

Lorenz Dittmann: RELIEF

Ein verbreitetes Wörterbuch der Kunst erläutert unter dem Stichwort „Relief“: „(franz. „erhabene Arbeit“, nach ital. *relievo*, ein Wort, das als kunsttechn. Ausdruck zuerst von Cennini gebraucht wurde), Form der Bildhauerkunst, bei der die Figuren aus einer Fläche hervortreten, an die sie gebunden sind. Je nach dem Grade dieses Hervortretens unterscheidet man Flachrelief, Halbrelief und Hochrelief. Eine Sonderform ist . . . das versenkte Relief, bei dem die Figuren nicht aus der Fläche heraustreten, sondern in sie hineingearbeitet sind. Das Relief bedeutet eine Annäherung der Bildhauerkunst an die Malerei . . .“ (1)

Eine (unvollständige) Formaldefinition könnte lauten: Relief bestimmt ein Verhältnis von Körper und Raum in Bezug zu einem Bildgrund. Der Grundbezug verbindet es mit der Malerei. Mit ihm ist in der Regel Einseitigkeit gesetzt. Zugleich gibt er die Möglichkeit einer Eingliederung des Reliefs in architektonische Zusammenhänge. Das Raum-Körper-Verhältnis schlägt die Brücke zur Rundplastik. – Die Körper können in verschiedenen Graden der Erhebung oder Vertiefung, der Schichtung, der flachen, konvexen oder konkaven Erstreckung, der Zuwendung zum Grund oder zum Raum und in unterschiedlicher Materialität gestaltet werden. – Die Körperoberflächen und -grenzen können höchst mannigfaltig gebildet sein: materiebetonend oder stofflich neutral, farbig, lichtempfindlich oder nicht; linear oder konturauflösend. – Der Grund kann Fläche, die Materie akzentuiert oder verwandelt, auf Raum verweist oder nicht, – oder Dunkelraum, oder „Illusionsraum“ sein. – Raum kann als bloße (aktive oder passive) Grenze wirken, oder illusionistisch, oder durch Konkavität, durch „Negativformen“, durch Distanzen zwischen den Reliefschichten in die Relief-einheit selbst eindringen.

In welchem Umfange der Begriff „Relief“ für Werke des 20. Jahrhunderts verwendet werden soll, stehe dahin. Es kommt auf das Zusammenwirken der genannten Komponenten an. (Andere umlaufende Begriffe, wie etwa „Objektkunst“, sind keineswegs klarer als „Relief“.)

Die ausführlichste Theorie des Reliefs stammt von einem Künstler selbst, Adolf von Hildebrand. In seinem Buch „Das Problem der Form in der bildenden Kunst“ (erstmalig erschienen 1893) entwickelte er, von einem wahrnehmungstheoretischen Ansatz aus, seine Theorie der Reliefauffassung als Richtmaß aller Formgebung in der bildenden Kunst. Er unterschied dabei „zwei Arten reiner Sehtätigkeit. Das ruhig schauende Auge empfängt ein Bild, welches das Dreidimensionale nur in Merkmalen auf einer Fläche ausdrückt, in der das Nebeneinander gleichzeitig erfaßt wird. Dagegen ermöglicht die Bewegungsfähigkeit des Auges, das Dreidimensionale vom nahen Standpunkt aus direkt abzutasten und die Erkenntnis der Form durch ein zeitliches Nacheinander von Wahrnehmung zu gewinnen. Alle dazwischen liegenden Wahrnehmungsweisen sind Mischformen von Gesichtseindrücken und Bewegungstätigkeit . . .“ (2) Dieser Unterscheidung entsprechend gliederte er die „darstellende Tätigkeit des Bildhauers und des Malers“. Sind das „geistige Material“ des Malers seine „Gesichtsvorstellungen“, so bilden das „geistige Material des Bildhauers . . . seine Bewegungsvorstellungen, welche er teils direkt aus der Bewegungstätigkeit des Auges selbst, teils aus den Gesichtseindrücken gewinnt, und diese Vorstellung bringt er, indem er sie mit der Hand wirklich ausführt, an einem stofflichen Material direkt zur Darstellung . . . Die dargestellte Form“ (Form meint hier immer: „plastische Form“) „oder die realisierten Bewegungsvorstellungen prüft er an dem Gesichtseindruck, den er empfängt, indem er genügend zurücktritt, um das Fernbild der Form zu empfangen. So lange dies einheitliche Bild nicht

entsteht, ist die reale Form noch nicht die ihrer wahren Einigung gelangt, denn die letzte Wahrheit ihrer Einigung liegt eben darin, daß das entstehende Bild die volle Ausdruckstärke für die Form besitzt. Hierin liegt das plastische Problem des Bildhauers.“ (3)

Dies plastische Problem ist, anders gefaßt, die Verwirklichung einer Reliefauffassung, einer Synthese der „Bewegungsvorstellungen“ und des „Fernbildes“, die für Hildebrand „das notwendige Produkt des Verhältnisses unserer dreidimensionalen Vorstellung zum einheitlichen Gesichtseindruck“ ist und damit „zur notwendigen künstlerischen Auffassung von allem Dreidimensionalen“ wird. (4) „Um sich diese Vorstellungsweise recht deutlich zu machen, denke man sich zwei parallel stehende Glaswände und zwischen diesen eine Figur, deren Stellung den Glaswänden parallel so angeordnet ist, daß ihre äußersten Punkte sie berühren. Alsdann nimmt die Figur einen Raum von gleichem Tiefenmaße in Anspruch . . . Auf diese Weise einigt sich die Figur, von vorne durch die Glaswand gesehen, einerseits in einer einheitlichen Flächenschicht als kenntliches Gegenstandsbild – andererseits wird die Auffassung des Volumens der Figur, welches an sich ein kompliziertes wäre, durch die Auffassung eines so einfachen Volumens, wie es der Gesamttraum darstellt, den sie einnimmt, ungemein erleichtert. Die Figur lebt sozusagen in einer Flächenschicht von gleichem Tiefenmaße und jede Form strebt, in der Fläche sich auszubreiten, sich kenntlich zu machen . . .“ (5)

Es ist nicht nötig, nochmals die Grenzen der Hildebrand'schen Auffassung aufzuzeigen. Dies ist oft geschehen. (6) Wichtig ist sie vornehmlich wegen ihres wahrnehmungstheoretischen Ansatzes (7) – und wegen solcher Fundierung in der menschlichen Wahrnehmung sei auch die Schrift des eindringlichsten Kritikers und Nachfolgers Hildebrands, nämlich August Schmarsows, in die Erinnerung gerufen. In seiner (weithin vergessenen) Abhandlung „Plastik, Malerei und Reliefkunst in ihrem gegenseitigen Verhältnis“ (Beiträge zur Ästhetik der bildenden Künste, Bd. III, Leipzig 1899) wandte er gegen Hildebrand zu Recht ein: „Wir stehen . . . den Werken der Kunst nicht allein als Augengeschöpfe gegenüber, sondern mit allen unsern Sinnen zugleich, ob sie nun bei der Wahrnehmung beschäftigt sind oder nicht . . .“ (8) Folgerichtig betonte er, um nur einige Gedanken seiner Darstellung zu referieren, daß sich das plastische Bildwerk „durch eine Reihe unerläßlicher Übereinstimmungen . . . für unser eignes Körpergefühl“ bewähren muß, (9) und korrigierte die Hildebrand'sche „Fernbild“-Reliefauffassung durch Rekurs auf die „physiologische Bestimmung unseres Sehfeldes aus dem natürlichen Bedürfnis der bequemen Funktion unserer Organe in ihrer normalen Lage.“ (10) Ist der Ort der plastischen Bildwerke der Nahraum (11), liegt die Zone, „in der unser Schauen dem Körperdrange vollends enthoben wird, wo das Fernbild in voller Freiheit sich vor uns ausbreiten mag . . . , über der realen Höhe unserer Augen oder gar unsres Kopfes . . .“ (12), so ergibt sich daraus für die Situierung der Reliefauffassung: „Wo der nahe Umkreis um uns selbst, in dem wir dreidimensionale Körper gleich dem unseren erwarten und anzutreffen gewohnt sind, also der Bereich der Rundplastik, aufhört und sich der entfernteren Distanzschicht des Fernbildes nähert, da liegt, zum Teil noch in dieses Sehfeld hineinragend oder doch häufig noch mit wahrgenommen, die Übergangssphäre, wo die Reliefauffassung waltet . . .“ „So erklärt sich die Entstehung der Reliefkunst aus der Natur dieser in unserem Verhältnis zur Außenwelt vorhandenen Übergangssphäre und zugleich ihr Charakter als Zwischenreich zwischen Plastik und Malerei.“ (13)

Für eine Diskussion der Thesen Schmarsows ist hier nicht der Ort. Von großer Bedeutung aber ist der hier – im

weiteren Verlauf der kunstgeschichtlichen Forschung kaum fortgeführte – erstmals konkreter gewagte Versuch, bildende Kunst in der menschlichen Erfahrung und Wahrnehmung der Außenwelt, in der psychophysischen Konstitution des Menschen, zu begründen – nicht zufällig zu einer Zeit, da die bildende Kunst selbst, weit über Hildebrand hinaus, begann, die Realitätserfahrung von Raum, Körper und Oberflächen in neuer Weise zu thematisieren! (14) Auf dem durch die genannten Ansätze eröffneten Weg der Auslegung soll mit den folgenden Erörterungen, mit anderen Argumenten freilich, ein Schritt voran gegangen werden.

Anmerkungen:

- 1) Johannes Jahn, in Verbindung mit Robert Heidenreich und Wilhelm Jung: Wörterbuch der Kunst. Stuttgart (6) 1962 (Kröners Taschenausgabe Bd. 165) S. 560. – Zur Geschichte des Reliefs vgl.: Wilhelm Messerer: Das Relief im Mittelalter. Berlin 1959. – L. R. Rogers: Relief Sculpture. (The Appreciation of the Arts, 8) Oxford University Press, London, New York, Toronto 1974. – Erwin Gradmann: Gedanken zur Plastik. In: Festschrift für Hans Sedlmayr. München 1962, S. 80-95.
- 2) Zitiert in der endgültigen Fassung der dritten Auflage 1903 nach: Adolf von Hildebrand: Gesammelte Schriften zur Kunst. Bearbeitet von Henning Bock. Köln und Opladen 1969 (Wissenschaftliche Abhandlungen der Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen, Bd. 39), S. 205/206.
- 3) A.a.O., S. 209/210.
- 4) A.a.O., S. 235.
- 5) A.a.O., S. 234/235.
- 6) Vgl. die Darstellung der Rezeption des Hildebrand'schen Buches bei Henning Bock, a.a.O., Einführung, S. 36-40.
- 7) Vgl. zuletzt: Sigrud Braunfels-Esche: Reliefs und Reliefauffassung bei Adolf von Hildebrand. In: Reliefs, Formprobleme zwischen Malerei und Skulptur im 20. Jahrhundert. Hrsg. von Ernst-Gerhard Güse. Katalog Münster 1980, S. 23-34.
- 8) Schmarsow, S. 13.
- 9) A.a.O., S. 51/52.
- 10) A.a.O., S. 157.
- 11) A.a.O., S. 66.
- 12) A.a.O., S. 162.
- 13) A.a.O., S. 163.
- 14) Die Künstleräußerungen des 20. Jahrhunderts zu unserem Thema bleiben jedoch, soweit faßbar, punktuell und fragmentarisch. Vgl. Eduard Trier: Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert. Berlin (2) 1980, S. 125-128 (Das Relief), auch S. 48-53.