



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# Universitätsbibliothek Paderborn

## Die neuere Plastik

Kuhn, Alfred

München, 1921

Der Mensch

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

## 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 Duster 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 Holzskulptur 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,