurgisnacht‘, als Anführerin der Hexen beschreibt. Da heißt es: „Die alte Baubo kommt allein; / sie reitet auf einem Mutterschwein.// So Ehre denn, wem Ehre gebührt! / Frau Baubo vor! Und angeführt! / Ein tüchtig Schwein und Mutter drauf, / da folgt der ganze Hexenhauf.“

Die Verbindung von Schwein und Frau ist bekannt. Schweine als Opfertiere sind das erste Kulturprodukt, das sich der Verdrängung der weiblichen Sexualität verdankt, eine Vorform des Geldes, das ursprünglich Brautpreis ist (vgl. Horst Kurnitzky, *Triebstruktur des Geldes. Ein Beitrag zur Theorie der Weiblichkeit*. Wagenbach 1974).

Baubo stammt aus dem griechischen Demeterkult, einem Fruchtbarkeitskult. Baubo ist die Amme der Demeter. Sie reitet auf dem Schwein als Opfertier, das im besagten Kult Persephone ersetzt, die Tochter Demeters, die geopfert wird. Dabei stellt sie ihre Vulva zur Schau. Das griechische Wort Baubo bedeutet nämlich (nach Empedokles, Fragment 153) Leibeshöhle oder Vulva. Die Geste der Zurschaustellung der Vulva ist tröstend und provozierend. Baubo tröstet die um ihr Kind trauernde Demeter, indem sie auf neue mögliche Geburten verweist und damit zum Geschlechtsverkehr ermuntert. Baubo hat, so erzählt der Mythos, die trauernde Demeter tatsächlich zum Lachen gebracht (vgl. Georges Devereux, *Baubo, Die mythische Vulva*. Syndikat 1981).



Auguste Rodin: Iris, Sendbotin der Götter

Eine moderne Version (aus dem Jahr 1891) von Baubo stammt von Rodin. Eigentlich eine realistische Darstellung. Aber Rodin muss, wohl zur Rechtfertigung der Darstellung der obszönen Geste, auch seiner Figur einen mythischen Titel geben. Er nennt sie *Iris, Sendbotin der Götter*.

Ein plastisches Gegenstück zur Baubofigur ist der berühmte Barberinische Faun, 1813 aus dem Besitz der Barberini vom Bayerischen Kronprinz Ludwig I. erworben. Ein seltenes Beispiel für eine raumoffene Skulptur! Es ist ein schlafender Satyr. Im 19. Jahrhundert wurde diese Darstellung als dekadent empfunden, man traute sich nicht, die Figur schön zu finden – genauso wenig wie Rodins Götterbotin. Das Geschlecht, gerade das des sog. schönen Geschlechts, galt als unschön.



Barberinischer Faun

Heute mag das anders sein. Jedenfalls schrieb Max Ernst, auch Dadamax genannt wegen seiner Zugehörigkeit zur Gruppe der Dadaisten, dazu den schönen Satz: „Die Nacktheit der Frau ist weiser als die Lehre des Philosophen.“ Mit Philosoph meinte er insbesondere Kant. Der hatte schon gewisse Schwierigkeiten damit, Blumen für schön zu halten. Er meinte in seiner Kritik der ästhetischen Urteilskraft, das Blumen-schön-finden ginge nur insofern und solange, als man in ihnen, den Blumen, nicht ein Geschlechtsorgan, nämlich das Geschlechtsorgan der Pflanze, erkennt.

3. Bildhauer-Mythen

Schauen wir uns noch einige Mythen über die Skulptur an. Sehen wir uns an, welche Rolle die Skulptur in einigen Mythen spielt, Mythen, die den Menschen Orientierung boten und immer wieder auch selbst Gegenstand der künstlerischen Darstellung waren. Frühere Maler und Bildhauer waren ganz selbstverständlich Mythenkenner. Wir sehen dann, dass der eigene Leib als Skulptur aufgefasst werden kann und die Herstellung des menschlichen Leibes das eigentliche Ziel der Plastik sein dürfte. Vielleicht steckt hinter der Bildhauerei überhaupt das Bedürfnis, reale Wesen zu produzieren – womöglich in Konkurrenz zum weiblichen Gebären. Dieses männliche Wunschziel der Menschenzeugung gilt besonders dem sexuellen, erotisch faszinierenden Körper, dem Liebesobjekt. Die Herstellung der Plastik wird dabei selbst zu einem erotischen Akt, einem Zeugungsakt.



Max Ernst: Brunnenfigur vor dem Centre Pompidou in Paris

Dazu wieder ein Wort von Max Ernst. Er sagt, Plastiken zu machen sei so primitiv und einfach wie die Liebe. Zitat: „Die Skulptur entsteht in einer Umarmung, zweihändig, wie die Liebe. Sie ist die einfachste, die ursprünglichste Kunst.“ – Sehen wir uns eine Brunnenskulptur von Max Ernst an: ein Fabelwe

sen, gleich einem Teddybären. Es scheint die Umarmung zu erwidern, der es seine Entstehung verdankt.

In der Bibel ist dieser zweiarmigen Kunst der Skulptur die Entstehung des Menschen verdankt. Am Anfang der biblischen Menschheitsgeschichte steht nämlich der göttliche Plastiker und nicht etwa der Maler. Der Bildhauergott knetet die ersten Menschen, Adam und Eva (im ersten Bibelkapitel, also 1 Mose 1), aus Tonerde (hebr. Adamah) und haucht seinen Gebilden eine Seele ein. (Dass es nur der Mann war, den Gott herstellte, und dass Eva dann erst aus einer Rippe Adams gewissermaßen geklont wurde, das steht erst im zweiten Kapitel 1 Mose 2.)

Nach Psalm 139:16 gab es Adam bereits vor bzw. während der Schöpfung als ungeformte Materie oder Lehm. Auf Hebräisch heißt das Golem. In der jüdischen Sage von Golem ist der Golem ein aus Ton gemachter Mensch, aber ein seelenloser. Der Golem des Rabbi Löw aus dem Prag Rudolfs II., gewissermaßen Prototyp des Roboters, macht sich selbstständig und richtet sich gegen seinen Erzeuger.



Der Roboter Eric, entworfen 1928 von Captain W. H. Richards

Auch für die Emanzipation einer weiblichen Skulptur gibt es einen hebräischen Mythos, die Sage von Lilith, der ersten Frau Adams, die wie er aus Tonerde modelliert worden war. Sie will aber nicht von Adam dominiert werden, d.h.

beim Beischlaf nicht immer unter ihm liegen. Sie wurde deshalb von ihrem (aufs Patriarchat bedachten Hersteller) in die Wüste verbannt. Dort kann man sie in der Bibel noch finden (vgl. Jesaja 34:14). Der göttliche Plastiker (jetzt schon geradezu ein plastischer Chirurg) schuf dann aus Adams Rippe die etwas bekanntere zweite Frau Adams, also Eva. Sie ordnete sich Adam unter; schließlich hatte sie ja den Sündenfall verschuldet, indem sie sich von Jahwe in Gestalt der Schlange erfolgreich hatte verführen lassen.



Jean-Léon Gérôme: Die marmorne Arbeit, 1890

Die Vorstellung, dass die Bildhauerei etwas Göttliches ist, indem sie Menschen, insbesondere schöne Frauen produziert, gibt es auch in der griechischen Mythologie. Von Ovid überliefert ist die Geschichte vom Bildhauer Pygmalion und seiner geliebten Puppe Galatea. Es ist die Geschichte von der geliebten Skulptur oder der Geliebten, die eine Skulptur ist. Die erste Skulptur bzw. ihr Prototyp ist demnach, also dem griechischen Mythos nach, die künstliche Venus oder Aphrodite – ganz wie die Venus von Willendorf. Die erste Skulptur ist im griechischen Mythos eine Kopie oder ein Klon der Aphrodite. Was wunder, dass, wenn die Skulptur als idealische Menschendarstellung begann, sie nun

endlich heute im Menschenklonen bzw. der technischen Menschenherstellung sich vollendet.



Spencer Tunick: 4000 menschliche Skulpturen im Park von Melbourne

Hier die Geschichte vom ersten Bildhauer Pygmalion. „Pygmalion verliebte sich in Aphrodite. Da aber die Göttin für ihn unerreichbar war, schnitt er ihr Bild in Elfenbein, legte es in sein Bett und flehte es an, ihn zu erhören. Gerührt von soviel Ergebenheit, schlüpfte Aphrodite in ihr Abbild und belebte es mit menschlicher Wärme. Als Galatea gebar sie dem Pygmalion den Sohn Paphos und die Tochter Metharme.



Edward Burne-Jones: Pygmalion (1878, Birmingham)

An Oskar Kokoschka sehen wir, dass auch ein der Malerei verschworener Künstler des 20. Jahrhunderts nicht vor dem Rückfall in die Primitivkunst der Plastik gefeit ist. Er fertigte sich zwecks dauernder Präsenz seiner Geliebten

eine ihr täuschend ähnliche Puppe an, ganz mit weichen Daunen besetzt und optimal zum Beischlaf geeignet.



Kokoschkas geliebte Puppe von 1919

Anders als Galatea oder Kokoschkas Puppe ging es vor kurzem der Aphrodite von Lüpertz. Sie erwies sich als ungeliebte Skulptur. Nach ihrer feierlichen Enthüllung im Augsburger Rathaus war man entsetzt und enttäuscht. Lüpertz' Aphrodite zeigt sich als eine entsetzlich zugerichtete Frau mit rotem Gesicht und gänzlich verquollen Körper. Die wollte man nicht mehr.



Aphrodite von Lüpertz (2000)

Das erinnert an den altgriechischen Pandora-Mythos. Pandora war auch eine Skulptur, also eine künstliche Frau, und zwar die schönste Frau, die je geschaffen worden war. Im Auftrag von Zeus hatte Hephaistos sie aus Ton geformt. Die vier Winde hatten dieser Figur dann Leben eingehaucht. Aber Pandora war von Zeus dumm, böswillig und faul gemacht worden, denn Zeus

wollte sie dem Bruder des Prometheus, dem Epimetheus, zukommen lassen, um ihn unglücklich zu machen. Sein Bruder Prometheus war es ja schon: Zeus hatte ihn als Strafe dafür, dass er den Menschen das göttliche Feuer gebracht hatte, an einen Kaukasusfelsen gekettet, wo ein Geier täglich seine immer wieder nachwachsende Leber fraß. Pandora, die künstliche und allerschönste, aber auch dümmste Frau, wurde also von Zeus auf Epimetheus angesetzt. Sie machte nicht nur ihn, sondern alle Welt mehr oder weniger unglücklich, denn sie öffnete ein Kästchen (die sog. Büchse der Pandora), in der Prometheus einst alle Übel, von denen die Menschheit geplagt werden könnte, eingesperrt hatte: Alter, Wehen, Krankheiten, Irrsinn, Laster und Leidenschaften. Diese Übel fielen also über die Menschheit her, nachdem Pandora die Kiste geöffnet hatte. Wäre nicht auch die sog. trügerische Hoffnung mit in der Kiste gewesen und nun auf die Menschen losgelassen worden, hätten die geplagten Menschen sich längst allesamt umgebracht. So hegen die Menschen immer noch, und zwar bis heute, die trügerische Hoffnung, von ihren Plagen erlöst zu werden.

4. Kunst zum Niederknien

Man sieht, mit den Skulpturen ist es eine heikle Sache. Wenn sie gut gelingen, werden sie leicht vergöttert, verführen zum Götzendienst. Bildschnitzerei produziert dann, wie es im Untertitel zur Düsseldorfer Ausstellung *Altäre* hieß: „Kunst zum Niederknien“. Die Folge, so heißt es in der Bibel: Man hurt den falschen Götzen nach, nämlich hölzernen Göttern. Der Prophet Jeremias warnt (Baruch 6) vor der Abgötterei angesichts hölzerner Figuren. Dieser Götzendienst ist allemal Hurerei, also Dienst an der sexuellen Frau. Der Prophet schreibt über die, welche in Skulpturen vernarrt sind: „Sie schmücken sie mit Gold wie eine Hure zum Tanz, und setzen ihnen Kronen auf. Sie schmücken die silbernen, güldenen und hölzernen Götzen mit Kleidern, als wären's Menschen.“ – So haben es die alten Griechen schon mit der riesigen Athene im Parthenon gemacht.



Rekonstruktion des Parthenon mit Athena von Benoît Lévot (1881)

Zur Sicherung des Jahweh-Kultes, also des Dienstes am patriarchalen Stammesgott der Israeliten, wird in der Bibel nicht nur der Bilderdienst, sondern überhaupt die Bildherstellung verboten. In Deuteronomium (5 Mose 5:8) und ebenso in Exodus (2 Mose 20:4) heißt es: „Du sollst dir weder ein Gottesbild verfertigen noch irgend ein Abbild von etwas, was droben im Himmel oder unten auf der Erde oder im Wasser unter der Erde ist.“

Merkwürdigerweise hat man sich im Christentum, das doch auf die Bibel, auch auf das alte Testament schwört, nicht an das Darstellungsverbot alles Lebendigen und insbesondere Gottes gehalten. Wohl aber im Islam, obwohl der Koran ein Bilderverbot, d.h. ein Verbot der Darstellung bzw. Abbildung lebender Wesen und natürlich Allahs, nicht kennt. In der Sure 22:31 warnt Mohammed lediglich vor der Verunreinigung durch Idole und Fetische. Bilder und besonders Skulpturen eignen sich ja zu Idolen und Fetischen und insofern zum Götzendienst. Mohammeds Warnung kann man also als Bilderverbot interpretieren. Allenthalben ist man in der islamischen Kultur so verfahren.

Insbesondere die fundamentalistischen Taliban in Afghanistan bestanden auf dem Bilderverbot. Sie radikalisierten es, weiteten es aus auf längst bestehende Bildwerke auch anderer Kulturen. Sie begannen im März 2001 damit, alle vorislamischen Skulpturen, eben auch die in der neu eroberten multikulturellen Provinz Bamian, zu zerstören, um ihre Lesart des Islam und ihre Macht zu verteidigen. Die berühmten 38 und 55 Meter hohen und ca. 2000 Jahre alten Buddha-Statuen in Bamian, 200 Kilometer westlich von Kabul, wurden gesprengt.



Buddhastatue in Bamian

Die Kunst der figürlichen Darstellung in Malerei und Skulptur kommt (infolge der offiziösen Deutung der Sure 22:31) im islamischen Kulturräumen weitestgehend nicht vor, während man im christlichen Kulturbereich an die römische und griechische Kunst sich anschloss und besonders seit der Renaissance die Darstellung lebender Wesen, vor allem des menschlichen, sogar nackten Körpers pflegte.

Im Folgenden etwas über die Theorie der Skulptur nach der Wiedergeburt der Antike.

5. Ästhetik des Schönen und Guten

Für den eben schon erwähnten französischen Aufklärer Denis Diderot schienen die klassischen Skulpturen, deren Nachahmung man sich in seiner Zeit befließigte, etwas von der griechischen Lebensart, den griechischen Sitten aufschreiben zu lassen. An denen hatte Diderot offenbar großes Gefallen. Er schreibt in seinen *Ästhetischen Schriften* (S. 484): „Unter dem glühenden Himmel der Griechen gingen die Menschen fast nackt; sie waren nackt in den Gymnasien und nackt in den öffentlichen Bädern. Die Maler und Bildhauer strömten dahin, um die Taille der Phryne und den Busen der Thais (also Körperteile zweier berühmter Hetären) zu zeichnen und zu modellieren. Der Stand der Hetäre war nicht niedrig,“ so schreibt Diderot weiter. „Nach einer Hetäre schuf man

die Statue der Göttin. Denselben Busen und dieselben Schenkel, auf die man in einem Freudenhaus seine Hände gelegt hatte, dieselben Lippen und Wangen, die man geküsst hatte, denselben Hals, den man gebissen, und dieselben Hinterpartien, die man gesehen hatte, erkannte und verehrte man im Tempel und auf Altären. Die Freiheit der Sitten entkleidete in jedem Augenblick die Männer und Frauen; die Religion war reich an wollüstigen Zeremonien; die Männer, die den Staat lenkten, waren enthusiastische Liebhaber der schönen Künste. Wurde eine Hetäre, die durch die Schönheit ihres Wuchses berühmt war, schwanger, so geriet die ganze Stadt in Erregung; ein seltenes Modell war verloren und man ließ sofort aus Kos Hippokrates herbeiholen, damit er der Hetäre zu einer Frühgeburt ver helfe. So wird eine Nation aufgeklärt und der Geschmack allgemein; es gibt dann Künstler, die Großes schaffen, und Beurteiler, die Empfindung dafür haben.“ – So weit der Aufklärer Diderot.



Salzgefäß von Benvenuto Cellini (1540)

Solcher Lebensart, von der Diderot schwärmt, und solcher erotischen Skulptur, hat das Christentum den Garaus gemacht. Öffentliche Nacktheit war unter der Ägide des Christentums bzw. der Kirchen verpönt. Also auch nackte Skulpturen. Man griff zu Feigenblättern – wie schon Adam und Eva angesichts des sie beobachtenden Gottes im Garten Eden.

Tatsächlich sind die meisten Skulpturen, die wir in unserem Kulturkreis kennen und deren idealer Gegenstand seit den Griechen der nackte menschliche Kör

per ist, wesentlich züchtiger als die Skulpturen der Griechen, d.h. weniger nackt. Meist wurde sogar bei der Darstellung bestimmter Menschen, nämlich beim skulpturalen Porträt, der Körper unterhalb des Kopfes oder der Brust weggelassen. Das ist römische Tradition. Die Römer kopierten nämlich die griechischen Skulpturen, besonders die von bedeutenden Dichtern, Denkern oder Staatsmännern, um sie bei sich zuhause oder in öffentlichen Gebäuden aufzustellen. Entsprechend machten sie Porträts von sich selbst oder bedeutenden Römern. Sie beschränkten sich meist auf Kopf und Brust, auf die sog. Büste. (Bustum heißt Grabmal oder Feuerstätte. Büsten zierten die Grabmäler. Etwas makaber ist deshalb die Bezeichnung Büstenhalter statt Brüstehalter. Eine Büste riecht nach Verbranntem!)

Die Griechen selbst machten in der klassischen Zeit nur Ganzplastiken. Eine Menschendarstellung musste sich auf den ganzen Körper erstrecken. Nur der ganze Körper konnte nämlich jenes Ideal der Kalokagathia, von der eingangs schon die Rede war, zeigen. Tatsächlich hatte dabei die Darstellung der Geschlechtsteile sich gewissen Regeln zu fügen. Ein erigierter Penis war mit dem Darstellungsideal der Kalokagathia unvereinbar, den gab es nur bei den tierhaften Faun und Satyrn.



Antiker Faun

Aber auch ein langer schlaffer Penis gehörte sich nicht für eine Skulptur. Bekanntlich ist bei griechischen Skulpturen und dann auch wieder in der Renaissance der Penis unverhältnismäßig klein. Das galt als schön und gut für das Bild des gesamten Körpers, der die Kalokagathia zu veranschaulichen hatte.



Speerträger von Polyklet

Meist wurde der Penis im zugebundenen Zustand abgebildet, denn ein beschnittenes Glied bzw. die sichtbare Eichel waren verpönt. Manchmal erschien der Penis auch im hochgebundenen Zustand, wie bei der Anakreon-Statue, die um 450 auf der Athener Akropolis stand und von der es eine vollständige römische Kopie gibt.



Der Sänger und Dichter Anakreon

Die Einschränkungen in der christlichen Ära der Bildnerei waren natürlich viel rigider. Obwohl das Programm der Skulptur seit der Renaissance wieder der schöne, nackte Körper war, konnte man der Darstellung des sexuellen Körpers

keinen ästhetischen Wert zubilligen. Die philosophische Ästhetik – es gibt sie eigentlich erst seit Baumgarten und Kant – hat diesen Punkt kaum behandelt. Überhaupt wird in der philosophischen Ästhetik die Bildhauerei durchweg nur ganz flüchtig erwähnt. Einer der wenigen, die so etwas wie eine Theorie der Skulptur oder Plastik versucht haben, ist Herder in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Davon jetzt.

6. Plastik im Paradies

Herder vergleicht in seiner Schrift *Plastik* aus dem Jahre 1770 die Malerei mit der Bildnerei wie folgt: Malerei ist Kunst fürs Auge, nur fürs Auge. Skulptur, die schöne plastische Formen schafft, ist Kunst für die tastende Hand. Sie ist gewissermaßen Haut- oder Fühlkunst. – Anscheinend hat Herder dabei weniger an die meist rauen, kalten und kaum fasslichen, hoch auf Sockeln thronenden Statuen gedacht als vielmehr an ihre Modelle aus Fleisch und Blut.



Aphrodite und Pan aus Delos (Nationalmuseum Athen)

Die Malerei ist Traum, die Bildnerei aber Wahrheit, erklärt Herder. Er meint dieses: Ein gemaltes Objekt befindet sich nicht vor mir, d.h. nicht auf der Leinwand, nicht in dem Raum, in dem ich bin, sondern es wird imaginiert. Ich kann es nicht berühren. Das plastische Objekt dagegen ist so wirklich wie ich selbst mit meinem Leib. Ich kann es berühren. Sodann bemerkt Herder: Die

Malerei kleidet immer, die Bildnerei nie. Die Malerei ist nichts als Kleid, sagt er. Das bedeutet, sie ist nichts als schöne Hülle, nämlich Zauberei mit Licht und Farben zur schönen Ansicht. Die Bildnerei oder Skulptur dagegen, meint Herder, könne überhaupt kein Kleid bilden, weil das Kleid kein Solides, Völliges und Rundes sei. Wo man die Verhüllung des Körpers liebte, wie im Morgenlande, sagt er, wäre deshalb keine Bildnerei möglich gewesen. Und in Ägypten wäre sie auch, wegen der unerlässlichen Bekleidung, seitwärts vom Schönen gegangen (die Pharaonen waren zumindest untenherum bekleidet!).



Der Ägypter Nenkhefta. Grabfigur
(ca. 2400 v.u.Z., 134 cm Höhe, Kalkstein, Brit. Museum London)

Auch bei den Römern, meint Herder, weil sie nie auf Toga und Tunika verzichteten, wäre die Bildnerei nie so einverleibt, so beliebt gewesen wie bei den Griechen. Und natürlich hätte sie bei den Christen, wegen der notwendigen Bekleidung der exemplarischen Christenmenschen wie Mönch und Nonne, aber auch Feldherr und König, keine Fortschritte machen können.

Die Griechen hätten in der Skulptur von ihren Helden die Erzüllen und Steindecken abfallen lassen und den Körper schön unbekleidet abgebildet. Zumindest sei die Last des Kleides da zurückgeschoben worden, wo sie am wenigsten verbarg.



Michelangelo: Schlafender Sklave

Natürlich könne auch der nackte Körper gemalt werden. Aber das Nackte in beiden Künsten sei nicht dasselbe, meint Herder. Eine Statue stehe ganz da, unter freiem Himmel, gleichsam im Paradies. Um sie sei Unschuld! Die Unschuld an sich! Die nackte Skulptur steht immer im Paradies. Sie ist durchs Paradies entschuldigt. Selbst in schlummernden Hermaphroditen, als Skulptur gebildet, sei keine Unzucht mehr zu finden, ruft Herder uns zu. Also können wir sie uns ohne schlechtes Gewissen anschauen und freudig erregt werden.



Jeff Koons mit Ciciolina im Paradies

Mit dem Zauber der Malerei stehe es anders, meint Herder. Die Malerei sei nicht Unschuld. Eher sei sie Verführung zur Unzucht. Denn: Der Schlemmer, so drückt Herder sich aus, würde in sein Kabinett lieber unzüchtige Bilder als Skulpturen holen. Denn Bildsäulen oder Skulpturen können ja, wie gesagt, gar nicht unzüchtig sein. Aber aufs Unzüchtige käme es dem Schlemmer an. Also würde er die Malerei favorisieren.

Offenbar bleibt die Bildsäule für Herder immer züchtig, weil ihr gewisse Ingredienzien fehlen. Erstens dürfe sie nicht bemalt sein (obwohl die Griechen das ja durchweg machten). Sie dürfe auch nicht mit Haaren oder Fell bekleidet sein (wie Kokoschka es mit seiner geliebten Puppe machte.) Warum? Herder: Damit die Formen „schön“ tastbar seien. Das heißt wohl, dass die Skulptur in ihrer Nacktheit schön geschlossen, glatt und undurchdringlich bleiben müsse, um nicht unzüchtig zu sein. Im übrigen, seufzt Herder in seiner Philosophie der Plastik, schreibe er ja diese Abhandlung nicht für Griechen, vielmehr für die heutigen Menschen. Schon Winckelmann hätte beklagt, dass er nicht unter Griechen leben und zu diesen sprechen könne. Und so dürfe er, wie es sich unter Christen geziemt, nichts verlauten lassen über die Darstellung des sexuellen Körpers. Zu leicht käme dann nämlich das tabuierte Thema der Päderastie oder Knabenliebe oder Homosexualität ins Spiel.

Über die Streitfrage, was denn nun besser sei, die Frauenliebe oder die Knabenliebe, gibt es eine Anekdote, die Lukian (Pseudolukian, *Amores* 15) erzählt, eine Begebenheit, die mit der erotischen Wirkung von Skulpturen zu tun hat. Es geht wieder um die Liebe zu einer Aphrodite-Skulptur, wie bei Pygmalion. Diesmal aber um eine zweideutige Liebe. Hier die Geschichte. Ein junger Mann, verliebt in die Marmor-Aphrodite des Praxiteles, hatte sich nachts im Tempel, in dem die Statue stand, einschließen lassen und die Statue befleckt, aber so, als wäre es die eines Knaben gewesen. – Die Erzählung löst folgenden Streit aus (ich zitiere Lukian): „Ist der frevlerische Akt, da er sich an Aphrodite richtet, eine Ehrung derjenigen, welche die weiblichen Lüste hütet? Aber ist sie, die Ehrung, in einer solchen Form erbracht, nicht doch ein Zeugnis gegen Aphrodite? – Ein zwiespältiger Akt ist es. Soll man diese unfrome Ehrung, diese frevlerische Anbetung, nun der Frauenliebe oder der Männerliebe anrechnen?“

Zurück zu Herder. Er beschließt seine Theorie der Plastik mit einer Apotheose der griechischen Skulptur, oder, wie er sagt, der Bildnerei, die so natürlich sei wie die Bildnerei unserer Kinder mit Wachs, Brot oder Ton und so natürlich und einfach, wie Max Ernst es später beschrieb: d.h. so einfach wie die Liebe

mit beiden Händen. Herders Grundsatz seiner Philosophie der Skulptur lautet: Nur körperliches Gefühl kann uns Formen geben, aber es dürfen keine unzüchtigen Gefühle sein! Das heißt: Die Skulptur ist Formgebung des körperlichen Gefühls, sie soll uns „das züchtige Gefühl bedeutungsvoller Formen der Schöpfung Gottes und nicht Unzuchtbegriffe wecken“.

Herder schreibt abschließend in seiner wirklich komischen Philosophie der Plastik: „Ich könnte zeigen, dass die Bildhauerkunst überall nur so habe entstehen können, wie sie bei unsern Kindern entsteht, in deren Händen sich Wachs, Brot und Ton selbst bildet: zeigen, dass die Griechen in ihren Modellen dem Ursprung der Kunst treu bleiben, so fern sie ihm – treu bleiben mussten, und dass die Methode zu Modellieren, die Michelangelo gebrauchte und die Winckelmann so sehr rühmet, nichts als das sei, wovon wir reden. Nämlich: das (Wasser, und zwar das) jeder Form und Beugung sich sanft anschleichende und anplätschernde Wasser wird dem Auge des bildenden Künstlers der zarteste Finger, der durch den Widerschein gleichsam an mehrerer Runde, schwebendem Zauber und Lieblichkeit viel gewinnt. Ich könnte sagen, dass die natürliche Vielförmigkeit der griechischen Gebilde, da jeder Muskel schwebt, da nichts Tafel wird und keine Seite, keine Viertelseite des Gesichts, wie die andre, folglich auch nie durch Kupferstiche, Zeichnungen, Gemälde darzustellen oder zu ersetzen ist, (ich könnte zeigen, dass diese natürliche Vielfältigkeit) uns Zug für Zug und fast unwillkürlich auf jede weiche Stelle, jede Form tastend ziehe u. dgl.. Wozu aber alles (noch sagen), was sich, wenn mein Satz (dass nur körperliches Gefühl uns Formen gebe) wahr ist, jeder selbst sagen kann.“ (S. 731)

Damit sind wir wieder beim Anfang der Plastik, beim knetenden Schöpfer Adams und Evas und den handschmeichlerischen ersten Skulpturen wie die Venus von Willendorf, aber auch ziemlich am Ende bei Max Ernst, der das Modellieren mit der beidhändigen Liebesumarmung vergleicht.

7. Politischer Klassizismus

In Deutschland bekam die Begeisterung für die Antike mit ihren wunderbaren Skulpturen eine politische Bedeutung. Ein Buch, und zwar von Droysen, über Alexander den Großen von Makedonien war dafür entscheidend. Die Preußen sahen sich nämlich als die Makedonen der Neuzeit. Die deutsche Sprache galt ihnen als Erbin des Griechischen. Mit der Kultur Athens ging es gegen die Zivilisation Roms, was eine Abwendung vom Westen bedeutete. Die Nationalsozialisten setzten diese Art Preußentum fort. Sie verpflichteten die Bildhauer auf die Nachahmung der griechischen Skulptur und ihre kolossale Übersteigerung. Als die figürliche Plastik längst schon durch kubistische, futuristische, abstrakte und expressionistische Skulptur verändert und schließlich überholt war, hielt man unter nationalsozialistischer Herrschaft an der figürlichen Plastik, insbesondere an der Aktdarstellung fest, zugleich an der Sehnsucht nach Arkadien und einem heilen Menschenbild mit Blick auf die alten Griechen.

„Der Gegenstand der heutigen Bildhauerei ist die reine Gestalt, sie steht, liegt, kniet, schreitet oder tanzt, auf sich selbst gestellt, ohne Lehne oder Stütze“, erklärte 1934 der Bildhauer Alfred Hentzen. Die am Kubismus, Expressionismus und auch der ozeanischen und schwarzafrikanischen Skulptur orientierte Plastik wurde als entartet angesehen, konfisziert, verkauft und vernichtet.



Der Bildhauer Arno Breker

Einer der am meisten vor und nach dem zweiten Weltkrieg gefeierten Bildhauer war Arno Breker, Jahrgang 1900. Seine Skulpturen vom germanischen neuen Menschen wurden während der Besetzung Frankreichs durch die Deutschen als Symbol des Sieges der deutschen Kultur über die französische 1940 in der Pariser Orangerie ausgestellt. Nach dem Krieg war Arno Breker Baumeister und Bildhauer des Gerlingkonzerns in Köln.

8. Abbildende und konkrete Skulptur

Abschließend etwas zur modernen Skulptur, der sog. konkreten Plastik. (Ich referiere hier weitgehend Max Imdahl mit seinem Aufsatz „Konkrete Plastik“ in seinem Buch *Kunst der Moderne*, S. 312-315.) Inbegriff der Skulptur war Jahrhunderte lang die Statue, also Darstellungen von Menschen bzw. lebenden Gestalten. Das muss aber nicht unbedingt so sein. Es folgt nicht aus der kategorialen Bestimmung der Skulptur, die man so definieren kann: Skulptur stellt Dreidimensionales durch Dreidimensionales dar, also durch selbst etwas real Körperliches – im Unterschied zur irrealen Imagination in Falle der Malerei. Warum also Darstellung von Menschen, lebenden Gestalten? Weil die Darstellung sie dem Tod, dem Vergehen oder Verschwinden entzieht – durch das Material und das Vorzeigen im öffentlichen Raum. Klassische Skulpturen waren bzw. sind aus Stein, Eisen, Bronze, Holz und Ton – relativ beständigen Materialien gegenüber dem, woraus die Lebewesen sind. Sie eigneten sich dafür, den vergänglichen, transitorischen dreidimensionalen Objekten, wie dem sterblichen Körper, einen haltbaren, weniger vergänglichen, Ewigkeit suggerierenden und gleichermaßen real und durch Größe umso aufdringlicher präsenten Doppelgänger zu verschaffen. Die Plastik hebt sich durch ihre „Durchhaltepräsenz“ im Umraum mit seinen veränderlichen, transitorischen und kontingenten Gegenständen und Konstellationen denkmalhaft ab. So ist Plastik grundsätzlich öffentlich. Sie tritt in Relation zur realen Umwelt, in der sie denselben Raum einnimmt wie der Betrachter – ganz anders als der Imaginationsraum raumimaginierender Bilder, die Dreidimensionales lediglich auf Flächen projizieren, auf Flächen dreidimensionaler Gegenstände: Wände z.B.,

oder Hautflächen, oder Textilflächen wie Leinwände. Jedenfalls Oberflächen von Objekten.

Zu Flächen, schreibt Imdahl, kann man sich nur distanziert, nicht kooperativ verhalten wie zur Plastik. Diese ist körperlich wie ich. Ist immer auch das, was sie darstellt, obzwar meist in einem anderen Material (also Bronze statt Knochen, Fleisch und Haut).



Michael Jackson in Prag (anstelle Stalins?)

Könnte man sich dann nicht auf die Kooperation beschränken, auf die von meinem Körper (also dem des Betrachters) und vom Körper der Skulptur? Warum sollte die Skulptur denn überhaupt etwas abbilden? Warum soll sie so aussehen wie etwas anderes, also z.B. ein Marmorstein oder ein Stück Bronze wie Michael Jackson?

Kann sie sich nicht auf die reine Präsenz eines konkreten Objekts beschränken, kann sie nicht etwas in den Raum stellen, was einfach das ist, was es ist: Stein, Bronze, irgendwie geformtes Material? Das wäre die konkrete Skulptur. Sie wurde geboren, als die Bildhauer aufhörten, immer nur allgemein bekannte oder heroische Gestalten, idealtypische bzw. schöne Körper nachzubilden, und begannen, „abstrakte Ideen und innere Visionen“ (so heißt es bei Margit Rowell) in eine konkrete Form zu bringen.



Joseph Beuys: Baum mit Basalstele (und VW. Wo ist das Kunstwerk)

Aber warum noch innere Visionen, z.B. im Falle von Beuys Aktion „4000 Eichen“ zur Documenta 4, 1982 in Kassel die Vision „blühende Landschaften“ oder „grüne Umwelt“?

Diese Vision wird ja dann auch wieder in gewisser Weise abgebildet. Warum nicht ein Objekt, welches genau nur das ist, was es ist: Ein Stück Holz, ein Stein, ein Haufen Holz, ein Haufen Steine: Objekte, die genau auch das Be-deuten, was sie sind: Hölzer, Steine. Warum dann nicht auch ungeformte Materialien wie Wasser, Luft und Staub? Warum nicht vergängliche, zerfallende, sich verändernde Materialien? – Alles das gibt es inzwischen als konkrete Plastik. Dann gilt, wie ich es eingangs schon hab anklingen lassen (in Nr. 1. Skulptur und Malerei): Alles ist Skulptur. Die Abgrenzung von Kunstobjekt und Umgebung, seine Ausgrenzung, damit auch seine besondere Bedeutung ent-fallen. Was bleibt, ist der Betrachter, der auf bestimmte Wahrnehmungen rea-gieren, durch sie auf bestimmte Gedanken kommen und sich in bestimmte Stimmungen bringen lassen kann. Der Vorteil: Das Verhältnis zum Artefakt ist nicht mehr fiktiv! Ich beziehe mich angesichts der Skulptur nicht mehr auf die imaginäre dort abgebildete Gottesmutter oder die mythische Aphrodite oder auf die Idee eines muskelstarken Kriegers, sondern nur noch auf die konkrete Gestalt selbst als eine irgendwie signifikante Materialanordnung.

Die Skulptur wird in der konkreten Plastik also auf Verhaltensweisen des Be-schauers umfunktioniert, die nur möglich sind, so schreibt Max Imdahl, „wenn eine Kontinuität des Raumes besteht, in dem sich das Objekt und der Rezipient

gleichermaßen befinden. Die Identität des Artefakts mit seiner eigenen Dreidimensionalität kann die Bedingung dafür sein, den Beschauer in ein Verhältnis zum Artefakt zu setzen, das sui generis nicht fiktiv ist.“

Aber warum sollte die Skulptur sich durch die Beschränkung auf die Interaktion von Betrachter und Wahrnehmungsobjekt der Gefahr ihres Verschwindens als besondere Kunstform aussetzen? Warum bleibt sie nicht beim Abbilden, warum wird sie zur konkreten Plastik? – Warum? Sie flüchtet vor den Inhalten, vor den Idealen und Werten, dem Menschenbild, weil diese nicht mehr evident und wahrhaftig sind, weil es sie eigentlich gar nicht mehr gibt.

„In der traditionellen Kunst formulierte die Plastik das Vorgegebene zur Prägnanz“, schreibt Max Imdahl. „Das heißt, sie erhob etwas zur Gewissheit und exponierte paradigmatisch, was man schon wußte (z.B. ‚der König ist ein guter Mann, er wohnt in Berlin‘, ergo: Reiterstandbilder in allen Städten Preußens!). Sie bewegte sich innerhalb vordefinierter, geregelter Voreinstellungen und wirkte prägnant evident mit Bezug auf diese. Die konkrete Plastik hat eine sehr viel schwierigere Aufgabe: dieselbe Prägnanz und Evidenz wie auch Verbindlichkeit und paradigmatischen Charakter zu erzeugen mit Inhalten, die unvorgewusst sind. Das bisher nicht Erkannte wird wiedererkannt.“ Oder anders gesagt: „Etwas sonst Unvordenkliches und an die sinnliche Erfahrung Gebundenes erhält eine Evidenz, die als Reflexionshorizont auf anderes übertragen werden kann. Die Plastik in der traditionellen Kunst affirmiert Ideologien, die in anderer Weise bereits vorgewusst sind. Das entfällt in der konkreten Plastik völlig. Darin steckt das Risiko und auch die Einsamkeit und Isolationsgefahr solcher Kunstwerke, weil sie innovativ sind in dem Sinne, dass sie etwas bereits Vorgegebenes, aber noch nicht Vorgewusstes erwecken. Ohne Ideologie auskommen zu müssen heißt, ohne vorgegebene Kontexte auskommen zu müssen, für die das gegebene Werk repräsentativ ist. Die konkrete Skulptur schafft sich den Kommunikationskontext, in dem sie agiert, selbst. Damit ist aber nicht gesagt, dass es keiner wäre. Was will der Künstler machen, wenn es keine Inhalte mehr gibt? Er kann diese Tatsache ironisieren wie Duchamp, oder er kann versuchen, die Öffnung auf quasi unideologische Inhalte zu

schaffen, d.h. paradigmatische Erfahrungsmöglichkeiten zu eröffnen, gewissermaßen aus dem Nichts heraus Informationen mit Metaphysiktönung zu schaffen.“ Soweit der Philosoph und Kunstwissenschaftler Max Imdahl.

In der konkreten Skulptur wie auch in der konkreten, aber abstrakt genannten Malerei wirken räumliche Gebilde und wirken Flächen aus sich selbst heraus – als Wahrnehmungsobjekte. Es sind dann ästhetische Gebilde. Der Betrachter begegnet den in ihnen dort gewissermaßen inkarnierten Gefühlswerten oder Atmosphären. Wenn er sie denn dort findet.

Damit bin ich am Ende. Ich möchte noch zwei Abbildungen nachschicken von zwei eigenen Skulpturen. Es sind allerdings keine konkreten Plastiken. Sie gehören zur Ausstattung meines Gartens, gewissermaßen eines Gefühlsraums.



Günter Schulte: Kreuzblume (2001)



Günter Schulte: Jane (1999)

Ich finde mich da in freundlicher Gesellschaft mit dem Geist von Max Ernst, der es auch nicht bis zur konkreten Plastik gebracht hat.



Max Ernst, beidhändig bei der Arbeit am Gips für ‚Capricorn‘ (1962)

Seine Garten-Skulptur ‚Capricorn‘ mag ein Beispiel dafür sein, wie wenig weit der Weg ist von der Venus von Willendorf bis zu Dadamax. Damals wie heute gilt nämlich, was Dadamax sagt: „Skulpturen macht man mit einer Umarmung, beidhändig wie die Liebe.“