

KUNST + UNTERRICHT

HEFT 405/406 | 2016

PÄDAGOGISCHE ZEITSCHRIFTEN BEI FRIEDRICH IN VELBER IN ZUSAMMENARBEIT MIT KLETT

Best.-Nr. 51405



5 1405 00 000003



PLASTISCHES FORMEN

Plastisches Formen als erlernbare Bildsprache

Zur Didaktik des plastischen Gestaltens

In den meisten Bildungsplänen werden für das körperlich-räumliche Darstellungsfeld nur Grobtitel, z.B. „Körper und Raum“, formuliert. Allen Lehrenden steht dabei offen, sich darunter ein weites Terrain von Möglichkeiten vorzustellen – vom Basteln mit verschiedenen Werkstoffen bis zum Modellbau, vom Anfertigen eines keramischen Gefäßes bis zum Schnitzen in Speckstein, von der Objektmontage bis zum Ready-made, von der Gipsmaske bis zum Designobjekt.

Dieses Heft will eine klare Position beziehen: Das plastische Formen wird beispielhaft als eine klar definierte Domäne des körperlich-räumlichen Darstellens herausgearbeitet. Der Ansatz geht davon aus, dass ohne klar strukturiertes gestalterisches Lernen nicht nur das plastische, sondern auch das skulpturale, konstruk-

tive und raumgestaltende Arbeiten in dilettantische Beliebigkeit abrutschen kann. Um sich mit jeder Form der körperhaft-räumlichen Gestaltung auseinanderzusetzen, sind nach unserer Überzeugung jeweils eigene Erfahrungen, eigenes Wissen und Können bezüglich der bildnerischen Mittel und der handwerklichen und gestalterischen Vorgehensweisen erforderlich.

Damit positioniert sich das vorliegende Heft in deutlich anderer Weise als das im Jahr 2014 erschienene Heft *Skulpturales Handeln* (K+U 381/82). Wir gehen davon aus, dass ohne eine klare Verankerung im handwerklichen und gestalterischen Können/Wissen eine Auseinandersetzung mit konzeptueller „Raumgestaltung“ nicht sinnvoll, ja gar nicht möglich ist. Das Thema „Körper im Raum“ lässt sich nicht im Deklarativen abhandeln. Die Beiträge im vorliegenden Heft sind daher gleichzeitig als ein Plä-



1 | Tonplastik sich paarender Bisons, 20000 – 10000 v. Chr., Höhe der Tiere: ca. 61 – 63 cm, entdeckt 1912, Le Tuc d'Audoubert, Frankreich



2 | Auguste Rodin
(1840 – 1917)
*Abguss der Hand
Rodins, einen Frauen-
torso haltend*, 1917,
Gips,
14,9 x 22,9 x 11,8
cm, Meudon, Musée
Rodin

Das plastische Formen

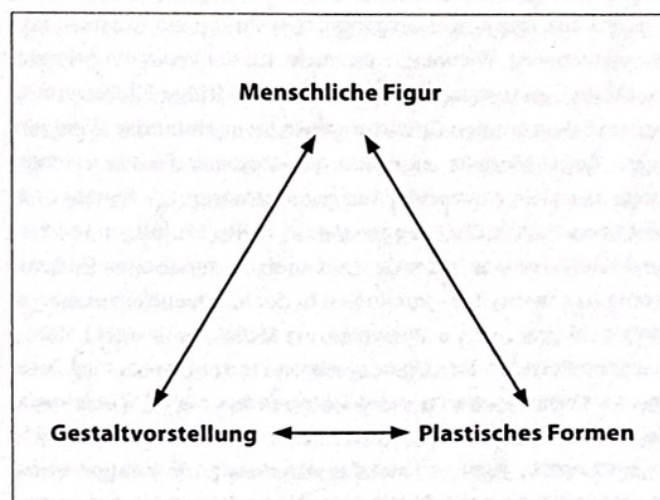
Auguste Rodin hat mit diesem Werk deutlich Bezug genommen auf das mythische Bild von der Erschaffung des Menschen durch die Hände Gottes aus einem Klumpen Ton. Was sichtbar wird, ist die Relation der Größenverhältnisse zwischen Hand

und Form: Die Hand umschließt die Form und die ganze Form ist zu messen an der Größe der Hand und an den mechanischen Möglichkeiten der Finger. So hat Rodin selbst immer wieder seine Bozetti geschaffen: mit den formenden Händen.

doyer für die Erhaltung, bzw. Wiedereinrichtung von Kunst- und Werkräumen zu lesen, die für die handwerkliche Arbeit fachgerecht ausgestattet sind.

Plastisches Darstellen als besondere Domäne menschlicher Kultur

Zeugnisse plastischen und skulpturalen Darstellens weisen in die Anfänge der Menschheit zurück (vgl. Leroi-Gourhan 1988, S. 173 ff.). Das skulpturale Prinzip der Bearbeitung von Material durch Wegschlagen, Wegschaben, Schnitzen usw. machte dabei scheinbar den Anfang (z. B. intentional geformte Steinwerkzeuge schon vor 400 000 Jahren, *Venus vom Hohle Berg*, aus Elfenbein geschnitten, 40 000 v. Chr.). Dies ist jedoch schwer zu beurteilen, denn Werkstücke aus weichen Materialien – etwa geknetete



3 | Schema zum plastischen Darstellen einer Figur



4 | Alberto Giacometti modelliert eine Plastik aus Gips nach dem Modell – in der Sprache seiner Hände, 1958

Figuren aus Ton – sind vergänglich, während ein Faustkeil fast unzerstörbar ist. Wir wissen also nicht, ob der *Venus* ein geknetetes Modell vorausging. Doch in den Zeiten früher Bildhauerei lagen den skulpturalen Gestaltungen in Stein, Holz oder Elfenbein in der Regel Modelle zugrunde: 1:1-Modelle, die aus weichen Materialien wie Wachs oder Ton geformt waren. Die Metallgüsse (seit etwa 4000 v. Chr.) zeugen davon. Freies Skulptieren von harten Materialien war in der Geschichte der europäischen Skulptur wohl nicht verbreitet – zumindest in der handwerklich elaborierten Hochkunst nicht. Kunstwerke, die Maßstäbe gesetzt haben – wie etwa Polyklets *Doryphoros* – waren Bronzegüsse auf der Basis von modellierten Wachs- oder Tonmodellen. Auch Michelangelo, der wohl bedeutendste Skulpteur der neueren Kunstgeschichte, griff nicht „freihand“ aus der skulpturalen Inspiration seine Marmorblöcke an, sondern fertigte sie nach plastisch geformten Modellen (vgl. Keller 1975, S. 163 f.). Eine Methode des Kopierens

hat er sehr genau beschrieben und dabei die antiken Methoden des vergrößerten oder direkt kopierenden „Punktierens“ mit Zirkeln oder Punktierapparaten zu revolutionieren versucht. Die Methode des unmittelbar und direkt auf den Materialblock reagierenden skulpturalen Arbeitens gehört eher dem 20. Jahrhundert an (vgl. Henry Moore in Leber 1979, S. 16 ff.).

Es muss also davon ausgegangen werden, dass die Methode des händischen Formens mit weichen Materialien eine lange geschichtliche Tradition hat (Abb. 1) und eine Schlüsselstellung in der Entwicklung des körperhaft-räumlichen Vorstellens und Darstellens einnimmt, die bis heute aus Gestaltungsprozessen im dreidimensionalen Bereich nicht wegzudenken ist – trotz CAD-Entwurfstechniken.

Das plastische Formen als mehrfaktoriales anthropologisches Grundmuster

Das plastische Gestalten im Sinne eines Formens von dreidimensionalen Gegenständen aus verformbarem Material ist eine anthropologische Konstante seit der Jungsteinzeit. Es vollzieht sich in einem primär händischen Zugriff, oft auch durch Werkzeuge verfeinernd unterstützt. Alle anderen Verfahren sind davon abgeleitet. Das Entstehen einer plastischen Darstellung ist ein mehrpoliges relationales Geschehen. Folgende Faktoren spielen u. a. eine Rolle:

- das Material in seiner Beschaffenheit (hart, weich, organisch, anorganisch usw.)
- der Einsatz der Hände und Werkzeuge zur Verformung
- Vorbilder, die als leitender Vorgriff das Vorgehen fokussieren (Mimesis)
- die davon abweichende Formimagination, die in den Werkprozess eingeht
- das Darstellungsziel (also etwa: die Figur, das Kapitell usw.)
- Erfahrungen von Körperlichkeit an sich – sowohl als „Innen-erfahrung“ unserer eigenen Körperlichkeit, als auch die Erfahrung vom körperlichen Berühren anderer Körper – seien es körperhafte Gegenstände oder lebende Körper
- kinästhetische Erfahrungen von Körperbewegung im Raum in ihrem Verhältnis zur Wahrnehmung (vgl. Gibson 1986).

Diese Faktoren stehen in engem Resonanzverhältnis: Die Formvorstellung steht in einem Verhältnis zum Umfang der Formmasse und ihrer qualitativen Beschaffenheit. Sie wird auch bestimmt von den Erfahrungen der Hände und von deren manuellem Prozedere. Die Form imaginativ zu denken ist nicht ohne imaginativen Rückgriff auf schon gesammelte händische Erfahrungen möglich. So reagiert z. B. das gezielte Vorstellen, Kneten und Formen einer Figur auf vorgängig gesammelte Tast- und Verformungserfahrungen, es reagiert auch auf schon gesehene plastische Figuren, auf das Naturvorbild, auf Beobachtungen, die ein Mensch gemacht hat, als er andere Menschen beim Formen beobachtet hat usw. – und im Formprozess wandelt sich durch die Erfahrung mit dem Material auch die Formvorstellung selbst.

Das skulpturale Formen

Im Gegensatz zu Rodin, dessen Hand die Form von außen her drückt und formt, möchte Michelangelo die Figur aus dem Stein „befreien“. Der skulpturale Prozess ist dem Werk anzusehen. Die Figur „steckt“ noch im Block, dessen Form Michelangelo diagonal mit dem Meißel angeht – unter optimaler Ausnutzung der vorgegebenen Form des Blockes.

Dass Michelangelo ganz ohne konventionell gekneteten Bozetto gearbeitet hat, ist allerdings fraglich: Solch eine differenzierte und komplex verdrehte Figur muss man sich erst einmal vorstellen können!

51 Michelangelo Buonarroti (1475 – 1564)
Atlassklave, 1519, Marmor, H.: 277 cm, Florenz,
Galleria dell' Accademia



Es ist also ein komplexes Bedingungsgefüge, das sich unterscheidend ordnen lässt in die drei Hauptfaktoren Wahrnehmung, Vorstellung und Darstellung (Abb. 3).

Das vorgestellte „Bild“ einer menschlichen Figur ist in irgendeiner Weise aus der Wahrnehmung genommen – sei es die Wahrnehmung eines realen Menschen oder einer figürlichen plastischen Darstellung. Die Vorstellung, die den Formprozess antreibt, bezieht sich einerseits auf das Wahrnehmungsbild (Mimesis), andererseits aber auch auf die Wahrnehmung des Materials, das vor mir liegt. In dieses Material muss die Vorstellung in eine auf das Verstehen anderer Menschen zielende Darstellung überführt werden. Dabei entsteht eine Fülle neuer Wahrnehmungen (Sehwahrnehmungen, taktile, haptische, kinästhetische Wahrnehmungen usw.), die nun erneut zurückwirken auf die Vorstellung. Es bilden sich aber auch prozessuale Materialerfahrungen, die ebenfalls die Vorstellung beeinflussen. So „erwächst“ die plastische Darstellung im mehrfaktorialen Resonanzprozess – zwischen Mimesis, Imagination, kommunikativen Erfahrungen und den körperhaften Erfahrungen mit dem Material.

Es leuchtet ein, dass eine körperhafte Vorstellung – z. B. einer menschlichen Figur – unabhängig von händischer Erfahrung gar nicht möglich ist. Es deutet sich auch an, dass auf der Stufe des Lernstandes von Schülerinnen und Schülern die Gestaltung einer körperhaften Figurdarstellung nicht aus Zeichnungen abgeleitet und rein zeichnerisch vorbereitet werden kann, denn: Was hochgradig erfahrene Bildhauer können, ist für ungeübte Menschen weitgehend unzugänglich, weil sie den Transfer von

Vorstellungen über Domänengrenzen hinweg nicht so einfach leisten können.

Plastik – Skulptur – keramisches Formen – Bauen / Konstruieren als verschiedene Domänen

Wenn also vom plastischen Formen als einem verkörperten Bildakt gesprochen wird (vgl. dazu Krois 2011), so ist an dieses komplexe Resonanzgeschehen zu denken, das das händische Tun mit der Vorstellung, der Wahrnehmung, mit den Vorstellungen anderer Menschen und dem entstehenden Produkt verbindet (Abb. 4).

Es ist klar, dass alle anderen Formen „dreidimensionaler“ Darstellung – also vor allem zeichnerische, malerische, auch digital erarbeitete Darstellungen – von dieser anthropologischen Basis-ebene des plastischen Formens domänenspezifisch verschieden und nicht daraus abzuleiten sind. Wohl aber können sie von Erfahrungen in der plastischen Domäne profitieren und diese resonant beeinflussen.

Geht man von diesem Grundmodell aus, dann ist es unvermeidlich, auch innerhalb der körperhaft-plastischen Darstellungen noch einmal weiter zu differenzieren. Vier im Prinzip verschiedene Verfahren lassen sich voneinander abheben, weil die in ihnen realisierten körperhaften Bildakte von unterschiedlichem imaginativen „Denkhandeln“ und körperhaftem „Ausführungshandeln“ gekennzeichnet sind (vgl. ausführlicher Sowa 2015).



Das Formen von innen her

Ein Pullover wird von einem Menschen so gründlich angezogen, bis der ganze Körper darin verschwindet. Jeder Mensch kennt die Basiserfahrung des Dehnens eines Kleidungsstückes von innen heraus beim Anziehen. Der Mensch im Pullover erlebt die Form von innen, der Betrachter von außen sieht ein merkwürdig verformtes Etwas, aber er kann sich gut vorstellen, was drinnen ist. Bei textilen und keramischen Formgebungsprozessen findet dieselbe Doppelerfahrung statt: Man erlebt die Form von innen wie von außen.

61 Erwin Wurm (*1954)
Wrong/Right, 1996, Publikumsaktion mit Kleidungsstücken,
Helsinki, Art Museum Taichkalli

© VG Bild Kunst Bonn 2016

• *Plastisches Darstellen im engeren Sinn:*

Die in plastischen Formvorgängen gleich welcher Dimension sich zeigende Grundvorstellung des mit dem Körper geformten Körpers ist bestimmt von Handlungen des Berührens, Umgreifens und Drückens von Formen, die greifbar sind im Maßstab unserer Hände oder manchmal auch darüber hinaus – unserer Arme. Wie man eine Hand ergreift, einen Arm packt, eine Frucht pflückt usw., so greift man mit den Händen eine Plastik, berührt sie von außen an der Haut oder Grenze, ohne ins Innere einzudringen. Man spürt in der Berührung die Plastizität und Elastizität des gegriffenen Gegenstands, spürt einen verformbaren Widerstand. Taktile Aktivität und Erfahrung (Berühren der Grenze eines Körpers) mischen sich und steigern sich zu haptischer Aktivität und Erfahrung (Verformen durch Krafteinwirkung der Hände). Hinzu kommen kinästhetische Aktivitäten und Erfahrungen – mit den Armen, den Beinen, dem ganzen Körper –, Rekurse auf den Gleichgewichtssinn usw. und – selbstverständlich (außer bei Blinden) – spielen immer die Augen mit, in ihrer Bezugnahme auf Erblickbares, auf das Objekt, das dargestellt werden soll und auf die sich objektivierende Darstellung selbst (s. Abb. 2, Kasten S. 5) (Zum blinden Tasten vgl. Hohenemser 1912, Spitzer/Lange 1982).

• *Skulpturales Darstellen:*

In diesem Darstellungsverfahren werden der Körper und der Raum in einer enaktiven Form vorgestellt, deren dynamischer Entstehungsprozess und Resultate sich klar vom plastischen Vorstellen unterscheiden. Ist dieses auf die elastische Haut fokussiert, hat jenes die (Leer-)Räume im Blick, die in den Körper umgeben, in ihn eindringen und ihn in seiner Form definieren. Skulpturales Denken denkt im Eindringen von Werkzeugen, nicht in Zugriffen. Es denkt in Positiv- und Negativräumen, in

Durchdringungen. Seine klarsten Formartikulationen sind die Kerbe, das Loch, die Mulde, der Raum, der den Körper durchdringt.

Der skulptural vorgestellte Körper ist dem Umraum wie dem Material durch gewaltsame Aktionen abgerungen. Die aggressive Dynamik dieser Grundvorstellung verbindet sich mit einer Haltung des „Einfühlens“ in das Material – aber einem ganz anderen Einfühlen als jenem des sensiblen plastischen Formens, das in den Fingerspitzen beheimatet ist. Auch muss sich das skulpturale Vorstellen immer schon hineindenken in eine vorgegebene Form (etwa den Steinblock), denn es kann ihm die Form nur durch Wegnehmen geben, in eben dem Vorgang, den Michelangelo sehr körperhaft als „Befreiung“ beschrieben hat und in seinen Sklavenfiguren als eindrucksvolle skulpturale Körpervorstellung zur Darstellung brachte (s. Abb. 5, Kasten S. 7).

• *Das Formen von Hohlformen:*

Der Prototyp dieser Darstellungsform ist das Gefäß. Wie das plastische Vorstellen sich in Handlungen des Verformens von außen realisiert, so ist das keramische (Gefäße) und textile (Beutel und Kleider) Vorstellen auf Handlungen gerichtet, in denen Außen und Innen in einem oszillierenden und zugleich integrierenden räumlich-körperlichen Imaginationsprozess aufeinander bezogen sind.

Wenn man sich einen Kopf oder einen Körper in einem keramischen Formprozess vorstellt, nimmt man gleichermaßen die Außenperspektive ein, die sich durch Tasten und Sehen an die Form herandenkt, wie die Innenperspektive, die aus dem eigenen Leibgefühl her an die Hautgrenze herangeht. Keramisch-plastische Darstellungen von Körpern fallen im wahrnehmbaren Formcharakter völlig anders aus als modellierend-plastische und auch anders als skulpturale.

Das mehrperspektivische Außen-Innen-Vorstellen und Formen/Gestalten von Körpern lässt sich mühelos auch analogisch z.B. auf Früchte, Eier, Muscheln usw. übertragen, deren Dynamik des „Von-innen-heraus-Wachsens“ aus der eigenen Leiberfahrung heraus „innerlich“ vertraut ist und in die wir uns entsprechend einfühlen können.

Bei artifiziiellen Gegenständen, leblosen Naturdingen dagegen (z.B. Kieselsteinen) fehlt uns die entscheidende Erfahrungsdimension des „Von-innen“.

Anders ist es mit Kleidungsstücken, deren „Haut“ uns von außen wie von innen her vertraut ist (s. Abb. 6, Kasten S. 8).

▪ Das Bauen und Montieren:

Gegenstände zueinander und aufeinander zu legen oder zu stellen ist eine elementare Handlung des Bauens. Sie aneinander zu befestigen ist ein Montieren. Den Variationsmöglichkeiten der Materialien sind hier keine klaren Grenzen gesetzt, wenn auch die härteren und klar greifbaren Materialien diesen Bereich dominieren. Auch diese bauenden und montierenden Handlungen, in denen sich Raumvorstellungen Gestalt geben, sind menschheitsgeschichtlich tief verwurzelt, an ihnen richtet sich die Raumvorstellung in basalem Sinn aus. Bauen und Montieren sind ein Zusammenfügen – entweder von großen Mengen gleicher und ähnlicher Elemente zu übergeordneten Ordnungsgebilden oder von verschiedenen geformten Teilen zu einer Gesamtform. Im ersten Bereich wäre an eine Steinmauer zu denken, im zweiten Bereich an das Bauen eines Möbelstückes.

Im Gegensatz zum plastischen und skulpturalen Herstellen ist das Bauen und Montieren kein Verformen, sondern beruht eher auf einer additiven Formherstellung aus vorgegebenen und unverändert bleibenden Teilen.

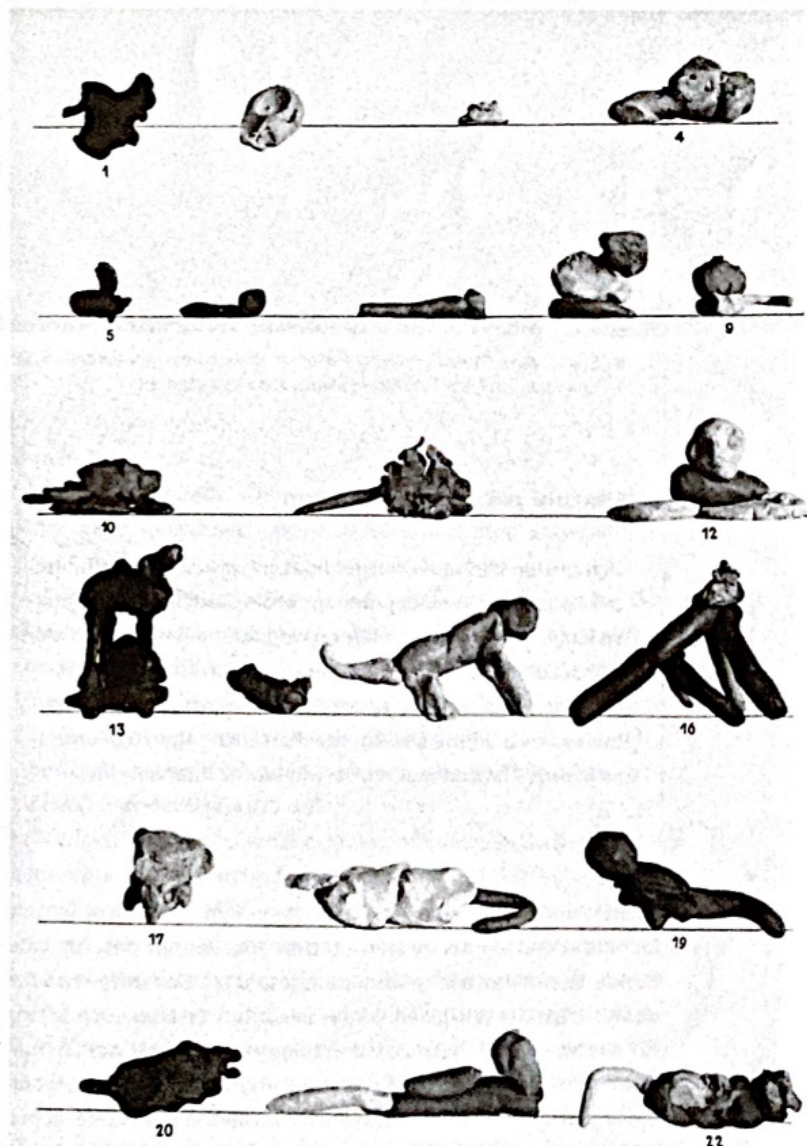
Diese klar unterscheidbaren Formen sind keine Derivate, die aus einer monolithischen Grundvorstellung von „Körperlichkeit“ oder „Räumlichkeit“ hervorgehen, sie lassen sich unseres Erachtens auch nicht unter einen vagen Oberbegriff des „dreidimensionalen Gestaltens“ oder des „skulpturalen Handelns“ subsumieren, sondern sind jeweils ursprüngliche Erfahrungsdimensionen, körperhafte Darstellungsformen *sui generis*. Wohl gibt es Kombinationen, Übergänge, Übersetzungsmöglichkeiten und Wechselwirkungen. Aber die Verschiedenheit dominiert, so dass man durchaus von verschiedenen *Domänen* des körperhaft-plastischen Darstellens sprechen muss. Möglicherweise ist das plastische Darstellen im engeren Sinn menschheitsgeschichtlich der Prototyp, gleichsam die „Mutter“ aller plastischen Darstellungen. Aber darüber gibt es keine gesicherten Erkenntnisse.

Plastisches Darstellen in der Kunstpädagogik

Vom plastisch formenden Darstellen im engeren, nun genau bestimmten Sinn handelt dieses Heft. Diese Arbeitsform hat in der Geschichte des Faches immer eine Schlüsselstellung eingenommen, wenn es um dreidimensionales Darstellen im Unterricht

ging. Die ältere Literatur sprach vom „Formen“ (vgl. z.B. Stiehler 1912, 1926, Rothe 1922, 1933) und stellte auch systematische Forschungen darüber an (vgl. z.B. Lay 1906, Krautter 1930, Gantschewa 1930, Abb. 7). Das Formen wurde klar unterschieden vom konstruktiven Bauen, das eher dem Werkunterricht zugewiesen war. Im „Handbuch der Kunst- und Werkerziehung“ – dem beherrschenden systematischen Werk unseres Faches von den 1950er- bis in die 1970er-Jahre – sind dann „Werken und plastisches Gestalten“ zusammenfassend in einem umfangreichen Band behandelt (Klößner 1957). Auch das skulpturale Gestalten wird hier ausdrücklich erfasst (S. 85 ff.).

Unter dem Einfluss der Diskurse um die Gegenwartskunst und um die Wirkung der Massenmedien auf die Bildwelten von Kindern und Jugendlichen wurde die Bedeutung der gestalte-



© Gantschewa 1930, Tafel 15

7 | Experimentalpsychologische Versuchsreihe von Sdrawka Gantschewa mit etwa 100 Leipziger Kindern im Alter von 3–6 Jahren. Arbeitsauftrag: „Maus“



81 Erwin Wurm (*1954)
Curry Bus, 2015, VW T2b, Mixed Media, 220 x 250 x 550 cm

Hinzufügen und Wegnehmen

„Ich bin ein Bildhauer, ausgebildet als klassischer Bildhauer, das heißt, ich bin einer derjenigen, die modellieren mit Ton – Volumen hinzufügen, Volumen wegnehmen. Und wenn man selbst zu- und abnimmt, kommt man auch schnell darauf, dass man und wie man selbst Volumen hinzufügt, und wie man es wegnimmt, also könnte man auch sagen: Zu- und abnehmen ist Bildhauerei.“ (Erwin Wurm, Interview im

Kunstmuseum Wolfsburg, veröffentlicht am 09.04.2015, anlässlich der Ausstellung: Erwin Wurm. Fichte, <https://www.youtube.com/watch?v=bHZqcPcqm0>)

Wurm realisierte dieses Werk (Abb. 8) mithilfe von Fachkräften aus dem Karosseriebau eines Automobilwerks. Auf der Basis eines Serienwagens wurde die Form durch „Aufpolstern“ verändert, im Grunde durch ein Verfahren des Modellierens. In der Tat werden Autokarosserien modelliert – und nicht ohne Grund spricht man von „Automodellen“.

rischen und handwerklichen Grundlagen im Fach Kunst in den fachdidaktischen Konzepten ab den 70er-Jahren des 20. Jahrhunderts zunehmend geringer eingeschätzt. Das trifft etwa für das Konzept der „Visuellen Kommunikation“ zu, aber auch später für das im Fach längere Zeit dominierende Konzept der „Ästhetischen Erziehung“. Im Unterschied zu traditionellen Konzepten eines gestalterisch und handwerklich basierten Kunstunterrichts (z. B. Klöckner 1957) bleibt es seitdem – auch in der Praxis des Faches – oft bei einer Überbetonung der Materialerfahrung oder beim nicht angeleiteten „experimentellen“ Formen und Zusam-

menfügen von möglichst kontrastreichen und ungewöhnlichen Werkstoffen. Sicherlich können die Lernenden dabei bestimmte ästhetische Erfahrungen sammeln; zu den zielorientiert gestalterischen Möglichkeiten des plastischen oder skulpturalen Arbeitens dringen sie so allerdings kaum vor.

Entsprechend unklar ist das Arbeitsgebiet des plastischen Gestaltens heute in den meisten Bildungsplänen behandelt. Es taucht auf, aber wird nicht curricular systematisch durchdacht, sondern irgendwo zwischen „ästhetischen Materialerfahrungen“ und „künstlerischer Objektkunst“ eingeordnet. Häufig wird plas-

tisches Gestalten auch nur als „Option“ behandelt innerhalb von Aufgabenstellungen, die ebenso gut zeichnerisch, malerisch oder fotografisch bearbeitet werden könnten. Diese Undifferenziertheit ist nach unserer Überzeugung fachlich nicht haltbar, denn sie verfehlt die Eigengesetzlichkeit und die Bildungspotenziale der plastischen Bildsprache.

Im heute sehr dichten und vor allem kognitiv orientierten Lernalltag von Schule mag es nachvollziehbar sein, dass gerade das plastische Gestalten primär in einer kompensatorischen Funktion gesehen wird. Nimmt man aber die fachlichen Bildungsaufgaben der Kunst ernst, ist für den eigentlichen Kunstunterricht eine solche Reduzierung auf ein „gefühlbetontes Ausagieren in Materialien“ nicht zu vertreten.

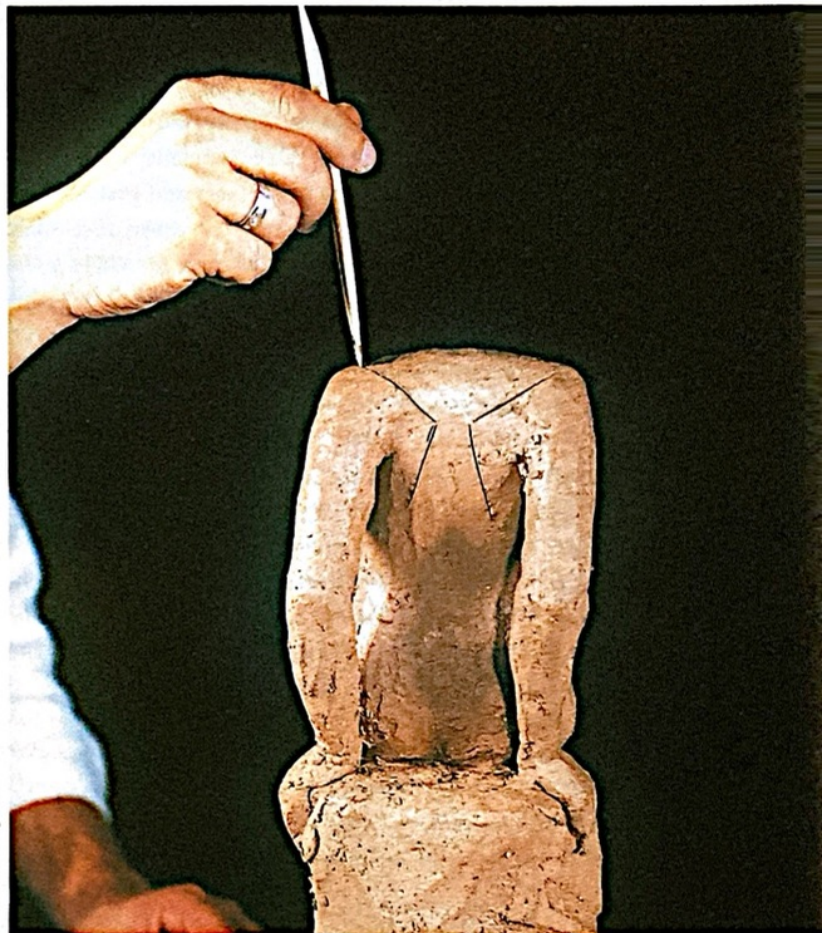
Es ist richtig, dass Kinder in der Grundschule Spaß am freien Basteln haben. Sie haben Freude daran, eigene Lösungen im Zusammenfügen von Materialien zu Gebilden jedweder Art zu finden. Sie basteln gern aus Knete, Vogelfedern, Draht, Zahnstochern und Holzperlen Fantasiewesen oder ganze eigene Welten. Aber methodischer und zielgerichteter Kunstunterricht verlangt mehr und kann mehr leisten: Die Fähigkeit zum plastischen Gestalten kann von der frühen Kindheit an in curricular angelegter Weise herausgebildet werden. Diese Fähigkeit bietet nicht zuletzt eine Grundlage für viele angewandte Gestaltungsprozesse in Architektur und Design. Es geht darum, von langer Hand Wissens- und Könnensstrukturen aufzubauen, um eine ganze Domäne des Vorstellens klar und geordnet zu sichern.

Das vorliegende Heft geht also von der Grundthese aus, dass plastisches Gestalten eine erlernbare Bildsprache ist, die zur präzisierenden und gestalthaft geordneten Darstellung von vielerlei Vorstellungen taugt: Gestaltklärende, narrative und szenische, bewegungsbezogene, raumbezogene usw. Imaginationen können plastisch dargestellt werden – eben all die imaginativen Möglichkeiten, die in der Geschichte der plastischen Künste als differenzierte Gestaltungspotenziale entwickelt und angewandt wurden. Es geht um das händische Formen als körperhafte und verkörpernde Sprache. Und wir versuchen, einige Regeln der Logik, Grammatik und Rhetorik dieser Sprache in unterrichtsnahen Lehrmaterialien darzulegen.

Neuere Forschungen und die „graue Literatur“

In den vergangenen Jahrzehnten hat von den deutschen Kunstpädagogen nur Herrmann Leber (1979) ein Buch zum plastischen Gestalten geschrieben. Doch dies ist kein kunstpädagogisches oder kunstdidaktisches Buch im engeren Sinn – eher eine Art Lehrbuch über Techniken.

In jüngerer Zeit ist das plastische Gestalten wieder zum Gegenstand kunstpädagogischer Forschung gemacht worden. Stefan Becker (2003) hat Entwicklungsprozesse des Formens und Modellierens untersucht – in einer an die Methode der Kinderzeichnungsforschung angelehnten Form. Er fokussiert die Entwicklung der Schematisierungstendenzen von der Kindheit bis ins Jugendalter



91 Anleitung zum Modellieren der Schulterblätter

und beleuchtet dabei – immer in Analogie zu den Aussagen der Kinderzeichnungsforschung – die verschiedenen Entwicklungsschritte.

Dies ist allerdings noch keine echt kunstdidaktische Forschung. In ihr hätte es nicht um naturhafte Entwicklung zu gehen, sondern um die Bildung von Gestaltungsmöglichkeiten unter der Einwirkung von zielgerichtetem Unterricht. Doch für derartige Forschungen müssten wir erst einmal zumindest ansatzweise über didaktische Methoden verfügen, die solchen Unterricht sinnvoll unterstützen könnten.

Didaktische Methoden für das Lehren des plastischen Gestaltens gibt es, doch man findet sie – ähnlich wie didaktische Lehren zum Zeichnen und Malen – nur in der oft abschätzig sogenannten „grauen Literatur“. Dort zeigen Bildhauer, die in klassischer Bildhauerei ausgebildet sind, wie man eine Figur, einen Kopf, eine Hand, ein Tier usw. formt – Schritt für Schritt anschaulich dokumentiert, mit vielerlei didaktischen Hilfen zum Wahrnehmen, Vorstellen und technischen Realisieren (Abb. 9, vgl. z. B. Chazot 2008, 2009, Hildre 2007, auch Bammes 1979 und Zoller 2001). Vieles davon wirkt „altmodisch“. Aber was dort sehr offen gezeigt und methodisch gelehrt wird, ist das Wissen der Bildhauerkunst, wie es seit der Antike in Werkstätten und später an Akademien über-

Plastisches Formen in Berufsfeldern

„Vor 8 Jahren formten wir im Kunstunterricht der 12. Klasse eine Hand aus Ton. Alle Details mussten wir berücksichtigen, die Knöchel und Fingernägel bis hin zu den Hautfalten auf den Gelenken. Wochenlang arbeitete ich an dieser Hand, ich benutzte feinste Messer und Modellierwerkzeuge und wollte diese Hand perfekt machen. Zuhause habe ich dann noch eine Hand getont, und dann noch eine. Hochkonzentriert saß ich abends an meinem Schreibtisch und habe Fingernägel modelliert, einen nach dem anderen, bis sie so aussahen wie meine eigenen. Heute bin ich Zahnärztin.“ (Zitat aus einem Gespräch)

Plastisches Vorstellungsvermögen der menschlichen Anatomie, technisches Können im Umgang mit Feinwerkzeugen und das Ziel, weiches Material so lange zu bearbeiten, bis es einem naturalistischen Vorbild gleicht – all dies sind Fähigkeiten und Fertigkeiten, die nicht nur essentiell für das plastische Gestalten der menschlichen Figur sind, sondern auch Bedeutung in diversen Berufsfeldern tragen.

Augenoptiker, Hörgeräteakustiker, Zahn- und Prothesentechniker müssen die physikalisch-physiologischen Zusammenhänge bestimmter Problemstellungen ihrer Kunden analysieren (vgl. Agentur für Arbeit) und optische, akustische und kieferorthopädische Geräte sowie Implantate und Prothesen



© Foto: Imago

10 | Zahntechniker bei der Arbeit

liefert wurde – in Orientierung daran, was Plastiker und Bildhauer an Können und Wissen entwickelt und weitergegeben haben (Polyklet, Praxiteles, der Reimser und Bamberger Meister, Nicolo und Andrea Pisano, Donatello, Verocchio, Michelangelo, Bernini, Schadow, Rodin, Maillol, Picasso, Giacometti, Moore, Hanson, Lüpertz ...). Von diesem Wissen hat die Bildhauerkunst der Moderne noch lange gezehrt (vgl. Trier 1992, Verheest 1988) und profitieren Künstler noch heute (vgl. Collins 2008). Viele von ihnen, wie z. B. Erwin Wurm, kommen aus einer klassischen Ausbildung im modellierenden Formen (vgl. Abb. 8, Kasten S. 10). Geringschätzung gegenüber dieser Art von Lehre ist also aus künstlerischer Perspektive keineswegs angebracht – im Gegenteil.

Lehren, wie und warum etwas gemacht wird

Dem kunstpädagogischen Diskurs täte es an dieser Stelle gut, sich auf seine disziplinären Wurzeln zu beziehen (vgl. Glas u. a. 2015). Die Kunstpädagogik sollte sich in erster Linie als eine pädagogische Disziplin verstehen, in der die Potenziale bildhaft gestaltender Darstellung im Mittelpunkt stehen – aus der Perspektive des verstehenden und gekonnten Machens. Dafür hat sie geeignete und altersbezogene didaktische Konzeptionen zu entwickeln. Das vorliegende Heft leistet dies bezogen auf die

Domäne des plastisch-körperhaften Gestaltens. Es legt Lehrmaterialien vor, die das Können und Wissen des plastischen Formens mit weichen Materialien thematisieren – ein Wissen und Können, das von gestaltenden Handwerkern und Künstlern seit vielen Jahrtausenden entwickelt und angewendet wurde und das in vielen Anwendungsfeldern heute unverändert aktuell ist. Dieses Wissen / Können ist primär „handgreiflich“. Die es vermittelnde Didaktik hat daher vor allem die Potenziale von Mimesis und Deixis – also von anverwandtem Sehen und sinnvermittelndem Zeigen zu nutzen. Sie findet in Werkstattsituationen statt, in denen gezeigt, gemacht, nachgemacht und mitgemacht wird, in der überall Vorbilder und Modelle präsent sind, auch die sichtbar handelnde und machende Lehrperson mit ihrem personalisierten und jederzeit aktualisierbaren Wissen und Können. Kinder und Jugendliche erwarten vom Kunstunterricht, Können vermittelt zu bekommen (vgl. Krautz / Sowa 2013). Das Können, das sich in plastischen Darstellungen von Menschen konkretisiert, ist keine Geheimwissenschaft der „Kunst“, die Lernende nur in andächtiger Kontemplation und mit den damit verbundenen „ästhetischen Empfindungen“ als Außenstehende „rezipieren“ dürfen, sondern sie dürfen auch selbst darstellen-können und sollen wissen, wie das geht. Es ist nicht so schwer erlernbar, wenn es richtig gezeigt, erklärt und geübt wird. Die didaktischen Materialien wollen helfen, es den Schülerinnen und Schülern leichter zu machen.

mithilfe plastisch-modellierender Verfahren so bearbeiten, dass ihr Einsatz zur Lösung des individuellen Kundenproblems führt: Der Augenoptiker verbiegt das Brillengestell, damit es nicht zu fest, aber auch nicht zu locker auf der Nase und hinter den Ohren sitzt; der Hörgeräteakustiker erstellt individuelle Maßbohrstücke, sogenannte Otoplastiken, die sich passgenau in die Ohrmuschel schmiegen und der Zahntechniker ersetzt mir den bei einem Fahrradsturz verlorenen Schneidezahn, der in Form und Farbe nicht von meinen echten Zähnen zu unterscheiden ist. Neben diesen Ausbildungsberufen, in denen unterschiedliches Material bearbeitet und an den menschlichen Körper angepasst werden muss, gibt es noch weitere klassische Berufe des Handwerks, in denen ebenso plastisch gearbeitet wird und die darüber hinaus von einem Interesse an kreativ-gestaltenden Tätigkeiten profitieren: Tischler entwerfen Innenausbauten und Einrichtungsgegenstände und stellen diese aus Holz her; Glasbläser fertigen Gebrauchs- und Dekorationserzeugnisse aus Glas; Metallbauer bis hin zum Goldschmied schneiden, walzen, ziehen und hämmern Metall zur Herstellung von Metallbauerzeugnissen und Schmuck; aber auch der Friseur arbeitet plastisch, indem er Frisuren passend zu Kopfform und Vorstellung der Kunden gestaltet. Über diese und weitere Ausbildungsberufe hinaus kann plastisches Gestalten im Kunstunterricht auch eine Brücke zu diversen akademischen Berufen schlagen: Architekten und Produktdesigner, aber auch Zahnärzte und Chirurgen üben Tätigkeiten an oder

mit dreidimensionalem Material aus und müssen zur erfolgreichen Berufsausübung über ein gewisses Maß an plastisch-räumlichem Vorstellungsvermögen verfügen, damit ihnen bestimmte Arbeitsgänge im Berufsalltag gelingen.

Plastisches Gestalten im Kunstunterricht eröffnet den Lernenden nicht nur berufliche Perspektiven, sondern fördert darüber hinaus solche Fähigkeiten und Fertigkeiten, deren Beherrschung erwiesenermaßen mit der Berufseignung, der Berufswahl sowie dem Berufserfolg korrelieren (vgl. Wai, Lubinski & Benbow 2009). In diesem Zusammenhang prüft beispielsweise der sogenannte „Medizinertest“ in einem Subtest das räumliche Vorstellungsvermögen aller Studienbewerber der Humanmedizin. Das Abschneiden in diesem Test entscheidet u.a. über die Zulassung zum Studium. Handlungsorientierter Unterricht, in dem plastisch gearbeitet oder an konkreten Modellen gebaut wird, wirkt sich nachweislich fördernd auf das körperlich-räumliche Vorstellungsvermögen aus. Diese Erkenntnis besteht seit den Untersuchungen zur kognitiven Entwicklung des Menschen von Piaget (vgl. Piaget 1971) und wird immer wieder im Kontext geometriedidaktischer Überlegungen herausgestellt (vgl. Mehrer 2006). Vor diesem Hintergrund trägt auch der Kunstunterricht essentielle Bedeutung, wenn er seinen Schülern Gestaltungsaufgaben stellt, die mithilfe plastischer Darstellungsverfahren zu bearbeiten sind. Dieser Bedeutung darf er sich zukünftig stärker bewusst sein.

Sarah Fröhlich

Literatur

- Bammes, Gottfried: Die Gestalt des Menschen. Ravensburg 1979.
- Becker, Stefan: Plastisches Gestalten von Kindern und Jugendlichen. Entwicklungsprozesse im Formen und Modellieren. Donauwörth 2003.
- Bundesagentur für Arbeit: Zahntechniker/in. <https://berufenet.arbeitsagentur.de/berufenet/faces/index?path=/null/suchergebnisse/kurzbeschreibung&dkz=2622&such=Zahntechniker%2Fin>
- Chazot, Philippe: Körperdetails modellieren. Hände – Füße – Kopf. Koblenz 2008.
- Chazot, Philippe: Verständlich modellieren. Der menschliche Körper. Koblenz 2009.
- Collins, Judith: Skulptur heute. Berlin 2008.
- Gantschewa, Sdrawka: Das Modellieren des Kleinkindes – experimentellpsychologisch untersucht. München 1930.
- Gibson, James J.: The ecological approach to visual perception. New York/Hove, East Sussex 1986.
- Glas, Alexander/Heinen, Ulrich/Krautz, Jochen/Miller, Monika/Sowa, Hubert/Uhlig, Bettina: Kunstunterricht verstehen. Schritte zu einer systematischen Theorie und Didaktik der Kunstpädagogik. Kunst.Pädagogik.Didaktik. Schriftenreihe IMAGO – Forschungsverbund Kunstpädagogik, Bd. 1. München 2015.
- Hildre, Berit: Kopf & Gesicht. Modellieren mit Ton. Koblenz 2007.
- Hohenemser, Richard: Wendet sich die Plastik an den Tastsinn? In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Band 6/1912, Heft 6, S. 405-419. Hamburg 1912.
- Hornäk, Sarah (Hg.): Skulpturales Handeln. KUNST+UNTERRICHT 381/82//2014. Velber 2014.
- Keller, Harald (Hg.): Michelangelo. Leben und Werk in Daten und Bildern. Frankfurt/M. 1975.
- Klockner, Karl: Werken und plastisches Gestalten. Handbuch der Kunst- und Werk-erziehung, hrsg. von Herbert Trümper, Bd. II/1. Berlin 1957.
- Krautter, Otto: Die Entwicklung des plastischen Gestaltens beim vorschulpflichtigen Kinde. Ein Beitrag zur Psychologie der Gestaltung. Leipzig 1930.
- Krautz, Jochen/Sowa, Hubert (Hg.): Lernen, Üben, Können. KUNST+UNTERRICHT 369/70//2013. Velber 2013.
- Krois, John M.: Bildkörper und Körperschema. Berlin 2012.
- Lay, Wilhelm August: Die plastische Kunst des Kindes. In: Zeitschrift für experimentelle Pädagogik, psychologische und pathologische Kinderforschung mit Berücksichtigung der Sozialpädagogik und Schulhygiene, Bd. 3. Leipzig 1906, S. 31 ff.
- Leber, Hermann: Plastisches Gestalten. Technische und künstlerische Grundlagen. Köln 1979.
- Leroi-Gourhan, André: Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst. Frankfurt/M. 1988.
- Lippert, Elisabeth O.: Das mehrfarbige Bauen des Kindes. In: Das bildnerisch gestaltende Kind, viertes (letztes) Heft. Hg: Hans Volkelt und Felix Krueger. München 1943.
- Mehrer, Julia: Wir sind Würfelnetzforscher. Die Raumvorstellung durch Handlung und kopfgeometrische Aktivitäten schulen. In: Grundschulmagazin, H. 5/2006, S. 29 ff.
- Piaget, Jean: Die Entwicklung des räumlichen Denkens beim Kinde. Unter Mitarbeit von Bärbel Inhelder. Stuttgart 1971.
- Rothe, Richard: Das Formen, der Sandkasten und die Plastik in der Volkskunst. Wien/Leipzig 1922.
- Rothe, Richard: Basteln, Bauen, Formen. Wien/Leipzig 1933.
- Schubert, Peter/Freitag-Schubert, Cornelia (Hg.): Figur darstellen und verstehen. KUNST+UNTERRICHT 364/65//2012. Velber 2012.
- Schubert, Peter/Freitag-Schubert, Cornelia (Hg.): Zeichnen: Sachen klären und verstehen. KUNST+UNTERRICHT 302/03//2006. Velber 2006.
- Sowa, Hubert: Verkörperte Raumimagination als kunstpädagogisches Arbeitsfeld. Eine topologische Klärung. In: Roeder, Caroline (Hg.): Himmel und Hölle. Raumerkundungen: interdisziplinär und in schulischer Praxis. München 2015, S. 95 ff.
- Spitzer, Klaus/Lange, Margarete (Hg.): Tasten und Gestalten. Kunst und Kunstunterricht bei Blinden. Waldkirch 1982.
- Stiehler, Georg: Formen in Ton und Plastilin. Leipzig 1912.
- Stiehler, Georg: Arbeitsunterrichtliches plastisches Gestalten. Leipzig 1926.
- Tadd, J. Liberty: Neue Wege zur künstlerischen Erziehung der Jugend. Zeichnen, Handfertigkeit, Naturstudium, Kunst. Leipzig 1900.
- Trier, Eduard: Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert. Berlin 1992.
- Verheest, Wilbert: Sculpture. Tools, Materials, and Techniques. Englewood Cliffs, New Jersey 1988.
- Volkelt, Hans: Die Gestaltungsspiele der neuen Leipziger Spielgaben. Sonderdruck aus der „Zeitschrift für pädagogische Psychologie“ Dez. 1932. Leipzig 1932.
- Wai, Jonathan/Lubinski, David/Benbow, Camilla P.: Spatial Ability for STEM Domains: Aligning Over 50 Years of Cumulative Psychological Knowledge Solidifies Its Importance. In: Journal of Educational Psychology 4/2009, S. 817 ff.
- Zoller, Manfred: Gestalt und Anatomie. Ein Leitfaden für den bildnerischen Weg. Berlin 2001.