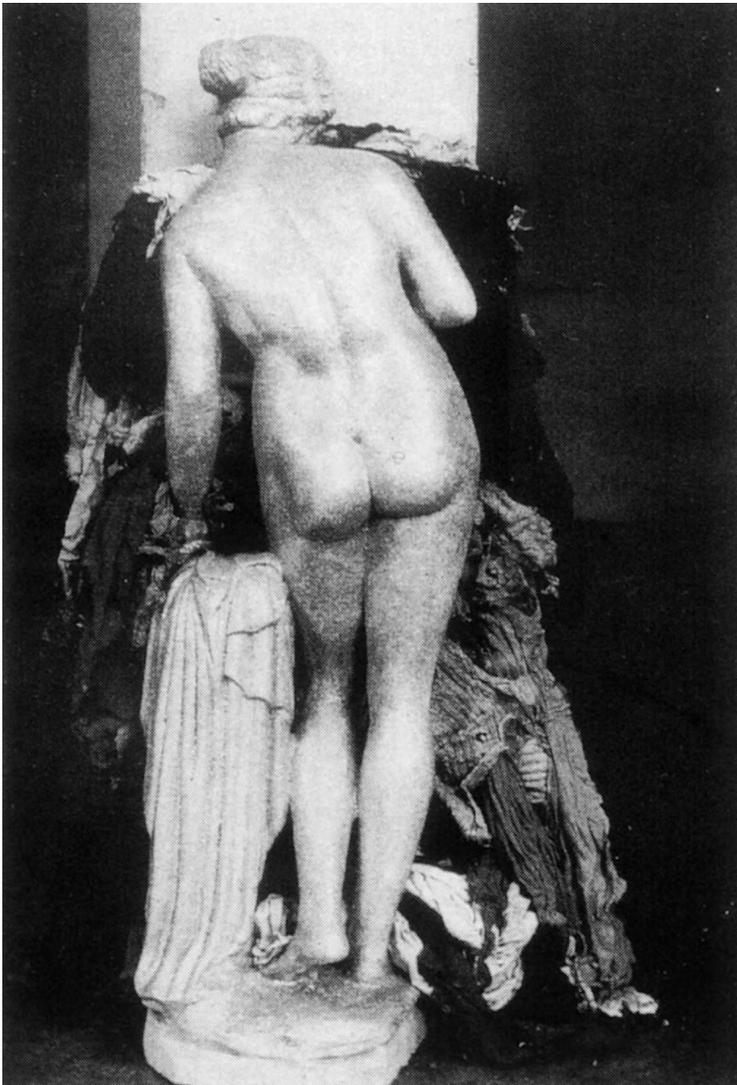


STATUEN

Michelangelo Pistoletto: Lumpenvenus. Zementguß mit Glimmer, Lumpen. Installation Galleria G. E. Sperone, Turin 1968

nach: Reto Krüger, *Nach der Antike*, Essen 2004 (Schriftenreihe des Instituts für Kunst- und Designwissenschaften der Universität Essen-Duisburg, Bd. 9), Abb. 10



1. Monument und Performance

Schmarsows Begriff des Monuments als gemeinsamer Ausgangspunkt von Architektur und Plastik

Die Statue gilt in der europäischen Tradition als ein Paradigma der bildnerischen Kunst der Griechen. So bei Hegel und auch noch bei Heine, aber schon nicht mehr bei Baudelaire, der auf karibische Idole/Fetische zurückgeht: Vorläufer des Primitivismus als avancierter Kunstrichtung der Jahrhundertwende und des frühen 20. Jahrhunderts. Schon Heine hat den Widerstreit von Form und Fleisch, Marmor und Tanz, Statue und Musik in vielfältigen Brechungen und wechselseitigen Spiegelungen motivisch verarbeitet.¹ Michel Serres hat das Thema erneut aufgegriffen und obsessiv besetzt, allerdings bezieht er sich nicht auf Heine, sondern auf Balzac.² Heute ist vielfach vom Tod der Statue, von ihrer Auflösung in die Performance-Kunst die Rede. Stirbt mit dem Tod der Plastik auch die Antike? Oder wird eine andere Antike konstruiert, ohne die Statue?

Auf der anderen Seite gehört die »skulpturale Architektur« zu den Tendenzen der Zeit, und das Verhältnis von Architektur und Skulptur ist ein vieldiskutiertes Thema, wie jüngst auch die große Baseler Ausstellung *Archiskulptur. Dialoge zwischen Architektur und Plastik vom 18. Jahrhundert bis heute* belegt. Kehren in solchen und anderen Tendenzen und Neuansätzen Plastik und Architektur an ihren gemeinsamen Ausgangspunkt zurück – das Monument?

Die Frage läßt die auf einen gemeinsamen Ausgangspunkt von Plastik und Architektur bezogene Hypothese August Schmarsows wieder aktuell werden, fordert zu neuerlicher Diskussion heraus. August Schmarsow hat die kultur- und siedlungsgeschichtliche Bedeutung der frühgesellschaftlichen Setzung eines freistehenden Mals (Stele, Obelisk usw.) nachgezeichnet, das in einem widerstandsfähigen, dauerhaften Material zum unverrückbaren Monument wird. Schmarsow hat die Genealogie des Monuments aus dem frühgesellschaftlichen Weltverhalten des Anthropismus abgeleitet; darunter verstand er die menschliche Raumorientierung in Analogie zur eigenen

¹ Vgl. Jürgen Fohrmann: »Heines Marmor«, in: Christian Liedtke (Hrsg.), *Heinrich Heine. Neue Wege der Forschung*, Darmstadt 2000.

² Vgl. Michel Serres: *Der Hermaphrodit*, Frankfurt/M. 1989.

körperlichen Organisation. Die aufrechte Vertikalachse des Mals, als Analogmodell zur eigenen hochragenden Gestalt des Menschen, bezeichnet zugleich die Stelle, wo die Wege der beiden »monumentalsten Künste«³ – Architektur und Plastik – auseinandergehen. Die Monumentalität der Plastik zeichnet sich nach Schmarsow durch eine spezifische Spannung aus: »Von unserer eigenen Organisation ausgehend, faßt sie auch andere ähnlich organisierte Geschöpfe [...] auf, während die monumentale *Tektonik* den kristallinen Körpern der anorganischen Natur nachstrebt.«⁴ Die Plastik etablierte sich als »Körperbildnerin«, die Architektur als »Raumbildnerin«. Schmarsow demonstriert dies am Obelisk, von dem *ein* Weg zum plastischen Gebilde führt, der andere zur Pyramide: »Die Pyramide schon unterscheidet sich vom Obelisk; denn sie ist nicht allein kompakte Körpermasse, sondern beherbergt ein oder mehrere Hohlräume, gehört also schon deshalb notwendig zur Architektur. Mag die Grabkammer für die Mumie des Königs auch noch so klein, das Wohngemach für den abgeschiedenen Geist noch so bescheiden sein im Vergleich zu dem Umfang und der Masse des Ganzen: die Bedeutung der Person steigert auch den Wert des Raumgebildes, das sie umschließt. Der Obelisk dagegen ist ein massiver Körper, ohne Innenraum darin, mag er als Wahrzeichen auch hinreichende Kraft besitzen. [...] Er stellt sozusagen den Auszug aus der aufrechten Menschengestalt dar, mit Abstreifung aller organischen Gliederung und Rundung der Formen, gibt deren wesentlichen Inhalt, unter das Gesetz kristallinischer Regelmäßigkeit gebracht.«⁵ Anders als der Obelisk bleibt die Plastik dem anthropistischen Ausgangspunkt, der Organisation des menschlichen Körpers, treu, indem sie ihn zum Thema der Darstellung macht. Doch die Darstellung des organischen Geschöpfes scheint in einen »unvereinbaren Widerspruch« zur plastisch angestrebten Tektonik kristalliner Körper zu geraten. »Schon die Gestalt des organischen Gewächses [...] verrät in allen Gliedern die Bedingtheit des Wachsens und Verwelkens [...] Wie weit ist das lebendige Individuum entfernt von der absoluten Geschlossenheit der regelmäßigen Körper, des Zylinders, des Prismas, des Würfels!«⁶ Dieser Widerspruch wird auf dem Weg zur Plastik durch gewaltsame Fassung organischer in kubische Formen gelöst und neu gesetzt: der Widerspruch bleibt wirksam, wenn die Gesetze des tektonischen Mals auf das menschlichen Individuum übertragen werden. Allerdings treffen sich beide weiterhin in der vertikalen Dominante: beiden gemeinsam sind die Begrenzungen nach allen Seiten: sie ermöglichen die dreidimensionale Körpereinheit: »Das kubische Körpervolumen ist zunächst nach allen Richtungen außer der Höhe gleichwertig; es gibt kein Vorn, kein Hinten, keine rechte Seite, die vor der linken einen Vorrang hätte. Erst die Übertragung der Menschengestalt mit ausgemachter Vorderseite bringt diesen Unterschied hinein [...].«⁷ Schmarsow wendet sich nachdrücklich gegen Riegls These, »die antike Kunst müßte die Existenz der

³ August Schmarsow: *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*, Berlin 1998 (1905), S. 175.

⁴ Ebd., S. 233.

⁵ Ebd., S. 172.

⁶ Ebd., S. 234.

⁷ Ebd., S. 235.

dritten Dimension – der Tiefe – von Anbeginn grundsätzlich verleugnet haben.«⁸ Sie mag noch gar nicht darauf verfallen sein, die Raumentiefe als solche darstellen zu wollen. Aber sie braucht trotz alledem die Tiefendimension an ihren Körpergebilden nicht unterdrückt zu haben, wie Schmarsow betont. Wie Obelisk und Pyramide würden auch die altägyptischen Statuen (»trotz aller Zutaten täuschender Wirklichkeitsnachahmung«) immer zunächst als konstitutive Faktoren wirken, »die sich als Körper im Raum behaupten und sich haarscharf von diesem Luftmedium scheiden, wie stereometrische Figuren.«⁹ Schmarsow nennt die beiden Kolossalstatuen des Amenophis III (Memnon) »unten am Fuß der Berge im freien Tal«. Er verweist auf die bekannten Figuren des Schreibers und des sogenannten Dorfschulzen. »Wer durch die Ausladung der Extremitäten bei Sitzfiguren oder durch die Bewegung der Schreitenden gestört wird, den ästhetischen Raum dieser Statuen zu erfassen, der betrachte nur einmal einen Torso, ein einzelnes abgebrochenes Glied oder gar den Kopf allein, um sich das systematische Verfahren rings um die Mittelachse klarzumachen.«¹⁰ Nicht eine Ebene gebe die statuarische Kunst, sondern einen Komplex von krummen Flächen, am allerwenigsten aber gebe sie die Sehebene, sondern so und soviel Tastgrenzen des Körpers.

Der Widerspruch zwischen der Tektonik kristalliner Körper und der zoomorphen Bedingtheit des Wachsens und Verwelkens konnte die Plastik nicht anders lösen als dadurch, daß sie die Unbewegtheit ihrer statischen Gebilde durch ein Bewegungsmotiv aufbrach. Lebendigen Ausdruck gewann der tektonisch transformierte organische Körper erst durch ein einheitliches Bewegungsmotiv, solange dieses nicht nur pathognomische Zutat blieb, sondern sich in die gesamte Form einschrieb.

Damit hatte Schmarsow einen Begriff des Monuments gewonnen, für den primär nicht eine sakrale oder eine sepulkrale Funktion maßgeblich ist. Schmarsow sprach sich dagegen aus, die monumentale Bedeutung in der sakralen Funktion zu suchen und mit dem Begriff der Monumentalität ohne weiteres einen religiösen Sinn zu verbinden. Wenn in der antiken Welt jeder sakralen Funktion eine monumentale Bedeutung zukam (Alois Riegl), so dürfe dieses Verhältnis doch nicht umgekehrt werden. Das Monumentale haftet nach Schmarsow an fünf Hauptmerkmalen: (1) materielle Gegenständlichkeit bzw. Festkörperlichkeit; (2) dominante Vertikalachse; (3) Dauerhaftigkeit; (4) Unverrückbarkeit; (5) Anthropismus der Raumbezüge. Diese Kriterien des Monuments hat Schmarsow für die Plastik modifiziert: (1) Ganzheitlichkeit als Geschlossenheit; (2) Thematisierung des organischen Körpers, insbesondere des menschlichen Körpers als Darstellungsgegenstand; (3) Widerstreit zwischen der Tektonik kristalliner Körper und zoomorpher Bedingtheit des Wachsens und Verwelkens; (4) einheitlicher Bewegungszug; (5) Transformation des »Gestalttraums« in »Gesichtsraum« als Grenzwert des Plastischen.

Die Plastik hat Schmarsow primär als ganzheitlich-geschlossenes Gestaltungssystem gefaßt, das in reiner Form nur von der Rundplastik erfüllt wird. Durch ein ausgreifen des Raummaß plastischer Gestaltung wie im Hellenismus wird Ganzheit in Frage

⁸ Ebd., S. 236.

⁹ Ebd., S. 238.

¹⁰ Ebd.

gestellt. Zur Herausforderung wird daher die Gruppenplastik: »Die Plastik sucht ihr Wesen als Körperbildnerin auch bei der Behandlung einer Mehrzahl wenigstens dadurch zu befriedigen, daß sie diese Einzelkörper unter das gemeinsame Gesetz eines Koordinatensystems bringt und einen sie alle zusammenfassenden dreidimensionalen Komplex aus ihnen herstellt. Aber da sie Ebenbilder organischer Geschöpfe, Menschengestalten, zusammenordnet, die diese stereometrische Form eines regelmäßigen Körpers nicht massiv ausfüllen, sondern nur innerlich gliedern und durchsetzen, so bleibt einmal die Körpereinheit, die erreicht wird, eine ideelle, nur in der Vorstellung hervorgebrachte [...], und es entsteht nicht selten gerade dort, wo wir den Schwerpunkt des umschriebenen Körpers suchen würden, ein Raumvolumen oder ein hier und da verteilter Schattenraum zwischen den Gestalten.«¹¹ Damit tritt ein optischer Faktor neben den körperlich tastbaren. Wo immer der plastische Block und gar ein in sich geschlossenes Gestaltsystem aufgesprengt werden, diagnostiziert Schmarsow die tendenzielle Verwandlung des Gestaltungsraums in einen Anschauungsraum: Plastik als offenes Raumgerüst ist mit Schmarsows Grundbegriffen unvereinbar.

Von Masse zu Bewegung: László Moholy-Nagy

Die von Moholy-Nagy unterschiedenen Formationen plastischer Gestaltung wären nach Schmarsows Kriterien lediglich als Stadien der Auflösung haptischer in offene Formwerte, und damit der Auflösung der Plastik zu bewerten. Moholy faßte die historische Richtung der plastischen Formationen als Tendenz von Masse zu Bewegung zusammen. Er unterschied fünf Stadien: (1) die blockhafte; (2) die modellierte (ausgehöhlte); (3) die perforierte (durchlöcherter); (4) die schwebende; (5) die kinetische (bewegliche) Plastik. Hierbei handelt es sich nach Moholy um einen Zyklus, dessen Stadien – wenn auch nicht in vollem Umfang – sich in jedem Kulturkreis wiederholen können. Darüber hinaus ging es jedoch um plastische Gestaltungsmöglichkeiten, die miteinander konkurrieren können, wenn sie erst einmal entdeckt sind: keineswegs bringen die späteren Stadien alle früheren zum Verschwinden. Moholy schreibt: »ein jeder in sich geschlossene kulturkreis (ägyptisch, griechisch) zeigt im anfang seiner kulturentwicklung den kaum modellierten block und als weiterführung den minder oder mehr sorgfältig modellierten, mit weniger oder mehr tiefgehenden einschnitten. die völlige perforation scheint eine spätgriechische entdeckung zu sein. doch findet sie sich außer in europa auch bei einigen primitiv-genannten völkern (neger, südsee), wo das skulpturschaffen auf uralte tradition zurückgeht und der übliche werkstoff – holz, lehm – nicht schwer zu bearbeiten ist.«¹² Moholy hat den Gegensatz zwischen Plastik als Körperbildnerin und Architektur als Raumbildnerin entschieden relativiert. Gleichwohl hat er Plastik als Volumengestaltung begriffen, anders als Schmarsow hat er aber zwei Arten von Volumina unterschieden:

¹¹ Ebd., S. 261.

¹² László Moholy-Nagy: *Von Material zu Architektur*. Faksimile der 1929 erschienenen Erstausgabe, hrsg. von Hans M. Wingler, Mainz – Berlin 1968, S. 130.

»1. den im gewicht meßbaren und durch die drei dimensionsrichtungen abtastbaren massenumfang.

2. den nur visuell erlebbaren, durch bewegung entstehenden virtuellen umfang, der – obwohl körperlos – doch in dreidimensionaler ausdehnung erkennbar, ausgesprochen plastisches gestaltungselement ist.«¹³

Der Weg führt von der »plastik = material + massenbeziehungen« zur aufgelockerten Form: »plastik = volumenbeziehungen«.¹⁴ Oder wie Moholy formuliert: Es ist der Weg zur Sublimierung des Materials, der Weg vom Material-Volumen zum virtuellen Volumen. Die Differenz zwischen Plastik und Architektur als Volumen- und Raumgestaltung äußert sich auf verschiedene Weise: »[...] dem im sehen ungeübten können plastiken einer gewissen periode als verkleinerte architektur und architekturen als vergrößerte plastik erscheinen [...] plastik ist immer gestaltung von volumen [...] die streng umrissenen *blockhaften* materialmassen werden – wenn noch so aufgelockert – (eiffelturm) – als grundform immer ablesbar bleiben. plastik ist immer geschlossen (selbst bei den virtuellen volumen der kinetischen plastik).«¹⁵ Plastik bleibt Volumen-gestaltung auch in Form virtueller Volumen, die durch Vibration oder Rotation skulpturaler Konstruktionselemente erzeugt werden. Aber auch im Zusammenspiel mit äußeren Lichtquellen; Lichtspiele kinetisieren die Plastik auch ohne Motorisierung; darum hat Moholy auch die unmittelbar statischen Gebilde aus Plexiglas, zu denen er in seiner Spätzeit übergegangen ist, als Raummodulatoren bezeichnet.

Schmarsows Kriterien des Monuments und insbesondere der Plastik haben der Eroberung neuer architektonischer und bildnerischer Gestaltungsweisen nicht standgehalten. Eine Ausnahme bildet die dominante Vertikalachse. Daran dürfte sich, abgesehen vom Spezialfall der liegenden Figuren, nichts geändert haben – bis auf einen für die Plastik wesentlichen Punkt: Sie wurde durch die ästhetische Moderne vom Sockel geholt und auf niedrige Plinthen oder gänzlich auf eine Ebene gestellt, die sie mit den Betrachtern teilte.

Ende der Gegenständlichkeit?

Die Plastik ist heute nicht zuletzt deshalb kulturdiagnostisch so interessant, weil ihre ungeklärte Zukunft die Krise der Gegenständlichkeit insgesamt anzeigt: die Marginalisierung der Festkörper, die Ephemerisierung der Masse, die Perforation makrophysikalischer Kompaktheit. Allerdings findet das Ende der gegenständlichen Welt vor allem in kulturwissenschaftlichen Diskursen statt. Die soziale Lebenspraxis kann auf praktische, technische und architektonische Gegenstände nicht verzichten: Was sich ändert, sind Formen der Gegenständlichkeit. Wir wohnen jedoch nach wie vor in Häusern, fahren in Autos, waschen mit der Waschmaschine und werden den eigenen

¹³ Ebd., S. 167.

¹⁴ Ebd., S. 155.

¹⁵ Ebd., S. 200.