



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Die neuere Plastik

Kuhn, Alfred

München, 1921

Einleitung

[urn:nbn:de:hbz:466:1-47333](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-47333)

E I N L E I T U N G

DER MENSCH

Plastisch schaffen heißt Raumvorstellung durch tastbare Gebilde vermitteln. Diese Definition hat von vornherein mit der Kunst nichts zu tun. Ein Baum, ein Felsen, ein Gebirge sind ebensowohl plastische Gebilde wie eine Säule, eine Statue, ein Haus. Dies hat die primitive Phantasie immer gefühlt, die Gebirge und Felsen als von Göttern geformt und von Riesen getürmt sich deutete.

Ausgesprochen für die Kunst, empfängt unsere Formulierung gesetzmäßige Kraft. Sie empfängt sie nicht aus der ästhetischen Spekulation, sondern aus den in unserem Ich begründeten Voraussetzungen. Wir selbst sind für uns die erste, vorzüglichste und schlechterdings allein verbindliche Plastik. Solange wir atmen, empfinden wir uns als plastisch, und in je höherem Maße sich unser Lebensgefühl steigert, fühlen wir uns körperlich, fühlen uns als räumliche, tastbare Gebilde. Plastisches Fühlen ist das erste, dem Menschen urtümlichste Gefühl. Der Neugeborene greift nach der Brust der Mutter, tastend erschließt das Kind sich die Welt. Je naturnaher ein Mensch, desto stärker sein plastischer Drang, sein Wunsch, das, was ihn freut, mit den Händen zu betasten, es mit den Fingern zu umschließen. In seiner Erotik spielt dies eine große Rolle. Aus uns selbst also holen wir das Gesetz für die Plastik. Die Vertikale unserer eigenen Gestalt, die sich über die Fläche des Bodens erhebt, vermittelt uns die Vorstellung des Raumes. Unsere eigene Hand, die über die Kugel unseres Schädels gleitet, die Zylinderformen unserer Glieder umtastet, lehrt uns das Empfinden des Dreidimensionalen. Ohne alle technischen Vorkenntnisse sind wir alle Plastiker, ohne alle Ästhetik sind wir im Besitz einer absolut gültigen plastischen Theorie, die so lange verbindlich ist, als Menschen leben.

Überblickt man die Geschichte der Plastik, so erfährt man, daß allen primitiven Völkern der plastische Instinkt eigen war. Eine Figur, wie die dem Paläolithikum angehörende Venus von Willendorf ist schon durchaus plastisch, trotz aller Realistik. Das Runde, Kugelige und das Zylinderhafte ist betont.

Die Formen scheinen von innen nach außen getrieben und im Verhältnis zu der Kraft ihrer immanenten Bewegung begrenzt. In der oft bewitzelten Negerplastik ist die Form so klar und eindeutig gestaltet, ist in so hohem Maße allein an räumliche und taktile Vorstellungen appelliert, daß der durch malerische Unreinlichkeiten längst verdorbene Europäer verwirrt ist und heute nichts Besseres zu tun weiß, als sie nachzuahmen. Im Anfang war die Plastik. Die Meinung Hildebrands, die nicht richtiger wurde, weil sie bis heute immer wiederholt worden ist, daß die Zeichnung im Anfang stand, daß sich aus ihr das Relief entwickelt und aus diesem wiederum die Rundplastik, entstammte einer Zeit malerischer Grundstimmung, der sich sogar der Reformator nicht entziehen konnte.

Damit ist an die Tatsache gerührt, daß nicht alle Zeiten das Erlebnis der plastischen Form gleich stark gehabt haben. In dem Maße, in dem in einer Epoche der plastische Gegenstand seinen Charakter als Tastbarkeit besitzt oder nicht besitzt, spricht man von einer plastischen oder malerischen Grundstimmung. Letzterer ist die Auflösung der Form eigen. Der geschlossene Kontur, der die klare Umgrenzung im Raume dartat, das Objekt scharf abhob vom Hintergrund und es als etwas durchaus Isoliertes, In-und-für-sich-Seiendes empfinden ließ, wird zerrissen. Überall fahren seine Elemente heraus, um sich mit der Umgebung atmosphärisch zu verbinden. War in der hochplastischen Situation im wesentlichen von Kubik, von der Erfühlung des Dreidimensionalen gesprochen, wozu Tastempfinden und automatisch-muskuläre Imitation in Tätigkeit traten, so orientiert sich in malerischen Perioden der Gegenstand nach dem Auge: Das taktile Objekt rückt vom Genießenden weg und wird zum visuellen. Jetzt ist es auf einmal das Licht, von dessen Arbeit seine Wirkung abhängig, und das nun seinerseits in die Kalkulation einbezogen wird.

Solche malerische Epochen erscheinen immer als Blüten weitgehender kultureller Verfeinerung. Alles Technische ist überaus entwickelt, sodaß illusionistische Wirkungen von überraschendem Eindruck erreicht werden können. Ihr Raffinement vermittelt jetzt erst den Genuß dem Beschauer, dessen Sinnlichkeit sich den Wurzeln seines naiven Seins entfremdet. Er ist wie jene hohen Prälaten des Dixhuitième, die, bei Vermeidung aller Aktivität, in der Erotik einzig visuelle Genüsse suchten. Jene aufs höchste gesteigerte

11 *Transzendental gerichtete Epochen, malerische Epochen*

Verfeinerung der Sinne, bei der jede körperliche Berührung als schmerzhaft empfunden wird, tritt in allen transzendental, ekstatisch gerichteten Epochen auf. Die psychisch tief aufgewühlte Spätantike, die Gotik, das Barock, sie alle hatten Entsinnlichung, Entmaterialisierung, Steigerung der Reize mit feinsten Mitteln im Gefolge, sie alle waren malerische Epochen. Ihr Wesen ist eine Religiosität, die in der mystischen Vereinigung mit der Gottheit ihre Vollendung erstrebt. Sie ist völlig entkörperlicht. Das Gefühl hat sich von seiner im Tasten liegenden Basis entfernt und lebt in visionärer Schau. Im Drang einer dem verhaßten Leib entfliehenden Seele stürzt die Bewegung in das Unendliche des Raumes hinaus, dort die Verschmelzung mit der Gottheit ersahnend. An die Stelle des seine Irdischkeit freudig bejahenden, in der klar abgegrenzten Welt seines Blocks lebenden Menschen tritt der im Grenzenlosen sich auflösende, in den Nebeln fessellosen Gefühls. Nicht im eigenen Zentrum liegt sein Schwergewicht, sondern, aus ihm herausgeworfen, erstrebt er gewichtlos, alle Statik leugnend, das Aufgehen im Rhythmus des Alls.

Aber nicht nur hochreligiöse Epochen sind malerisch orientiert, auch technisch überkultivierte, wie die der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, die areligiös in ihrer Grundlage, stark diesseitig, die Welt der Erscheinungen bejahte, wie kaum eine Epoche zuvor, und in ihrer Bewältigung Ziel sah. Fast immer ist Realismus eine Begleiterscheinung religiöser und hochtechnischer Epochen. Bei den ersten bildet er die notwendige Ergänzung, die Nabelschnur, durch die das in der immateriellen Welt sich verlierende Geschöpf immer wieder Kraft aus der mütterlichen Irdischkeit saugt, bei den anderen ist der Realismus das Produkt der durch die ständige Beschäftigung mit dieser Welt der Erscheinungen erwachsenen Liebe für das Objekt überhaupt, das ohne alle Idealisierung, ohne irgendwelche abstrahierende Umbildung, als Erscheinung schlechthin göttlich gewertet wird.

Aus all diesen Zeiten griff der menschliche Geist immer wieder zurück auf seine Wurzeln, um nach dem Rausche der Visionen, nach den Kasteiungen des Fleisches, nach den Verstiegenheiten einer zum Selbstzweck gewordenen Technik, an der Natur neue Kraft zu erwerben. Immer ist diese Umkehr eine verstandesmäßige gewesen. Der in der rein ekstatischen Existenzform ausgeschaltete Intellekt nimmt wieder die Zügel auf. Klar verschafft er sich Rechnung von den Dingen. Die tastende Hand erfühlt von neuem das

Seiende. Gleichzeitig aber erstrebt dieser Verstand die bewußte Vereinigung mit der Natur. Sich selbst als Existenz wissend, ohne sein Ich ekstatisch zu verlieren, verlangt der Mensch eins zu werden mit der Natur — und zwar durch das Gesetz! Gesetzmäßigkeit in ihr erblickend, Gesetzmäßigkeit in sich selbst begreifend, wünscht er, im Gleichklang beider einzugehen in ihren mütterlichen Schutz. Was bei dem Primitiven das Produkt ursprünglicher Anlage war, wird dem von dem Rausche psychischer Ausschweifungen ermatteten Kulturellen die Frucht rationaler Erkenntnis. Das Gesetz, das der Primitive instinktiv in sich selbst findet, sucht der moderne Europäer in der Abstraktion der reinen Zahl. In ihr hat er immer das Geheimnis der absoluten Form erspäht, von Dürer und Lionardo bis zu Schadow, Goethe, Lavater, bis zu Cézanne und den Kubisten der neuen Zeit. Die bürgerlichen, rationalistischen Epochen sind es, die ihren Anschluß an die einfache plastische Formanschauung suchen. Meist fand man diese in der hohen Antike. Die Renaissance, nach den Erschütterungen der Kreuzzüge, und der Klassizismus, nach dem Rausche der Gegenreformation, erlangten in ihr die Erfrischung. Dem Blick unserer Zeit liegen fernere Kulturen offen. Er ist zur frühen Antike, nach Ägypten, nach Asien und zu den einfachen naturnahen Gebilden der afrikanischen Völkerschaften gewandert.

Aber nicht nur zeitpsychologisch lassen sich die plastischen und malerischen Einstellungen erklären, auch rassepsychologisch. Die orientalischen und romanischen Völker, mit stärkerer sinnlichen Intensität begabt, sind in höherem Grade plastisch empfindend als die Germanen. Schon in der Vorstellung von der Erschaffung des Menschen kommt dies zur Geltung. Aus einem Erdenkloß formt Jahwe den Adam, aus Ton bildet Prometheus seine Geschöpfe, aber aus zwei Bäumen werden in der germanischen Mythologie die ersten Menschen gemacht. Aus dem Leib des erschlagenen Urriesen Ymir machen Odin, Wile und We die Welt. Sein Leib wird die Erde, seine Hirnschale das Himmelsgewölbe, seine Knochen die Gebirge, sein Blut das Meer. Eine solche Vorstellung ist durchaus unplastisch, so gespenstisch, zerrissen und malerisch, wie die dunklen nordischen Wälder, über denen tief die schwarzen Wolken hängen, und in deren Düster Unholde hausen und schreckhaft Gezwerg. So ist die Geschichte der nordischen Plastik die Geschichte der taktilen Impotenz einer im Grunde immer malerisch, visionär gerichteten Seele.

Von den flächenhaft empfundenen Ornamenten der sich grüblerisch verschlingenden altgermanischen Bänder, über die ganz auf Rhythmisierung gestellte gotische Holzsulptur der Schnitzaltäre, über den sieglosen Kampf der deutschen Renaissanceplastiker um die große Form, um die antikische Schönheit, über die mit doppelter Kraft dann hereinströmende Auflösung im Barock und Rokoko, zieht die Straße bis zu Thorwaldsen, ja bis zum heutigen Tag. Immer wieder versuchte es diese zerquälte nordische Seele, zur Klärung zu gelangen, aber meist war es doch nur ein Stil des reinen Rhythmus, der ihr die Möglichkeit der Aussprache bieten konnte, oder ein dem verzehrenden Wunsch nach dem Anderssein entsprossener Klassizismus. Selten ist es das Zwingende der lebenden, blutvollen Form, die Sinnlichkeit, die sieghaft aufsteht, jene blassen Nordländer über die zerdachten Stirnen zu streichen und ihnen das undefinierbare Etwas ins Blut zu gießen, das allein Plastik zu schaffen imstande ist.

DAS MATERIAL

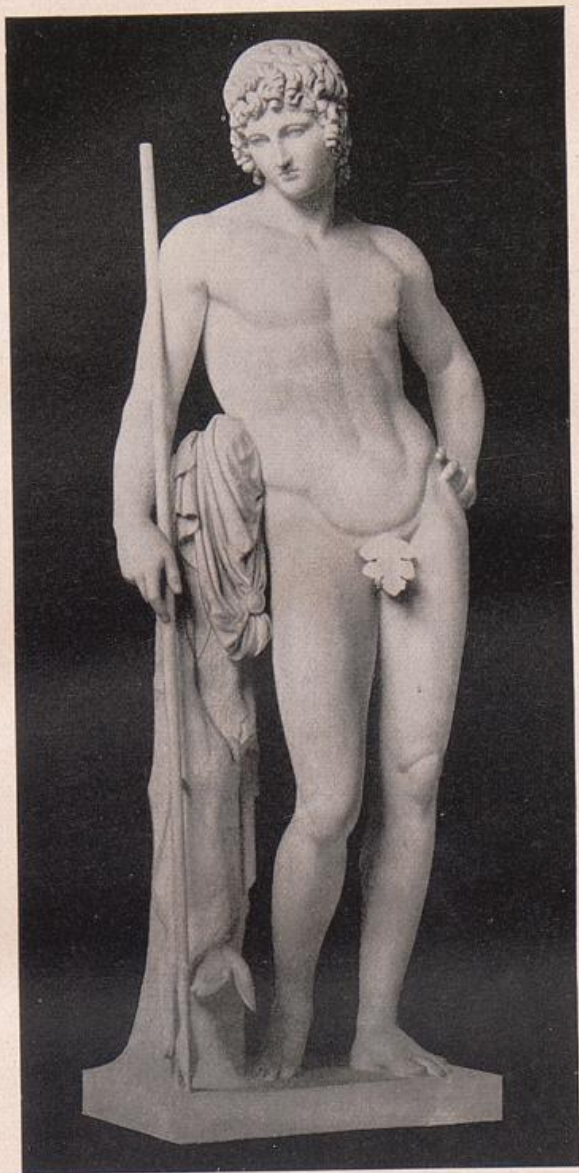
Man unterscheidet passive und aktive Plastik. Das Wesen der ersteren ist Ruhe, Statik, Dauer. Ihr ideales Material ist der Stein. Das Wesen der letzteren ist Bewegung. Ihr ideales Material ist die Bronze. Werden die Materialien vertauscht, so entstehen barocke, illusionistische Wirkungen. Reicht die Kraft des Schöpfers nicht aus, die Materialien zu bezwingen, so ist die Plastik schlecht.

Der Block ist gegeben. In ihm steckt die Figur. Man wird ihn ideell immer noch spüren, wenn auch die Gestalt aus ihm erlöst ist. Er ist der individuelle Raum, der sie stets umschließt. Dies ist eine klassische Anschauung, die Hildebrand uns wiedererweckt hat, und die für jede strenge Steinskulptur sich als Forderung erhebt.

Aber der Block fordert mehr. Er bestimmt das Wesen der Skulptur als ein Ruhendes, Dauerndes, in sich Gegründetes, Überzeitliches. Er bestimmt in uns ein Gefühl, als sei hier die formal absolute Lösung des in dem Objekt Dargestellten enthalten. Einmal aus der Hand des Bildners entlassen, wird uns die Steinstatue zum Inventarstück der umgebenden Natur selbst, geht ein in die Gesellschaft der Felsen und Berge, wie die Pyramiden, die Tempel und Kathedralen uns als von Göttern irgendwann erschaffene,

überzeitliche Gebilde erscheinen, deren Sein unendliche Generationenreihen überdauert. So fordert die Steinskulptur eine Haltung, die uns die Unerschütterlichkeit ihrer Ruhe auf ewige Zeiten glauben läßt. Kein Stehen auf einem Bein, kein Hüpfen, keine im Sprung festgehaltene Bewegung, keine flatternden Gewänder, auffliegende Tücher, sondern schwere, ruhende Massen, die dem Materialgewicht angemessen sind, in der breiten Lagerung der anorganischen Natur. Denn in demselben Augenblick, in dem etwa eine menschliche Gestalt ihren Ausdruck im Stein gefunden, ist sie übergegangen aus der Vergänglichkeit der organischen in die Ewigkeit der anorganischen Natur. Aufgenommen unter das Geschlecht derer, die unser kurzes Menschen-dasein überdauern, muß die Steinplastik von allen individuellen Merkmalen gelöst, sie muß typisch sein. So werden ihre Formen sich verbreitern, sie wird vom Besonderen hinstreben zum Allgemeinen, absolut Gültigen, was gestern war und morgen sein wird. In diesem Bezirk sind ihrer Möglichkeiten viele, bis hinaus zu jenen knappsten Bildungen, die nur noch den Körper in absoluter stereometrischer Fassung geben und in der Haltung die einfachste Funktion. Symbolhaft, wie die Totemszeichen der afrikanischen Stämme, wie die Xoana und die frühgriechischen walzenförmigen Hermen des sechsten Jahrhunderts. Nicht um Relief- oder allseitige Ansicht der Plastik handelt es sich, sondern einzig um ihre Überzeitlichkeit, die Absolutheit ihrer Bildung, um ihre Beherrschung des Raumes, ja um dessen Darstellung überhaupt durch die versammelte Kraft ihrer einfachen, fühlbaren, steinernen Existenz.

Forderte der Stein die Ruhe und Dauer, so gibt die Bronze alle Möglichkeiten zur Darstellung der Bewegung. Das in die Form fließende Metall, das leicht und mühelos sich jedem Rhythmus anpaßt, ist das ideale Material zur Wiedergabe alles Fließenden, Unruhigen, Situationshaften, Momentanen. Es können in Bronze auch jene Ewigkeitsdauer vermittelnden Eindrücke hervorgerufen werden wie in Stein. Man wird dann auch hier die Flächen verbreitern, die Epidermis stumpfen, um das Geflackern der Lichter zu verhindern, überhaupt alle malerische Tiefgrabearbeit vermeiden und wie dort auf die Großartigkeit der Gesamtform, die Massigkeit ihres Baues, die statische Schwere ihrer Lagerung den Hauptwert legen, wie dies in der buddhistischen Plastik der Fall ist. Doch man braucht es nicht. Auch gerade das Gegenteil kann man mit der Bronze erreichen. Die im Sprung empor-



2 · Bertel Thorvaldsen, *Adonis*

Phot. F. Bruckmann A. G., München



3 · B e r t e l T h o r w a l d s e n , D i e N a c h t

Phot. Neue Phot. Ges. A. G., Berlin-Steglitz

schnellende Tänzerin, deren Fuß noch eben die Basis berührt, kann man festhalten, die blitzglatten Bewegungen zweier Ringer, das in vollem Gang befindliche Roß. Eckig können Glieder herausfahren, spitz Ellenbogen vorstehen. Der Umriß mag unruhig sein, die Funktionsträger dünn und unstatistisch, die Oberfläche tief gegraben, wenn auch dann leicht die barocken Effekte der maleischen Plastik auftreten. Das sinnlich Wohlgefällige der polierten Oberfläche kann betont werden, was die Hand gerne abtastet. Immer aber bleibt dabei die Grundforderung aller Plastik bestehen: Kubisch muß auch die Bronzeplastik empfunden sein. Ihre Grenzen zum Kunstgewerbe sind so verschwimmend wie die der Steinskulptur zur Architektur, und dies mit Recht; denn spricht sich hier im wesentlichen der tektonische Sinn aus, so dort der manuelle.

Handwerklich ist die Holzplastik orientiert. Das Beil und das Schnitzmesser regieren. War bei der Steinskulptur der Block der bestimmende ideelle Raum, so bei der Holzkulptur der Stamm. Er, in seiner ragenden Vertikalität, in seiner runden Massigkeit, in seiner Dynamik des Emporstrebens, wird immer irgendwie fühlbar bleiben. Je illusionistischer die Epoche, desto mehr wird sie ihn verdecken, durch Bemalung, Vergoldung, Stuckisierung, Zusammenfügung von Teilen, um so mehr wird sie anderes Material vortäuschen, das Holzhafter gänzlich tilgen, um völlig unabhängige, neutrale Bildungen entstehen zu lassen. Je mehr andererseits eine Epoche die eigene Reinigung erstrebt, je mehr sie sucht, durch Gesetzmäßigkeit zur Gesundung, zur Natur zu gelangen, desto mehr wird sie auf jegliche Maskierung verzichten, ja sie wird auch wohl so weit gehen, in nur ganz wenig veränderten Stämmen Genüge zu finden, sie als Symbole wertend, wie es die Primitiven aller Völker getan haben, weit entfernt von allem naturalistischen Willen.

Der einzige Stoff, der keinen Materialcharakter hat, der nicht von sich aus zu irgendwelcher Treue, Strenge, Disziplin zwingt, der einzige Stoff, der dirnengleich schlechterdings alles mit sich machen läßt, der den Begriff der Vergewaltigung gar nicht kennt, der jenen höchsten Akt menschlichen Glückempfindens hemmungs- und gefühllos immer wieder mit sich vollziehen läßt, ist der Ton oder, was für uns dasselbe ist, das Plastelin, das Wachs.

Unzweifelhaft hat Hildebrand recht, wenn er in ihm das böse Prinzip der Plastik erkennt. Wie widernatürliche Onanie ist die Tonplastikproduktion

heutiger Künstler. Eine Figur nach der anderen wird aufgeführt, in Gips abgeformt und zur Ausstellung geschickt. In einem Zeitraum, in dem vielleicht ein Werk hätte entstehen können, ist ein halbes Dutzend solcher Bastarde fertig. Gewiß, das Tonmodell ist unentbehrlich. Nicht nur, da es, der Bleistiftskizze des Malers gleich, den ersten schöpferischen Gedanken formal festzuhalten erlaubt, nicht nur, da es ja die notwendige Vorbedingung für eine Bronzefigur darstellt, die nach dem Ton oder Wachs gegossen wird, sondern auch weil in jenem Kneten und Auftürmen von Erde sich ein Spasma der Zeugung erlebt, das überhaupt nicht übertroffen werden kann. Der Plastiker ist hier Gott selbst. Prometheisch in seiner über ihn selbst sich hinausweitenden Schöpferbrunst erlebt er die höchsten Augenblicke irdischer Möglichkeit. Unserer Zeit, immer von neuem nach ekstatischen Entladungen drängend, unbefriedigt aus den Fesseln irdisch gebundener Existenz hinausgerend in unerhörte Erlebnisse im grenzenlosen Raum des Übersinnlichen, ist die Liebe zur Tonplastik, Kunststeinplastik, eigen. Hier wählt sich eine ganz bestimmte Geisteshaltung das ihr allein gemäße Material. Ihr dynamischer Transzendentalismus steht der klaren Diesseitigkeit des Dauer wollen- den „Bildhauers“ gegenüber. Aber die Versuchung, jene seltenen, sublimen Momente immer wieder hervorzurufen, ist groß. Die Folge ist oft die Abnahme der Intensität des Erlebnisses, die Schwächung der produktiven Kraft. Ihr nachzuhelfen wird zu den Reizmitteln immer neuer formaler Probleme gegriffen. An die Stelle der formal zu gestaltenden Vision als dem Primären tritt das formale Problem, zu dem die Gelegenheit hinzuerfunden wird. Wie im akademischen Aktsaal, in dem periodisch das Modell neu „gestellt“ wird, herrscht die Problematik, nicht das der Feierstunde künstlerischer Schau erwachsene Erlebnis, Ausdruck fordernd in tastbarer Gestalt.



4 · Gottfried Schadow, *Die Hoffnung*



5 · Gottfried Schadow, Modellstatuette zum Zietendenkmal