

Bilder

Häufig verbindet man mit dem Begriff **Bild**¹ ein Gemälde oder manchmal auch eine Zeichnung, jedenfalls eine Abbildung auf Papier, Leinwand oder - im Falle von Altarbildern zum Beispiel - auf Holz. Dieses Begriffsverständnis ist zu stark eingeschränkt: 'Bild' umfasst im erweiterten Sinne auch dreidimensionale Kunstwerke, ja sogar Aktionskunst².

Skulptur oder Plastik?

Man unterscheidet bei dreidimensionalen Kunstwerken zwischen **Skulpturen** und **Plastiken**. Obgleich man die Begriffe ziemlich klar voneinander unterscheiden kann, werden sie dennoch häufig verwechselt. Selbst in der Fachliteratur findet man ungenaue oder falsche Begriffsverwendungen. Das liegt wohl daran, dass manche den Begriff 'Plastik' als Oberbegriff für alle dreidimensionalen Kunstwerke verwenden. Das ist aber fachlich gesehen unpräzise.

Skulptur (lateinisch "sculpere", = "schneiden, schnitzen, meißeln"): Eine Skulptur wird **subtraktiv** hergestellt, indem der Bildhauer aus einem vorhandenen Block (meistens Holz oder Stein) das überflüssige Material weg schlägt, bis nur noch die gewollte Form übrig bleibt. Eine Skulptur zu hauen ist schwierig und setzt viel Erfahrung voraus, weil zum einen das Material meistens sehr hart ist und dem Bildhauer erheblichen Widerstand entgegen setzt, und weil zum anderen jeder Fehler die gesamte Konzeption zerstören kann: was einmal weg geschlagen wurde, lässt sich nicht mehr anfügen.

Plastik (griechisch "plassein" = "bilden, formen"): Eine Plastik wird mit geeignetem Material **additiv**, also aufbauend, hinzufügend, hergestellt, häufig aus Ton, Gips oder Pappmaché, in neuerer Zeit auch aus Kunststoffen wie FIMO oder Gießharz. Manche Stoffe verlangen ein tragendes Gerüst - große Pappmaché-Figuren zum Beispiel erhalten ein Gerüst aus Drahtgeflecht. Manchmal lassen sich bestimmte Figuren auch gar nicht als Plastik ausführen, wenn zum Beispiel zierliche Teile wie

1 Fachbegriffe werden hier bei ihrer ersten Nennung **fett** gedruckt.

2 **Aktionskunst** sind **Bilder**, die im Verlauf einer Aufführung erzeugt werden und/oder in der Aufführung, in der Handlung des Künstlers selbst bestehen. Als erstes Beispiel möge der Künstler Yves Klein herangezogen werden, der nackte Modelle mit blauer Farbe anmalte und diese angemalten Menschen sich auf einer Leinwand wälzen ließ. Das Kunstwerk bestand sowohl im Anmalen und Wälzen als auch in dem blauen Körperabdruck auf der Leinwand. Ein zweites Beispiel ist Tim Ullrichs, der sich selbst als lebender Mensch in einer Galerie als lebendes Kunstwerk ausstellte.

Arme weit vom Körper ausgestreckt in den Raum ragen sollen oder dünne Beine einen schweren Körper tragen sollen. Die Vorteile einer Plastik bestehen in der leichten Korrigierbarkeit von Fehlern: Es lässt sich immer noch etwas hinzufügen oder man kann auch nachträglich wieder abtragend arbeiten. Deswegen wird es vor allem bei Werken aus Gips manchmal etwas schwierig, eine eindeutige Bezeichnung als Skulptur oder Plastik zuzuordnen. Nach den bisher getroffenen Definitionen handelt es sich auch bei gegossenen Bronzen oder Werken aus Gießharz um Plastiken.

Schwierig wird es allerdings bei Werken aus der Kunst des 20. Jahrhunderts: Wenn z.B. ein fertiges Industrieprodukt kurzerhand zum Kunstwerk deklariert und im Museum als solches ausgestellt wird (so genannte **Readymades**), sind die beiden Begriffe Skulptur und Plastik verfehlt. In diesem Fall hilft man sich mit dem Oberbegriff '**Objekt**'.

Das richtige Material?

Betrachtet man zwei gleiche Werke, von denen eins aus Gips ist, das andere ein Bronzeabguss davon, so merkt man, dass sie vollkommen unterschiedliche Wirkungen, manchmal sogar unterschiedliche Aussagen, Bedeutungen haben können. Jedes Material hat seinen eigenen Charakter, der auch auf das Werk zurückwirkt. So ist Holz sehr eigenwillig, warm und bewegt, Marmor wirkt trotz seiner Härte aufgrund seiner kristallinen Struktur sanft, mild, weich und lebendig [vor allem weißer Marmor]. Ton verführt seiner leichten Formbarkeit wegen zu lebendigen, bewegten Formen. Gips hingegen hat keine Eigenwirkung, er bleibt merkwürdig ausdruckslos. Wenn es dem Bildhauer gelingt, für sein Werk das Material zu finden, das am ehesten den gewollten Ausdruck unterstützt, so spricht man von **Materialgerechtigkeit**. Hiervon leicht abweichend kann aber auch der Umgang des Künstlers mit dem Material als **materialgerecht** bezeichnet werden. Allerdings ist dies eine etwas veraltete Sichtweise, die die handwerklichen Fähigkeiten des Künstlers stark betont. Im Verlaufe des 19. Jahrhunderts, dann aber erst recht im 20. Jahrhundert spielte dieser Aspekt der materialgerechten Arbeitstechnik nicht mehr so eine bedeutende Rolle.

Wieviel Raum braucht ein dreidimensionales Kunstwerk?

Klar - ohne Raum gäbe es keine Plastiken oder Skulpturen. Schwierig aber ist die Frage, wieviel Raum von einer Plastik / Skulptur beansprucht

wird. Einfach ist es noch, wenn man das vorhandene Werk vermisst: Länge, Höhe, Breite lassen sich in Zentimetern ausdrücken, so dass eine gedachte Kiste, in die das Werk hinein passt, leicht gezimmert werden kann. Doch die Ausmaße dieser Kiste sagen noch gar nichts über den Körper im Raum aus. Die Problematik lässt sich am einfachsten an Beispielen erklären: Denken wir uns einmal ein Werk, das aus langen, dünnen, gebogenen und ineinander verschlungenen Glasfasern besteht. Dieses Werk wirkt leicht und bewegt, durchlässig und zart. Packt man es jedoch in die gedachte Kiste, so stellt sich heraus, dass diese sehr viel Raum einnimmt und plump und gewichtig wirkt. Für diesen Fall braucht man den Begriff des **Optischen Gewichts**. Dieses ist unabhängig vom realen Gewicht und unabhängig vom 'verbrauchten' Raum. Es wird aber noch komplizierter: Manche Werke haben eine Richtung oder eine Bewegung, manche sogar in viele Richtungen. Solche Bilder brauchen nicht nur den Raum der gedachten Kiste, die um sie herum gezimmert wird, sondern sie beanspruchen zusätzlichen Raum vor, neben oder hinter sich. Hier geht es um die Frage, wie weit ihr Einfluss auf umgebenden Raum reicht. Brauchen sie viel Raum, weil ihre Ausstrahlung, ihre Richtungen in den Raum hinein weisen, so spricht man von **Raumplastiken** respektive von **Raumskulpturen**. Andere Bilder sind zwar groß und wuchtig und haben auch ein real hohes Gewicht, aber sie wirken geschlossen, blockhaft und auf sich selbst bezogen. Sie weisen nicht in den Raum, sondern auf sich selbst zurück. Derartige Werke heißen **Kernplastiken** oder **Kernskulpturen**. Diese Begriffe wirken meist auf die Inhalte zurück: Raumplastiken sind aktiv, extrovertiert, nehmen Bezug zum Betrachter auf, Kernplastiken sind verschlossen, passiv, abweisend, introvertiert.

Hierzu passt noch eine weitere Beobachtung: Körper und umgebender Raum gehen eine Wechselbeziehung miteinander ein: Weist eine Skulptur weit in den Raum, so öffnet sie sich demselben, der Raum kann also in sie hindringen. Wäre der Raum mit farbigem Gas eingefärbt, so sähe man direkt, wie er den Körper umfließt, an Durchbrüchen den Körper einfängt und an Wölbungen ihn hintergreift. Der so eingefärbt gedachte Raum bildet quasi selbst eine plastische Ausformung. Diese beiden Körper - Skulptur und Raum - ergänzen sich vollständig wie Ying und Yang, sie sind **komplementär** zueinander. Dabei nennt man die eigentliche Skulptur/Plastik die **positive Form**, während der umgebende Raum die **negative Form** darstellt.

Dies sind aber keine wertenden Begriffe. Bei einer Kernplastik spielt der negative Raum naturgemäß keine allzu tragende Rolle, bei einer Raumplastik hingegen ist er von großer Wichtigkeit. Fehlt einer Raumplastik der benötigte Raum, so geht ihre Wirkung möglicher Weise vollständig verloren. Hierzu ein Beispiel: Henry Moore schuf das Werk 'König und Königin'. Sie sitzen aufrecht auf einer bankähnlichen Form auf



einem Hügel im schottischen Hochland und schauen über die sich vor ihnen erstreckende Landschaft, ihr 'Reich'. Es handelt sich eindeutig um eine Raumplastik, die quasi die gesamte Landschaft als umgebenden Raum vereinnahmt. Säßen die beiden in einem Museumsraum, so wären sie ihres Reiches beraubt, mithin wäre die Plastik unvollständig.

Wie stark eine Skulptur oder Plastik den Raum an sich heran lässt, ist in jedem einzelnen Werk verschieden. Manche Bilder arbeiten mit **konkaven** Höhlungen und **konvexen** Wölbungen, hier schwingt der Raum mit der Oberfläche mit. Andere Werke sind rau, durchlöchert, verkrustet, mit scharfen Konturen und spitzen Formen, die den Raum durchbohren.

X Die Größe eines Bildes

Alberto Giacometti, ein Schweizer Künstler des 20. Jahrhunderts, sollte einmal zu einer Ausstellung alle seine Werke aus seinem Atelier in die Galerie bringen. Der Galerist schickte einen Transporter und kräftige Männer, die beim Aufladen helfen sollten. Aber diese fanden keine Plastiken. Giacometti hatte sie allesamt in einer kleinen Schachtel in seiner Jackentasche. Wie wirkt sich nun die Größe auf den Betrachter aus?

Begrifflich wird unterschieden in **Großplastik** und **Kleinplastik**, wobei es aber keine feste Grenze zwischen beiden gibt. In der Regel wird es so gehandhabt, dass lebensgroße Werke als Großplastiken, unterlebensgroße als Kleinplastiken

ken gelten. Ferner gibt es noch deutlich
 195 überlebensgroße Werke (zum Beispiel
 Michelangelos 'David' mit über 4m Höhe), diese
 gelten begrifflich als **Monumentalplastiken**.

Die Wirkung solch unterschiedlicher Größen ist
 frappierend: Geht man an den Verkaufsbuden in
 200 Florenz vorbei, findet man - schlecht gemachte -
 Nachbildungen des Davids in jeder gewünschten
 Größe. Aber er wirkt in jedem Falle lächerlich, un-
 stimmig in den Proportionen, und nichts von der
 Ausstrahlung, die der 'echte' David aufweist, ist
 205 vorhanden, denn Michelangelo hat diesen be-
 wusst für eine **Untersicht** geplant: Der Betrachter
muss zu ihm aufschauen, sonst wirkt er nicht.
 Anders die Figuren von Giacometti: Hier muss
 der Betrachter die gesamte Figur auf einen Blick
 210 in **Draufsicht** erfassen können, sonst wirkt sie
 nicht.

Zusätzlich zu der Größe wird eine Skulptur oder
 Plastik in ihrer Wirkung auch noch davon abhän-
 gig sein, wie sie **präsentiert** wird: Steht sie auf
 215 einem **Sockel**, das heißt, dass sie einen spezi-
 ellen 'Unterbau' bekommt, der sie aus der
 Umgebung hervor hebt, gibt es eine **Plinthe**, wel-
 che ein 'Untergrund', eine Platte darstellt, mit der
 die Figur fest verbunden ist und durch die mögli-
 220 cherweise eine Umgebung angedeutet wird?

Und ganz wichtig ist auch noch der
Aufstellungsort: In einer Vitrine kann
 Giacomettis Figur zu ganz anderer Wirkung und
 Aussage gelangen, als stünde sie in freier Natur.

225 Die [verflixte] dritte Dimension

Bei zweidimensionalen Bildern ist es einfach:
 Man stellt sich davor und betrachtet das Werk.
 Hängt es zu hoch, bekommt man Nackenstarre,
 hängt es deutlich zu hoch, verzerren sich die
 230 Proportionen. Bei Skulpturen und Plastiken ist die
 Sache komplizierter: Natürlich spielt auch hier die
 Höhe des Standorts eine Rolle, wichtiger ist aber
 die Frage: Kann ich um das Werk herum gehen?
 Ist es überhaupt dafür geplant? Wenn ja:
 235 Welcher Betrachterstandpunkt ist der richtige?
 Oder sollen alle **Ansichten** gleich wichtig sein?
 Hierin unterscheiden sich die Werke deutlich von-
 einander: Manche sind zum Beispiel für die
 Aufstellung vor einer Wand oder in einer Nische
 240 geplant, solche Werke sind **einansichtig**, das
 heißt, man soll sie nur von vorne anschauen.
 Andere sind **allansichtig**, man darf oder soll so-
 gar um sie herumgehen. Und solch allansichtige
 Werke haben häufig - aber nicht immer - eine
 245 **Hauptansicht**, dies ist diejenige, von der aus die
 Skulptur am ehesten ihre Aussage, ihre Wirkung
 entwickelt. Kann man um ein plastisches Werk

herumgehen, so ändert sich auch dessen
Kontur, dessen Umrisslinie. Hier kann man sich
 250 vorstellen, man betrachte die Skulptur oder
 Plastik gegen die untergehende Sonne und sehe
 so nur noch die **Silhouette**. Plötzlich wirkt eine
 eben noch raumausgreifende Figur geschlossen
 oder eine ruhige wirkt bewegt. Dies ist für die
 255 Bildhauer eines der vorrangigen Probleme,
 schließlich soll das Werk - wenn es als
 allansichtiges geplant ist - auch von allen Seiten
 glaubhaft die Aussage treffen. Und mehr noch:
 das Werk muss stimmig, ausgewogen sein, darf
 260 nicht aus irgendeiner Sichtweise ungleichge-
 wichtig wirken.

Die Skulptur im Licht

Ein Gemälde existiert nur im Licht, eine Skulptur
 hingegen auch bei Dunkelheit, denn man kann
 265 sie mit dem Tastsinn wahrnehmen. Nicht die
 schlechteste Möglichkeit, sich einem Werk zu nä-
 hern, allerdings sehen die Museen und Galerien
 dies nicht immer gerne. Also heißt es doch, die
 Augen aufzumachen. Nun ändert sich aber ge-
 270 rade ein dreidimensionales Werk im Licht: Die
 Richtung und Intensität des Lichts führt zu wei-
 chen **Verläufen** oder harten **Kernschatten**,
 Bronzeplastiken entwickeln grelle **Spitzlichter**
 oder weißer Marmor erhält eine durchscheinende
 275 Wirkung. Wie wichtig das Licht ist, kann man
 dann durch das Tasten erfahren: Eine
 Marmorskulptur z.B. braucht viel stärkere, über-
 triebene Ausformung, um im Lichte 'naturalistisch'
 zu erscheinen, als eine Bronzeplastik, bei der
 280 man viel 'flacher' formen muss, um ähnliche
 Plastizität im Licht zu erzielen.

Doch selbst bei gleichem Material und gleicher
 räumlicher Ausformung gibt es unter dem Licht
 noch Unterschiede: Poliert ein Bildhauer seine
 285 Skulptur oder lässt er die Oberfläche matt? Die
 matte Oberfläche braucht dementsprechend
 mehr und härteres Licht, allerdings wirkt sie sanf-
 ter. Aber: Ab einem bestimmten Punkt ist die
 Oberfläche nicht nur matt, sondern noch rau. Und
 290 dann braucht sie wiederum viel weniger Licht, da
 eine raue Oberfläche Licht 'einfängt' und die
 Plastizität betont.

Die Textur

Um die **Oberflächenbeschaffenheit** [genau das
 295 ist mit **Textur** gemeint] einer Plastik oder Skulptur
 beurteilen zu können, braucht es tatsächlich nur
 den Tastsinn. Manche Museen - zum Beispiel das
 Gerhard-Marcks-Haus in Bremen - lassen es auf
 Nachfrage zu, dass man Werke auch ertasten
 300 oder im wahrsten Sinne des Wortes begreifen
 darf. „Je nach Material und Bearbeitung kann die

Oberflächenstruktur glatt, stumpf, warm, kalt, poliert, rau, feucht, rissig, spröde, rostig o.ä. sein. Innerhalb eines Werkes können unterschiedliche
 305 Oberflächenbehandlungen starke Kontraste erzeugen. Auguste Rodin stellte die **Werkspuren** seines Meißels im Marmor, die **Bosse**, gern geschliffenen und polierten Stellen gegenüber, um die "fertigen" Teile durch dieses absichtsvolle
 310 **Non-finito** um so kunstvoller erscheinen zu lassen.³

Rhythmus und Zeit

Mit Ausnahme der Aktionskunst sind plastische Werke meistens starr. Lediglich kinetische
 315 Objektkunst kann hier noch als Ausnahme gelten. Ein Künstler, der aber in Stein oder Metall gestaltet, hat ein Problem: Stellt er in einer Figur eine Bewegung dar, so entwickelt sich aus dieser eine Abfolge: Auf die in Stein festgehaltene
 320 Geste muss eine nächste folgen, die aber nicht mehr dargestellt wird, denn schließlich haut man aus Stein keine ganzen Bildgeschichten. Somit muss der Künstler versuchen, den wichtigsten Moment, den spannungsvollsten, jenen, der die
 325 gesamte Dramatik in sich birgt, zu erfassen: Dies nennt man den **fruchtbaren Moment**. Der Betrachter kann aus der Plastik das 'Davor' und das 'Danach' folgern, er wird mit dem Zeitpunkt der Handlung konfrontiert, der alles erklärt.

330 Diese Bewegung der Figur hat in der Regel eine oder mehrere Richtungen: **Handlungsrichtungen, Blickrichtungen und Bewegungsrichtungen**. Diese können auseinanderstreben oder aber sich auf einen Punkt konzentrieren, je nach
 335 gewollter Aussage. Zu jeder erzeugten Richtung der Skulptur gehört normalerweise ein auslösendes Moment: die ausgestreckte Hand, die Wendung des Kopfes, die schreitenden Beine. Hieraus ergeben sich Achsen der Figur, ein
 340 Aufbau des gesamten Körpers, dessen **Tektonik**: Kann man so überhaupt stehen, kann man seinen Körper überhaupt so verwinden, wie lange kann man diese Position halten?

„Auch eine ideelle Bewegung kann vorhanden
 345 sein: Als *Introvertiertheit* und *innere Bewegtheit* oder als *Weltzugewandtheit* und *Extrovertiertheit*. Hierfür geben die Körper-Raum-Beziehung und die Gerichtetheit Hinweise, denn ein geschlossenes, nach innen gerichtetes Werk vermittelt den Eindruck von Ruhe, ein raumoffenes,
 350 nach außen tendierendes eher den von Lebendigkeit.“⁴

Das Zusammenwirken aller Komponenten

Wie ein Maler oder ein Zeichner kann auch der
 355 Bildhauer äußert spannende oder - leider - auch äußerst langweilige Werke schaffen: spannend sind jene, die inhaltlich etwas zu sagen haben und diese Aussagen auch in einer **Komposition** (passenden Zusammenstellung) ausdrücken können. Hierzu gehören **Kontraste** der Formen, der **Rhythmus**, das Zusammenspiel der Einzelteile im Ganzen.⁵

3 Klant, M., Walch, J., Grundkurs Kunst 2, Hannover 1990, S. 20

4 Klant, M., Walch, J., a.a.O., S. 23

5 Diese Zusammenfassung beruht im Wesentlichen auf den Ausführungen in: Klant, M., Walch, J., a.a.O.