

Irene Nierhaus

Weiblichkeit als Medialität. Zur Geschlechtlichkeit künstlerischer und nationaler Diskurse in der Skulptur der Moderne – eine Rezension zu Silke Wenk: Versteinerte Weiblichkeit. Allegorien in der Skulptur der Moderne
Köln/Weimar/Wien: Böhlau 1996

Vor dem Wiener Parlament steht die monumentale Pallas-Athene mit einer Nike in der Hand und der weiblich figurierten *Gesetzgebenden* und *Ausübenden Gewalt* zu Füßen. Zur Zeit der Aufstellung der Figurengruppe gab es noch kein Wahlrecht für Frauen und auch heute beträgt der Frauenanteil der Parlamentarier nicht mehr als ein Fünftel. Solche Diskrepanzen zwischen darstellender Weiblichkeit und stellvertretenden Frauen, aber auch zwischen wenigen Denkmälern für Frauen und unzähligen namenlosen weiblichen Figuren an Denkmalsockeln oder als Aktskulpturen im öffentlichen Raum, waren für Silke Wenk Anlaß zur Frage: Warum und *Wie* ist die Allegorie weiblich? Eine Bilanz dieser Überlegungen liegt nun vor und reicht von der Konzeption weiblicher Allegorien im 19. Jahrhundert bis zu ihren Umarbeitungen in der „nichtabbildenden“ Skulptur der Nachkriegsmoderne der 50er und 60er Jahre.

Die kunsthistorische Forschung hat zu dieser Fragestellung bislang wenig beigetragen, denn mit der Konstruktion des Kunst-*Fort*-schritts beschäftigt wurde die Allegorie auf dem Weg in die Autonomisierung der Kunst und in die auf Einheit von Bild und Bedeutung setzende Moderne allenfalls als Konventionsrest oder überhaupt als „verschwunden“ bezeichnet. In ihre skeptische Reflexion konventioneller Argumente – was sie auch als „ethnologischen Blick“ auf das Eigene bezeichnet – bezieht Silke Wenk Kategorien der Moderne, des Künstler-selbstverständnisses und der Kunstgeschichtsschreibung mit ein. Der Differenzierungswille erschwert manchmal die Lesbarkeit des Buches, doch das Bedenken von Rezeptions- und Konstruktionsmechanismen und die Bezugnahme auf verschiedene Diskursebenen bietet Anregungen, die durch Aufbau und Einteilung des Buches in kurze Abschnitte den roten Faden nicht verlieren lassen.

Bei den Objekten handelt es sich um öffentlich aufgestellte Skulpturen, die (historisch jeweils modifizierte) Wertigkeiten – das „imaginär Allgemeine“ (S. 116) – der bürgerlichen Gesellschaft repräsentieren. Und das WEIBLICHE der Skulpturen hat die Funktion der Bezeichnung dieses Imaginären. Das Geschlecht ist dabei als soziale und kulturelle Formation verstanden, die in der bürgerlichen Ideologie der Subjektkonstitution immer wieder als den „Gesetzen der Natur“ entsprechend, also vernatürlicht erscheint. Das Verhältnis zwischen monumentalem WEIBLICHEN (von der Autorin buchstäblich groß geschrieben) und in Weiblichkeit auftretenden Frauen wird durch „gegenseitige Verweisungen“ (S. 112), Differenz und Tilgung bestimmt. Am Beispiel von Berliner Denkmälern des 19. Jahrhunderts werden Bezüge zwischen familienideologischen Modellierungen von Frauen und Allegorie, beispielsweise in den Bildern der *Kriegskunst* und der Mutter oder des *Sieges* und der Braut hergestellt. Diese Annäherung der

Bilder macht sie auch durch eine kulturell heterogen zusammengesetzte Öffentlichkeit unmißverständlich und leicht lesbar. Diese Verlebendigung basiert paradoxerweise auf einer „Versteinerung“, die Zweifaches meint: Zum einen erscheinen „Bilder des WEIBLICHEN als Allegorien von Staat und Nation wie Zeugnisse der Natur (...), als natürliche und naturgegebene Ordnung. Zum anderen läßt sich von einer Versteinerung als Erstarrung, als Stillstellen und Tilgung von Lebendigem sprechen. In der Denkmalskulptur werden Bilder des Weiblichen stillgestellt, fixiert – gegen lebendige Abweichungen des Weiblichen und des Begehrens“ (S. 124). Der Medialität der Skulptur wird in der Theorie dabei Entzeitlichung bzw. Dauer zugeordnet.

Die weiblichen Figurationen der Allegorien sind Kodifizierungen zu Nation oder Sieg – aber auch zur Weiblichkeit selbst: Wie wird in den „Allegorien Weiblichkeit definiert und wie [geht] diese Konstruktion in unser Verständnis des Weiblichen“ (S. 63) ein? Mit der Verschränkung zwischen Allegorie, skulpturalem Medium und historischer Weiblichkeit geht die Autorin über eine ikonografische und ikonologische Analyse hinaus, indem sie sich nicht nur auf Botschaften und ihre Rekonstruktion in einem historisch-politischen Umfeld beschränkt, sondern nach Strukturen und Strategien im Ver-Bedeutungsprozeß fragt – also nach Prozessen (innerhalb) der Repräsentation. Das Gefüge von Bildlichkeit, Bildfindungen und Bildverwandlungen ist als semiologisches System verstanden. Ihre Untersuchung „des Lebens der Zeichen im Rahmen des sozialen Lebens“ (Saussure) zielt auf eine Sicht von Objekten und Bildern im „sozialen Kontext und als Text“ und damit auch als „radikale und historisch fundierte Ideologiekritik“ (S. 65), die zugleich den Standpunkt, von dem aus sie spricht, mitbedenkt. Medium, Bildinhalte, Geschlechterverweise und Ideologisierung werden in dem Buch als historische Positionierungen verstanden, die im Feld des Sichtbaren auftauchen, verschwinden und verwandelt wieder erscheinen.

Der erste Teil beginnt mit einer Darstellung der Debatte um Allegorie und Symbol seit der Aufklärung. Wenk argumentiert, daß einerseits die Allegorie zugunsten des Symbols tendenziell abgewertet, andererseits ihre anschaulichen Züge für bestimmte Aufgaben als besser geeignet angesehen wird als die „momentane Totalität“ (F. Creuzer 1842) des Symbols. Die Befürwortung des Symbols als neue ästhetische Kategorie wird mit der modernen Verfaßtheit der Bildaufgabe als scheinbar Unkodiertes begründet. Die Allegorie mit ihrer rhetorischen Konvention des Verweises über das im Bild Dargestellte hinaus wird nun gleichzeitig als „außerhalb“ des ästhetischen Diskurses beurteilt: „Gegen das Aussprechende der Allegorie wird das Unaussprechliche des Symbols gesetzt“ (S. 23). Die im Symbol artikulierte Unmittelbarkeit zieht eine „Vernatürlichung des Semiotischen“ nach sich, die umgekehrt auch eine „Semiotisierung des Natürlichen“ (S. 28) initiiert, wobei dieses Natürliche sich als weiblich besetzbare Projektion anbietet. Die rhetorische Reduktion verschränkt sich auch mit Ansprüchen der Anschaulichkeit, die in der Repräsentation des sich ausbildenden bürgerlichen Nationalstaates zur Versinnlichung seiner abstrakten Prinzipien (Institutionen, Abstrahierung sozialer Beziehungen und Werte) notwendig wird, wo-

für gerade weibliche Personifikationen – so Jakob Burckhardt – empfohlen werden. Die Personifikation wird jedoch ihrer Attributkonventionen entkleidet und auf ihr „Wesen“ substantialisiert, wobei der Körper als „für sich sprechende Natur“ durch das Medium der Skulptur garantiert sei: „Die Kritik an allegorischen Verfahren bezieht sich nicht auf den Akt – und auch nicht auf die Personifikation, sofern diese das explizit Bezeichnende, die Attribute beiseite läßt. 'Sprechen' soll das Bild des Körpers als Ganzes und nicht als zu entziffernder, zusammengesetzter Text“ (S. 41). Und *was* sprechen diese Körper? Sie benennen gesellschaftliche Bereiche, aus denen Frauen ausgeschlossen sind und nicht Abbildbares: „Sie 're-präsentieren' insofern in doppelter Hinsicht: Sie stellen – stellvertretend – etwas Abwesendes vor, und sie machen uns eine Vorstellung, stellen sich vor, indem sie uns in Gestalt einer 'Frau' etwas vorstellen, was dort – wo Frauen sind, nicht zu sehen ist“ (S. 62).

In der Geschichte der Denkmäler ersetzen die weiblichen Körperbilder das Bild des absoluten Herrschers und werden zu Repräsentanten der neuen bürgerlichen Ordnung. An den Berliner Denkmälern zeigt die Autorin den „Aufstieg“ der weiblichen Allegorien auf den Sockel – Viktorien, Borussia, Germania etc., aber auch Mütter, Soldatenehefrauen und Krankenschwestern, die vor allem mit den Kriegerdenkmälern auftauchen. Im Laufe des 19. Jahrhunderts nehmen weibliche Allegorien stark zu und ersetzen allmählich namentlich identifizierbare Personen, womit die Allegorie selbst „zum maßgeblich Bedeutenden“ (S. 91) wird. Dieser Vorgang der Substitution begründet sich in der Umstrukturierung der politischen Öffentlichkeit, die den männlichen Staatsbürger für die imaginäre nationalstaatliche Gemeinschaft verpflichtet. Das Bild dieser Gemeinschaft muß ihr „Ganzes“ vertreten, wofür sich eine männliche Figur nicht eignet, da sie gleichzeitig der (kleinste und damit nur partikuläre) Teil des Ganzen ist: „Weibliche Allegorien können die 'Gemeinschaftlichkeit repräsentieren, weil die Frauen, auf die sie zu referieren behaupten, sich außerhalb der ökonomischen und staatlich-militärischen Konkurrenz befinden“ (S. 101).

Im zweiten Teil des Buches thematisiert Silke Wenk am Beispiel der Nike-Darstellungen die Verwandlung der allegorischen Erzählung in die ästhetische Struktur und Organisation der Materialität der Skulptur der Nachkriegsmoderne – wobei hier, wie insgesamt, eine Klärung der Entscheidung für den Begriff Skulptur vermisst und auch der Status einer „Non-Figurativen“ oder „Nicht-Abbildenden“ nicht weiter thematisiert wird. In der freien Bewegung, dem Schweben, der Schwerelosigkeit wird die Nike, oft Zeichen kriegerischen Einsatzes, auch zum Zeichen des „künstlerischen Sieges“ und zum Symbol bildhauerischer Fähigkeiten. Die Nike, die schon der Allegorie der Skulptur von Gustav Klimt zugefügt ist, tritt seit den 1940er Jahren bis heute in der Plastik in den verschiedensten Haltungen auf – so wird sie von der Autorin als Allegorie des Klassischen bei Moore, als Signum des Neubeginns bei Heiliger und als Transformation des Weiblichen ins Weltraumzeitalter bei Klein analysiert. In den Nikebearbeitungen liest die Autorin auch Strategien zur Bewältigung verschiedener ineinandergreifender Konflikte und Krisen der modernen Identitätsbildung des männlichen Künstlers.

Wenk zeigt, wie Abstraktion geschlechtlich strukturiert wird und wie das, was zuerst figürlich als weiblich auftritt, nun im Material und der Formbehandlung weiblich re-figuriert wird. Damit erweist sich die Konstanz der Repräsentation von Geschlechterbildern weniger kontingent als zumeist wahrgenommen. In der Nichttrennung der inhaltlichen und formalen Ebene erweisen sich die Stärken semiologischen Arbeitens.

Bei Henry Moore werden Fragen der geschlechtlichen Bezeichnung des ästhetischen Produzierens und die re-stabilisierende Wiederaufnahme eines am „Griechischen“ orientierten Klassischen sowie die Aufstellung der Figuren im Freiraum behandelt. Die Moore'schen Figuren mit ihren Durchbrüchen, Durchdringungen und biomorph-„organischen“ Formulierungen erzeugen eine Re-naturalisierung, die auch mit dem städtebaulichen Ideal nach 1945 – der „durchgrünten“, mit Landschaftsmotiven durchsetzten Stadt – eine neue Einheit des Objektes mit seinem Umfeld erzeugt. Die Weiblichkeit und Natur verbindenden Figuren sind eine zeitgemäße Umwandlung der die Allgemeinheit bezeichnenden Allegorie, was ihr vielfaches Aufstellen an signifikanten Stellen des öffentlichen Raumes in vielen europäischen Staaten zeigt. Die weiblichen Körper werden zu neuen Allegorien des „Lebens“, zur „zentralen Metapher moderner Sozialstaaten, in der sich 'Strategien des Sozialen', der Fürsorge und Kontrolle verdichten“ (S. 179).

Das Interesse an der Entmaterialisierung des Körperlichen in der Schwebefigur der Nike verbindet Bernhard Heiliger in der Plastik *Die Flamme* mit verschiedenen Ent-Lastungsmotiven, wie der Schwerelosigkeit, des symbolischen Opfers und auch der Ent-Lastung von Geschichte. Der zerberstende Flügel der Siegesnike wird in der gebrochenen Form zum Zeichen nationaler Identität der „besonderen Geschichte der 'zu spät gekommenen Nation'“ und auch zum Zeichen „der Suche nach einer (männlichen) Identität des Bildhauers“ (S. 264).

Mit Arbeiten von Yves Klein, wie der *Nike in Blau*, seinen Enthebungen aus dem Körperlichen bzw. der Konzentration auf den – fast ausschließlich weiblichen – Körperabdruck (inspiriert von den Schatten der geschmolzenen Körper beim Atombombenabwurf in Hiroshima) oder seinem *Sprung ins Leere* thematisiert Silke Wenk abschließend selbstinszenatorische Künstler-Gesten und die messianische Auratisierung von Immaterialität. Womit durch die Umformulierung der „konventionellen Zeichen der Macht“ es gelingt, Frankreich als „Kulturturnation zu modernisieren“ (S. 288). Sowohl die Nike, wie auch des Künstlers *Sprung ins Leere* ist Projekt zur Überwindung der Schwerkraft. Dem Bild des frei fliegenden Künstlers unterliegt der Ikarus-Daidalos-Mythos, in dem der Bildhauer-Vater mit der Kraft neuer Technik überflügelt wird, und wie in der Raumfahrt verspricht die durch Technik überwundene Schwerkraft die Aneignung des Weltalls. Hinauskatapultiert aus der weiblich konnotierten Erdgebundenheit treffen „Künstlervisionen der Grenzüberschreitung (...) sich mit der Politik einer atomaren Aufrüstung“ (S. 301).

Silke Wenk setzt mit dem Buch einen vielfältigen Beitrag zur Analyse von Weiblichkeit, Öffentlichkeit und künstlerischer Produktion und auch hinsicht-

lich der noch jungen Erforschung der Geschlechter in der nicht-figürlichen künstlerischen Produktion, womit auch eine Auseinandersetzung und kritische Lektüre der Paradigmen der Moderne möglich ist. Mit dem Buch beteiligt sich die Autorin an einer noch in der Entwicklung steckenden Forschungsperspektive, in der die Kunstgeschichtsschreibung ihre Parteienstellung vielfach erst produktiv erkennbar machen muß.