



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Von den Künsten und der Kunst

Pinder, Wilhelm

Berlin [u.a.], 1948

Unser Tastsinn und die Plastik

urn:nbn:de:hbz:466:1-41790

Unser Tastsinn und die Plastik

Auch Körper kann ich sehen. Aber das ist nicht das erste und urtümliche Erlebnis des Körperlichen. Dieses liegt vielmehr dem Tastsinne ob. So, wie ich unbewußt gehe, wenn ich mit dem Auge einen Raum durchschweife und abschätze, so taste ich auch unbewußt einen Körper ab, selbst wenn ich ihn zunächst rein mit dem Auge umgreife. Ortsbewegung ist ein Tasten unseres ganzen Körpers, Tasten der Hand wiederum ist eine Ortsbewegung, und Sehen ist ein verfeinertes Tasten. Ortsbewegung und Tasten können das Gesehene nachprüfen, und es wird etwas zu bedeuten haben, ob diese Nachprüfbarkeit vom Kunstwerke selber aus gewünscht, geduldet oder abgelehnt wird. Wenn wir auf einer Bühne statt vollkörperlicher Säulen flache gemalte Scheiben erblicken, so ist das im Bühnen-Bilde wohl erträglich. Beim Bauwerke möchten wir darüber lachen. Echte Baukunst verlangt in echtem Raume echte Körper, und deren Echtheit verlangt wiederum unser Tastsinn. Ich brauche die Säulen, die Pfeiler, die Sockel, die Gesimse, die Kapitelle nicht wirklich mit der Hand anzufassen, aber ich will wissen, ich will sehen, daß ich es kann, daß ich es — auch bei unerreichbar fernen Formen — könnte. Wie beim Raume das Gehen, so ist beim Körper das Tasten die eigentliche Grunderfahrung.

Der Tastsinn ist in besonderem Maße der Träger des plastischen Empfindens, also auch der plastischen Kunst. Alle echte Plastik ist greifbar. Auch hier wieder brauche ich nicht alles anzufassen — oft kann und darf ich es gar nicht —, aber schon meine Augen belehren mich

schnell, wie weit das Tastbare durchgesetzt ist. Ich sehe ja in Wahrheit mit zwei Augen, deren Abstand, deren verschiedene Stellung erst das flache Bild körperhaft macht. Der Wert an reiner Plastizität kann in verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Werken äußerst verschieden sein. Er kann erstaunlich gering sein — dann ist etwas Entscheidendes verloren gegangen, nicht am künstlerischen Werte, aber am Gehalte reiner Plastizität. Je plastischer eine Form von innen heraus empfunden ist, desto sicherer ist, daß, wenn ich sie anfasse, ich das Gleiche erfahre, was mein Auge schon zeigte, daß also der Eindruck des Auges die Prüfung durch den Tastsinn erträgt. Ein vollendet plastisches Werk kann grundsätzlich auch von einem Blindgewordenen (allerdings nicht einem Blindgeborenen) in seiner wesentlichen Form erfaßt werden. Nur ganz Weniges, etwa der Reiz des Metalles oder die Farbe ursprünglich eingesetzter Augen, ist bei klassischen griechischen Werken der tastenden Hand nicht zugänglich. Überhaupt erhält der Blinde keine An-Sicht, aber er erhält immerhin einen wirklichen Be-Griff der Form. Der Sehende hat viel voraus, aber nicht jeder Sehende empfindet stark genug, ob das Gesehene noch echt tastbar ist. Der Blinde kann nur dieses Letztere feststellen, aber dies kann er durchaus.

Man darf geradezu sagen: echte Plastizität ist Zusammenfall des Sichtbaren mit dem Tastbaren. Mit anderen Worten: wenn meine Hand nachspürt und nichts wesentlich anderes findet, als was schon das Auge mir gesagt hat, so habe ich echte Plastik vor mir. Damit ist freilich noch nicht gesagt, daß sie auch vollendet sei.

Plastik des Organischen

Es tritt aber noch etwas hinzu. Der Umkreis des Tastsinnes ist sehr viel enger als jener des Gesichtssinnes; was er erfaßt, ist immer nicht weit von unserer eigenen Wirbelsäule entfernt. Darum wohl bevorzugt er, wo er in der Kunst zum Sender wird, das, was selber eine Wirbelsäule hat; auch das neue Wesen, das durch die Sendung entsteht, soll das Gleichnis eines sich selber innerlich ertastenden Wesens sein (wir spüren unsere eigenen Bewegungen mit innerem Tastsinn). Der liebste und höchste Gegenstand der Plastik muß also der menschliche (allenfalls der tierische) Körper sein, der lebendig bewegliche Körper, der den Tastsinn ebenso selber besitzt, wie er ihn anreizt. Ein Baum ist kein Gegenstand echter Plastik, selbst in großartigster Form fordert, ja erlaubt er nicht sein „Denkmal“ aus Marmor oder Bronze. Er besitzt selbst keinen Tastsinn (wenigstens keinen, den der natürliche und also der künstlerische Mensch unwillkürlich miterleben könnte); er besitzt ihn nicht, aber er lockt ihn auch nicht einmal an (das Blatt wohl, der Stamm wohl, aber nicht das Ganze des Baumes). Die Statue eines Baumes wäre aus beiden Gründen ein Widersinn.

Statuen gelten immer beweglichen Wesen, wie frei oder wie gebunden sie auch aufgefaßt seien. Das Standmotiv hat seinen Sinn nur bei einem Wesen, das sich bewegen kann. Nur dieses steht „selber“. Ein Baum wächst in die Höhe, aber ein Stehen im Sinne animalisch beweglicher Wesen ist das nicht — weil er nicht gehen kann.

Nicht alle Plastik will sich in das selber Tastempfindliche, damit auch die Anatomie einfühlen, immerhin: die bisher noch deutlichste aller plastischen Kulturen, die griechische, hat, indem sie die Einfühlung auf die Spitze trieb, auch den inneren Bau des Körpers, damit auch das Standmotiv, das rhythmische von Stand- und Spielbein, sich erkämpft. Ja, schon bei den alten „Apollines“, die es noch nicht haben, spürt man — in tiefem Gegensatz zu scheinbar ähnlichen ägyptischen Gestalten — die „Gelenke knacken“. Auch bei der ruhigsten Gestalt handelt es sich um die Ruhe eines selbständig beweglichen Körpers. Plastik lebt im Umkreise des höher Organischen.

Plastik des Anorganischen: Tektonik

Es gibt jedoch auch so etwas wie Plastik des Anorganischen. Schmarsow hat für diese den Namen Tektonik vorgeschlagen — einleuchtend. Der Obelisk ist das beste Beispiel. Er ist eine in klassischer Reinheit geformte Steinsetzung, wie sie grundsätzlich auch das vorgeschichtliche Abendland kennt, er entspricht dem Menhir. Er ist so tastbar geformt wie das reinste plastische Werk, aber er ist „leblos“ — das unterscheidet ihn von der Plastik. Er ist gleichzeitig so fern der lebendigen Erscheinungswelt wie das Werk der Architektur, aber er ist nur Körper, nicht Raum — das unterscheidet ihn von der Architektur. Architektonisch sollte man nur die Raumschöpfung nennen. Natürlich steht das Tektonische hier so nahe, daß es in jeder Stütze, auch im Kleide des Raumes zum Ausdruck kommt. Den Obelisk entwirft nicht ein Bildner, sondern ein Architekt, aber dieser ist

bei einer solchen Tätigkeit Tektoniker. Die meisten Mittel des Architektonischen sind, für sich allein betrachtet, Tektonik. Tektonik steht also zwischen Bildnerei und Baukunst. Nach beiden Seiten hat sie leicht ihre Übergänge; sie treten als Gradunterschiede zutage. Die ägyptische Pyramide ist ganz überwiegend Tektonik. Sie enthält nur einen winzigen und notwendig verkümmerten Keim von Archi-Tektonischem: den Grabraum und den Zugangsweg dafür. Die Außenform ist nicht vom Innenraume her erzeugt, sie ist ein mathematisierter Hügel. Wenn man im klassizistischen Entwurfe (Gilly!) einer Pyramide einen Zentralraum als Inhalt gab, so wollte man ein überwiegend tektonisches Werk voll architektonisch machen — nur möglich unter Opferung des Sinnes und bei völliger Unvereinbarkeit von Außen und Innen. Das war schon 19. Jahrhundert!

Bei allem Grabbau liegt das Tektonische nahe. Er gilt dem Toten — echte Architektur will Lebendige führen oder einhegen. Die Grabtürme der islamischen Baukunst sind zuletzt auch mathematisierte Grabhügel: *u n b e t r e t b a r*, das ist nicht architektonisch, sondern tektonisch. Selbst bei der Tadsch Mahal in Agra, dem märchenhaften tempelartigen Grabschlosse, ist das Architektonische zur guten Hälfte nur Schein; wer den Bau betritt, ist von der mangelhaften Raumhaltigkeit enttäuscht. Sie ist jedoch gerechtfertigt, die Bewohnerin ist eine Tote. Auch, wo der Bewohner ein Götterbildnis ist, wie beim griechischen Tempel, da hat der innere Raum nicht entfernt die Bedeutung wie etwa in der christlichen Basilika, in der eine Gemeinde einen unsichtbaren Gott

verehrt. Es war nicht ganz sinnlos, die Basilika als einen wie einen Handschuh gewendeten Tempel zu sehen. Das Volk konnte den griechischen Tempel nur umziehen, in die christliche Kirche mußte es eingehen. Im griechischen Tempel ist also das Tektonische innerhalb des Architektonischen stärker als ursprünglich in der christlichen Kirche. Die Grenzen zwischen Tektonik und Architektonik sind notwendig schwankend.

Auf der anderen Seite ist namentlich frühe Plastik leicht dem Tektonischen verwandt — immer um so mehr, je weniger sie das Organische betont. Dies gilt aus einleuchtenden Gründen mit besonderer Kraft für alte Bauplastik. Sie wächst an der gemeinsamen Wurzel von Plastik und Tektonik, sie schafft menschenhafte Bauglieder. Die älteren Gestalten von Chartres sind tektonischer als die späteren. Ihre röhrenförmige Gesamtform entstammt der (sehr verdünnten) Säule der Gewände und tritt mit dieser in die Gemeinschaft rhythmischen Wechsels. Bis zu Naumburg und Meißen hin vollzieht sich im großen 13. Jahrhundert eine immer größere Selbstbefreiung des Plastischen, eine immer deutlichere Lösung aus dem Tektonischen. Dann freilich folgte eine teilweise mehr tektonische Plastik.

Auch heutige Plastik kann wieder nach dem Tektonischen zielen; oft sieht man es ihr noch an, daß sie mit Absicht, aber einer sehr vernünftigen Absicht, aus der allzu deutlich gewordenen Lebendigkeit des 19. Jahrhunderts zu einem neuen Dienste zurückgezwungen werden soll. Sie wird dann das Grunderlebnis des Organischen zurücktönen, um tektonischer zu werden. Sie ist nur

nicht als Glied einer die Plastik unwillkürlich erzeugenden Baukunst entstanden, sondern wird oft mehr von außen an eine ebenfalls noch ringende Architektur herangetragen.

Das Malerische in der Plastik

Plastik kann sich ebenso wie nach dem Tektonischen auch nach dem Malerischen abwandeln. Der Speerträger des Polyklet kann uns in jedem Sinne als Musterbeispiel echter Plastizität gelten. Wir vergleichen ihn mit dem Obelisk. Aber das bedarf keines weiteren Wortes mehr: der Unterschied vom „Leblos“-Tektonischen leuchtet ohne weiteres ein. Wir vergleichen besser mit ihm eine Büste von Rodin, etwa die des Fürsten Troubetzkoi; da erfahren wir Entscheidendes. Rodin war sicher ein großer Meister, und er rang sogar bewußt um die Wiedereroberung eines echt plastischen Gefühles, das er selber als ringsum verloren beklagte. Dennoch war er der Sohn des 19. Jahrhunderts, der gleichen Zeit, der auch die architektonische Form oft zum bloßen Bilde verflacht war, weil sie die echten Schreit-Raumgefühle verloren hatte. Sie hatte zu großen Teilen auch das echte Tastgefühl verloren. Wir stellen uns den gleichen formempfänglichen Blindgewordenen vor, der am Speerträger so gut wie alles Entscheidende aufnehmen konnte. Alles ist für ihn anders geworden, das Ganze. Aber wir brauchen nur an eine Stelle zu denken, die Darstellung des Auges. Die tastende Hand des Blinden stellt am Werke des Polyklet (in seiner ursprünglichen Form) die aus Metall eingesetzten Wimpern, den offen liegenden

Teil der Augenkugel und wohl selbst die Pupille fest, in voller Ausdehnung. Es fehlt nur das Aussehen, nicht der plastische Gehalt. Bei der Büste Rodins rutscht der Finger in eine dem Tastsinn unverständliche Grube mit Zacken und Fetzen! Der denkende Blinde weiß wohl, daß das Auge gemeint ist, aber wie es gestaltet ist, das kann er nicht wahrnehmen. Diese Gestaltung nimmt nur noch das Auge wahr. Bei der richtigen Entfernung ergeben nämlich die bewußt erzeugten Schattentiefen einen höchst lebendigen Blick. Erst die Erfahrungen einer späten malerischen Zeit, die auch im Gemälde mit der Mischung von Farbklecksen auf der Netzhaut des Betrachters zu wirken verstand, haben diese sehr geistreiche und wirksame Form ermöglicht. Geistreich ist sie und wirksam — wirksam aber nur für den, der malerisch zu sehen versteht; für den reinen Tastsinn ist sie nicht mehr da. (Der große Gegenspieler Rodins, Maillol, hat dagegen einen ausgesprochenen Kampf für die Tastbarkeit des Sichtbaren gekämpft und damit eine neue Zeit eingeleitet.)

Man braucht sich weiterhin nur klar zu machen, wie weit das Haar des Spearträgers, wie weit jenes der Rodinschen Büste dem Tastgefühl wahrnehmbar ist, und man wird das gleiche Ergebnis finden: das Tastbare ist bei Polyklet dem Sichtbaren harmonisch gleichgeordnet, bei Rodin ist es ihm (höchst geistvoll) aufgeopfert. Ein ganzes geschichtliches Schicksal der Kunst ist von hier aus zu ahnen. Rodins Werk ist nicht etwa schlecht, es ist sogar vorzüglich, es ist nur um so weniger nurplastisch, als es mehr malerisch ist. Es hat etwas gewonnen, das Polyklet nicht ahnen konnte, das raffiniert

Malerische; aber es hat etwas verloren, das Polyklet noch selbstverständlich besaß, das urtümlich Plastische als das im Sichtbaren gleichwertig enthaltene Tastbare. Wir sehen hier, daß Unterschiede der Entwicklung, der auch der große Meister sich nicht entzieht, auf Unterschiede im Anruf unserer Sinnesorgane zurückgehen können. Wir sehen weiter, daß man den Wert an reiner Plastizität keineswegs mit dem Werte als Kunstwerk gleichsetzen darf.

Baukunst und Plastik (auch Tektonik) leben ihrem eigentlichen Wesen nach in der vollräumlichen und vollkörperlichen Welt, in der alles Wirkliche lebt, auch wir selber als bewegliche Körper. Ihre Werke haben die gleichen drei Ausdehnungen, die alles Raumkörperliche für uns hat: Höhe, Breite und Tiefe. Wir nennen diese Werke darum dreidimensional.

Es ist aber auch in diesem Punkte schon ein Unterschied zwischen Baukunst und Plastik. Es besteht ein Unterschied in Grad und Art zwischen räumlicher und körperlicher Dreidimensionalität. Das Wort „dreidimensional“ allein erfaßt diesen Unterschied nicht. Man muß räumliche von körperlicher Dreidimensionalität unterscheiden. Es ist nicht schwer, wir brauchen wieder nur unsere Sinne zu befragen. Einen gebauten Raum kann und muß ich durchschreiten wie ein Tal oder ein Gebirge unserer wirklichen Erde, wie ein Gebiet der freien Natur selber, aus der er herausgegrenzt und in bestimmter Ordnung gerichtet ist. Ich stehe selber darin, und auch eine Statue kann darin stehen, ebenso wie Bilder darin leben können. Die Statue aber (und ebenso den

Obelisk) kann ich nicht mehr durchschreiten, ich kann beide nur noch umschreiten. Die Statue lebt also, wie der Obelisk, zwar in dem gleichen dreidimensionalen Raume wie wir selber, wir können an sie anstoßen wie an einen lebendigen Menschen, sie verdrängt einen Teil des wirklichen Raumes, in dem alle Gegenstände leben; aber sie ist schon nur noch ein Körper, sie ist kein Raum mehr. Sie umfängt mich nicht, sie ist bereits ein Gegenüber.

Unser Gesichtssinn und die Malerei

Dieses, das Gegenübersein, teilt die Statue mit dem reinen Bilde, dem die Zwischenkunst des Reliefs sich in zahllosen Graden nähern kann. Aber das Bild ist nur noch Gegenüber, es ist weder um mich herum noch von vergleichbarer Ausdehnung mit meinem eigenen Körper. Es hat, in starkem Gegensatze zur vollrunden Statue, nur eine Vorderseite, die Alles — und eine Rückseite, die nichts sagt (gleich dem Relief). Wir können es nicht nur nicht durch-, wir können es auch nicht einmal umschreiten. Es hat eine der drei Dimensionen abgestoßen, die Tiefe. Dies gilt gewiß nicht im mathematischen Sinne; auch die dünnste Leinwand ist mathematisch keine Fläche, sondern immer noch ein Körper. Das aber, was das echte Gemälde gestaltet, ist tatsächlich ein flaches Bild, das heißt, es kann weder erschritten noch ertastet werden. Die dicksten Farbenballen auf einem pastos gemalten Bilde sind dem reinen Tastsinne höchstens nur noch unverständlicher als schon die Augenformen jener Rodinschen Büste. Sie müssen durch unser Auge in die Fläche zurückgedeutet werden, damit wir