

Wolfgang von Wangenheim
Ponderation

Wolfgang von Wangenheim

PONDERATION

Über das Verhältnis
von Skulptur und Schwerkraft



Matthes & Seitz Berlin

Dem Andenken des Bildhauers Peter Großbach

MEINE DAMEN UND HERREN! Lassen Sie sich bewegen zu einem Gedankengang durch eine Kunstausstellung. Folgen Sie mir in ein *Musée Imaginaire*! So nannte André Malraux seinen großen Bilder-Essay, erschienen zuerst 1947, zu einer Zeit also, als Europas Völker darbtten und als seine Museen geschlossen oder zerbombt waren. Es war ein Trostbuch für die Notleidenden, die sich neu definieren sollten als Pfleger und Nutzer des trotz Kriegsverlusten noch immer riesengroßen Schatzes der Kunst, und zwar nicht der französischen, nicht der europäischen allein, sondern der Kunst der ganzen Welt.

Sechs Jahrzehnte sind seitdem vergangen, die Museen stehen reicher und schöner da, und ihre Kunstschatze sind leichter als damals greifbar in fotografierten Reproduktionen. Mein Vorhaben ist viel bescheidener und zugleich bestimmter. Zwar soll auch dieses Buch dem Leser zum Bildersaal werden und ihn anregen zu vergleichendem Betrachten, doch seine Exponate, weni-

ger als Hundert und alle aus dem europäischen Raum, sind geordnet nach formalen Kriterien. Damit folgt es zwei ehemals populären Kunstbüchern deutscher Sprache, die hier erwähnt werden müssen.

Das eine ist der Bildband *Sehen und Erkennen* von Paul Brandt, im Untertitel bezeichnet als eine »Anleitung zu vergleichender Kunstbetrachtung«. Seit 1910 sind dreizehn Auflagen erschienen; lange Zeit war es ein beliebtes Geschenk zur Konfirmation. Fotografien von bedeutenden Werken der Architektur, der Skulptur und der Malerei sind zusammengestellt nach formalen Gesichtspunkten, meist nach Epochen geordnet, bisweilen aber frei über deren Grenzen hinweg. In gleich großen Abbildungen muss sich das einzelne Kunstwerk gegen andere behaupten und sich an ihnen messen lassen; zwischen ihnen entsteht vor den Augen des Lesers ein idealer Wettbewerb. Ein knapper informativer Text, mit eingestreuten deutsch-nationalen Akzenten, erläutert die zahlreichen Abbildungen, die im Wesentlichen einander jenseits aller Sprache kommentieren. Sie sollen anregen zum vergleichenden Sehen, zum kritischen Betrachten.

Den zweiten Anstoß zu meinem Gedankengang gab ein schmales Bilderbuch aus schlimmer Zeit, Ernst Buschors Essay *Vom Sinn der griechischen Standbilder*, erschienen im Wendejahr 1942. In markigen Worten beschreibt der klassische Archäologe – ausgehend von den Körper-

haltungen Stehen, Sitzen und Liegen – Meisterwerke der Skulptur vom alten Ägypten bis zur Gegenwart, dem Zweiten Weltkrieg. Für Buschor bilden die Werke der Griechen die Gipfelepoche aller plastischen Kunst; ihren »Sinn« deutet er als »Ausdruck einer Hohen Schicksalswelt«, deren Heroismus er auf das deutsche Gemüt übertragen möchte. Auch dieses Buch war angelegt als Trostgabe, erschienen in einer Zeit, da die Männer als Krieger an den Fronten starben; für die Kriegerwitwen liegt auf der letzten Seite ein Gefallener mit Wehrmachtshelm als »Kult- und Gnadenbild«. Über die trübe Sphäre von »Volkstum« und »Rasse« hinaus hebt den Leser der Versuch, plastische Werte und geistige Bezüge in einer sinnlichen, einer raumschaffenden Sprache zu formulieren. Wer Buschor liest, dazu seinen Bildband von 1936 *Die Plastik der Griechen*, sieht die abgebildeten Werke mit anderen Augen. Das wünsche ich mir auch von meinem Buch.

Ich führe Sie auf den folgenden Seiten durch eine imaginäre Versammlung bedeutender Skulpturen der europäischen Kunst mit Beispielen aus Antike und Neuzeit. Es sind bekannte und unbekannte Werke darunter, angeordnet in die vier großen Gruppen Stehende, Sitzende, Liegende und Hangende; sie sollen allesamt zum Sprechen gebracht werden über etwas Wesentliches, das sie verbindet, und damit über den Sinn von Plastik. Hierzu einige Vorbemerkungen.

SKULPTUR VERSUS MALEREI

MALEREI UND BILDHAUEREI: ALS KÜNSTE unterscheiden sie sich und stehen gegeneinander im Wettbewerb. Seit der klassischen Antike sind sie Rivalen im Kampf um die Gunst der Kenner. Archäologen wie Winckelmann oder Buschor sahen im Räumlich-Plastischen das Höchste, was Menschenhände hervor gebracht haben – Dichter wie Diderot und Baudelaire hielten als Kunstkritiker das Meiste, was die Bildhauer geschaffen haben, für besseres Kunstgewerbe.

Johann Gottfried Herder, selbst Theologe, Schriftsteller und Sprachforscher, brachte den Appell der plastischen Kunst an die Sinnlichkeit des Betrachters ins Spiel, den Anreiz zum Anfassen. Die Malerei erzeuge nur Oberfläche, sie wende sich damit nur an das »Gesicht«, an das Sehvermögen; Plastik hingeben wirke stärker durch das »Gefühl«. Gemeint sind solche Figuren, die auf den Betrachter erotisierend wirken. Hier droht die Gefahr einer Rivalität zwischen Kunst und Leben: die Formen ähneln sich zwar,

wirken jedoch auf die berührende Hand gänzlich verschieden. Wenn freilich – und das meint Herder – das Auge gegenüber dem Kunstwerk das Tasten übernimmt, wird es zu einer geistigen Hand analog zu der des Bildhauers.

Zum Sehen gibt es ein Problem, welches die Kunstgattung selbst mit sich bringt: der Bildhauer kann es nicht angemessen darstellen. Hegel bemerkt das in seiner *Ästhetik*: Wo an Antiken die Augen als skulptierte und farblich hervorgehobene Teile erhalten sind, fehle ihnen doch das Wesentliche, welches die Malerei so überzeugend hervorbringe, nämlich der eigentliche Blick, der »Augenstern«, der »Seelenpunkt«. Dabei handelt es sich um etwas der dargestellten Person Äußerliches, nämlich um die Spiegelung des Lichteinfalls auf dem straff gewölbten Augapfel. Dem Betrachter erscheint dieses Licht als Teil des Blickes, als Ausdruck des Blickenden. Der Seelenpunkt stellt den Gemalten als Lebenden dar. Seltsamerweise taucht er in der Kunstgeschichte zuerst an Mumien auf, also an Plastiken, und zwar solchen der griechisch dominierten ägyptischen Spätzeit. Der Tote liegt als fest umwickelte und eingeschreinte Plastik im Raum; doch anstelle des Gesichtes sieht man eine gemalte Holztafel mit einem Abbild des Toten »wie im Leben«. Er blickt, er »blitzt« den Betrachter an.

Dennoch kann man von einer Skulptur in Menschengestalt sagen, sie gebe dem Betrachter das Gefühl, als erwidere sie seinen Blick – und

zwar als Ganze. Auch das hat Hegel bemerkt, und zwar als erster. Der Umstand, dass an vielen Antiken die originalen, in anderem Material eingesetzten Augen verloren sind und heute fehlen, deutet er als nachgeborener Betrachter so: ihre Funktion sei übernommen worden von den Leibesformen, welche insgesamt und als Ganze auf das Betrachten reagieren. Rilke formuliert dies bündig in seinem Sonett *Archaischer Torso Apollos*, auf eine Statue also, welcher der Kopf fehlt:

Da ist keine Stelle, die dich nicht sieht.

Das Wesentliche einer figürlichen Skulptur ist der von ihr erzeugte Anschein von Leben. Ihn gewinnt die plastische Kunst aus einer einzigen Funktion heraus: der Darstellung des Widerstandes eines Körpers gegen den Sog nach unten, gegen das Erliegen.

SCHWERKRAFT

Die Arbeit des Bildhauers steht unter dem Gesetz der Schwerkraft. Die des Malers nicht. Er kann, wenn er seiner Arbeit auf der Fläche den Anschein von Tiefe verleiht, in dem von ihm geschaffenen Raum einen Menschen über Wasser wandeln und

einen Engel fliegen lassen. Die Malerei ist denn auch das ideale Medium zur Darstellung des absolut Wunderbaren, nämlich der Himmelfahrt von Erdenkindern. Das Gemalte hat so wenig Schwere wie der Gedanke und der Wunsch.

Skulptur hingegen ist räumlich und schwer wie das Leben. In ihrer Nachahmung der Natur ist sie deren Gesetzen unterworfen mit Ausnahme eines einzigen: der Hinfälligkeit, der Sterblichkeit. Hier ist sie eindeutig überlegen. Der Bildhauer formt aus toter, fester, dauerhafter Materie Bildwerke und macht sie lebenden Menschen ähnlich. Darin hat er auch dem Maler etwas voraus, denn der kann Haltungen wie Stehen, Sitzen, Liegen, kann Leibesfülle insgesamt nur simulieren. Freiplastik gehorcht dem Gesetz der Schwerkraft: auf dieser Notwendigkeit gründet das Wesen ihrer Kunst. Sie lebt, sie gewinnt den Ausdruck von Leben gerade durch ihre Schwere; im reinen Standhalten behauptet sie ihre Würde, ihre Größe, ihren Sinn. Das Naturgesetz wird Ausdrucksmittel. Die Haltung einer Statue bestimmt ihre ästhetische Qualität.

Anhand von ausgewählten Beispielen verschiedener Kulturen und Epochen stelle ich die Frage, wie hier Schwerkraft zum Mittel der Kunst wird. Wie stehen dieser *Apoll* und jener *David*? Wie sitzen *Muttergottes* und *Laokoon*? Wie liegen *Ariadne* und *La Rivière*? Wie schließlich und zu schlimmer Letzt hängen die beiden exemplarisch Geopferten, *Marsyas* und *Kruzifixus*?

Und wofür »stehen« Skulpturen insgesamt? Gerade aus der kruden Stofflichkeit von Holz, Stein oder Metall, aus ihrer Räumlichkeit und Schwere beziehen sie ihren »Sinn«. In der Gewichtung tritt Geistiges, tritt Kunst zutage.

DAS MATERIAL

Zunächst ist zu erinnern an die Besonderheiten der Werkstoffe Holz, Stein, Ton und Bronze.

Am Anfang war die Säule aus Holz, das heißt der beschnittene, geschälte und geglättete Baumstamm. Mit hölzernen Säulen zierten die frühen Griechen ihre Heiligtümer, und an sie hängten sie die Hoheitszeichen der dort verehrten Gottheit. Parallel dazu schnitzten sie aus Elfenbein und Holz menschliche Gestalten; ihre hölzernen Idole nannten sie *xóana*, die »Geglätteten«. Diese wiederum steigerten sie bisweilen ins Große, ins Säulenformat: zur Karyatide. Dass es solche bereits in Holz gegeben hat, können wir nur vermuten. Wohl aber wissen wir aus zahlreichen Mythen von der Ehrfurcht, der Scheu, mit welcher sie alles Hölzerne bearbeiteten. Sie glaubten, was uns das neuzeitliche Märchen vom Pinocchio erzählt: im Holz lebt ein Geist, der unter der Bearbeitung leidet und vom Schnitzer begütigt und versöhnt, versöhnt werden muss,

auf dass er sich der neuen Form anpasse und in ihrem Sinne weiterwirke.

Der Stein ist fester und dauerhafter, aber wegen seiner Härte schwerer zu bearbeiten. Aus vorgeschichtlicher Zeit haben wir vor allem Kleinplastik, handgroß und handgerecht, die vom Betrachter senkrecht gehalten werden kann; ansonsten liegt sie. Später, in den frühen Großreichen, wurde der Dargestellte seiner Lebensgröße angenähert, was für das Relief kein Problem war, wohl aber für den vollplastischen Stein, zumal dann, wenn er aufrecht stehen sollte. Er darf nicht kippen und nicht unter seiner eigenen Schwere zusammen brechen. Es muss also aus Stein eine Stütze geschaffen werden, insbesondere dann, wenn ein Mensch dargestellt werden soll, der frei auf seinen zwei Beinen steht.



An den *Sportgiganten*¹ des Faschismus aus relativ weichem Stein ist dies besonders auffällig, hier ein Beispiel aus Mussolinis Olympiastadion in Rom.

Am Anfang allen plastischen Formens war das Modell des Tropfsteins, war die feuchte, weiche Erde, die sich kneten und ballen und gestalten lässt, leichter freilich in die Breite als in die Höhe. In der Höhle von *Tuc d'Audoubert*² lehnen zwei sich paarende Bisons aus Lehm, von Künstlern der Altsteinzeit geschaffen, als Basreliefs auf einer Schrägung des Felsens. Senkrechte Wände konnten damals nur mit schwereloser Malerei verziert werden.

Aber dann zeigte sich, nach der Zähmung des Feuers, dass eine bestimmte Erdart durch Brennen hart wird: der Ton. *Terra cotta* sagt der Italiener,



»gebackene Erde«; der Grieche verweist auf den Athenischen Stadtteil *Kerameikos*, wo die Keramik zuerst in großen Mengen hergestellt wurde. Dieses Material ist besonders geeignet für Statuetten. Die Etrusker haben es auf lebensgroße Figuren angewandt; heil erhalten sind Grabskulpturen mit Liegenden, während ihre stehenden Götterbilder aus tausend Scherben rekonstruiert werden müssen.

In der Geschichte der Skulptur hat eine Erfindung Epoche gemacht, die für sie kaum weniger bedeutend ist als für die Christenheit ein Vierteljahrtausend später die Vorstellung von der irdischen Leibpräsenz ihres Gottes: Die Verarbeitung eines neuen Kunststoffes – der Bronze. Sie lässt sich durch große Hitze flüssig machen und wird, wenn erkaltet, härter als Stein. In flüssigem Zustand folgte sie aufs Feinste der prägenden Form, sofern diese nur feuerfest ist. Der Bildhauer, welcher bislang sein Bildwerk nur durch Hauen, Kratzen und Schnitzen formen konnte, wird zum Modellierer: er formt seine Figur in weichem, nassem Ton, nimmt hinweg, legt zu, lässt die fertige Figur trocknen und bildet anschließend aus formbarem, aber feuerfestem Material ihr Negativ; das zerschneidet er, nimmt es vom Positiv ab, gießt die Formteile mit einer kräftigen Wachsschicht aus, fügt sie zur ganzen Figur zusammen und gießt von oben Füllmasse in das hohle Innere. Wenn dieser Kern fest geworden ist, stellt er das Ganze in ein vorbereitetes Erdloch und lässt von oben her das glühende Metall einlaufen. Das bringt alles Wachs

zum Schmelzen und nimmt genau dessen Raum ein. Das Wachs ist derweil durch Kanäle, die ebenfalls aus Wachs geformt sind, abgelaufen. Ist das Metall erkaltet, wird das Negativ abgeschlagen; zutage tritt die Menschengestalt, noch verstrickt in die bronzenen Stränge der Zu- und Ableitungen; diese werden abgeschlagen und ihre Ansatzstellen durch Ziselieren dem Umfeld angepasst. Da sie durch die Behandlung glänzend geworden sind, müssen sie patiniert, das heißt auch in ihrer Farbe dem Ganzen angeglichen werden. Der Kern bleibt bei kleinen Formaten bestehen, bei größeren lässt man ihn, da er dicht gedrückt, aber nicht fest ist, durch Öffnung an der Stehfläche wie Sand herausrieseln.

Holz kann verfaulen, Terrakotta zerbrechen; beides kann, wenn gut aufbewahrt, seine Form über Jahrtausende bewahren. Skulpturen aus Stein oder Bronze haben von der Zeit wenig zu fürchten, viel jedoch von menschlichem Zerstörungseifer.

STERBLICHKEIT

Zurück zur Frage nach dem »Sinn«: Wie verhält sich das Dauerhafte der Darstellung zur Sterblichkeit des Dargestellten? Diese Frage stellt bereits der Autor der frühesten neuzeitlichen Abhandlung über die Bildhauerkunst, der Neapolitaner Pom-

ponius Gauricus in seinem Traktat *De Sculptura*: Was nützt dem Menschen die versprochene Auferstehung der Seele, wenn von seinem Körper so gar nichts nachbleibt? Darum konnte er nichts Wirksameres erfinden *adversus mortalitatem suam, et adversus invidiam deorum*, gegen seine Sterblichkeit und den Neid der Götter, als diese Kunst! Ja, es lasse sich noch weiter gehend fragen: Ist nicht jede *sculptura*, die den Menschen abbildet, sein *memento mori*? Im Rom der Kaiserzeit habe es ebenso viele Standbilder wie Einwohner gegeben, berichtet Plinius. Ist nicht alle räumlich-figürliche Kunst im Grunde und ihrer Herkunft nach *Grabplastik*? Dies ist Titel und Thema eines vierten Buches über Skulptur, dessen Autor ich Dank schulde, einem der ganz Großen unter den Kunsthistorikern des Zwanzigsten Jahrhunderts: Erwin Panofsky.

Von den zu beschreibenden vier Grundhaltungen – Stehen, Sitzen, Liegen und Hangen – kommt der vierten, dem Hangen, eine besondere Rolle zu. In ihr ist ja nicht naturhaftes Leben dargestellt, sondern dessen gewaltsam herbeigeführtes Ende. Als Monument vom rituellen Töten weist sie drastisch und vordergründig zurück auf eine uralte Vorstellung von Lebenssicherung. Diese aber, so meine ich, liegt allen vier Typen, liegt jeglicher Skulptur gewordener Menschengestalt zu Grunde als kaum noch begreiflicher magischer Kern, ummantelt meist von einer anderen Vorstellung, die jünger und darum leichter verständlich ist. Übereinander liegen Spuren von zwei Strategi-

en der Lebenssicherung: die erste ist der Tausch, die zweite der Ersatz. Früher als das Menschenbild war das Menschenopfer. Der ebenso urchzeitlichen Sorge um Tod und Sterblichkeit antwortet der Wunsch nach Bewahrung und Dauer, der sich dann Bilder sucht. Mit der Frage nach der Kunst stellt sie die nach der Religion.

ABBILD

Mit dem Wort *religio* bezeichneten die Römer die richtige Haltung gegenüber den Eltern und den Ahnen. Wie bei anderen Völkern auch begann ihre Sorge um das, was nach dem Sterben folgt, mit der Pflege der eigenen Verstorbenen, die mit Hilfe rituellen Gedenkens im Tode noch ein wenig teilhaben sollten am Leben. In einem Punkt waren sie Meister: Sie verstanden es, von ihrem teuren Toten Abbilder herzustellen, zumeist Köpfe oder Büsten, die so naturgetreu waren, dass die Zeitgenossen sagten: Ja, so sah er, so sah sie aus! Und die Nachgeborenen wussten, dass sie ihre Ahnen um sich hatten *in effigie*.

Alle Skulptur entsteht aus dem Wunsch, die vergängliche Gestalt dauerhaft zu machen. Wie Kinder ihre Eltern, so lassen Eltern ihre Kinder verewigen, sei es als Heranwachsende oder in der Schönheit ihrer ersten Reife. Sind die griechi-

schen *Koren* und *Kouroi* den Göttern geschenkt oder abgerungen? Oder beides zugleich? Mein Beispiel⁵ zeigt einen griechischen Jüngling, der dem Kriegsgott Ares zum Opfer gefallen ist; der Welt bleibt immerhin sein Bild. Daneben scheint es auch die Vorstellung gegeben zu haben, dass die Gottheit das Bildwerk annehmen solle *anstelle* des abgebildeten Menschen; darauf deutet, so meine ich, eine Inschrift hin, die uns ohne die dazu gehörende Skulptur zweiter kleiner Mädchen überliefert ist: *Sieh, Herrin Artemis, heißt es da, die schönen Kinder und nimm sie.* Das heißt: Nimm die Bronze, das Opfer der Kunst! Meine Töchter nimm mir nicht!

Die Naturnähe antiker Bildnisse entspringt dem Bedürfnis, Sterbliche dauerhaft zu machen, zu Lebzeiten und darüber hinaus. Dieses Prinzip, dem magischen Denken geschuldet, funktionierte zu allen Zeiten, wobei es weniger auf täuschende Ähnlichkeit ankam als auf das Bildmachen als solches. So schnitzen zum Beispiel die Yoruba in Nigeria bis zum heutigen Tage hölzerne Statuetten, welche sie dem Andenken von Zwillingskindern weihen. Diese *Ibedji* sind puppenklein mit kurzen Knickbeinen und einem übergroßen schematisierten Kopf nach Art einer Karikatur. Doch die Mutter sieht in ihnen ihre Kinder, und der Europäer erkennt nach dem Besuch einer *Ibedji*-Sammlung in Dakar anschließend auf der Straße an den Vorübergehenden, wie prägnant der westafrikanische Typus getroffen ist.

Erste Auflage 2010

© 2010 MSB Matthes & Seitz Berlin Verlagsgesellschaft mbH
Göhrener Str. 7, 10437 Berlin, info@matthes-seitz-berlin.de
Alle Rechte vorbehalten

www.matthes-seitz-berlin.de

Umschlaggestaltung nach einer Idee von Pierre Fauchau
Druck und Bindung: ART DRUK, Sczezin, Polen

ISBN 978-3-88221-668-4