

Kunstkritik und -geschichtsschreibung sind voll des Lobes, wenn sie an skulpturalen Gebilden „Überwindung des Erdhaften“, „Erhebung in reinste Geistigkeit“ oder gar „Himmelstürmendes“ entdecken zu können glauben.¹ Topoi der Schwerelosigkeit, Aufhebung von Bodenschwere und Erdanziehungskraft, häufig verstanden als „Entmaterialisierung“ sind auch in programmatischen Äußerungen von Malern, Architekten ebenso wie von Bildhauern spätestens seit Anfang dieses Jahrhunderts immer wieder zu finden. Diese Topoi scheinen als Ausweis höchster Autonomie der Kunst geeignet. Darüberhinaus könnte man den Eindruck gewinnen, als seien Künstler nicht nur immer schon dem alten Menschheitstraum des Fliegens auf der Spur gewesen, sondern auch dem angeblich natürlichen Wunsch, Körper und Erde gleichermaßen hinter sich zu lassen²; ihr Tun und Streben habe den ‚allzu-menschlichen‘ Drang in den Weltraum antizipiert, den modernste Technologie im großen Maßstab zu realisieren verspricht. „Im Bereich der Seele ist der Mensch schwerelos. Schwerelosigkeit ist auch das höchste Ziel der Technik.“ So Kasimir Malewitsch 1922.³ Die Rede von Schwerelosigkeit verbindet Kunsthistoriker und Künstler.

In der Bildhauerei scheint das Problem der Schwere und ihrer Überwindung besonders evident, hat sie es doch nicht nur mit schwierigen Aufgaben zu tun, sondern auch mit schwerem Material. Hier war der Topos der Schwere wohl auch am folgenreichsten; er mündete schließlich in eine radikale Infragestellung der Kunstgattung selbst. Künstler der Moderne haben verschiedene Wege genommen, um die „Schwere des Steins“ und die „festen Körper“⁴ hinter sich zu lassen. Der Bogen ließe sich spannen von Auguste Rodins Skulpturen über Constantin Brancusis Fotografien des „Vogels im Raum“⁵ bis zu Yves Kleins Blau und dessen Glauben an die „Levitation aller aus sich selbst“ und sich anschließenden Konzepten einer „Immaterialisierung“.⁶

In diesem Jahrhundert haben sich jedoch auch auf der anderen Seite immer wieder Bildhauer und Kunstkritiker für die „ureigensten“ Materialien von Skulptur, für ihre „leibhaftige Schwere“⁷ stark gemacht und auf dem traditionellen Material des Steins und einer darin gründenden Konservativität dieser Kunstgattung bestanden. Wirksam geworden sind sie vor allem in der Skulptur für den öffentlichen Raum, sei es in unmittelbar politisch motivierter Denkmalsplastik oder in der Aktskulptur, aber ihre Wirkung blieb keineswegs auf die gegenständliche Plastik beschränkt.

Diese beiden Positionen, die Kritik an der überkommenen Materialität der Skulptur und Versuche ihrer Überwindung auf der einen und das Bestehen auf dem „schweren“ Material auf der anderen Seite, charakterisiere ich als modern und gegenmodern.⁸ Ich will im folgenden beide Konzepte am Beispiel einer Auseinandersetzung um die „Moderne“ in der Skulptur, die in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg die Kunstkritik bestimmte, genauer besichtigen. Zu untersuchen ist, wie die beiden Positionen bei allen Gegensätzen zusammengehören und welches Problem sie zu lösen versuchen.

Die Rede über Schwere und ihre Überwindung ist eine *metaphorische*. Die Frage ist, welche Probleme in den Metaphern von Schwere und Schwerelosigkeit artikuliert und verhandelt werden, und welche Diskurse sich über diese Metapher verbinden und verknüpfen. Wird in der Rede über die Schwere und ihre Aufhebung auch das Problem einer Materialästhetik artikuliert, so geht diese Rede darin nicht auf. Ich möchte am Beispiel einer Debatte um Rodin und Maillol, die beiden Antipoden der Skulptur der Moderne, zeigen, wie innerhalb dieser Rede auch um das Verhältnis von Künstlern zu *Natur und Weiblichkeit* – als sozialen Konstruktionen – gerungen wird. Doch zunächst zwei Vorbemerkungen zum Problem der Schwere als einem Problem der Moderne.

Schwere, ein Problem der Moderne

Sowohl Kritiker wie Befürworter der Schwere haben es unternommen, die Geschichte der Skulptur neu durchzumustern und die Heroen der Kunstgeschichte – von den alten Ägyptern bis zu Michelangelo – für ihre jeweilige Position als Autoritäten und Zeugen für Kontinuität und Tradition zu zitieren.⁹ Ihrer beider Blick auf die Kunstgeschichte war und ist jedoch einer des 20. Jahrhunderts.

Das Problem der Schwere oder der Schwerelosigkeit ist als *kunsttheoretisches* Problem eines der Moderne. Im Unterschied zu vormodernen Positionen geht es, wenn von Schwere bzw. ihrer Überwindung die Rede ist, nicht vorrangig um Schwierigkeiten, die in der Bewältigung des Materials zu lösen sind¹⁰ (und auch nicht um die Darstellung des Verhältnisses von Kraft und Gegenkraft in menschlicher Bewegung¹¹). Im Zusammenhang von Schwere ist oft vom „Stein“ die Rede – dies jedoch meist in *metaphorischer* Weise. Angespielt werden Eigenschaften des Steins – Festes, schwer Bewegliches und Lastendes beziehungsweise Stabilität, Kontinuität und Dauer. „Steinhaftigkeit“¹² bedeutet mehr als das Material Stein. Was mit ihr verknüpft ist, läßt sich auch auf andere Materialien übertragen.

In der Rede von der Schwere ist die schon seit Beginn des 19. Jahrhunderts sich vollziehende Umbewertung des Materials als eigenständigem Stoff mit eigenen Gesetzen deutlich, die gegen eine in der idealistischen Ästhetik dominierende Materialverleugnung gesetzt werden.¹³ Ist die Rede um die Schwere und ihre Aufhebung damit auch ein Problem der Materialästhetik, so geht es jedoch nicht einfach um „natürliche“ Eigenschaften des jeweiligen Materials, sondern um dessen *historisch produzierte* Bedeutungen. Deutlich wird dies, wenn sowohl Kunsttheoretiker oder -historiker wie auch Bildhauer selbst gegen eine allzu puristisch verstandene „Materialgerechtigkeit“ argumentieren.¹⁴

Steigen und Fallen als Metaphern künstlerischer Identitätssuche

Man hat den in der künstlerischen Avantgarde artikulierten Traum von Schwerelosigkeit im Zusammenhang mit den neuen technischen Entwicklungen und den Umbrüchen in den Naturwissenschaften – der durch sie ermöglichten Realisierung alter

Menschheitsträume (Ikarus) – und der Eröffnung neuer Erfahrungen von Raum und Körper interpretiert.¹⁵ Daß die Entwicklung motorisierter Fliegerei Phantasien der Künstler, keineswegs nur der bildenden, herausgefordert und beflügelt hat, ist häufig von den Künstlern selbst ein- und angeführt worden. Für eine historische Analyse ist es jedoch wichtig, die künstlerischen Neuerungen und deren Programmatik nicht auf die *explizit* genannten Voraussetzungen zu reduzieren.

Sieht man sich z.B. genauer an, *wie* bildende Künstler und Literaten sich auf die aviatischen Entwicklungen beziehen, so kann man zweierlei feststellen: Zum einen werden die diversen geflügelten Wesen – seien sie mythologischer oder maschinell-technischer Herkunft – zu Identifikationsfiguren für die Künstler, im Aufschwung und im Absturz; die Fliegerei wird zum „dädalischen Künstlertum“ (Gabriele d’Annunzio¹⁶). Zu erwähnen wäre hier nicht nur die literarische Avantgarde: Baudelaire, Mallarmé, Nietzsche, sondern auch Skulpturen von Rodin (z.B. „Fall des Ikarus“, 1895 oder „Illusion, Schwester des Ikarus“, 1896) ebenso wie z.B. von Georg Kolbe (z.B. „Stürzender Flieger, Ikarus“, 1919). Zum anderen sind die geschlechtlichen Konnotationen manifest: Immer wieder läßt der Flieger mit der Erde die Frau hinter sich zurück, um bisweilen in blauer Höhe mit der Maschine eine Vereinigung neuer Art einzugehen – bevor er mit ihr fällt... Dichtungen von d’Annunzio oder Marinetti bieten hierfür besonders prägnante Beispiele. Emporsteigen und Abstürzen der Flieger sind häufig Metaphern, in denen künstlerische Identitätssuche artikuliert wird.

Veränderungen des Künstlerstatus

Die Rede über Schwere bzw. ihre Überwindung ist Teil des Diskurses, in dem um eine Neupositionierung der Künstler in der Moderne gerungen wird. Das Problem von Schwere verbindet Befürworter und Kritiker der Moderne. Dies hat mit der Veränderung des sozialen Orts der Kunst und einer Krise des Selbstverständnisses vom Künstler als autonomen Schöpfer zu tun, einer Krise, in die auch „das Weibliche“ als traditionelles Gegenüber des männlichen Schöpfers einbezogen wird (wie ich weiter unten zeigen will).

Bildhauer haben traditionell eine herausgehobene Position – in ihrem sozialen Status (als Hofkünstler¹⁷), in ihrer auf breite Öffentlichkeitswirkung orientierten Arbeit an der Produktion von Bedeutungen (Denkmalsskulptur) und in den Mythen künstlerischer Produktion (vor allem Pygmalion). Mit der sich weit ins 19. Jahrhundert hinein ziehenden Umstrukturierung der Kunstverhältnisse im Zuge der Auflösung von Strukturen, wie sie in absolutistisch verfaßten Gesellschaften (höfischer Kunst) bestimmend waren, hat sich die Position der Bildhauer wohl am deutlichsten sichtbar verändert. Nicht zufällig ist bildhauerische Produktion das Paradigma für Erzählungen vom Aufbruch und vom Scheitern des Künstlers in der Moderne. Man denke an die Pygmalionbearbeitungen (z.B. in „Sarrasine“ von Honoré de Balzac oder in Baudelaire’s Gedicht „Tod des Künstlers“).

Wie nun diese Umstrukturierung und die damit verbundenen Krisen in die Rede von der Schwere eingehen, möchte ich am Beispiel dreier Positionen zur Bildhauerei Ro-

dins und seines Antipoden Maillols ausführen. Zu Wort kommen: ein Schriftsteller, ein Kunsttheoretiker und ein Philosoph. Sie sind beteiligt an der Begründung von Konzepten, die nicht nur die kunsthistorische Rede bestimmen, sondern auch die künstlerische Produktion beeinflussen.

Ein Dichter über einen Bildhauer eines Dichter-Denkmal

„Alle Schwere war leicht geworden, stieg und fiel.“ So schließt Rainer Maria Rilke seine Beschreibung von Rodins Skulptur „Balzac“ (1913).¹⁸ Rilkes Veröffentlichungen über Rodin sind in mehrerer Hinsicht aufschlußreich. Sie sind Ergebnis einer intensiven (wenn auch krisenhaften) Beziehung zwischen einem Schriftsteller und einem Bildhauer¹⁹, eines keineswegs einmaligen Männer-Bündnisses, das beider Publizität und Identitäts-Versicherung dienen konnte. Rilkes Rodin-Buch, dessen erster Teil von 1903 einer „jungen Bildhauerin gewidmet“ war, läßt sich durchaus auch als Abhandlung über den Künstler der Moderne lesen. Äußerungen über dessen Ortlosigkeit durchziehen den Text: „... wir sind ein Wandervolk...; nicht deshalb weil keiner ein Zuhause hat, bei dem er bleibt und an dem er baut, sondern weil wir kein *gemeinsames* Haus mehr haben.“²⁰ Äußerungen, die sowohl das „Ich, das nicht mehr Herr im eigenen Hause ist“ (Sigmund Freud) assoziieren lassen, als auch biografisch gelesen werden können: Vor der Arbeit Rilkes am Buch über Rodin liegt seine Erfahrung, daß aus der Ehe mit der Bildhauerin Clara Westhoff keine feste häusliche Gemeinschaft werden konnte. Was hier nicht glücken konnte²¹, wird jedoch durch kein „gemeinsames Haus“ aufgewogen; es fehle – so fährt Rilke fort – der Ort, wo „das Große steht“, wo „unser Großes ... von Zeit zu Zeit“ hingestellt werden kann.

Was Rilke beschreibt, ist ein Verlust. Seine Darstellung gibt meines Erachtens nur Sinn aus der rückwärtsgewandten Perspektive einer mit dem absolutistischen Staat verbündeten Kunstproduktion, eines in seiner 'Autonomie' abgesicherten Hofkünstlers. Ein Problem, das – hier nur nebenbei bemerkt – Rilke über private Mäzene und Mäzeninnen zu lösen suchte. Verloren ist, so spitze ich zu, die Positionierungsmöglichkeit des Künstlers innerhalb eines geordneten gesellschaftlichen Gefüges, in dem auch die (erwähnten) Künstler an der Hierarchie partizipieren konnten – die Möglichkeit der Spiegelung in einem imaginären großen Ganzen und seines überdauernden Bildes, das zugleich als dauerhaftes Zeichen künstlerischer Schöpferkraft fungieren konnte.

Rilke nun rechnet Rodin das Verdienst zu, im Strom der Moderne „alles das Vage, sich Verwandelnde, werdende ergriffen ... und hingestellt“ zu haben „wie einen Gott“.²² Viel Raum widmet der Schriftsteller Rilke dem Denkmal des Bildhauers für den Schriftsteller Balzac. In der einfühlsamen Schilderung seiner Entstehung spielt die Metapher der Schwere eine signifikante Rolle: Zum einen ist Schwere etwas zu Überwindendes, etwas, über das sich die „Seele“ zu erheben hat, zum anderen etwas, das zu bewahren ist.

„Ganz vom Geiste Balzac's erfüllt, ging Rodin ... daran, seine äußere Erscheinung aufzurichten. Er benutzte lebende Modelle von ähnlichen Körperverhältnissen und

Auguste Rodin: Balzac 1892-97 (1939 aufgestellt),
in: R. M. Rilke: Rodin, Leipzig 1913



bildete in verschiedenen Stellungen sieben, vollkommen ausgeführte Akte. Es waren dicke, gedrungene Männer mit schwerfälligen Gliedern und kurzen Armen... Aber er fühlte, daß damit noch nichts Endgültiges gegeben war. Er kehrte zu der Beschreibung Lamartine's zurück. Dort stand: 'Er besaß soviel Seele, daß sie seinen schweren Körper trug wie nichts.' Rodin fühlte, daß in diesen Sätzen ein großer Teil der Aufgabe lag. Er kam ihrer Lösung näher ... langsam wuchs Rodin's Vision von Form zu Form. Er sah eine breite, ausschreitende Gestalt, die an des Mantels Fall all ihre Schwere verlor.“²³ Die Verknüpfung von Schwere und Körperlichkeit oder Natur findet sich auch an anderen Stellen des Rodin-Buches²⁴, symptomatisch in der Beschreibung der „Eva“: „... es ist, als wirkte die *Schwerkraft dieser Zukunft des Weibes* und zöge sie herab aus dem zerstreuten Leben in den tiefen demütigen Knechtdienst der Mutterschaft.“ Schwere, unmittelbar mit Körperlichkeit, mit Natur assoziiert, ist etwas Lastendes, das hinabzieht, das aber zugleich Zukunft und Werden verspricht. An wiederum einer anderen Stelle sieht Rilke im Gesicht des „Mannes der ersten Zeiten“ dieselbe „Schmerzhaftigkeit eines schweren Erwachens und zugleich diese *Sehnsucht nach dem Schweren* ... Es war, als stiege in die Adern dieses Mannes *Kraft aus den Tiefen der Erde*.“

Doch zurück zur Beschreibung des Balzac. Rilke schließt: „*Alle Schwere war leicht geworden, stieg und fiel.*“ Die Sehnsucht gilt also nicht nur der Überwindung der Schwere, sondern auch der Schwere, dem Emporsteigen und dem Fallen.

Dies verbindet sich mit einer Auffassung von Natur als neuer und unerschöpflicher Quelle des Schöpfers. Was Rilke an dem Denkmal des Schriftstellers begeistert, Schwere und ihre Aufhebung, die Kraft der Natur und ihre Meisterung, projiziert er auch auf die Figur des Denkmal-Schöpfers. Der Bildhauer erfülle gleichermaßen *eine Intention der Natur* und sei zugleich ihr Vollender. Rodins Bestimmung sei es gewesen, zu arbeiten „wie die Natur ... nicht wie Menschen“, man könne ihn „geradezu eine Naturkraft“ nennen; seine „tiefe Übereinstimmung mit der Natur“ wird zum Grund seiner „ununterbrochenen Fruchtbarkeit“.²⁵

Natur, traditionell mit Weiblichkeit verknüpft²⁶, wird hier vom männlichen Künstler (im Unterschied zur dominanten Tradition) als etwas zu gewinnendes artikuliert. Eine *Anverwandlung des „Weiblichen“* scheint Voraussetzung künstlerischer Produktivität. Dies findet sich wieder in Rilkes Beschreibung der „Natur“ des Bildhauers: „Ihre Männlichkeit ist bei aller Hartnäckigkeit ohne Härte, so daß sogar ein Freund Rodin's schreiben konnte: 'Es bleibt, wenn er geht, in der Dämmerung des Zimmers etwas Mildes zurück, als wäre eine Frau dagewesen.'“²⁷

„Süße Schwere“ – Kritik des Intentionalen

Rodin schaffe Werke „gegen den Stein“, er vergesse „die Schwere, weil er sie nicht in sich trägt“. So kritisiert der ungarische Kunstkritiker Leo Popper 1911 in der „Fackel“ den Bildhauer.²⁸ Rodin sei bloßer Virtuose, seine Skulpturen gäben kaum „Marmorgefühl“, „nur die Haut“ und nicht den „Kern des Marmors“. Eines der wenigen Werke Rodins, dem Popper zubilligt, „ein großes geschlossenes Kunstwerk“ zu sein, ist der „Balzac“. Gegen die Mehrzahl Rodinscher Skulpturen setzt Popper die von Aristide Maillol: „All seine Frauen aus Bronze“ offenbarten eine „*süße Schwere*“.²⁹ Popper, seit einigen Jahren wiederentdeckt, war bis zu seinem frühen Tod (1912) mehrfach Autor in der von Karl Kraus herausgegebenen „Fackel“. Er kann mit seiner Parteinahme für Maillol als Vertreter einer „Gegenmoderne“ beschrieben werden. Sein Plädoyer für die Schwere ist ein Plädoyer für das Zurück zum festen Ursprung, zum Stein, zum Fundament.³⁰ Nike Wagner³¹ hat ihn zutreffend als Vertreter des modernen „Fundamentalismus“ charakterisiert, als einer der Moderne feindlichen Linie, die einen Halt im „Wirbel der Augenblicke“ sucht.

Popper meint, Skulptur könne nichts anderes sein als „reaktionär“.³² Sie habe „in alle Ewigkeit nichts als ihr Material und ihre nackte Figur, und wie diese miteinander fertig werden, das regelt mehr die Schwere als der Schöpfer. ... Immer bleibt das Bildwerk unter direkter *Herrschaft der Schwere*. Unerbittlich fordert sie ihren Tribut.“

Diese Kritik an der Moderne ist zugleich eine moderne Kritik. Mit Rilke als Propagandisten Rodins teilt Popper die Ablehnung des Konzepts künstlerischer Intentionalität. Die Natur tritt an die Stelle des eigenmächtig agierenden Schöpfers. „... die Schwere [ist] die größte Künstlerin...“³³ Maillol habe die „Schwere verstanden“, sie „*nähre*“

und „*bewahre*“ ihn, habe „ihm *alle Befehle und Verbote schweigend ins Blut gebracht*“. Popper radikalisiert die Rück-Orientierung auf die Natur; in einer kulturkritisch anmutenden Wendung gegen jede moderne Anmaßung der Naturbeherrschung sieht er in wahrhafter Skulptur eine „tiefe Zurechtweisung ... Urwort ..., das die Raschentwegten heimruft zu ihrer alten Wesenheit.“

Daß Popper die Maillolschen Bilder aufgerichteter Weiblichkeit als Exempel „süßer Schwere“ den Rodinschen Skulpturen vorzieht, ist symptomatisch. Die geschlechtlichen Zuschreibungen sind fixiert – ein Halt im „Wirbel“ der Moderne. Diesen Halt zu gewinnen, scheint für Popper allerdings nicht ohne Opfer denkbar, undenkbar eine bloße Anverwandlung der weiblich konnotierten Natur. Poppers Vorstellung ist eher eine von Unterwerfung unter „das Weibliche“, wobei dieses in seinem Status fixiert wird – zugleich ausgegrenzt bzw. erniedrigt und erhöht. Maillols „Frauen von Bronze ... mit ihrer süßen Schwere“ beschreibt Popper selbst im Paradigma des Opfers³⁴ als Ergebnis einer „heiligen Verwandlung“: „Sie haben einen Teil ihres Lebens weggegeben und dafür vom Leben des schweren Erzes bekommen...“³⁵ Maillols weibliche Skulpturen in ihrem Material, leblos und zugleich überlebend, allen Zeiten und aller Vergänglichkeit trotzend, sind zugleich Bilder für das, das man hinzugeben bereit ist und für das, dem man sich hingibt: „*was der Schwere geopfert ist, ist der Schönheit gewonnen.*“

Genie und Weiblichkeit – Halt im Strom der Moderne

Ich komme nun zu Georg Simmel, einem Philosophen der Moderne und Verteidiger Rodins³⁶, gegen den Poppers Essay gerichtet war. In Simmels 1911 publizierter „Philosophischer Kultur“ wurde (neben einem Essay über Michelangelo) der schon 1908 erschienene „Rodin“ wiederaufgenommen.³⁷ Nike Wagner hat (im oben zitierten Essay) die moderne, impressionistische Gegenposition Simmels zum Fundamentalismus herausgearbeitet; er verweigere die Aufhebung des Flüchtlings und Fluktuierenden. Simmel ist radikaler Kritiker jeglichen Konventionalismus in der Skulptur als Flucht aus der Bewegtheit und dem Stroms modernen Lebens.³⁸ Die Metaphern der Schwere – und der mit ihr verknüpften Körperlichkeit und Materie/Materialität – haben bei dem Theoretiker der Moderne einen Platz in der Perspektive ihrer Aufhebung. Simmel rühmt Rodins Skulptur, feiert, wie „*die Seele sich der Schwere des Körpers entgegengesetzt, ... seine Materialität nach aufwärts zieht...*“.

Modernität wird gegen den Stein und seine Schwere in Metaphern des Fließenden und Flüchtlings beschrieben. Das verbindet Simmel mit anderen Kronzeugen „der Moderne“. Doch wie auch Baudelaire (*La modernité*, 1863) als eine andere Seite des „Flüchtlings“ der Moderne „das Ewige und Unwandelbare“ bestimmt, so sucht auch Simmel etwas Festes: er würdigt die „neue Monumentalität“ und „zeitlose Impression“ Rodinscher Skulptur³⁹ – und das Genie Rodin.⁴⁰

Visionen der Einheit und Ganzheit sind auch in Simmels Schriften zu finden. Der Theoretiker der Moderne hat nicht nur eine „Philosophie des Geldes“ (1900) verfaßt, sondern auch eine der „weiblichen Kultur“, die in die „Philosophische Kultur“ (1911)

aufgenommen wurde.⁴¹ Simmel, von dem man sagt, daß er auf die Emanzipationsbewegung der bürgerlichen Frauen reagiert habe⁴², theoretisiert die Geschlechterdifferenz: Die „weibliche Kultur“ ist der „männlichen Kultur“, so präzisiert er die Rede von der „allgemein-menschlichen“ Kultur⁴³, entgegengesetzt und damit ihr nicht kompatibel zu machen. Weibliches „Sein“ setzt er gegen das männliche unaufhörliche „Werden“, das nicht ohne Leiden sei. In der Kunst jedoch scheint er eine Lösung zu sehen: Das Genie, so Simmel, wiederhole etwas, worauf „das weibliche Wesen ruht“, „auf der höchsten ... Stufe“: „die apriorische Einheit von Leben und Idee.“ „Unter den lebenden bildenden Künstlern gehe nur Rodin ‘zu den Müttern’“, soll Simmel einmal gesagt haben.⁴⁴

Festzuhalten ist also, daß auch Simmel in seiner Begeisterung für das Fließende und Flüchtige Festes und Grund sucht. Und er findet dies offensichtlich in der „Weiblichen Kultur“.

Auf der einen Seite werden in seiner „regressiven Utopie“ des Weiblichen⁴⁵ die Frauen zugleich auf ihren tradierten Positionen – das Haus, die reproduktiven Künste – festgehalten, auf der anderen Seite bekommt das (männliche) Genie etwas von der „Weiblichkeit“ zugewiesen.

Resümee

Die dargestellten Positionen haben in Kritik und Zustimmung zur Moderne in ihrer Gegensätzlichkeit *gemeinsame* Voraussetzungen, die Moderne und Gegenmoderne auch über die nächsten Jahrzehnte zusammenhalten werden – insbesondere in der Skulptur. Gemeinsamer und historisch neuartiger Bezugspunkt der Moderne und der ohne sie nicht zu denkenden Gegenmoderne sind *Weiblichkeit und Natur*, genauer Metaphern von Weiblichkeit und Natur. Über sie werden *gegen* und *im* Strom der Moderne neue Versicherungen gesucht.

„Schwere“ bzw. ihre Aufhebung sind exemplarische Metaphern, in denen sich verschiedene Bewegungen und widersprüchliche Erfahrungen überkreuzen und überlagern – Umstrukturierungen der Kunstverhältnisse und der Geschlechterverhältnisse. Die Metaphern der Schwere und Schwerelosigkeit ließen sich auch als „key-terms“ fassen, die Erfahrungen und Wahrnehmungen in verschiedenen Lebensbereichen und Diskursen verbinden und strukturieren lassen.⁴⁶

„Leichte Schwere“ und „süße Schwere“, „steigen und fallen“ sind Metaphern für zwei alternierende und bisweilen konkurrierende Bewegungen der Suche einer Rück-Versicherung über „die Natur“ und „die Weiblichkeit“ als die tradierte Projektionsfläche des Anderen der patriarchalen Kultur. Zugespitzt: Künstler der Zeit der Moderne – wissend um die Grenzen tradierter Konzepte vom Künstler als autonomen Schöpfer, der sich in der Statue sein vollkommenes und ewiges Gegenüber schaffen konnte – suchen sich bei dem rückzuversichern, was als das Andere ausgegrenzt und zu überwinden war. Dies Andere erscheint nun als der neue Hoffnungsträger. Wohlgermerkt: „das Weibliche“ als Konstruktion.

Die Konsequenz ist nicht, daß auch Frauen in ihrer konkreten lebendigen Unter-

schiedlichkeit einen selbstverständlichen Platz innerhalb der Kultur bekommen, die traditionell Männern vorbehalten ist. Es zeichnet sich eher eine Umordnung der Bilder der Geschlechter ab, ein „Paradigmenwechsel in den Geschlechterrollen“, vergleichbar dem, den Christina von Braun an der Literatur seit der Romantik aufgedeckt hat: Das Lob der „Weiblichkeit“ ist hier Lob „männlicher Weiblichkeit“.⁴⁷ In den Konzepten der Skulptur der Moderne lassen sich verschiedene Versuche der Rückgewinnung des Anderen – bis zur Anverwandlung des Weiblichen – feststellen. Daß sich diese Versuche in Metaphern, die das Material betreffen, „verflüchtigen“, bedeutet nicht, daß sie unwichtig wären, sondern zeigt ihre Verallgemeinerung an. Unter dieser Perspektive lösen sich manche so selbstverständlich scheinende Gegensätze zwischen figurativer und sogenannter abstrakter Skulptur der Zeit der Moderne auf.

Anmerkungen

- 1 Diese Zitate, ausgewählt aus einer beliebig zu erweiternden Reihe von Beispielen der Verwendung solcher und verwandter Topoi, entstammen der Reihe nach: Wilhelm R. Valentiner: Georg Kolbe, München 1922, S. 12; Alfred Kuhn über Lehmbruck in: Die neuere deutsche Plastik, München 1922, S. 112; Werner Langer über Bernhard Heiliger: „Himmelstürend und bodenschwer“, in: Der Tagesspiegel vom 18.2.1990. – „Schwerelos“ schließlich ist der Titel einer Ausstellung der Berlinischen Galerie, die im Herbst 1991 in Berlin eröffnet werden wird.
- 2 Jeanott Simmen sieht in seinem Essay „Plastisches Gestalten – Überwindung der Schwere“ entsprechende Experimente avantgardistischer Künstler nicht nur im Kontext des Satelliten-Zeitalters, sondern zugleich im Zusammenhang eines ‘allgemeinen’ Menschheitsproblems, er spricht vom „Trauma der pränatalen Zeit: Urzustand, wo der erste Lebensraum zur engen Höhle, erstmals das Problem der Schwere verspürt wird.“ In: Kunstblatt Berlin, 18. Jg., Nr. 65/1989, S. 108.
- 3 In: Suprematismus – Die gegenstandslose Welt, hgg. von Werner Haftmann, Köln 1962, S. 49. – „Schwebende Planeten [‘Plan’ abgeleitet von Aeroplan] werden den neuen Plan der Stadt und die Form der Häuser bestimmen...“, schreibt Malewitsch (S. 274).
- 4 Franz Landsberger: Vom Wesen der Plastik, Wien/Leipzig/München 1924, S. 31.
- 5 Vgl. dazu auch Ausstellungskatalog Constantin Brancusi. Der Künstler als Fotograf seiner Skulpturen. Eine Auswahl 1902-1943, Zürich 1976, insbes. S. 23ff.
- 6 Vgl. dazu auch Thomas Kellein: Sputnik-Schock und Mondlandung. Künstlerische Großprojekte von Yves Klein bis Christo, Stuttgart 1989, S. 19-46.
- 7 Hans Sedlmayr: Michelangelo. Versuch über die Ursprünge seiner Kunst, München 1940, S. 9. Richard Hamann (1908) schreibt: die Statue „hat Schwere, sie ist materiell“ (in: Das Wesen des Plastischen, in: Aufsätze über Ästhetik, Marburg 1948, S. 60).
- 8 Zu diesem Begriffspaar und einem damit ermöglichten Blick auf die Moderne,

- der ihre Kritiker nicht einfach nur auf der Seite des Überholten, sondern im gleichen Kontext historisch neuartiger Problembestimmungen sieht und damit eine in vielen Bereichen sichtbare Spaltung innerhalb der Moderne zu analysieren vermag, vgl. Herbert Mehrrens: *Moderne – Sprache – Mathematik. Eine Geschichte des Streits um die Grundlagen der Disziplin und des Subjekts formaler Systeme*, Frankfurt a.M. 1990, S. 7ff. u. S. 561-567.
- 9 Um nur zwei gegensätzliche und exemplarische Positionen zu benennen: Georg Simmel: *Michelangelo*, in: *Philosophische Kultur* (1911), Berlin 1986, S. 131-150; Hans Sedlmayr: *Michelangelo. Versuch über die Ursprünge seiner Kunst*, München 1940.
- 10 In Heinrich von Kleists berühmtem Text „Über das Marionettentheater“, den man als einschlägige Quelle assoziieren könnte, ist das Problem von Schwere vermittelt über das Problem von „Leichtigkeit“ präsent, allerdings in einer von Positionen des 20. Jahrhunderts unterschiedenen Weise. Es geht nicht um das Material, eher um technischen Können, um das Finden des Schwerpunktes, des Punktes, an dem angesetzt werden kann, um einen möglichst großen Effekt zu erreichen.
- 11 Siehe dazu auch die präzisen Darlegungen über „schwere“ und „leichte“ Bewegung in der griechischen Skulptur bei Burkhard Fehr: *Bewegungsweisen und Verhaltensideale. Physiognomische Deutungsmöglichkeiten der Bewegungsdarstellung an griechischen Statuen des 5. und 4. Jhs. v. Chr.*, Bad Bramstedt 1979, S. 7-16.
- 12 Landsberger a.a.O. 1924, S. 42.
- 13 Vgl. Günter Bandmann: *Der Wandel der Materialbewertung in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts*, in: Helmut Koopmann und Josef Adolf Schmall gen. Eisenwerth (Hg.): *Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert*, Band 1, Frankfurt a.M. 1971, S. 129-157; siehe auch Eduard Trier: *Kategorien der Plastik in der deutschen Kunstgeschichte der zwanziger Jahre*, in: Lorenz Dittmann (Hg.): *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900-1930*, Stuttgart 1985, S. 39-49.
- 14 Z.B. Landsberger 1924, a.a.O., S. 14, oder später Henry Moore, siehe Philip James (Hg.): *Henry Moore über die Plastik. Ein Bildhauer sieht seine Kunst*, München 1972, S. 140-144.
- 15 Vgl. auch jüngst Bernhard Kerber: *Skulptur und Sockel. Probleme des Realitätsgrades*. In: *Giessener Beiträge zur Kunstgeschichte*, Bd. VIII, 1990, S. 113-193.
- 16 Siehe dazu und zum folgenden Felix Philipp Ingold: *Literatur und Aviatik. Europäische Flugdichtung 1909-1927*, Basel/Stuttgart 1978.
- 17 Dazu grundlegend Martin Warnke: *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1985.
- 18 R. M. Rilke: *Auguste Rodin*, Frankfurt a.M., S. 63. Rilkes *Rodin-Buch*, bestehend aus zwei Teilen, von 1903 und 1907, erschien erstmals 1913 im Insel Verlag, mit 62 Abbildungen, die Rilke zusammen mit Rodin ausgewählt hatte; die Ausgabe 1984, nach der ich auch im folgenden zitiere, enthält eine entsprechend der Ausgabe von 1949 erweiterte Bildauswahl.
- 19 Siehe Josef Adolf Schmall gen. Eisenwerth: *Rodin und Rilke*, in: ders., *Rodin-Studien. Persönlichkeit – Werke – Wirkung – Bibliographie*, München 1983, S. 233-250.
- 20 Rilke 1984, a.a.O., S. 104.
- 21 Bemerkenswert und in diesem Kontext interessant ist Rilkes Einlassung über den Geschlechterkampf: „Noch ist es die ewige Schlacht der Geschlechter, aber das Weib ist nichtmehr das überwältigte oder das willige Tier. Sie ist sehnsüchtig und wach wie der Mann, und es ist, als hätten sie sich zusammengetan, um beide nach ihrer Seele zu suchen. Der Mensch, der nachts aufsteht und leise zu einem anderen geht, ist wie ein Schatzgräber, der das große Glück, das so notwendig ist, ergraben will am Kreuzweg des Geschlechts. Und in allen Lastern, in allen Lüsten wie die Natur, in allen diesen verzweifelten und verlorenen Versuchen, dem Dasein einen unendlichen Sinn zu finden, ist etwas von der Sehnsucht, die die großen Dichter macht.“ (ebd., S. 36) – Die Auseinandersetzung zwischen den Geschlechtern ist auch immer wiederkehrendes Thema in der kunsthistorischen Literatur über Rodin: siehe z.B. Paul Clemen: *Auguste Rodin I*. In: *Die Kunst für Alle*, XX, 13, 1905, S. 299; Rodins „Ewiges Idol“ erzähle über „die uralten Kämpfe des Mannes mit dem Weibe“; O. Grautoff: *Rodin*, Bielefeld/Leipzig 1911, S. 71; Rodin habe „das Aufstöhnen des Mannes im Kampfe um diese [die französischen, S.W.] Frauen nachgelebt“.
- 22 Rilke, a.a.O., S. 87 u. S. 103.
- 23 Rilke, a.a.O., S. 61 f. Verwandt auch die Beschreibung des Balzac-Denkmal durch O. Grautoff: Rodin habe darin „den Menschen veredelt, der mit vielfältigen Katten an die Erde gefesselt ist und mit vielfältiger Sehnsucht zum Himmel strabt“ (Rodin, Bielefeld/Leipzig 1911, S. 77; Hervorh. S.W.).
- 24 Im folgenden Rilke, a.a.O., S. 29 u. 27, Hervorh. SW.
- 25 Rilke, a.a.O., S. 89, 15, 87 u. 89. Hiermit können sich andere metaphorische Beschreibungen verbinden, wie z.B. die von Julius Meier-Graefe über Rodin: „Er wächst wie ein Baum, von dem man im Anfang nur den schlanken Baum bewundert, und der immer zahlreichere Äste treibt, ein unendliches Blattwerk, das den Strahlen der segnenden Sonne eine immer größere Oberfläche entgegenbreitet.“ (*Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, Stuttgart 1904, Bd. I, S. 267).
- 26 Vgl. dazu auch meine Auseinandersetzung mit der Kunstgeschichtsschreibung über Lehmbruck und Kolbe, in: *Pygmalions moderne Wahlverwandtschaften. Die Rekonstruktion des Schöpfermythos im nachfaschistischen Deutschland*, in: Ines Lindner u.a. (Hg.): *Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte*, Berlin 1989, S. 59-82. Zu betonen ist allerdings, daß sich diese „traditionelle“ Auffassung auch in den Konzepten avantgardistischer gegenstandsloser Kunst weiter fortsetzt – so z.B. bei Malewitsch.
- 27 Rilke, a.a.O., S. 87.
- 28 Ich zitiere nach Leo Popper: *Die Bildhauerei, Rodin und Maillol*, in: ders., *Schwere und Abstraktion. Versuche*, Berlin 1987, S. 63-71; hier und im folgenden: S. 68-71. Zur Rezeption Poppers siehe auch Philippe Despoix und Lothar Müller: *Bericht über das Symposium Berlin – Budapest – Wien. Kreuzwege der Moderne um 1900*. 24.-26. April im Literaturhaus Berlin. In: *kritische berichte* 1987/3+4, S. 53-61.
- 29 Eine vergleichbare Position z.B. bei Landsberger 1924, a.a.O., S. 11 f. u. S. 42 f. Er ist im übrigen wie Popper ein Verehrer Cézannes, dem in der Kunstgeschichtsschreibung der modernen Malerei ein besonderer Stellenwert beigemessen wird, weil er gegen die dominierende Tendenz des Impressionismus das „Dauerhafte“ und „Wesenhafte“ wieder ins Bild zu setzen suchte (vgl. zuletzt Oskar Bätschmann: *Die Maler des modernen Lebens*, in: *Funkkolleg Moderne Kunst*, Studienbegleitbrief 3, Weinheim/Basel 1990, S. 45ff.). Siehe Popper: *Die Schwere Cézannescher Bilder*, in a.a.O., S. 88. *Erinnert sei hier auch an Maillols „Denkmal für Cézanne“ (1912-29, Tuilerien), ein liegender weiblicher Akt.*
- 30 Auch Poppers „Zurück zum Stein“ bleibt nicht auf den Stein beschränkt. So plädiert er z.B. in seinem Essay „Zur Ästhetik des Aeroplane“ gegen „falsche Ähnlichkeit“ und „symbolgerige Sentimentalität“ für „die echte Schönheit der Flugmaschine“, in: ebd., S. 50-54.

- 31 Nike Wagner: Zur Ästhetik der Moderne. Karl Kraus mit Leo Popper gegen Georg Simmel. In: *Lettre International* Nr. 2, 1988, S. 61-63; siehe auch dies., *Geist und Geschlecht. Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne*, Frankfurt a.M. 1987.
- 32 Popper, a.a.O., S. 66 u. S. 64, Hervorh. SW.
- 33 Ebd., S. 64, es folgen S. 70f., 64, Hervorh. SW.
- 34 Zu diesem für die Analyse der Kunst der Moderne bislang unterschätzten Paradigma vgl. auch Gudrun Kohn-Waechter (Hg.): *Schrift der Flammen. Opfermythen und Weiblichkeitsentwürfe im 20. Jahrhundert*, Berlin 1991.
- 35 Popper, a.a.O., S. 71 u. S. 65.
- 36 Meier-Graefe weist Simmel einen prominenten Platz in seiner Darstellung von Rodin zu, er sei einer der wichtigsten Propagandisten Rodins gewesen (a.a.O., S. 277); Meier-Graefe bemüht sich allerdings auch, Simmels Sicht zu relativieren (S. 280ff.) – auch aus der Perspektive der Schwere des Materials. Siehe auch Schmoll gen. Eisenwerth: *Simmel und Rodin*, in: a.a.O., S. 317-328.
- 37 Ich zitiere im folgenden nach: Georg Simmel: *Rodin*, in: *Philosophische Kultur. Über das Abenteuer, die Geschlechter und die Krise der Moderne*, Berlin 1986, S. 151-165.
- 38 Vgl. Simmel, a.a.O., S. 165; das folgende Zitat: S. 164, Hervorh. SW.
- 39 Ebd., S. 158.
- 40 Schmoll gen. Eisenwerth spricht von einer „elitären Genieverehrung“ Simmels (a.a.O. 1983, S. 325).
- 41 1986 wiederabgedr. in: Simmel, a.a.O., S. 219-253.
- 42 Jürgen Habermas im Vorwort in: ebd., S. 16.
- 43 In: *Das Relative u. Absolute im Geschlechterproblem*, in: ebd., S. 65f.; das folgende Zitat: S. 81. – In „Michelangelo“ äußert sich Simmel auch über dessen Begegnung mit Vittoria Colonna: „Hier trat ihm vielleicht zum ersten Male der sozusagen formal in sich vollkommene Mensch gegenüber, der gar nicht Fragment und Dissonanz war...“ In: a.a.O., S. 146.
- 44 Schmoll gen. Eisenwerth, a.a.O., S. 393. – Siehe auch Simmels Text „Die Ruine“, darin schreibt er über den Reiz der Ruine: „jene Umkehr der typischen Ordnung, als eine Rückkehr zu der ‘guten Mutter’...“, 1986, a.a.O., S. 121.
- 45 Inka Mülder-Bach: „Weibliche Kultur“ und „stahlhartes Gehäuse“. Zur Thematisierung des Geschlechterverhältnisses in den Soziologien Georg Simmels und Max Webers, in: Sigrun Anselm und Barbara Heck (Hg.): *Triumph und Scheitern in der Metropole*, Berlin 1987, S. 137.
- 46 Vgl. dazu die Diskussion innerhalb der Wissenschaftsgeschichte um theoretische Konzepte, anhand derer die Entwicklung von analogen Denkstrukturen in verschiedenen Wissenschaften und zum Teil entlegener Wirklichkeitsbereiche zu fassen gesucht werden. Mit „key-terms“ meint Karl Figlio die Herstellung von Gemeinsamkeiten in verschiedenen Wissenschaften durch den Austausch von Metaphern, den (verbindenden) Fluß von key-terms – zwischen wissenschaftlicher, sozialer und politischer Sprache. Siehe dazu Barbara Duden: *Ein Eisener Arzt und seine Patientinnen um 1730*, Stuttgart 1987, S. 41f., S. 34-46 u. S. 53-57. Vgl. auch Mehrtens, a.a.O., S. 505ff.
- 47 Christina von Braun: *Männliche Hysterie. Weibliche Askese. Zum Paradigmenwechsel in den Geschlechterrollen*, in: Karin Rick (Hg.): *Das Sexuelle, die Frauen und die Kunst. Konkursbuch 20*, Tübingen 1987, S. 27.