

Unverkäufliche Leseprobe aus:

Werner Hofmann
Die Plastik des 20. Jahrhunderts

Alle Rechte vorbehalten. Die Verwendung von Text und Bildern,
auch auszugsweise, ist ohne schriftliche Zustimmung des Verlags
urheberrechtswidrig und strafbar. Dies gilt insbesondere
für die Vervielfältigung, Übersetzung oder die Verwendung
in elektronischen Systemen.

© S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main

INHALT

Vorwort	7
---------	---

EINLEITUNG

Schöpfertum und Kunst	11
Grenzen der Künste	12
Definitionen und Wunschbilder	13
Keuschheit oder Leidenschaft:	15
Plastik und Skulptur	18
Materialgerechtigkeit	19
Grenzen der Künste: Raum und Fläche	24
Malerei und Plastik: Bild – Gebilde	25

DAS 19. JAHRHUNDERT

Versuch einer Charakteristik	31
Drei Vorläufer: Géricault, Daumier, Degas	37
Die entscheidenden achtziger Jahre	38
Die Wegbereiter	40
Auguste Rodin	41
Adolf von Hildebrand	47
Constantin Meunier	49
George Minne	50
Paul Gauguin	50
Aristide Maillol	51

DAS 20. JAHRHUNDERT

1. Teil

Die Bewahrung des Menschenbildes	59
Ernst Barlach	66
Wilhelm Lehmbruck	69
Georg Kolbe	72
Marino Marini	74
Germaine Richier	76
Fritz Wotruba	78
Die Gegenwart	80

2. Teil

Die Suche nach dem Gestaltzeichen

Vorbemerkung	82
Das erste Jahrzehnt: Die Revolution der Plastik	83
Jugendstil und Jahrhundertwende	83

Ein neuer Beginn: der menschliche Körper	86
Die Entdeckung des Primitiven	87
Masse und Volumen: Derain und Brancusi	89
Ausdruck, Struktur und Bewegung	90
Das zweite Jahrzehnt: Ausbreitung	97
Constantin Brancusi	101
Amedeo Modigliani	106
Umberto Boccioni	107
Raymond Duchamp-Villon	108
Otto Freundlich	109
Henri Laurens	110
Jacques Lipchitz	113
Alexander Archipenko	117
Rudolf Belling	118
Ossip Zadkine	119
Das dritte Jahrzehnt: Der konstruierte Gegenstand	119
Naum Gabo	128
Antoine Pevsner	130
Laszlo Moholy-Nagy	133
Das vierte Jahrzehnt: Die Gestaltung des Surrealen	135
Alberto Giacometti	139
Alexander Calder	141
Julio Gonzalez	144
Pablo Picasso	146
Hans Arp	148
Henry Moore	151
Die gegenwärtige Situation	154
Anmerkungen zum Text	163

ANHANG

Chronologische Übersicht	166
Ausgewählte Bibliographie	173
Abbildungsverzeichnis	177
Register	180

Schöpfertum und Kunst

Lange bevor der Mensch sich als »Künstler« erkennt und sich zu bewußtem, künstlerischem Hervorbringen entschließt, handelt er bereits schöpferisch. Er bildet, er formt sich und seine Welt, er macht das in der Natur Vorgefundene zu seinem *Gebilde*. Beim Kinde wie beim »Primitiven« ist der formzeugende Gestaltungsversuch zur Gänze ein Akt der Daseinserweiterung und Weltsinngebung. Keine Ästhetik steht ihm rechtfertigend bei. Der indianische Totempfahl, das kretische Tongefäß, das Ruder eines Südseestammes und die afrikanische Tanzmaske — sie wissen nichts von der späten Unterscheidung in bildende und angewandte, darstellende und dekorative, freie und dienende Künste. Noch in Griechenland kennt die Sprache nur *ein* Wort — *techne* — für die Kunst und das Handwerk.

Die ursprüngliche Geschlossenheit früher Epochen wird in Spätzeiten der Trennschärfe begrifflichen Denkens ausgeliefert. Der differenzierende Verstand, zum Unterscheiden berufen, versieht seine Aufgabe nur allzu gründlich: vom Ganzen der Welt bleiben nur addierbare Teilespekte übrig. Auch an den Formgebilden des Menschen wird eine Trennungslinie gezogen: nunmehr zerfallen sie in Kunst- und Gebrauchsgegenstände. Die einen sollen schön sein, die anderen nützen. Das Kunstwerk ist um seiner selbst willen da, meint der Klassizismus des frühen 19. Jahrhunderts und nimmt damit die L'Art pour l'art-Auffassung vorweg; hingegen vermögen Gebrauchsgegenstände Vergnügen zu bereiten, insofern man sie benutzen kann¹. Verhängnisvoll wirkt dieser Schiedsspruch: er trennt das Schöne vom Praktisch-Zweckmäßigen, er verherrlicht die zwecklose Form und verstößt das zweckgebundene Gebilde in nüchterne Profanität.

Man ermißt den Preis, den diese allmähliche Absonderung der »schönen« von den »angewandten« Künsten kostete, wenn man die Säle unserer Museen durchwandert. In den Räumen »primitiver« oder exotischer Völkerstämme steht das Ahnenbild neben dem Alltagsgerät, der Tanzschmuck neben dem geschnitzten Türbalken — mit gleicher Sprachkraft begabt, treten alle Formäußerungen nebeneinander auf. Erst in der europäischen Renaissance des 15. und 16. Jahrhunderts, als aus dem Handwerker der gefeierte Künstler wird, nimmt das Tafelbild die Oberstimme an, der sich die »dekorativen« Künste unterordnen. Noch ist freilich der Zeitstil wirksam, auf dessen Tenor sich alle Künste wie auf eine sprachliche Übereinkunft beziehen. Mehr noch: ein Rokokobild etwa steht in so engem Gespräch mit seinem Stilraum, daß es der Rahmung durch

Möbel und kunstgewerbliche Gegenstände bedarf: es ist auf ein bestimmtes Interieur, auf eine Stiltemperatur bezogen.

Dieses Wechselgespräch, in dem das Tafelbild sich zuweilen wie ein unwilliger Partner betrug, wird im 19. Jahrhundert fast vollkommen abgeschnitten. Zwischen einem Gemälde von Delacroix und einem Tafelaufsatz der Jahrhundertmitte ist kein Dialog mehr möglich. (Man stünde vor einer peinlichen Überraschung, würden die Bilder der Impressionisten heute in den Interieurs gezeigt, in denen sie von ihren ersten Sammlern in den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts aufbewahrt wurden.) Hier nun verlangt das »Echt-Künstlerische«, seiner Eigenbedeutung stolz bewußt, nach Absonderung vom Pseudokunstwerk des industrialisierten Kunstgewerbes und von der profanen Welt der Gebrauchsgegenstände. Vom Höhenweg der künstlerischen Inspiration führt kein Seitenpfad mehr zur formenden Tätigkeit des Handwerkers.

Grenzen der Künste

Im Augenblick, da es das »Kunstwerk« als in sich geschlossene Kategorie gibt, die das Monopol über die schöpferischen Kräfte verlangt, tritt die kritisch-begriffliche Spekulation ihr Taufamt an und gliedert in Gattungen, was früher unzerteiltes Ganzes war. Die Künste, auf sich selbst gestellt und aus der Brüderlichkeit des Gesamtkunstwerkes verwiesen, werden den ästhetischen Landvermessern ausgeliefert, die festlegen, wo die Grenzen zwischen Zeichnung, Malerei und Plastik verlaufen. Oder besser: wo diese Grenzen verlaufen *sollen*, denn nicht der tatsächliche, sondern der wünschbare Verlauf wird in die Landkarte der Ästhetik eingetragen, nicht wie die Künste sind, sondern wie sie sein sollen, wird umschrieben.

Nicht Kathedergelehrte begannen mit diesem Verfahren, sondern die Künstler selbst – manchmal sogar die größten – haben sich seit der Renaissance gerne in der spekulativen Beckmesserrolle versucht. Der Plastik hat dieses Theoretisieren nur selten echten Erkenntnisgewinn eingebracht, denn zumeist ging es von Voraussetzungen aus, die dem dreidimensionalen Gestalten fremd waren. Man verlangte von der Plastik, was sie nicht leisten konnte. Daß man ihr vom 16. bis zum 19. Jahrhundert beharrlich immer dieselben Mängel und Unzukömmlichkeiten verwies, zeugt nicht von Starrsinn allein, sondern vom tatsächlichen Übergewicht einer vornehmlich *malerisch* erlebenden Weltanschauung in eben diesen Jahrhunderten, die notwendig dem Maler einen größeren Handlungsraum eröffnete als dem Bildhauer. Darum ist es weder abwegig noch

überflüssig, sich der Diskussionen zu erinnern, die seit der begrifflichen Trennung der Künste in Gattungen, also seit der Renaissance, um Wert, Bestimmung und Wesen der Plastik geführt wurden.

Definitionen und Wunschkörper

Sieht man, mit den theoretischen Gesetzgebern der Früherrenaissance, die Aufgabe der Kunst in der Nachahmung der Wirklichkeit, so muß man zugeben, daß die Malerei ungleich mehr Wirklichkeit sich anzueignen vermag als die Plastik. Wird der quantitative Wirklichkeitsgehalt zum Gradmesser aller künstlerischen Gestaltung erhoben, so bleibt der Plastik nur ein schmaler Streifen Daseinsberechtigung und sie muß sich den Vorwurf Leonards gefallen lassen: »Der Bildhauer vermag nicht in der verschiedenfältigen Natur der Färbung der Dinge sich zu vermannigfachen; der Malerei fehlt's da in keinem Stücke. Die Perspektiven des Bildhauers scheinen nie etwas Wahres; jene des Malers führen Hunderte von Meilen ins Werk hinein. Die Luftperspektive ist ihrem Werke fremd. Sie können nicht die durchsichtigen Körper darstellen, auch nicht die leuchtenden, keine zurückgeworfenen Strahlen, noch blanke Flächen wie Spiegel und ähnliche Körper, keine Nebel, keine trüben Himmel und zahllose andere Dinge...«²

Zweifellos enthalten Leonards Gedanken einen richtigen Kern, doch irren sie in der Schlußfolgerung, der Malerei eigne größere Fülle und Phantasie, indes die Skulptur bloß dauerhafter sei. Gemessen freilich an den illusionistischen Fertigkeiten, die der Renaissancemaler zur naturwahren Wiedergabe von Körper und Raum lernte, erscheint das Repertoire des Bildhauers eng und karg. Doch vergiß Leonardo, daß eben zwischen beiden Künsten ein Wesensunterschied waltet: der Unterschied zwischen dem zweidimensionalen Scheinbild und der vollkörperlichen Formwirklichkeit. Sehr fein hat Herder im 18. Jahrhundert diese Unterscheidung wahrgenommen: »Die Bildnerei ist Wahrheit, die Malerei Traum: jene ganz Darstellung, diese erzählender Zauber – welch ein Unterschied! und wie wenig stehen sie auf einem Grunde! Eine Bildsäule kann mich umfassen, daß ich vor ihr knei, ihr Freund und Gespiele werde, sie ist gegenwärtig, sie ist da. Die schönste Malerei ist Roman, Traum eines Traumes.«³

Freilich, wer ganz in der Traumwelt der malerischen Weltverzauberung aufgeht, dem wird die Plastik nur stammeln, wo die Malerei alle Beredsamkeit zu entfalten vermag. So glaubt die malerische Weltaneignung der Skulptur entraten zu kön-

nen und sie entschließt sich in ihrem späten, romantischen Überschwang – in den Jahrzehnten des »trunkenen Pinselstriches«, wie Delacroix sagte – zu der resignierenden Feststellung, daß sich die Plastik unter allen Künsten am wenigsten zum »Ausdruck der romantischen Idee« eigne (Th. Gautier)⁴. Leidenschaftliche Verwandlung der Welt wollte man aus dem Kunstwerk empfangen und mußte es daher der Plastik als Nachteil anrechnen, daß sie »brutal und tatsächlich wie die Natur selbst ist« (Baudelaire)⁵. Ein Erleben, dem sich die Welt in ein malerisches Schauspiel verwandelte, konnte nicht anders urteilen.

In die Defensive gedrängt, blieb den Bildhauern nur übrig, für Gleichberechtigung zu plädieren: so bereits Michelangelo in einem Brief von 1547⁶, in dem er zwar die Plastik das Licht der Malerei nennt, dann aber meint, daß Malerei und Plastik »ein und derselben Intelligenz entstammen«. Doch auch die Gleichsetzung führt in eine Sackgasse – sie ist es ja, die überhaupt den Maler dazu provoziert, seine Überlegenheit auszurufen.

Zwar hatte ein Mann wie Herder erkannt, daß Plastik und Malerei nicht auf einem Grunde stehen, doch hinderte er damit nicht, daß im 19. Jahrhundert der Handlungsräum der Plastik weiterhin an dem der Malerei gemessen und nochmals entscheidend eingeengt wurde. Die Skulptur, doziert Hegel in seiner »Ästhetik«, steht also der Malerei nach, »da sie weder das subjektive Innere in seiner partikularen Innigkeit und Leidenschaft noch – wie die Poesie – eine Folge von Äußerungen darstellen kann, sondern nur das Allgemeine der Individualität, soweit der Körper es ausdrückt«.⁷

Ein neues Argument tritt hier auf. In der Renaissance sah man die Plastik im Wettstreit mit der Malerei unterliegen; im Zeitalter des Weimarer Bildungsklassizismus geht man weiter: man bestreitet ihr das Recht, die Wirklichkeit ebenso unvereingenommen wiederzugeben wie die Malerei. Sie hat nur das Harmonisch-Schöne darzustellen, alles Charakteristische und Leidenschaftliche – vollends aber das Häßliche – überlasse sie der Malerei. Die Saat Winckelmanns treibt Früchte: die Griechen gelten nun als das unerreichte Vorbild, denn in ihren Tagen erhielt die Plastik ihre endgültige Gestalt. Noch Schopenhauer dekretiert: »Daher werden wir uns stets ebenso weit vom guten Geschmack und der Schönheit entfernt haben, als wir uns von den Griechen entfernen...«⁸

Doch selbst die Anbetung der klassischen Formenwelt konnte nicht verhindern, daß man des Zwiespalts gewahr wurde, der zwischen dem idealen Einst und der Wirklichkeit des 19. Jahrhunderts aufklaffte. Man glaubt diesen Konflikt zu lösen, indem man die Plastik als Kunst der Antike, die Malerei hin-

gegen als die eigentliche Kunst des christlichen Zeitalters anerkennt. Man erhebt sie in einen Idealraum und exiliert sie damit in jene zeitferne Unabänderlichkeit, in der jedes Leben hinter der akademischen Maske erstirbt. Man meint, es sei der Plastik gemäß, Körperschönheit, Ebenmaß und edle Sinnendifigkeiten darzustellen, man macht sie zum Symbol des bejahenden Lebenswillens und räumt der Malerei das Vorrecht ein, die Lebensverneinung zu veranschaulichen (Schopenhauer) – und man ahnt nicht, daß gerade die Beschränkung auf das klassische Ideal den Todeskeim in die plastische Gestaltungskraft bringt. Canova und Thorwaldsen sind mitsamt ihren Nachläufern die stummen Zeugen einer Epoche, die Formenkeuschheit erstrebte, aber in der sterilen Formel stecken blieb.

In letzter Konsequenz wird so die Plastik gerade von denen, die in ihr die Verkörperung hoher Ideale sehen, aus dem lebendigen Zusammenhang mit ihrer Zeit gedrängt, wird sie in ihrer Umwelt zutiefst heimatlos und in die griechische Verbannung geschickt. Zugegeben, nicht nur die Bewunderung der Alten, sondern auch Ratlosigkeit und Unbehagen stehen an der Wurzel dieser Exilierung in die Reiche des klassischen Ideals. Denn bereits im 18. Jahrhundert erkannte man, daß die von den Archäologen wiederentdeckten Beispiele der antiken Formensprache in eine Welt gerieten, deren Wirklichkeit nichts mehr von der »stillen Größe« des Altertums wußte. Die Frage erhob sich: »Was soll nun gebildet werden? Bäume, Pflanzen, Skorpione, unsere Komplimente, unsre Kleider? Die Natur ist von uns gegangen, und hat sich verborgen, Kunst und Stände, und Mechanismus und Flickwerk sind da; die sind aber, dünkt mich, weder in Ton noch in Wachs zu bilden. Gehe man jetzt auf unsre Märkte, in unsre Kirchen und Gerichtsstätten, Besuchszimmer und Häuser, und wolle bilden. Bilden? was? Stühle oder Menschen? Reifröcke oder Handschuh? Federwische auf Köpfen oder Zeremonien? – Bilden? und wie? durch welchen Sinn?« (Herder, 1778).

Keuschheit oder Leidenschaft?

Ist die Beschränktheit seiner Mittel des Bildhauers Los, so trägt er dieses in vornehmer Resignation: das antike Ideal wird ihm zum Glaubenstrost, er verzichtet auf die Themen, die ihm seine Umwelt bietet, er versagt es sich, Menschen im Zeitkostüm darzustellen, und überläßt es dem Maler, Geschichte und Wandel des Menschlichen wiederzugeben, denn seine Formen eignen sich nicht dazu, da sie »so einförmig und ewig als die einfache und reine Menschennatur« sind. Aus der abstrak-

ten Einförmigkeit, die Herder röhmt, weil er damit die Unwandelbarkeit der idealen Nacktheit meint, wird in der Folge die dogmatische Monotonie des Klassizismus, eine Formensprache, der bald jedes Leben in den Adern gefriert. Nicht auf einen ruhenden Pol, sondern auf eine Insel inmitten der stegenden Gewässer der Tradition wird die Plastik versetzt, und was sie an idealer, antikischer Schönheit gewinnt, muß sie mit Lebensferne bezahlen.

Heilige Stille — Totenstille — senkt sich um die »Bildsäule« — ein akademisch dünner Nachklang der fernen Zeiten, in denen sie als ernstes Götterbild kultisch verehrt wurde. Wohl ahnte der Klassizismus richtig, daß es dem Standbild, dem Mal, zukomme, der Zeit entrückt als geadelte, gestillte Form zu wirken, doch vergaß er darüber zweierlei: erstens, daß das Standbild nicht der ausschließliche Gegenstand der Plastik ist, und zweitens, daß diese Weihestimmung nicht durch die bloße Nachahmung des antiken Ideals zu erzielen war.

Diese religiös gestimmte Verehrung des »höchsten Schönen« führte dazu, daß moralische Gesichtspunkte herbeigeholt wurden, um über die würdigsten Gegenstände des Bildhauers zu entscheiden. Falconet (1716–1791), der Schöpfer des Reiterstandbildes Peters des Großen in Leningrad, nannte die würdigste Aufgabe der Plastik die Erfindung von Tugendmodellen und die Errichtung von Standbildern großer Wohltäter der Menschheit⁹. Der Mensch der Aufklärung entwirft sich eine neue Religion, der Kult der großen Männer beginnt. Die Denkmälerinflation des 19. Jahrhunderts weiß davon zu berichten.

Das Schlichte gesellt sich gerne dem Tugendhaften. Beider Pakt richtet sich gegen Willkür und Ausschweifung. So kommt es, daß die Priester der »keuschen Einfachheit« der griechischen Form nicht nur die »barbarische« und »unbeholfene« Sakralplastik des Mittelalters verachten, sondern noch mehr die eigenwillige, ausschweifende Formensprache des Barock. Die gewalttätig verzerrten Körper Michelangelos (1475–1564) werden kritisiert, die unruhigen, von flatterndem Faltenspiel durchzuckten Gewandfiguren Berninis (1598–1680) als bizarre Verirrungen abgelehnt¹⁰.

Diese Argumentation lenkt die Auseinandersetzung um den Wesensgehalt der Plastik in eine neue Richtung. Bislang war der Maler der hochmütige Gesprächspartner, der dem Bildhauer seine Mängel vorrechnete — nun aber wird eine ganz bestimmte Epoche der europäischen Plastik — sie reicht fast ununterbrochen vom späten Michelangelo bis ins 18. Jahrhundert — nicht von Malern, sondern von Bildhauern verurteilt, weil sie wider die Gesetze der Plastik gehandelt haben soll.

Mit anderen Worten: weil sie gerade das versuchte, wozu man sie seit der Renaissance förmlich provozierte: die möglichst dramatische, realistische Nachahmung der Wirklichkeit, ihre Verwandlung in ein leidenschaftlich vibrierendes Formenspiel, ihre Steigerung in eine malerische Illusion, die den Betrachter nicht mehr den Stein fühlen läßt, sondern ihm ein fließendes Ineinander von Licht und Schatten vorzaubert, in dem die greifbare Materie aufgelöst wird.

Zugegeben: der Vorwurf der Klassizisten trifft, sobald man zur unumstößlichen Regel erhebt, daß die Plastik nur mit tastbaren Formen umzugehen habe. Erstmals hat wahrscheinlich Herder diese Beobachtung mit aller Deutlichkeit ausgesprochen und damit zwar die Plastik vom Wettstreit mit der Malerei freigesprochen, sie aber doch empfindlich eingeengt, da er mit seiner Definition jeder Auflockerung der plastischen Formensprache ein strenges Verbot vorschreibt.

»Malerische Plastik« — dieses Schlagwort hat vor mehr als fünfzig Jahren erneut die Geister geschieden, als die abkühlende Reaktion auf Rodin einsetzte und man im Lebenswerk des großen Franzosen nichts anderes als eine unklar-verschwommene Formgebung und die erregte Evokation flüchtiger Stimmungen sehen wollte¹¹. Die tastbare, lastende, geschlossene Form wurde gefordert, das plastische Volumen sollte die unwirklich visionären, in Licht und Schatten zerschmelzenden Gebilde ersetzen. Maillol vollzog in seinem Werk den geschichtlichen Auftrag der Besinnung auf die einfache, kraftvoll ruhende Daseinsform. Von da an datiert ein neues Selbstbewußtsein des plastischen Gestaltens. (Vgl. Abb. 1 und 2.)

So notwendig diese Besänftigung und Straffung der Form war, so hat man doch ihre geschichtliche Wirkung überschätzt, als man die gesamte Entwicklung der letzten fünfzig Jahre in die Gleise Maillops lenken wollte. Beide, Rodin und Maillol, sind die Väter unseres Jahrhunderts. Noch heute aber wird das Tasterlebnis überschätzt, wenn man es zum ausschließlichen Kriterium der Plastik erhebt und folglich — nicht anders als die antibarocken Kritiker des 19. Jahrhunderts — zu dem Schluß gelangt: »Die malerische Auffassung der Plastik, die während der Renaissance triumphierte, beruhte auf einer falschen Ästhetik und führte unvermeidlich zum fortschreitenden Verfall dieser Kunst im siebzehnten, achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert.«¹²

Plastik und Skulptur

»Denn eine und die andere Art des Inhalts und der Auffassungsweise liegt der einen oder anderen Art des sinnlichen Materials näher und hat eine geheime Zuneigung und Zusammenstimmung mit demselben.«
(Hegel, Ästhetik)

Der Konflikt, der den Verfechtern der »plastischen« Plastik unversöhnlich erscheint, bezeichnet nichts anderes als die notwendige Polarität, die allem Leben und allem künstlerischen Schaffen eigentümlich ist: die Spannung zwischen Ruhe und Bewegung, zwischen dem konfliktlosen Sein und dem dramatischen Werden, zwischen Klassik und Romantik. Es ist dem plastischen Gestaltungswillen gegeben, *beide* Erlebnisräume durch Formsymbole auszudrücken.

Keines weitläufigen Philosophierens bedarf es, um diese Doppelnatur des dreidimensionalen Gebildes zu erkennen, vielmehr genügt es, beim richtigen Sprachgebrauch Auskunft zu holen. Im Deutschen spricht man ohne eindeutige Unterscheidung vom Bildhauer und vom Plastiker, von Skulptur und Plastik. Die bedenkenlose Vertauschung dieser Ausdrücke ist so lange unvermeidlich, als man übersieht, daß diese ursprünglich Verschiedenes kennzeichnen sollten.

Im Lateinischen bezeichnet »sculpere« die Arbeit mit dem Meißel an Stein oder Marmor, das Wort »plasticus«, dem Griechischen entnommen, umschreibt die Tätigkeit des Modellierens mit Gips, Ton, Lehm usw. Der ältere Plinius (23–79 n. Chr.) nennt »statuarius« den Künstler der in Metall gießt und »sculptor« den Arbeiter mit dem Meißel. Letzterer ist also der Bildhauer bzw. Bildschnitzer im strengerem Sinn, je nachdem ob er in Stein und Marmor oder in Holz arbeitet. Das Ergebnis seiner Tätigkeit ist die Skulptur.

Plastik leitet sich aus dem Griechischen ab, es bezieht sich zunächst ohne strenge Unterscheidung auf alle Bildnerei, später vornehmlich auf die Arbeit mit formbarem Material wie Gips und Ton. Dieser Abgrenzung der Tätigkeiten des Hauens und Modellierens folgt auch Michelangelo in dem vorhin erwähnten Brief, wenn er von »scultura« dann spricht, sobald etwas »weggenommen« wird (d. h. wenn der Meißel am Block arbeitet), während er von der Tätigkeit des Modellierens, des »Hinzufügens«, sagt, sie sei der Malerei ähnlich.

Wohl mag die strenge begriffliche Unterscheidung zwischen Plastik und Skulptur ohne Schwierigkeit zur Anwendung gelangen, sofern man sich in einer theoretischen Abhandlung mit den Unterschieden des modellierenden und des bildhauerischen Gestaltungsaktes befaßt. Im Bereiche einer geschichtlichen Darstellung macht sie jedoch Schwierigkeiten, denn da

die Künstler in der Regel abwechselnd beide Tätigkeiten ausüben, müßte man sie das eine Mal als Bildhauer, das andere Mal als Plastiker bezeichnen. Ein gemeinsamer Dachbegriff für beide Bezirke fehlt und darum muß wohl oder übel die Wahl auf einen der beiden Gattungsnamen fallen. So wird auch in diesem Buch verfahren und in der Regel dem Wort Plastik der Vorzug gegeben, einfach deswegen, weil es im Deutschen bildkräftiger wirkt als die »Skulptur« und weil es überdies das Merkmal der Dreidimensionalität, das allem plastischen Gestalten gemeinsam ist, besonders sinnfällig zum Ausdruck bringt. In Einzelfällen wird jedoch jeweils die bildhauerische Arbeit von der des Modellierens abgrenzen sein.

Materialgerechtigkeit

Dieser kurze sprachgeschichtliche Exkurs war notwendig, da er an die materiellen, handwerklichen Grundlagen der Plastik erinnert und überdies geeignet ist, im Streit zwischen der malerischen und der tastbaren Form ein entscheidendes Wort mitzureden.

Zweifellos weist eine Bronzeplastik einen anderen Ausdrucksgehalt auf als eine Steinskulptur¹³. Den Stein findet der Bildhauer vor, mit der Härte seines materiellen Widerstandes muß seine ganze Konzeption rechnen. Der Metallguß, ein mechanisches Verfahren, wiederholt die Form, die der Modelleur zuvor im Gips festgelegt hat. Hier entsteht die Form buchstäblich aus dem Nichts, aus der formlosen Materie: um eine Armatur, ein mehr oder weniger kompliziertes Draht- oder Eisengestänge, wird die bildsame Masse gelegt. Nicht nur läßt dieses Verfahren der künstlerischen Einbildungskraft mehr Beweglichkeit und einen größeren Spielraum als die schwierige Arbeit am Stein, es begünstigt überdies das Improvisieren, die versuchswise Erprobung verschiedener Formeffekte – es kann aber auch, zum Selbstzweck geworden, zu leerer Virtuosität verleiten. Die modellierte Form ist in hohem Grade veränderlich, sie neigt zum Ausdruck des Beweglichen und Flüchtigen, sie gestattet einen großen Reichtum an oft überraschenden Überschneidungen, Verkürzungen und räumlichen Durchbrechungen, sie ist in der Tat auch insofern dem Maler und seinem Verfahren verwandt, als sie es gestattet, das Hinzugefügte wieder zu entfernen, die ganze Formerfindung mitten im Gestaltungsprozeß wieder umzudenken.

Dem Bildhauer fehlt diese Korrekturmöglichkeit. Was er einmal aus dem Stein geschlagen hat, ist nicht wieder rückgängig zu machen. An Stelle des Nichts, des Luftraumes, in den

der Modelleur seine Gestalten einsetzt, findet er den Block vor, an dem er seine Bildvorstellung verwirklichen muß. Kann der Modelleur seine Formen auseinander falten und zu reichem Gebärdenspiel in den Raum greifen lassen, so gebietet die Vorsicht dem Arbeiter mit dem Meißel, dem Stein die Geschlossenheit zu wahren, um zu vermeiden, daß exponierte Formglieder, der Stützung beraubt, absplittern. Natürlich hat gerade die Sprödigkeit des Materials immer wieder zu ihrer Überwindung angereizt und dazu geführt, daß es handwerklicher Geschicklichkeit möglich wurde, dem Marmor eine Formenbewegtheit abzugewinnen, die der einer Bronzeplastik kaum nachsteht. Denn auch der Bildhauer bedient sich zuweilen gerne des Tonmodells, um von diesem dann seine Konzeption auf den Stein zu übertragen. Genau genommen, bringt dieses Verfahren »nur Kopien in Marmor nach vorher in Ton gearbeiteten Originalen«¹⁴ hervor. Über die Problematik dieser Methode wird später ein Wort zu sagen sein.

Was die Lichtführung anlangt, von der das vollkörperliche Gebilde in seiner Wirkung so wesentlich beeinflußt wird, so neigt die Bronze zum unruhig bewegten, manchmal metallisch harten und dramatisch akzentuierten Oberflächenglanz, indes der weiße Marmor, wie schon ein Zeitgenosse Goethes feststellte, »vermittelst seiner Durchsichtigkeit das Weiche der Umrisse, ihr sanftes Verlaufen und lindes Zusammenstoßen« befördert (H. Meyer). So wird auch verständlich, warum die Vorliebe der Klassizisten für die milde, gewaltlose Form dem weißen Marmor den Vorzug gab.

In ihrer Beziehung zum Raum zeigt die modellierte Form eine deutliche Tendenz zur Vervielfältigung und expansiven Verräumlichung. Leichter als der Stein vermag sie auch den Raum in sich eindringen zu lassen und aus dem Widerspiel von Form und Zwischenraum ein wichtiges Ausdrucksmoment zu beziehen. Ihre Kräfte greifen gerne zentrifugal in den Raum, indes die Steinfigur nach ihrer ruhenden Kernzone zu streben scheint und das dicht geschlossene Volumen begünstigt.

Gegenüberstellungen und Gegensätzlichkeiten dieser Art lassen sich endlos ausspinnen. Für die künstlerische Praxis haben sie jedoch, streng betrachtet, nur abstrakte Gültigkeit. Diese Behauptung muß mit Widerspruch rechnen. Man wird ihr entgegenhalten, daß der Künstler materialgerecht zu gestalten habe. Diese Forderung ist keineswegs unbillig, solange sie nicht im kategorischen Imperativ ausgesprochen wird. Sie wurde mit besonderem Nachdruck am Ende des 19. Jahrhunderts erhoben, als sich die Plastik von allen handwerklichen Voraussetzungen getrennt und in oberflächlicher Virtuosität verloren hatte. Selbst Rodin, in dem diese Mißachtung der

stofflichen Voraussetzungen zu genialischer Verkörperung gelangte, kann nicht von Vorwürfen freigesprochen werden. Nicht, daß er als geborener Modelleur die zerlöste, romantisch exaltierte Formensprache bevorzugte, soll ihm aus der historischen Rückschau unserer Gegenwart verübt werden, sondern daß er seine Bronzeplastiken von Handwerkern in Marmor übertragen ließ, ohne selbst zum Meißel zu greifen, und daß er seine in kleinstem Format rasch mit der Hand improvisierten Tonmodelle mittels eines mechanischen Vergrößerungsverfahrens (Punktiermaschine) auf den Marmorblock übertragen ließ. Wenn also um die Jahrhundertwende Stimmen laut wurden, die dem »Bildhauer« seine hochmütige Distanzierung vom Handwerklichen vorwarfen und die Trennung zwischen dem Erfinder und dem Ausführer beklagten, so richteten sie sich notwendig gegen das Modellierverfahren, da dieses alle Verantwortung für die artistische Haltlosigkeit der Künstler zu tragen schien. »Was der angehende Kunstjünger meistens lernt, ist ja gar nicht mehr das, was der schöne Name besagt: ›Bild-Hauer-Kunst‹, sondern Modellierarbeit, freies, willkürliche Tonketten. Und wie hierin der Hauptgrund der Verwilderation zu suchen ist, so liegt zugleich das beste Mittel zur Abhilfe damit zutage: das Arbeiten in Stein und aus dem Stein heraus. Wie überall, so ist auch hier das Material selbst der rechte Erzieher zu gesundem Stil.« Ohne es auszusprechen, setzt diese Auffassung Metallplastik mit Verfall gleich.

1903, als Volkmann diese Beobachtungen über die »Grenzen der Künste« veröffentlichte, war bereits Maillol an der Arbeit um die Rückkehr zum »gesunden Stil« einzuleiten. Zwar bringt er die ersehnte Beruhigung und Zusammenfassung der Form, doch unterwirft er sich dabei keineswegs ausschließlich *einem* Verfahren. Wäre er den theoretischen Proklamationen gefolgt, so hätte er seine neue Formauffassung nur im Stein verwirklichen dürfen. Als Praktiker jedoch ist er einsichtig genug, um neben dem Stein auch das Gußverfahren gelten zu lassen. Er, dessen Name von den Puritanern strenger Werkgesinnung gerne als Beispiel für materialgerechtes Schaffen zitiert wird, hat manchen seiner Werke eine Stein- und eine Bronzefassung gegeben. Und wenn man heute gerne dem 19. Jahrhundert mangelnde Materialverbundenheit vorwirft, so läßt sich zwar verschweigen, aber nicht leugnen, daß auch unsere Gegenwart, ungeachtet ihrer Reformgesinnung, Verfahren anwendet, die man der akademisch-offiziellen Plastik der Vergangenheit zum Vorwurf macht. Erhebt man z. B. das direkte Heraushauen aus dem Stein ohne Modellhilfe zur bindenden Maxime des Bildhauers, so verwirft man die kubistischen Steinskulpturen von Jacques Lipchitz, die alle nach

vorher angefertigten Tonmodellen entstanden sind¹⁵. Untersagt man dem Künstler, eine Plastik in verschiedenen Formaten oder Materialien auszuführen, so verurteilt man einige der bedeutendsten Schöpfungen der Modernen Plastik, wie z. B. Brancusis Kopf »Mademoiselle Pogany«, von dem es drei verschiedene Fassungen in Marmor, Bronze und poliertem Messing gibt; Henry Moores »Internal-External Forms« existieren als »Plastik« und als »Skulptur«: die Bronzefassung misst 63 cm, die Holzfigur ist etwa viermal so hoch¹⁶. (Abb. 30.)

Beispiele dieser Art warnen davor, die Forderung nach Materialechtheit allzu eng zu formulieren. Keine bindende Regel, sondern nur die jeweilige künstlerische Situation kann die Entscheidung herbeiführen. Sie liegt allein beim Künstler. Gerade Lipchitz, Brancusi und Moore deuten an, wie weit dieser im einzelnen Fall gehen darf. Wenn Lipchitz seine komplizierten kubistischen Blöcke zuerst im Ton entwirft, so deswegen, weil er auch im Stein eine glatte, makellose Oberfläche und linealgerade Kanten erzielen will. Es sei daran erinnert, daß auch die griechischen Bildhauer sich zur Arbeit nach dem Modell entschließen mußten, als sie von der starren Frontalität zu perspektivisch gedrehten Figurenbildungen übergingen¹⁷. (Würde Lipchitz die rauhe, grobkörnige Steinoberfläche anstreben, wie etwa Wotruba, Abb. 7, so wäre das Tonmodell ohne Berechtigung.) Und wenn Brancusi seinen Kopf einmal in Marmor und das andere Mal in Messing ausführt, so nimmt er ganz bestimmte, wenn auch geringfügige Detailveränderungen vor, mit denen er die jeweilige Materialwirkung unterstreicht. Ähnlich Moore: mit Bedacht führte er die vergrößerte Fassung nicht im gleichen Material, sondern in Holz aus und vertauschte damit den kühlen Schimmer des Metalls mit einer warmen, stetigen Körperlichkeit.

Nicht der Umgang mit verschiedenen Materialien sollte also Bedenken erwecken, sondern die leichtfertige Zuflucht bei mechanischen Hilfsmitteln, deren Anwendung diesen handwerklichen Kontakt verhindert. Wer einer Bronzeplastik eine Marmorfassung zur Seite stellt, muß wissen, daß der andere Stoff auch einen anderen Ausdrucksgehalt mit sich bringt, selbst wenn die beiden Arbeiten in Form und Dimension identisch sind. Wohl wird es in der Regel naheliegen, daß der Künstler das Entgegenkommen des Stofflichen ausnützt und er zum Marmor greift, wenn er ein Sinnbild elementarer Einfachheit geben will, indes er sich des Metallgusses bedient, wenn lebhafte, dynamische Inhalte in ihm nach Ausdruck verlangen. Aus dem Material, seinem Gestaltungspartner, kommt ihm entscheidender Zuspruch zu — doch warum sollte er nicht, was einmal in Stein entstanden ist, in der bewegteren Form der Bronze zu