

Wenn nötig bis zum Horizont

Siegmar Holsten über das spannungsvolle Verhältnis von Skulptur und Raum

Bildwerke – so die deutsche Bezeichnung für Skulpturen – sind weitgehend unbewegt. In Abbildungen gefrieren sie zu einansichtigen Bildern. Doch real sind sie interaktiver als selbst die Medienkunst. Sie stehen im Raum und verändern ihre Erscheinung mit jeder Bewegung unseres Blickpunktes. Selbst wenn sie nur für die Frontalansicht geschaffen wurden, verwandelt sich ihr Erscheinungsbild, wenn wir auch nur einen Schritt zur Seite treten. Bildwerke stehen im selben Raum wie wir als Betrachter. Raum ist eine zentrale Bedingung ihrer Existenz.

So liegt denn – mehr noch als in der langen Lebensdauer – im Wechselbezug von Werk und Betrachter die größte Faszination der Gattung Skulptur. Und wenn noch im 19. Jahrhundert der berühmte Kunstkritiker Charles Baudelaire die Vielansichtigkeit einer Statue gegenüber der Malerei als Mangel beklagt hat, weil kein Standort, den man vor ihr einnehme, der richtige sei, so ist dem entschieden zu widersprechen: Sie ist ihr eigentliches Faszinosum.

Die Beispiele dieser Mappe bieten eine Gelegenheit, sich dieses Wechselspiel von Skulptur und Raum über Jahrtausende hin klar zu machen. Die Auswahl zeigt zugleich, dass die Bildhauer und Objektkünstler der Moderne das Wechselspiel von körperhafter Substanz und umgebendem oder eindringendem Raum bis heute als Kern ihrer Arbeit angesehen haben.

Menschliche Gestalten zu modellieren, scheint einem elementaren humanen Bedürfnis zu entsprechen. Plastische Werke kennen wir schon aus vorgeschichtlicher Zeit. Zu den ältesten Zeugnissen gehören pralle Terrakotta-Figürchen aus dem 3. Jahrtausend v. Chr., die im Zusammenhang mit der Ahnenverehrung entstanden sind.

Was ihre Schöpfer bilden und im Handinneren erfühlen konnten, diente der tastenden Vergeisserung des Körpers. Vor allem aber gewährte es Ewigkeit. Der Raum spielte hier keine Rolle, vielmehr entsprach die Erde, in die die Figurinen versenkt wurden, dem Umschließen der schaffenden Hand – Begreifen im Doppelsinn von Ertasten und Verstehen und Überwindung des Todes zugleich.

Sehr früh hat die Skulptur auch den Landschaftsraum erobert. Im steinzeitlichen Europa haben die Kelten monolithische Steine, Menhire, als Zeichen für Ahnen aufgestellt. Frontal ausgerichtet und doch von allen Seiten sichtbar, stehen sie in der weiten Landschaft. Das gilt auch für die riesigen Kopfskulpturen (Moai), die man als Zeugnisse einer eigenen **Kultur auf der Osterinsel im Südostpazifik** vorfand.

Erscheinen uns solche Monamente wie aus einer anderen Welt, so spürt man in der Skulptur der alten Griechen die Wurzeln unserer eigenen Kultur. Anknüpfend an altägyptische Statuen von Göttern und Persönlichkeiten, stand am Beginn der griechischen Skulptur die in Schrittstellung verharrende Statue, meist frontal ausgerichtet vor einer Wand oder in einer Nische. Die Frontalansicht blieb bis in die Hochblüte hellenistischer Kunst vorherrschend.

In wenigen Jahrhunderten entfalteten die griechischen Bildhauer eine Kunst von körperlicher Sinnlichkeit und mitreißender Bewegung. Dafür steht hier ein Ausschnitt des Kampfes der Götter und Giganten vom Fries des **Pergamonaltars**. Hier hat sich das herkömmliche Hochrelief fast vollplastisch vom Wandgrund gelöst. Es schildert einen Zeitallauf, den wir Schritt für Schritt ablesen können. Körper von menschengestaltigen Göttern, Halbgöttern, Tieren und Mischwesen zeigen sich in der vorgegebenen Untersicht aus jeder nur denkbaren Perspektive. Raum entfaltet sich hier im virtuosen Spiel mit dem Wechsel von Blickwinkeln.

Nach dem Zusammenbruch des Römischen Reiches geriet die Fähigkeit zu solch sinnlicher Vergegenwärtigung vitaler Körperlichkeit in Vergessenheit. In unzähligen Schritten romanischer und gotischer Stilisierung erstand sie im Mittelalter, oft im Verbund mit der Architektur, neu. Und erst sehr spät, kurz nach 1200, brach sich in den Bildwerken wieder unmittelbare Lebendigkeit Bahn.

Beispielhaft dafür ist der sogenannte **Naumburger Meister**. Seine Statuen lassen ihre Herkunft von den Säulenfiguren an französischen Kathedralportalen noch ahnen, beginnen aber zugleich, sich von Pfeiler und Wand zu trennen. Sie befinden sich entgegen den Gepflogenheiten der Hochgotik im Inneren einer Kirche. Das Stifterpaar Ekkehard II. von Meißen und seine Gemahlin Uta gehören zu einer Folge von zehn Figuren bzw. Figurenpaaren, die oberhalb der Sockelzone im Westchor des Naumburger Doms zwischen den lichten hohen Fenstern stehen. Sie umschließen den Raum an drei Seiten wie eine ideale Versammlung.

Michelangelo überwand das Mittelalter nicht ohne italienische Vorläufer, aber sein „David“ ist ein Angelpunkt in der Geschichte der Skulptur und verkörpert das neue Bewusstsein des Individuums besonders markant. Die Wiederentdeckung der griechischen Klassik und des Hellenismus verband dieser Universal-Künstler mit einem neugierigen Studium lebendiger Wirklichkeit. Er schuf so ein Inbild neuzeitlichen Selbstbewusstseins. Was Michelangelo aus einem einzigen Marmorblock herausgehauen hat, schließt Zeit und Raum ein. Es macht Körperbewusstsein von unabänderlich und zugleich gelassener Kraft deutlich – raumbeherrschend und über alle Selbstzweifel erhaben.

Einen ähnlich bedeutsamen Jahrhundertschritt vollzog **Auguste Rodin** mit seinem „Schreitenden Mann“. Zusammengefügt aus dem älteren Fragment einer Statue Johannes des Täufers und dem Rumpf einer anderen Figur, verkörpert dieser kopf- und armlose Mann im Aufbruch der Moderne das Gegenteil von Michelangelos selbstgewissem Helden. Wenn man um diesen Torso herumgeht, entdeckt man Blickwinkel, die ihn aus dem Gleichgewicht zu bringen scheinen. Versucht man gar, die Haltung leibhaftig nachzustellen, so erfährt man, dass sie keinen Halt gewährt. Man muss nicht sogleich an Symbolik im Sinne von Gefährdung denken. Vielmehr ging es Rodin in erster Linie darum, aus der Schrittstellung ein Schreiten zu machen.

Während die moderne Skulptur mehr und mehr zur Abstraktion tendierte und das Bild des Menschen verdrängte, formierte sich in ganz Europa ein konservativer Neoklassizismus mit monumentalen Heroenstatuen, am überspanntesten im Deutschland des Dritten Reiches. Für ernsthafte Bildhauer war das Menschenbild dadurch zu einem Tabu geworden. Es ist das einsame Verdienst von **Alberto Giacometti**, in einem zähen Ringen dem Figurenstandbild wieder eine Form gegeben zu haben, die dem Lebensgefühl dieser Zeit entsprach. Im Genfer Exil entwickelt er, gänzlich zurückgezogen, Köpfe und Gestalten, die im Laufe der Arbeit immer kleiner wurden. Dahinter stand die überraschende Erfahrung, dass wir aus großer Entfernung einen Menschen zwar sehr klein wahrnehmen, aber dank der verdichtenden Silhouette in der Haltung doch sein Wesen erfassen können. Aus solch extremer Spannung zwischen Ferne und Nähe entwickelte er Werke, die Distanz und Eindringlichkeit zugleich suggerieren. „Die „Frau auf dem Wagen“ ist das Schlüsselwerk.

Die bisherigen Beispiele konnten den Eindruck erwecken, die Skulptur sei generell auf die

menschliche Gestalt beschränkt. Der Mensch ist jedoch seit dem Beginn der Moderne nur noch ein Thema unter vielen. Doch kehrte der Mensch in jüngerer Zeit als Reflexion über das Verhältnis von Figur und Raum, Ich und Welt, in die Kunst der dritten Dimension zurück.

Eine der Revolutionen des modernen Skulpturverständnisses fand im Weimarer Bauhaus statt. Die Skulptur befreite sich von ihrem Jahrtausende alten Thema der menschlichen Figur. An die Stelle des Bildwerks trat die Raumkonstruktion mit vielfältigen neuen Dimensionen. Der Ungar **László Moholy-Nagy** konstruierte in Weimar einen abstrakten Licht-Raum-Modulator. Auf einer durch Motorkraft ins Kreisen versetzten Scheibe brachte er drei radial aufgestellte Metallrahmen an, in denen sich je eigene Bewegungsspiele ereignen: 70 zarte Glühbirnen und 5 Scheinwerfer versetzen das hochpoliert spiegelnde Standmobile in ein Reflexionsspiel, dessen Erscheinung sich unablässig wandelt. Objekt und Umraum sind in dieser Metamorphose zu einer Einheit verschmolzen.

Wurde die Skulptur in den 1920er-Jahren von der Vorherrschaft der menschlichen Figur befreit, so sprengte sie im letzten Viertel des 20. Jahrhunderts den herkömmlichen Rahmen autonomer Kunst. Es war **Joseph Beuys**, der mit einem neuen Verständnis der Bildhauerei als „Sozialer Plastik“ die Grenzen zwischen Kunst und Leben aufhob – am spektakulärsten in seinem Großprojekt „7000 Eichen“ von 1982. Raum ist hier nicht mehr nur der Umraum als Bedingung wechselnder Perspektiven, sondern der soziale, ebenso künstlerische wie ökologische Rahmen unserer Umwelt geworden.

Zwischen den Polen Raumkonstruktion und Sozialer Plastik hat sich in jüngerer Zeit ein breites Spektrum plastischer Positionen entfaltet. Der amerikanische Pop-Künstler **Robert Rauschenberg** z. B. griff die Neonleuchtsignale der Werbe Welt auf und verwandelte sie zu farbigen Zeichen im Stadtraum. Der englische Bildhauer **Richard Deacon** steigerte molekulare Strukturen zu raumgreifenden Schlingen von gigantischer Dimension und doch scheinbarer Leichtigkeit. Und die nach New York ausgewanderte Französin **Louise Bourgeois** knüpfte an surrealistische Verfremdungen an. Ihr spektakulärstes Werk ist eine überdimensionierte Spinne, mit der sie öffentliche Plätze eroberte und den Betrachter durch gigantische Größe in die Schranken seiner Winzigkeit verwies.

Zuletzt haben verschiedene Bildhauer das gängige Diktat der Abstraktion gebrochen und das plastische Menschenbild wieder in sein Recht versetzt. In allen Fällen geht es um das Wechselspiel von Leib und Umraum. Dabei hat der englische Bildhauer **Antony Gormley** einen Rückgriff in prähistorische Zeiten gewagt. Seine 100 überlebensgroßen nackten Männergestalten aus Eisen-guss, die Ausschau zu halten scheinen, stehen vereinzelt auf den Höhen der Vorarlberger Alpen. Aber in ihrer Nacktheit sind sie nicht Wanderer, die sich nach Unendlichkeit sehnen, sondern eher Ausgesetzte. Sie stehen für den zeitgenössischen Menschen, der sich bewusst ist, dass der Blick auf den Horizont nicht Unermesslichkeit erschließt, sondern auf einem kostbaren endlichen Globus gefangen ist. So ist der Raum, der sich wie ein roter Faden durch die Geschichte der Skulptur zieht, am Ende eine gefährdete Ressource, erfahrbar als erschöpfbarer Lebensraum.

Die ungekürzte Version dieses Essays ist im Begleitheft „Quellen und Texte“ abgedruckt.

Dr. Siegmar Holsten (geb. 1945) war bis 2010 stellvertretender Direktor der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe.